

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

E.A.P. DE LITERATURA

**El microrrelato peruano en la narrativa de los 50 (1950-
1959): Luis Loayza, Luis Felipe Angell y Carlos Mino
Jolay**

TESIS

Para obtener el Título Profesional de Licenciado en Literatura

AUTOR

Oscar Giovanni Gallegos Santiago

Lima – Perú

2014

AGRADECIMIENTOS

A mis padres, Óscar y Gladys, porque sin su amor, consejos y apoyo no hubiera podido llevar a cabo este trabajo ni realizado mi proyecto de vida. Al Vicerrectorado Académico de Investigación, de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, por el financiamiento que recibí para poder sustentar los gastos de esta tesis. A mi asesor, Jorge Valenzuela, por su valiosa guía a lo largo de todo este proceso. A mis profesores de la Escuela de Literatura de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas (UNMSM), especialmente a Manuel Larrú, Dorian Espezúa y Mauro Mamani, por sus valiosas enseñanzas en mi formación académica.

Desestimado en mucho como creación menor, la del miniaturista, el cuento breve o brevísimo no ha merecido ni recuento, ni teoría, ni nombre específico universal.

Edmundo Valadés

Pienso que la novela es como un mamífero, manso como una vaca o temible y veloz como un guepardo. El cuento, en cambio, podría ser un pez o un pájaro. Y los microrrelatos son insectos, iridiscentes en el mejor de los casos; por eso mismo equiparo su estudio a la entomología.

Luisa Valenzuela

O God, I could be bounded in a nutshell, and count myself a
king of infinite space, were it not that I have bad dreams.

Hamlet

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
CAPÍTULO I	15
TEORÍA DEL MICRORRELATO	15
I.1. UNA CUESTIÓN LIMINAR: LA DENOMINACIÓN	15
I.2. RASGOS GENÉRICOS CONSTANTES	27
I.2.1. Hiperbrevedad	28
I.2.2. Narratividad virtual	33
I.2.3. Ficcionalidad	41
I.3. RASGOS GENÉRICOS VARIABLES	49
I.3.1. Rasgos de la historia	49
I.3.2. Rasgos del discurso	53
I.3.3. Rasgos pragmáticos	54
I.4. EL ESTATUTO GENÉRICO DEL MICRORRELATO	58
I.4.1. Teoría contemporánea de los géneros literarios	58
I.4.2. La problemática genérica entre el cuento y el microrrelato	61
I.4.3. Hacia una definición del microrrelato	65
I.5. EL MICRORRELATO Y OTRAS FORMAS	66
I.5.1. Relación con formas no exclusivamente verbales	66
I.5.2. Relación con formas verbales no ficcionales	67
I.5.3. Relación con formas literarias	68
I.6. TIPOLOGÍA DEL MICRORRELATO	69
I.6.1. Propuesta de clasificación: criterio referencial	70
CAPÍTULO II	73
HISTORIA DEL MICRORRELATO	73
II.1. APROXIMACIÓN HISTÓRICA: DIVERSOS INTENTOS DE PERIODIZACIÓN.	73
II.2. ¿ANTECEDENTES DEL MICRORRELATO?	78
II.3. FORMACIÓN DEL MICRORRELATO	82
II.3.1. Factores que impulsaron la estética de la brevedad	83
II.3.1.1. La poética simbolista y el poema en prosa	83
II.3.1.2. La escritura fragmentaria	84
II.3.1.3. El papel de la prensa y las revistas especializadas	86
II.3.2. Precursores e iniciadores: del modernismo a las vanguardias	91
II.3.2.1. Rubén Darío: el precursor	92
II.3.2.2. Julio Torri: entre el modernismo y las vanguardias	96
II.4. PROCESO DE LEGITIMACIÓN DEL MICRORRELATO	100
II.4.1. Los clásicos del microrrelatos: de la arquitectura o el programa	101
II.4.1.1. Juan José Arreola	102
II.4.1.2. Augusto Monterroso	108
II.5. CONSOLIDACIÓN O CANONIZACIÓN DEL MICRORRELATO	116
II.5.1. Antologías y revistas especializadas	116
II.5.2. Estudios académicos	117
II.5.3. Congresos y coloquios internacionales	118

II.6. EL MICRORRELATO Y LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS DE LA COMUNICACIÓN	123
II.6.1. Blogs, revistas virtuales, redes sociales	127
II.6.2. ¿Navegar o naufragar? El futuro incierto del microrrelato en el ciberespacio	133
II.7. PANORAMA Y PERIODIZACIÓN DEL MICRORRELATO PERUANO	136
II.7.1. El periodo de formación (1906-1945)	138
II.7.2. Periodo de constitución genérica (1946-1995)	144
II.7.3. Periodo de institucionalización o canonización (1996-hasta la actualidad)	147
CAPÍTULO III	151
EL MICRORRELATO EN LA NARRATIVA DE LOS 50	151
III.1. LA GENERACIÓN DEL 50: CONTEXTO SOCIAL Y DELIMITACIÓN CONCEPTUAL	151
III.2. LA NARRATIVA DE LOS 50: BÚSQUEDA DE UN NUEVO LENGUAJE	155
III.3. HACIA UN CORPUS DE MICRORRELATOS EN LA NARRATIVA DE LOS 50	160
III.3.1. El microrrelato en diarios y revistas	162
III.3.1.1. <i>El comercio</i>	162
III.3.1.2. <i>La prensa</i>	167
III.3.1.3. <i>Letras peruanas</i>	168
III.3.1.4. <i>Mar del Sur</i>	170
III.3.1.5. <i>Cultura peruana</i>	170
III.3.1.6. <i>Idea, artes y letras</i>	173
III.3.1.7. <i>Literatura</i>	174
III.3.1.8. <i>La Crónica</i>	175
III.3.2. El microrrelato en libros	177
III.3.2.1. Libros integrados exclusiva o casi exclusivamente por microrrelatos	177
III.3.2.2. Libros de otras formas literarias que incluyen microrrelatos	178
CAPÍTULO IV	180
EL MICRORRELATO DEL 50: AUTORES REPRESENTATIVOS	180
IV.1. EL MICRORRELATO METAFICCIONAL: LUIS LOAYZA	181
IV.1.1. Recepción crítica de <i>El avaro</i> , de Luis Loayza	185
IV.1.2. La estética del silencio en <i>El avaro</i>	198
IV.1.2.1. Esencialización de los elementos narrativos	200
IV.1.2.2. Metaficción y mundos posibles	203
IV.1.2.3. El sentido de la metaficción en <i>El avaro</i>	207
IV.1.3. Análisis de «El héroe»	208
IV.2. EL MICRORRELATO HUMORÍSTICO: LUIS FELIPE ANGELL	214
IV.2.1. Recepción crítica de <i>Sinlogismos</i> (1955)	216
IV.2.2. El microrrelato humorístico en <i>Sinlogismos</i>	224
IV.2.2.1. El humor como filosofía de la desintegración	225
IV.2.3. Propuesta de clasificación de <i>Sinlogismos</i>	226
IV.2.3.1. Microtextos literarios	227
IV.2.3.2. Minificciones no narrativas	228

IV.2.3.3. Minificciones narrativas	229
IV.2.4. Análisis de dos grupos de microrrelatos en <i>Sinlogismos</i>	230
IV.2.4.1. Microrrelatos con fábula	230
IV.2.4.2. Microrrelatos sin fábula (aparente)	233
IV.3. EL MICRORRELATO FANTÁSTICO: CARLOS MINO JOLAY	238
IV.3.1. Recepción crítica de <i>Escoba al revés</i> (1960)	241
IV.3.2. El microrrelato fantástico-absurdo en <i>Escoba al revés</i> (1960)	247
IV.3.3. La poética fragmentaria del absurdo en <i>Escoba al revés</i> (1960)	249
IV.3.3.1. La metáfora del «hueco» como espacio de refugio	251
IV.3.3.2. La presencia inefable y amenazante del otro	254
IV.3.3.3. La metamorfosis como mecanismo de defensa	257
IV.3.4. Análisis de «No seguir»	261
IV.3.4.1. Título e inicio	261
IV.3.4.2. La amenaza del doble	262
IV.3.4.3. La visión irónica y el cinismo de los demás	264
CONCLUSIONES	266
BIBLIOGRAFÍA	271
ANEXO: Muestra de microrrelatos en diarios y revistas	298
Anexo 1: <i>El Comercio</i>	299
Anexo 2: <i>La Crónica</i>	302
Anexo 3: <i>La Prensa</i>	305
Anexo 4: <i>Idea, Artes y Letras</i>	309
Anexo 5: <i>Cultura Peruana</i>	312
Anexo 6: <i>Letras Peruanas</i>	315
Anexo 7: <i>Mar del Sur</i>	318

INTRODUCCIÓN

EL OBJETO DE ESTUDIO

En el año 2008 descubrí la antología *Breves, brevísimos. Antología de la minificción peruana*, de Giovanna Minardi (2006). En ella se presenta una selección de microtextos literarios, desde el Inca Garcilaso de la Vega hasta nuestros últimos escritores. Fue un verdadero descubrimiento, ya que hasta la fecha solo había encontrado libros de minificciones de autores consagrados en el género (Monterroso, Arreola, Cortázar), y no había leído una sola antología hispanoamericana que incluyese minificciones de algún escritor nacional. Realmente quedé sorprendido con esta antología, y no solo por la cantidad de escritores peruanos seleccionados (54), sino también por el amplio arco temporal (s. XVII-XXI) que cubría prácticamente toda nuestra historia literaria escrita. Cuestión que me llevó a publicar una reseña crítica al respecto (Gallegos, 2008^a), donde cuestiono algunos presupuestos de la selección, pero sobre todo saludo la iniciativa.

Desde entonces he ido recopilando información, reflexionando e investigando acerca de esta peculiar forma literaria. En el camino de esta exploración, he descubierto un importante corpus de microrrelatos peruanos más o menos «escondidos», tanto en libros narrativos y no narrativos, como en diversas revistas y diarios de nuestro medio. Asimismo, he comprobado el sólido prestigio y el desarrollo alcanzado del microrrelato en Hispanoamérica de las últimas dos décadas. En nuestro país, en los últimos cinco años, he percibido un creciente interés de un grupo reducido, pero ferviente de escritores y de jóvenes críticos que se ocupan de esta modalidad literaria. Ello se comprueba no solo en la publicación cada vez más numerosa de libros íntegros de microrrelatos o minificciones, sino también con la aparición de las primeras revistas impresas y virtuales especializadas en esta forma literaria; la instauración de congresos,

coloquios o simposios donde se debate el tema; artículos, reseñas o ensayos que analizan esta forma; páginas web donde se difunden las creaciones e, incluso, la fundación de editoriales dedicadas exclusivamente a este género. Todo este panorama saludable contradice la casi nula atención de la crítica, tanto extranjera (que prácticamente ignora o margina a los microrrelatistas peruanos) como nacional (que en las antologías de narrativa breve deja al margen a los cultores de este género).

En tal sentido, son dos las razones principales que me impulsaron a escribir esta tesis. Por un lado, el amor y aprecio a esta forma literaria relativamente nueva que, en un cuerpo textual mínimo, puede encerrar todo un mundo ficcional de calidad estética; y, por otro lado, la intención de introducir en los Estudios Literarios Peruanos esta categoría genérica para su investigación, reflexión o debate dentro de las formas narrativas.

Naturalmente, el principal escollo que he tenido ha sido la ausencia en nuestro medio de estudios sistemáticos o monográficos sobre el microrrelato o la minificción; así como también de estudios especializados sobre nuestros autores peruanos que señalen un derrotero en la narrativa brevísima. A esto se suma el hecho de que en las bases de datos de las bibliotecas de nuestro país, no aparezca el término «microrrelato», «minificción» o «minicuento»; hecho que obliga a realizar una búsqueda más allá de las etiquetas para encontrar en el bosque narrativo *pepitas de oro* que puedan ser codificadas e incorporadas dentro del corpus de la ficción mínima.

Ahora bien, el principal obstáculo a nivel teórico ha sido responder a las siguientes preguntas: ¿qué es el microrrelato o la minificción?, ¿cuál es su origen en Hispanoamérica u otras lenguas?, ¿cuál es su estatuto genérico?, ¿es una submodalidad del cuento convencional o una forma independiente?, y ¿cuál es la diferencia, si la hay, entre microrrelato, minificción o minicuento? Desde luego, estas cuestiones han sido

abordadas y, tentativamente, respondidas por la crítica especializada desde los años ochenta: Dolores Koch (1981), Irene Andres-Suárez (1994), David Lagmanovich (1999), entre otros. Sin embargo, hasta el día de hoy, no existe un consenso sobre los aspectos básicos como el de su estatuto genérico, su origen y su caracterización. Y esto quizá por la propia naturaleza esquiva y proteica del microrrelato, que lo convierte en un verdadero desafío para los críticos y teóricos que intentan clasificarlo o sistematizarlo, como también para los escritores y los lectores que se enfrentan a esta pieza sofisticada de la ficción.

Por consiguiente, nuestro objeto de estudio (a la fecha), a nivel teórico, está en pleno proceso de estabilización, pero a nivel pragmático, ya es un objeto plenamente constituido. Pues, como anunciamos arriba, no solamente hay creadores conscientes de estar produciendo una forma autónoma y con características propias, sino también toda una comunidad de lectores que lo reconocen como tal y saben diferenciarlo de su más cercano pariente: el cuento. Por ello, el establecer definiciones demasiado rigurosas o demasiado flexibles, en un objeto de estudio que pretende ingresar recién al sistema literario, puede resultar contraproducente a sus fines.

En consecuencia, proponemos aquí una definición operacional y tentativa que va a ser ampliada y enriquecida en el transcurso de esta investigación: el microrrelato es un texto literario que comprende tres elementos fundamentales: la narratividad, la ficcionalidad e hiperbrevedad. Por ello, todo microrrelato debe contar una historia, por mínima o implícita que esta sea; asimismo, dicha historia debe ser ficcional, es decir, imaginaria o inventada; por último, la hiperbrevedad es una característica relativa, pero funcional a la naturaleza estructural y genérica del microrrelato. Por esta razón, la ficción mínima exige de los dos polos de la comunicación literaria: un escritor (emisor) que conozca, consciente o inconscientemente, los mecanismos propios de estas

miniaturas literarias; y un lector (receptor) competente que sepa decodificar o completar los vacíos o indeterminaciones textuales que implica esta forma literaria. Así, en el microrrelato lo más importante es lo que no se dice; de ahí que reclame un lector cómplice o co-creador de una historia, que muchas veces solo se encuentra esbozada o sugerida en el mínimo cuerpo textual.

Con esta delimitación de nuestro objeto de estudio, emprendimos la búsqueda de un campo temporal de nuestra historia literaria que fuera clave en su constitución, y así, dimos con la década del 50, en la que descubrimos que autores, como Luis Loayza, Luis Felipe Angell o Carlos Mino Jolay, habían publicado relatos muy cortos que podrían inscribirse dentro del género del microrrelato, pero también de un grupo de autores considerable que, por esos mismos años, practicaban la minificción en diarios y revistas.

Por ello, escogimos este periodo, en el que creemos se presenta lo que hemos denominado «la arquitectura genérica del microrrelato», y de esto se desprende nuestra hipótesis central:

Existe un corpus significativo de textos en la narrativa peruana de los años cincuenta, que pueden y merecen ser leídos, clasificados y estudiados desde la perspectiva genérica y teórica del microrrelato contemporáneo.

Entonces, la propuesta es la revaloración y resignificación estética e histórica de ciertos microtextos que han sido marginados o encasillados en formatos tradicionales, quizá por el prejuicio de considerarlos de menor valor por su brevísima dimensión; o por el desconocimiento de un aparato crítico-teórico capaz de reconocer el valor estético de la ficción mínima. Sin embargo, actualmente contamos con esas herramientas conceptuales y metodológicas para emprender esa labor legítima de rescate.

MARCO TEÓRICO

En tanto el fenómeno literario que estamos abordando es relativamente nuevo, y está inscrito en lo que se denomina la episteme posmoderna –es decir, en esa forma del pensamiento que rechaza las verdades absolutas y los métodos convencionales– nuestro enfoque no podía ser sino múltiple y ecléctico. Así, fue necesario la actualización y aplicación de diversas teorías: Estética de la recepción, Teoría de los géneros, Lingüística del texto, Pragmática de la comunicación literaria, Neorretórica, Narratología, entre otras, que nos permitieron comprender de una manera sistemática y complementaria las diferentes dimensiones de nuestro objeto: sus aspectos genéricos y discursivos, su recepción histórica y los factores de su desarrollo; pero también, la razón de su no reconocimiento, marginación o no comprensión de su dimensión estética, en el marco de la modernización de la narrativa de los 50.

Asimismo, este enfoque heterogéneo nos permitió concebir al microrrelato como un hecho literario, contextualizado en unas coordenadas espacio-temporales (década del 50), pero también nos hizo posible expandir, en cierta medida, su horizonte de interpretación hacia los fenómenos actuales, como su relación con las nuevas tecnologías de la información, y su proceso actual de internacionalización o canonización.

Por otro lado, además de establecer nuestras herramientas teóricas e históricas generales, era menester observar y analizar las teorías o las propuestas sobre el microrrelato o la minificción, las cuales crecen sistemáticamente en la bibliografía de las últimas dos décadas. Por ello, tuvimos que sintetizar y analizar los principales modelos que se han configurado sobre la minificción hispanoamericana, entre ellos, los imprescindibles trabajos de Lauro Zavala, Dolores Koch, David Lagmanovich e Irene Andres-Suárez. Esto nos sirvió no solo para medir el pulso de la minificción actual, sino

también para concebir un modelo teórico propio, desde donde podamos desprender una propuesta tipológica del microrrelato, y las herramientas conceptuales que nos sirvieron en la etapa posterior de análisis de microrrelatos nacionales.

Una vez asentada nuestra hipótesis y nuestro marco teórico, se organizó este trabajo de investigación siguiendo un proceso de dos ejes principales: 1) deductivo, para esclarecer los rasgos teóricos y el proceso de formación histórica de nuestro objeto de estudio; y 2) inductivo, para analizar el contexto de producción de la narrativa brevísima, como también de los autores representativos de los años cincuenta. Así, en los capítulos III y IV, se aplican y ejemplifican los principios teóricos e históricos asentados en los capítulos I y II.

ESTRUCTURA

La metodología propuesta ha determinado la organización del trabajo en cuatro capítulos diferenciados, pero interrelacionados en la progresión argumentativa. De este modo, en los dos primeros capítulos, se busca concretar la genealogía tanto teórica como histórica del microrrelato hispanoamericano, y su repercusión en los procesos de modernización de la narrativa peruana. En los dos últimos, a la luz de las teorías descritas, se busca comprender el proceso de formación y desarrollo del microrrelato, enfocándonos en la narrativa de los años cincuenta, para después analizar algunos textos representativos de este marco temporal.

En el capítulo I, «Teoría del microrrelato», se aborda los principales aspectos que han sido materia de debate en torno a la naturaleza conceptual del microrrelato: su espinosa cuestión nominal, es decir, el debate sobre el nombre más apropiado a su naturaleza; la polémica de su estatuto genérico, centrada principalmente en su dependencia o autonomía con respecto al cuento; la delimitación de sus rasgos

genéricos o específicos; su relación con otras formas literarias y no literarias, narrativas y no narrativas; y el establecimiento de una tipología flexible que muestre las principales tendencias o mecanismos del microrrelato actual.

En el capítulo II, «Historia del microrrelato», empezamos revisando las principales propuestas historiográficas en torno a este género, los intentos de su periodización y su contextualización con fenómenos estéticos y sociales, principalmente las corrientes literarias: simbolismo, modernismo y vanguardias; pero también la relación de esta modalidad literaria con la episteme posmoderna, que explica muchos de sus rasgos actuales. Así, luego de formular estas propuestas historiográficas, y de nombrar algunos antecedentes del microrrelato en la literatura de la antigüedad, nos enfocamos en tres periodos fundamentales de la evolución del género: *formación*, *legitimación* y *consolidación y/o canonización* del microrrelato en el sistema literario hispánico de los últimos años. Con este panorama historiográfico, concluimos este capítulo proponiendo un panorama y una periodización del microrrelato peruano, que toma en cuenta los hitos más relevantes en su proceso de formación.

En el capítulo III, «El microrrelato en la narrativa de los 50», luego de justificar nuestro enfoque histórico en dicho marco temporal, examinamos el proceso de modernización de la narrativa peruana de aquella época, que permitió la constitución genérica del microrrelato; asimismo, se intenta configurar un corpus de autores de microrrelatos mediante el rastreo de este género, tanto en diarios y revistas como en diversos libros de narrativa publicados a mediados de siglo. De este modo, se busca conocer las tendencias más relevantes del microrrelato peruano de los 50, y cómo se fue gestando lo que hemos denominado «la arquitectura del género».

En el capítulo IV, «El microrrelato de los 50: autores representativos», se presenta, en primer lugar, una breve biografía de cada escritor: Luis Loayza, Luis Felipe

Ángel y Carlos Mino Jolay. Esta información nos dará luces del porqué sus obras se movieron a contracorriente de las tendencias dominantes de la época. Luego rastreamos la recepción crítica que han merecido las obras de estos autores, respectivamente: *El avaro*, *Escoba al revés* y *Sinlogismos*. Asimismo, se busca tramar la poética de cada una y explicar el tipo de microrrelato que ellas representan: el microrrelato metaficcional (*El avaro*), el microrrelato fantástico-absurdo (*Escoba al revés*) y el microrrelato humorístico (*Sinlogismos*). Concluimos este capítulo con el análisis respectivo de un microrrelato por autor, en el que se aplican las categorías establecidas en el capítulo I.

Finalmente, incluimos algunos cuadros gráficos para la mejor comprensión de las diferencias del microrrelato y otras formas breves; un anexo de una muestra representativa de microrrelatos publicados en diarios y revistas de los 50, y las bibliografías consultadas.

CAPÍTULO I

TEORÍA DEL MICRORRELATO

El objetivo de este apartado es el de rastrear las contribuciones más significativas con respecto a la teoría, en formación, del microrrelato. Cuestiones que atañen principalmente a su denominación, a su estatuto y rasgos genéricos y a su relación con otras formas literarias y no literarias. De este modo buscamos, más que resumir estos aportes, el de llevar a cabo una visión crítica e integradora que nos oriente no solo en los principios gnoseológicos de la ficción brevísima, sino también en la determinación del *hasta donde* ha llegado la conceptualización de este género en los últimos años.

I.1 UNA CUESTIÓN LIMINAR: LA DENOMINACIÓN.

Microrrelato, minificción, minicuento, microcuento, historia mínima, ficción súbita, ficción relámpago, cuento ultracorto, hiperbreve, textículo...De todas las formas literarias, la ficción brevísima es, sin duda, la que ha recibido más etiquetas que ninguna. Y esto se debe principalmente a su naturaleza proteica, que hace sumamente difícil cualquier intento de clasificación bajo los esquemas de los géneros literarios convencionales. Entonces, ¿qué hacer frente a este bosque de significantes que imposibilita su estudio sistemático? ¿Cuál es el mejor nombre, si lo hay, que exprese su valor y dimensión estética?

Definir es limitar. Nombrar algo es conferir la ley del signo a las cosas o fenómenos que se mueven más allá de esa ley. Es intentar capturar, establecer o enlazar una red semántica a lo que muchas veces se niega a ser apresado. La historia de la teoría

literaria y sus diversas categorías puede dar muchos ejemplos de esta compleja tensión entre las palabras y las cosas.

En un sentido negativo, la definición o clasificación de un fenómeno literario implica un reduccionismo de la posible complejidad de su naturaleza. Por ello, es común que escritores o artistas, deseando no ser «etiquetados», intenten que sus obras se burlen o esquiven esa ley inexorable de la categorización o taxonomía. Incluso, algunos llegan a cuestionar la vigencia o legitimidad de ciertos conceptos teóricos como los géneros literarios, acusándolos de desfasados o limitantes. Sin embargo, así como hay estructuras, como las escaleras o puertas, que nos permiten, según el uso, ascender-descender o salir-cerrar; de la misma forma creemos que las categorías literarias se mueven entre uno y otro polo. Todo depende del enfoque que se quiera dar a la categoría y de la toma de conciencia de sus límites. De ahí que la delimitación teórica sea necesaria, pues en este juego literario: *lo que no se nombra no existe*.

En tal sentido, el objetivo principal de esta primera aproximación teórica no es el de encasillar a la ficción brevísima en una nomenclatura rígida, sino el de justificar un nombre adecuado a su naturaleza ficcional y narrativa, y, a través de él, cimentar un marco teórico desde cual podamos configurar sus rasgos genéricos, sus relaciones con otras formas literarias similares y, así, poder aportar en su inscripción al sistema literario. Pues, si bien es cierto que el microrrelato en la práctica es un hecho literario, en tanto es producido y consumido desde hace mucho tiempo sin la necesidad de su determinación conceptual; en el terreno hermenéutico, sin embargo, sí es crucial su determinación teórica no solo para su mejor comprensión crítica, sino también para su reconocimiento institucional dentro del canon literario de los narrativos, junto a la novela y el cuento.

Por otro lado, también se busca con esto el desarrollo de investigaciones futuras sobre el microrrelato como género literario, y la apertura de un nuevo campo de exploración estética para los estudios literarios. Esto a pesar de que los fenómenos estéticos, relativamente nuevos como este caso, tardan un tiempo hasta ser aceptados en el marco de una comunidad académica. Pero, mientras tanto, existen subrepticamente, fluyen al margen de lo oficialmente establecido, conviven de manera diversa y espontánea con muchos significantes, pero con un mismo significado. Este es el caso del microrrelato o minificción –solo dos etiquetas entre las múltiples que se registran para un mismo fenómeno– que demuestra, como hemos referido, su naturaleza proteica, esquiva y altamente subversiva con las convenciones literarias.

Ahora bien, esta problemática nominal de la ficción mínima presenta, al menos, dos caras que se contraponen. Por un lado, esta amplia gama de nombres para designarla manifiesta la vitalidad y creatividad propias de esta forma literaria. Pero, por otro lado, esta misma diversidad genera una confusión babélica de términos que hace equívoco o, por lo menos, problemático su abordaje desde el plano de la interpretación crítica. En efecto, debido a su brevedad característica, el microrrelato es muchas veces confundido con otras formas mínimas, como el aforismo, el poema en prosa, la anécdota, el caso, la estampa, el chiste, entre otros microtextos. Por ello, debemos evitar el famoso «cajón de sastre», en el que ingresa acriticamente cualquier tipo de texto con tal de que sea brevísimo. De lo contrario, seguiremos leyendo poemas en prosa, aforismos o chistes en antologías de microrrelato¹.

¹ Por ejemplo, en la compilación *Dos veces cuento. Antología de microrrelatos*, de José Luis González (1998), observamos el microtexto titulado: «Blancanieves se despide de los siete enanitos» (29), que, a pesar de su título vinculado a los cuentos de hadas, no presenta la narratividad necesaria para ser considerado un relato. Pues se aproxima más al poema en prosa por su predominante acento lírico. Lo contrario también puede suceder, es decir, que en antologías del poema en prosa encontremos microrrelatos, como es el caso del microtexto «A Circe», de Julio Torri, incluida en la antología *El poema en prosa en Hispanoamérica. Del Modernismo a la Vanguardia*, de Jesse Fernández (1994). Para otros casos, véase el interesante estudio de José Manuel Trabado (2010).

En suma, creemos que el problema nominal se relaciona profundamente con tres cuestiones principales en los estudios literarios: el establecimiento de un estatuto genérico, la determinación de un *corpus* (de los *corpus*) y la posición genérica o subgenérica en el canon literario. Todo ello es fundamental para evaluar la recepción, interpretación y expectativas que origina el nuevo género en el ámbito de la comunicación literaria. Por ello, debemos revisar brevemente los distintos modos en que se ha nombrado a la ficción mínima, pues no todos ellos son intercambiables, para luego justificar la elección del nombre por el que vamos a optar, ya que esto será crucial en la determinación de nuestro *corpus* de microrrelatos en la narrativa de los cincuenta. Cuestión fundamental en este trabajo.

Para dar un orden al *bosque de significantes* de la ficción brevísima, vamos a categorizar las dos perspectivas más relevantes que se han adoptado hasta el momento: las literarias y las extraliterarias. En la primera hemos dividido tres formas de acercamiento: 1) los nombres que se relacionan con el par brevedad-ficcionalidad, 2) aquellos que se mueven entre: extensión-genealogía con el cuento y 3) los que nacen como una invención espontánea o libre. Los dos primeros están más cerca de una aproximación crítico-teórica y, el último (sin desmerecerlo), al mundo de la metáfora o el arte. En cuanto a la perspectiva extraliteraria, encontramos también tres formas de abordaje: 1) las científicas, 2) las connotaciones peyorativas y 3) su relación con el ciberespacio.

Veamos en el siguiente cuadro estas clasificaciones:

LITERARIAS	Brevedad-ficcionalidad	Extensión-genealogía con el cuento (relato)	Invencción libre
	- Minificción - Microficción - Ficción brevísima - Ficción súbita - Ficción rápida - Ficción minimalista	- Cuento breve - Brevicuento - Cuento cortísimo - Cuento ultracorto - Cuento en miniatura - Cuento diminuto - Minicuento - Microcuento - Minirrelato - Microrrelato - Historias mínimas	- Capricho - Disparate - Varia invención - Cuento bonsái - Textículo - Pigmeocuento - Cuento largo - Descuento - Instantánea - Cuento de bolsillo - Cápsula
EXTRA-LITERARIAS	Científicas	Connotación peyorativa	Relación con el ciberespacio
	- Nanocuento - Cuento cuántico - Relato microscópico	- Relato enano - Embrión de texto - Resumen de cuento - Cagatura narrativa - Chistecito	- Twiticuento - Hiperbreve

Desde luego, este cuadro no pretende ser completo, pero creemos, como intentaremos demostrar, que aquí se encuentra la nomenclatura más importante y más usada para referirse a la ficción mínima². Así, siguiendo los trabajos de David Lagmanovich (2006) y de Irene Andres-Suárez (2010), observamos que en España ha ganado influencia el término microrrelato, debido a la actividad académica, las antologías y la difusión por internet; mientras que, en Hispanoamérica (principalmente los países que cuentan con una importante producción de relatos brevísimos: Argentina,

² La lista de nombres sobre la ficción mínima ha sido extraída de diversas fuentes, pero principalmente de tres: antologías, revistas y estudios. Véase la bibliografía.

México, Venezuela, Chile, Colombia y Perú), fluctúan tres nombres, entre los más extendidos: minicuento, minificción y microrrelato. En Argentina, se ha impuesto el término *microrrelato*, probablemente por influencia de David Lagmanovich; en México, ha triunfado el hiperónimo *minificción*, utilizado tempranamente por uno de los primeros difusores y críticos de esta modalidad literaria, Edmundo Valadés, al que siguieron los trabajos de Lauro Zavala e investigadoras como Graciela Tomassini y Stella Maris Colombo; en Venezuela y en Colombia, prevalece el *minicuento*, término empleado por Violeta Rojo y Henry González, respectivamente; y en Chile, alternan *microcuento* y *minicuento*, ambos utilizados por Juan Armando Epple. Más allá del ámbito hispánico, en el mundo anglosajón –aunque la extensión de lo que se considera relato breve varía considerablemente con respecto a nuestro concepto de brevedad³–, se ha manejado los términos: *short-short stories*, *sudden fiction*, *microfiction* por influencia de las antologías de ficción breve de Irving Howe e Ilana Weiner Howe (1983) y la de Robert Shapard y James Thomas (1986), principalmente. En la literatura brasileña, encontramos *crónica* (Noguerol, 1992) y en la China, *cuento de bolsillo*, *cuento diminuto* o *cuento de la palma de una mano* (Koch, 2004).

En el caso particular del Perú, en el que aún no hay un trabajo monográfico o teórico al respecto, ha ganado terreno al parecer el término más abarcador: *minificción*. Porque este aparece no solo en las primeras antologías dedicadas exclusivamente a esta modalidad, sino también en los primeros encuentros o coloquios y en las revistas especializadas. En el primer caso, tenemos: *Breves, brevísimos. Antología de la minificción peruana* (2006), de Giovanna Minardi y *Circo de pulgas. Minificción peruana* (2012), de Rony Vásquez, entre otras antologías o colecciones que prefieren no

³ En efecto, como sostiene David Lagmanovich (2006), lo que para nosotros puede ser un cuento breve, para los países de habla inglesa puede ser un *short-short story* (minicuento). Sin embargo, para David Roas (2010), hay una progresiva reducción de la extensión de la minificción (de 7 páginas en los años 80 a 250 palabras a fines de los 90) en las últimas antologías anglosajonas.

usar como título este término⁴. Con respecto al segundo, se realizó hasta la fecha la I Jornada Peruana de Minificción (setiembre-2011), organizada por el Grupo Literario Micrópolis, que también llevó a cabo la II (agosto-2012) y III (setiembre-2013) Jornadas de Minificción; asimismo, el Simposio «Asedios a la Minificción peruana» (Setiembre-2012), organizado por el Grupo de Estudios Literarios Latinoamericanos de la UNMSM⁵. Y con respecto al tercero, aparecen las primeras revistas que difunden exclusivamente minificciones o microrrelatos: *Plesiosaurio. Primera revista de ficción breve peruana*, en el 2008 y *Fix100. Revista hispanoamericana de ficción breve*, en el 2009. En ambas revistas predomina el término *minificción*, pero también circula el de *microrrelato* o *minicuento*, por los diversos artículos o ensayos de estudiosos peruanos e hispanoamericanos. Además, es importante destacar los primeros concursos dedicados a la minificción⁶ y también la aparición de la Editorial Micrópolis en el 2011, especializada en libros de este género.

Como podemos apreciar, en todo este circuito de comunicación literaria que va creciendo en nuestro país, va ganando espacio el término *minificción*. Sin embargo, no todo lo que es más usado o extendido es lo más apropiado. Por ello, vamos a optar en este trabajo por el término de *microrrelato*, sin descartar por completo el primero, que solo en algunos casos es pertinente. Esta elección se basa no solo en razones teóricas, sino también prácticas. Por un lado, siguiendo a David Lagmanovich (2006), el mundo

⁴ Nos referimos a *Colección minúscula. Cinco espacios de la ficción breve*, de Ricardo Sumalavia (2007). En la presentación del libro, Sumalavia señala que al existir una problemática aún no resuelta en cuanto a la denominación de esta peculiar modalidad literaria, él prefiere nominarlos «ficción breve a lo que muchos escritores han preferido bautizar [...] con tantos otros nombres. Considero que esta opción, la de ficción breve, es la más amplia y permite una mayor movilidad en el momento de ubicar algunos textos».

⁵ Cabe anotar que fuera de Lima se celebró el Primer Encuentro Regional de Escritores de Minificción de Cajamarca, «Nidal de Colibríes» (mayo, 2013), en la ciudad de Chota (Cajamarca), organizado por el Grupo Cultural Wayrak, representado por el poeta y narrador peruano José López Coronado. Asimismo, quizá, la antología regional: *En pocas palabras. Antología del microcuento liberteño*, de Rony Vásquez Guevara (2013).

⁶ El Primer Concurso Nacional de Microcuento (Abril, 2011), organizado por el *Suplemento Solo 4* del diario *Correo* (Huancayo) y el I Concurso Interescolar de Microrrelato Fernando Iwasaki (Agosto, 2012), organizado por Íbero Librerías de Lima.

del texto se puede dividir entre los verbales y los no verbales (lenguaje gestual, musical, pictórico, etc.). Los primeros, utilizando el lenguaje, pueden ser orales o escritos. En este punto, nos enfocamos en los textos escritos, sin desmerecer la literatura de carácter oral que es otro campo de investigación. Luego, en la inmensa mayoría de los textos escritos se distingue una porción especial, a la cual denominamos textos literarios, es decir, aquellos que reúnen rasgos estructurales y estilísticos reconocidos convencionalmente por el lector. En otras palabras, lo que se entiende por el concepto de literariedad desde el formalismo ruso.

Ahora bien, hay textos literarios que tienden a ser extensos y otros que en cambio tienden a ser breves. Aquí nos acercamos a dos componentes básicos de la ficción mínima: brevedad y literariedad. Enfocándonos en el primero, nos damos cuenta de su particular relatividad, ya que lo que consideramos extenso o breve depende del contexto cultural, de una época determinada y de las expectativas del lector⁷. Por ello, los intentos de definición o delimitación de lo que es breve en función de la cantidad de palabras es equívoco. Pero más adelante incidiremos en el espinoso tema de la *brevitas*. Por ahora, es manifiesto que existe un grupo de textos que se caracteriza por su, digamos, *especial brevedad*. Para estos existe el nombre de *microtexto*, a pesar de que una frontera estricta entre uno y otro tipo textual no se pueda fijar absolutamente.

Nuestro campo de estudio se inscribe entonces dentro de los microtextos literarios. Con esto estamos asumiendo a la literatura, además de una convención estética, como un discurso *ficcional*. De este modo, descartamos todos aquellos discursos que, a pesar de su condición microtextual, no son literarios o ficcionales, tales

⁷ Al respecto, Lagmanovich sostiene que «Hoy encontramos larguísimas ciertas obras literarias que, probablemente, en su siglo no llamaban la atención por su extensión: la *Divina comedia* de Dante Alighieri, o el *Paraíso perdido* de John Milton, por ejemplo».

como el anuncio publicitario, los *grafitti*, las noticias, etc.⁸. De esta distinción de microtextos ficcionales y microtextos no ficcionales, Lagmanovich (2006) se va a enfocar en el primero y lo va a denominar: minificción, es decir, aquellos «textos configurados por la especial visión y los no menos especiales procedimientos de la ficción literaria» (26).

Así, hemos llegado a un punto en el que podemos distinguir entre el término microrrelato y minificción. En efecto, todo microrrelato es un texto literario breve de condición ficcional; es decir, una minificción. Pero es una minificción que *cuenta una historia*. Por ello, si todo microrrelato es una minificción, no toda minificción es un microrrelato, ya que ella abarca también a los microtextos literarios no narrativos:

Las [minificciones] que aquí nos interesan más, ya lo hemos dicho, son las que cuentan o narran. Son ficciones que –en cualquier orden– presentan: a) una situación básica (en estas breves composiciones muchas veces tácita), b) un incidente capaz de producir un cambio o modificación en la situación inicial, y c) un final o desenlace (a veces sorpresivo, a veces abierto) que vuelve a la situación inicial o bien que sanciona el definitivo apartamiento de aquella (Lagmanovich, 2006: 26).

En consecuencia, partiendo de una posición narrativista⁹, consideramos con Lagmanovich (2006) que el microrrelato debe reunir tres elementos: brevedad, ficcionalidad y narratividad. En tal sentido, si el segundo elemento (la ficcionalidad) es esencial para distinguirlo de otros microtextos no ficcionales como la noticia, el anuncio publicitario, el comentario, etc.; el último elemento (la narratividad) es capital para

⁸ «Una noticia periodística se organiza por lo común sobre un esquema narrativo, pero está firmemente arraigada en la realidad y no en la ficción. Muestra, o se supone que muestre, ‘lo que es’, no ‘lo que puede ser’» (23).

⁹ Este enfoque narrativista, el autor propone que el microrrelato es una clase textual «cuyo género está perfectamente determinado. El microrrelato forma parte de un *continuum* que abarcaría –de mayor a menor– el ciclo novelístico, la novela, la *nouvelle* (novela corta), el cuento y el microrrelato mismo» (31). En tal sentido, esta perspectiva que posiciona al microrrelato en esa escala de narratividad; se opone a una corriente en el estudio de la ficción mínima llamada *transgenérica* o *hibridista*, por la cual, se sostiene que el microrrelato o la minificción es el producto de un cruce de géneros: líricos, dramáticos, argumentativos y/o narrativos. De ahí las múltiples formas que suele adoptar. Véase al respecto: Graciela Tomassini y Stella Maris Colombo (1996:79-94) y Violeta Rojo (1996:39-47).

distinguirlo de las minificciones o microtextos literarios no narrativos, tales como el aforismo, la máxima, la sentencia, los *grafitti*, el *haiku* y, asimismo, de los microtextos dramáticos que, por su condición escénica, se alejan de los modelos de narración (Lagmanovich, 2006: 28-30).

Por su parte, Irene Andres-Suárez (2010), luego se sondear los términos más usados, se pregunta: «¿son el *microrrelato*, el *minirrelato*, el *microcuento*, el *minicuento*, la *microficción* y la *minificción* significantes distintos para designar un mismo significado o poseen una naturaleza diferente?» (29). Para ella los cuatro primeros son sinónimos y equivalentes, ya que remiten todos al texto literario en prosa, que además es hiperbreve, narrativo y ficcional; por consiguiente, cree que «para evitar confusiones, sería preferible optar por el más extendido en el ámbito hispánico, es decir: microrrelato» (29).

En cuanto a la minificción (o microficción), Andres-Suárez (2010) tampoco la considera como equivalente o intercambiable con respecto al microrrelato, práctica común que se ha venido extendiendo principalmente en Hispanoamérica, y que ha llevado muchas veces a la confusión o en la indeterminación conceptual de cierto sector de la crítica. Esto debido a que la minificción es una categoría mucho más amplia y abarcadora, pues comprende en su interior diversos géneros o modalidades literarias:

La minificción es una supracategoría literaria poligenérica, un hiperónimo que agrupa a los microtextos literarios ficcionales en prosa, tanto a los narrativos (el microrrelato, por supuesto, pero también las otras manifestaciones de la microtextualidad narrativa, como la fábula, la parábola, la anécdota, la escena o el caso, por ejemplo) como a los que no son narrativos (por ejemplo, el bestiario –casi todos son descriptivos–, poema en prosa, la estampa o el miniensayo). Quedan fuera del ámbito de la minificción, por lo tanto, los discursos expositivos-argumentativos; ni el aforismo, ni la sentencia, la máxima, la greguería, la *boutade* o el chiste lingüístico pueden considerarse ficcionales porque en ellos no existe dimensión ficcional alguna; son pensamientos, reflexiones, ocurrencias y, por consiguiente, no entran dentro de la categoría de la minificción (Andres-Suárez, 2010: 30-31).

De este modo, concordamos con Andres-Suárez en la premisa poligenérica de la minificción y en su amplio espectro abarcador. Por lo tanto, la minificción no puede considerarse un género discursivo ni histórico, como lo han venido sosteniendo algunos estudiosos, debido a la gran variedad de formas literarias autónomas e independientes que incluye en su dimensión de hiperónimo. En cambio, el microrrelato sí puede considerarse un género literario, ya que posee rasgos genéricos y específicos que lo distinguen de otros tipos de discurso, como veremos más adelante.

Ahora bien, para sintetizar e integrar lo que venimos diciendo, con los aportes de ambos investigadores, en torno a la nomenclatura y delimitación textual del microrrelato, presentamos a continuación un cuadro de doble entrada para que nos oriente en la posición narrativo-ficcional de este género en contraposición de otros microtextos:

MICROTEXTOS	NARRATIVOS	NO NARRATIVOS
MICROTEXTOS LITERARIOS	a) Ficcionales - Microrrelato - Microcuento - Minicuento - Cuento brevísimo - Hiperbreve - Fábula - Parábola - Escena b) No ficcionales - Caso - Anécdota	a) No ficcionales - Aforismos - Máximas - Sentencias - Miniensayo - Microcrónicas b) Ficcionales - Haiku - Poema en prosa - Microtextos dramáticos - Bestiario - Estampa
MICROTEXTOS NO LITERARIOS	- Noticia - Anuncio publicitario - Chiste, etc.	- Descripción - Comentario - Aviso, etc.

Como todo esquema taxonómico, este presenta ciertas limitaciones. Porque un mismo tipo de texto puede moverse entre una y otra categoría. Por ejemplo, la anécdota o el caso pueden alternar en la frontera de lo ficcional y lo no ficcional; el chiste a veces presenta recursos retóricos que lo aproximan a la literatura. Además, hay que tener en cuenta la cercanía o proximidad del microrrelato con otros géneros –como el aforismo, el poema en prosa, el caso, la anécdota o la fábula– que muchas veces se debe a su capacidad *omnívora* para absorber formas antiguas o modernas, literarias o no literarias. Pero más adelante vamos a profundizar en estas relaciones. Por ahora hemos intentado describir y delimitar la posición de nuestro objeto de estudio en la maraña terminológica que aún hoy persiste¹⁰.

Por último, además de estas razones teóricas en la elección del término microrrelato, también hemos sopesado las de orden práctico y semántico. Por un lado, es una palabra que viene respaldada en la bibliografía histórica. Así, el primero quizá en usarla, con el sentido que hoy le damos, fue el escritor mexicano José Emilio Pacheco por el año de 1977¹¹ y, luego, también fue empleada en el estudio fundacional de Dolores Koch (1981): «El microrrelato en México: Torri, Arreola y Monterroso». Por otro lado, el término ofrece la mayor precisión conceptual que los otros dos más usados, *minicuento* y *microcuento*, para nombrar a la ficción mínima. En efecto, si analizamos sus elementos compositivos: *mini-*, que procede del latín, significa ‘pequeño’, ‘breve’ o ‘corto’ y *micro-*, que procede del griego, significa ‘muy pequeño’. Por consiguiente, si *cuento* significa ‘narración breve de ficción’, la conjunción de *mini* y *cuento* (o de *micro* y *cuento*) sería redundante, ya que se referiría a ‘narración breve de ficción breve’

¹⁰ Y, por paradójico o irónico que resulte, si uno busca en el *Diccionario de la lengua española*, RAE, vigésima segunda edición, no podrá encontrar ninguno de los tres nombres más famosos o extendidos para la ficción mínima: *minificción*, *minicuento*, ni *microrrelato*. Pero si encontraremos *minifalda* o *microbús*.

¹¹ Véase, al respecto, Fernando Valls (2008).

(*Diccionario*, RAE, vigésima segunda edición). En cambio, *relato* tiene el significado general de ‘narración’ (literaria en nuestro caso, ya que también hay narración factual), por lo que microrrelato –‘narración muy breve’– responde al espíritu de precisión de nuestra búsqueda, y se libera, al mismo tiempo, de caer *a priori* en la subordinación genérica de los términos *microcuento* o *minicuento* que portan en su interior a ese género (el cuento) ya definido en la tradición.

Así, esperamos librarnos de la confusión *babélica* arriba citada, y atender a la tan oportuna advertencia de José María Merino (2010) de no hacer de este género, como ya hemos referido, una especie de *cajón de sastre*: «ese todo vale con tal que sea corto», lo que lleva a no poder distinguir los textos valiosos de las «estampas inertes» (234)¹². Pero aún quedan aún algunas preguntas: ¿el microrrelato es un género autónomo?, ¿cuáles son sus rasgos?, ¿cuál es su relación con otras formas literarias, especialmente con el cuento?

I.2 RASGOS GENÉRICOS CONSTANTES

En el estudio del microrrelato existen diversas perspectivas –subjetivas u objetivas, textuales o extratextuales–, desde las cuales se ha intentado desentrañar sus rasgos o características propias. De ahí la difusión de un conjunto de rasgos más o menos constantes, que intentan delimitar la naturaleza de esta forma literaria. Por nuestra parte, creemos que para la determinación genérica no solo es importante el análisis de los rasgos textuales inmanentes, sino también de los rasgos extratextuales del campo pragmático de producción (autor) y recepción (lector). Porque en última instancia un

¹² Sobre todo al usar el término tan amplio y abarcador de *minificción* que, como hemos visto, comprende una multitud de otros géneros diferentes entre sí. Problemática que se ha dado, por cierto, en las primeras antologías de minificción peruana que, lamentablemente, no distinguen entre minificciones narrativas y no narrativas. De ahí que inserten y confundan en sus recopilaciones microtextos narrativos con los no narrativos. Véase Giovanna Minardi (2006) y Rony Vásquez (2012).

género es una convención que nace o se transforma en una situación social determinada. Por ello, desde una triple perspectiva que conjugue la lingüística textual, la semiótica y la narratología, vamos a intentar integrar y estructurar estos rasgos en dos grandes niveles: los rasgos genéricos constantes y los rasgos genéricos variables. En el primer nivel, describiremos tres tipos de rasgos constantes o necesarios, que constituyen lo esencial del microrrelato: la hiperbrevedad, la narratividad y la ficcionalidad. En el segundo nivel, examinaremos sus rasgos variables que se desprenden del primer nivel, es decir, aquellos que son más proclives que los primeros a los cambios en el transcurso histórico: los rasgos del discurso, de la historia y los pragmáticos de la comunicación literaria (autor-texto-lector), en el marco de la narrativa contemporánea.

I.2.1 Hiperbrevedad

Sin duda la brevedad es una de las cuestiones más abordadas y debatidas en torno a la conceptualización del microrrelato. Y no podía ser de otra manera, ya que es el rasgo más sobresaliente y llamativo de esta modalidad literaria. Así, a la hora de tratar esta cuestión, surgen tres preguntas capitales al respecto: ¿cómo determinar los límites de la brevedad en el microrrelato?, ¿cuáles son los mecanismos para lograr dicha brevedad?, y ¿cuáles son las consecuencias estructurales, temáticas y pragmáticas de intensificar este rasgo? En este apartado solo intentaremos responder a la primera pregunta. Luego, a medida que revisemos los otros rasgos genéricos y específicos, ensayaremos responder a las otras dos preguntas, ya que la brevedad en el microrrelato, es un rasgo principal que atañe no solo a los niveles discursivos, sino también a los formales y estructurales.

Una primera solución para establecer los tipos y grados de la brevedad en la ficción mínima ha sido la cuantitativa, es decir, determinar lo que se puede considerar

como microrrelato según el número de palabras. Así, Lauro Zavala (2002) distingue por la cantidad de palabras el *cuento convencional* (10 000-2000) del *cuento breve* (menos de 2000) y, de este último, Zavala categoriza tres tipos: *cuento corto* (2000-1000), *cuento muy corto* (1000-200) y *cuento ultracorto* (200-1). Por su parte, Dolores Koch (1986) postula la extensión máxima de 350 palabras o el límite de dos cuartillas para el microrrelato. Otra alternativa que se relaciona con la anterior, pero que enfatiza la percepción lectora, es la que sigue la idea planteada por Ítalo Calvino (1998) en la segunda de sus *Seis propuestas para el próximo milenio* («Rapidez»). Ahí, Calvino confiesa su interés por las composiciones narrativas muy breves (pero sin «negar los placeres de la dilación»), lo que le lleva a destacar la densidad, velocidad y concisión de estilo que se encuentra, especialmente, en este tipo de textos: «una densidad particular que, aunque pueda alcanzarse en narraciones largas, encuentra su medida en la página única» (54-57).

Entonces, siguiendo esta línea de Calvino, el antólogo español Antonio Fernández Ferrer (1990) es uno de los primeros en definir el *minicuento* como la «página única como unidad respiratoria del manuscrito literario; la lectura instantánea, de 'un tirón', abarcadora de todo un relámpago narrativo que se percibe en su mínima expresión posible pero con la máxima intensidad» (11). Así también, Violeta Rojo (1996^a) identifica a estos minitextos como aquellos que «no llegan por lo común a las dos páginas impresas, aunque lo más frecuente es que tengan una sola página» (3). Y otros investigadores, como Lauro Zavala (2004) e Irene Andres-Suárez (2010), propondrán el límite de la página impresa, pues permite la lectura en un *único vistazo*, esto relacionado con la unidad de efecto que, según ellos, debe causar esta modalidad ¹³.

¹³ Lauro Zavala (2004) define a la minificción como la «escritura narrativa cuya extensión no rebasa una página impresa» (19), e Irene Andres-Suárez (2010) cree que «idealmente, no debería rebasar la página impresa para poder ser leído de un único vistazo, lo que refuerza la unidad de impresión» (50). Violeta

Ahora bien, frente a esta tendencia de cuantificar la brevedad de la ficción mínima, ya sea por el número de palabras o por la página impresa, han surgido posturas discrepantes. Por ejemplo, Lagmanovich (2006) presenta dos objeciones ante el cómputo de palabras. En primer lugar, para el teórico argentino la cuestión de la brevedad es subjetiva, pues depende de la percepción de cada lector: «Breve es aquello que, en mi lectura, percibo como breve; extenso es aquello que en mi lectura percibo como extenso. Esto no es muy científico, pero la alternativa –el corsé del cómputo– es aun peor» (38). La otra objeción, para el teórico, es que la percepción de los conceptos de lo breve o de lo extenso «está condicionada por contextos culturales, dentro de los cuales figura la tradición literaria» (38). Y pone el ejemplo del concepto de brevedad de los países de habla inglesa, en los que un *short story* (relato breve o cuento) suele tener unas 25, 30 o 40 páginas de extensión en formatos habituales de los libros de narrativa. De ahí que, cuando aparecieron relatos más breves que el cuento convencional, apareciera el término *short short story* para designar algo así como el *breve relato breve* o *relato brevísimo*.

Sin embargo, en la antología de Irving e Ilana Howe (1983), *Short shorts stories: An anthology of the shortest stories*, aparece «El muerto», de Jorge Luis Borges, texto que para nuestra cultura no sería considerado como microrrelato, ya que excede los límites cuantitativos arriba planteados¹⁴. Por ello, en esta marcha inexorable de la brevedad, aparecieron otras denominaciones como *sudden fiction* y *flash fiction*, las cuales se aproximan cada vez más a la terminología hispánica para la minificción. En el caso hispanoamericano, Lagmanovich (2006), a pesar de declararse en contra del conteo

Rojo (2009), en una entrevista años después, reafirma su posición al respecto: «Creo que la minificción se lee de una ojeada, así que debe caber en una página impresa» (5).

¹⁴ En efecto, este relato borgeano tiene más de 1500 palabras, por lo cual, para los teóricos expuestos, sería simplemente un *cuento corto* (1000-2000 palabras), lejos, pues, del microrrelato o del *cuento ultracorto* (200-1 palabras).

de palabras, propuso una nueva categoría extrema de microrrelatos: los *hiperbreves*. Para todos aquellos que se ubiquen por debajo de las 40 palabras, que incluye a los de una línea o nueve palabras, como el paradigmático «El dinosaurio» de Augusto Monterroso (49-83).

Por su parte, David Roas (2010) cuestiona la propuesta de la página impresa en la determinación de la ficción mínima, pues «ni Calvino ni los teóricos del microrrelato han logrado ofrecer una razón estructural que determine tal extensión» (27). Para el teórico español, la justificación de la extensión máxima de la página única, aquella que la reclama para tener todo el texto a la vista y poder leerlo de un único vistazo, es equívoca, pues, «¿es posible leer de un único vistazo?» (27). Además, Roas (2010) sostiene que aquello de la unidad de efecto es un concepto propuesto por Edgar A. Poe para el cuento: «La sombra de Poe sigue siendo muy alargada» (27).

Ahora bien, nosotros, sin la pretensión de cancelar esta espinosa cuestión de los límites de la brevedad en el microrrelato, proponemos una solución desde la Estética de la recepción. Es decir, aquella que observa la concreción del texto desde la perspectiva del lector, pues este, en última instancia, es quien constituye, realiza y valora estéticamente la obra desde un determinado ámbito cultural e histórico¹⁵. Por lo tanto, concordamos con aquellos que sostienen que la brevedad es inevitablemente subjetiva y relativa (una novela puede ser breve, un cuento, largo), porque no se puede establecer una rigurosa aritmética en estos ámbitos. Pero esto no quiere decir que descartamos del todo el conteo de palabras ni la consideración de la página impresa, pues cada palabra y más aún cada página, de alguna forma tiene que ver con el tiempo de lectura.

¹⁵ Al respecto, Felix Vodička (1989) sostiene que «Solo cuando una obra es leída llega a su realización estética, solo así se convierte en la conciencia del lector en objeto estético. Junto con la percepción estética se da en estrecha conexión la valoración» (55).

Entonces, y aunque el tiempo de lectura es también relativo y difícil de medir, creemos que el microrrelato puede perder esa impresión o efecto tan característico si *excede* un promedio de palabras (que actualmente fluctúa alrededor de las 300) o va más allá de la única página¹⁶. Pero estos dos últimos parámetros los tomamos solo como factores importantes, mas no como aspectos determinantes de lo que *es* y *no es* un microrrelato. Porque en la brevedad no solo intervienen asuntos cuantitativos (formales), sino fundamentalmente cualitativos (pragmáticos). Así, llegamos (¿o debimos empezar?) al concepto de *brevitas* latina (Quintiliano *dixit*), en cual la brevedad no solo es un asunto de la *dispositio* (estructura), sino sobre todo de la *elocutio* (discurso), para la consecución del fin general de la persuasión. En tal sentido, la *brevitas*, junto a otras virtudes, se potencian en la necesaria interacción de los distintos niveles operativos de la *narratio* (incluido la *inventio*), para lograr el efecto esperado.

En consecuencia creemos que la brevedad debe ser complementada con otros mecanismos o cualidades retóricas para lograr esa concisión e intensidad del microrrelato¹⁷. Así, a nivel discursivo son cruciales para este fin: la precisión lingüística, la condensación semántica, el uso de la elipsis, la reescritura,

¹⁶ Desde luego que, para ser más «científico», se tendría que realizar una investigación cognitiva o pragmática para sustentar esta aseveración. La cual sobrepasaría las dimensiones de este trabajo, sin embargo, como venimos diciendo, los gustos y las percepciones cambian con la época y el contexto. Por el momento, nos basamos no solo en un promedio de las propuestas de los investigadores, arriba señalados (Koch, 1986 y Zavala, 2002), sino también en la experiencia personal de lectura de las más importantes antologías sobre el microrrelato en la actualidad, que rondan ese promedio. Asimismo, en los concursos internacionales sobre minificción, aunque son muy variables en sus límites de palabras (hasta 300, 200, 100, 50 o incluso solo algunas líneas o palabras), observamos que 300 es un límite que la mayoría no sobrepasa. Al respecto, véase Leticia Bustamante (2012), quien lleva a cabo un examen de los criterios de selección de diversas antologías hispánicas del microrrelato (publicadas entre 1990-2011). Con respecto a una relación de los concursos de minificción, véase en la bibliografía el apartado «Revistas digitales»: *Internacional Microcientífica. Revista de microrrelatos y otras brevedades*.

¹⁷ Para Raúl Brasca (2000), el *microcuento* tiene dos características principales: *concisión* e *intensidad*. Por concisión entiende la unión de brevedad y precisión; en cuanto a la intensidad afirma que «está ligada a la concisión (en el sentido de que aquello que se encuentra más concentrado es también más potente) y depende mucho de la estrategia que sigue el narrador para lograr la eficacia» (2).

intertextualidad o el uso de marcos referenciales¹⁸. A nivel formal son importantes: una anécdota comprimida, personajes anónimos o arquetípicos, espacios constreñidos o casinulos. Estos son solo algunos recursos (que luego abordaremos en los rasgos específicos) por los que un autor competente interpela la participación activa del lector, para que este complete una historia, que está apenas sugerida en la mínima dimensión textual del microrrelato.

En suma, nosotros creemos con Lagmanovich (2006) y Andres-Suárez (2010) que la hiperbrevedad –el rasgo más distintivo e importante del microrrelato– no solo es cuestión de cantidad o de forma, sino más bien de cualidad; ya que esta condiciona los otros aspectos discursivos, estructurales, temáticos y hasta pragmáticos de su composición. Por lo tanto, este rasgo es clave para determinar la naturaleza genérica y autónoma del microrrelato, y poder así distinguirlo de su más cercano referente: el cuento.

I.2.2 Narratividad virtual

La extrema brevedad –aunque es el rasgo más distintivo e importante del microrrelato– no es suficiente para determinar su naturaleza. Pues, como describimos arriba, hay otros microtextos literarios (aforismos, parábolas, *haikus*, etc.) y no literarios (noticia, comentario, anuncio, etc.) que también comparten esta cualidad. En este sentido, el examen de la narratividad es fundamental para delimitar y reconocer a las minificciones narrativas, es decir, a los microrrelatos de otros microtextos literarios que se mueven en los senderos de la hiperbrevedad.

¹⁸ Para Violeta Rojo (1996), la concisión del *minicuento* es ayudada por el uso de cuadros o marcos. Los cuadros son estructuras o representaciones estereotipadas que forman parte de nuestro conocimiento del mundo. Esto le permite al autor economizar recursos narrativos (tiempo, espacio, personajes), ya que trabaja sobre referentes universales o tradicionales que supone el lector conoce previamente (58-69).

Sin embargo, este rasgo no ha sido analizado adecuadamente en un estudio monográfico o sistemático del microrrelato hispanoamericano¹⁹. Generalmente se le anota como algo supuesto o sobrentendido: *narrar es relatar o contar una historia*. Desde luego el diccionario y el sentido común coinciden con esta afirmación. Pero esta orientación intuitiva no es suficiente a la hora de abordar estas piezas sofisticadas que implican los microrrelatos. Porque debido a esta falta de investigación narratológica, somos testigos de que en muchas antologías, supuestamente de microrrelatos, se insertan textos que en realidad no lo son o, por lo menos, presentan serias dudas de su condición narrativa. Esto conduce no solo a la confusión por parte del lector de dichas antologías, sino al consecuente desprestigio de esta forma literaria en formación.

Por lo tanto –sin profundizar demasiado en este aspecto–, vamos a sentar nuestra posición, siguiendo las propuestas de importantes narratólogos, como Roland Barthes (1977), Tzvetan Todorov (1978), Gerard Genette (1989), Mieke Bal (1990) y Joseph Courtes (1997). Del primero, tomamos las nociones de modelo y funciones cardinales. Es decir, el principio de que es posible determinar un modelo o matriz más o menos universal para los textos narrativos, y de que sus mínimas partes constitutivas se basan en una serie de núcleos o funciones cardinales que luego se integran en otros niveles superiores (acción, narración) para articular el sentido del relato. De Todorov, tomamos la noción de transformación, como elemento específico de la narración, que la diferencia de otro tipo de textos, como el descriptivo. Esto es, el cambio o la alteración de un estado inicial a otro estado diferente, de ahí que el relato implique la relación de sucesos o acontecimientos en el tiempo. De Genette²⁰, tomamos la distinción de los tres

¹⁹ Salvo el artículo de Francisco Álamo Felices (2010) que realiza una comparación narratológica entre el cuento y el microrrelato. Luego, más allá del ámbito hispanoamericano, Colin Peters (2008) se enfoca plenamente en un estudio narratológico de la minificción.

²⁰ Genette (1989), con esta triple distinción de los niveles del relato, sintetiza y avanza en la tradición de los estudios literarios que empieza con Aristóteles (1999) y su noción de *fábula* (acción) y que, con los

niveles o estratos del texto narrativo: el *discurso* (el texto en sí mismo), la *historia* (fábula) y la *narración* (acto de enunciación).

Según esta última propuesta de Genette, el nivel analizable sería solo el primero, pero mediante el propio análisis se pueden desprender los otros dos niveles. Así, el relato (texto narrativo) sería la simultaneidad de un discurso, donde un narrador (instancia narrativa) despliega una historia (fábula) en una secuencia de eventos ordenados cronológicamente. Y aquí llegamos a un punto clave sobre los textos narrativos: *el evento* o *acontecimiento*. Para Mieke Bal (1990), quien a su vez sigue a Claude Bremond, este se define como un proceso en el que se origina un cambio o «la transición de un estado a otro que causan o experimentan actores» (21). Dicho proceso a su vez se divide en tres *fases* en toda fábula: la posibilidad (o virtualidad), el acontecimiento mismo (o realización) y el resultado (o conclusión) del proceso; pero, según Bal (1990), «ninguna de estas tres frases es indispensable. Una posibilidad se puede o no realizar. E incluso si se realiza el acontecimiento, no está asegurada una conclusión satisfactoria» (27).

Entonces, siguiendo estas propuestas, podemos definir el texto narrativo como el acto de enunciación discursiva en el que un narrador relata, para un narratario (destinatario intratextual), una historia; es decir, una fábula que comprende una secuencia de eventos o acontecimientos ordenados lógicamente y cronológicamente, causados o experimentados por actores. Y este acontecimiento es entendido como un proceso de tres fases no indispensables: 1) virtualidad, 2) realización y 3) resultado²¹.

formalistas rusos, se orienta hacia la dicotomía entre *fábula* (material inerte) y *trama* (configuración artística). La crítica anglosajona adapta esta dicotomía con los términos *story* (historia) y *plot* (trama, argumento). Más adelante se da la distinción entre *historia* y *discurso*, que de una manera sencilla, la primera sería el *qué* de la narración, y la segunda, el *cómo* (Chatman, 1990). En la *Retórica* de Aristóteles (2005) también tenemos la clásica distinción entre los niveles de la *inventio/dispositio*, equivalentes a fábula/trama.

²¹ En un análisis más pormenorizado del concepto de acontecimiento, Mieke Bal (1990) propone tres criterios para delimitar gradualmente el número de acontecimientos a investigar; pues, como él sostiene,

Ahora bien, una vez establecido nuestro marco narratológico básico, debemos plantearnos la siguiente pregunta capital en la delimitación de nuestro objeto de estudio: ¿cuáles son las condiciones mínimas que debe cumplir un texto para considerarse relato? O, en otras palabras, ¿qué es lo que hace que un texto narrativo funcione como tal?

En parte, ya hemos contestado a esta pregunta con nuestra definición de texto narrativo. Pero fundamentalmente consideramos crucial dos elementos mínimos que debe contener todo relato: 1) un narrador o agente enunciador del discurso y 2) un evento o acontecimiento en el tiempo. El primer elemento, además de recordarnos que todo relato o texto narrativo es un acto de comunicación entre un emisor (*narrador*) y un receptor (*narratario*), nos permite distinguir los relatos en forma dialogada, en los que al menos se percibe, por más escondida que sea, una presencia mínima del narrador; de los textos dramáticos, en los que también se presenta una serie de hechos o eventos en el tiempo, pero que no presentan un narrador. Y el segundo elemento es capital no solo para identificar al relato como un proceso que adquiere sentido en una relación temporal con otros posibles eventos, sino también para observar la mínima constitución estructural que debe presentar un relato para ser considerado como tal.

En este sentido, para Todorov esta conformación se presenta como una estructura quinaría (estado1/ transformación1/ estado2/ transformación2/ estado3), y lo ejemplifica observando la estructura del cuento «Las ocas», analizado por Vladímir Propp (1928):

no solo hay muchas frases que «contienen elementos que pueden considerarse procesos, sino que esos mismos procesos pueden considerarse tanto procesos como objetos, en función del contexto». Estos criterios serían: 1) *Cambio*, o la alteración o interrupción de un estado o condición que se presenta en relación a una serie o cadena significativa; 2) *Elección*, entre dos posibilidades, que se lleva a cabo o revela sus resultados; y 3) *Confrontación*, dos actores o grupos de actores se ven confrontados entre sí; lingüísticamente: sujeto-predicado-objeto directo, donde tanto sujeto como objeto son agentes.

Este cuento contiene cinco elementos obligatorios. 1) La situación de equilibrio del comienzo. 2) La degradación de la situación debido al secuestro del niño. 3) El estado de desequilibrio constatado por la niña. 4) La búsqueda y descubrimiento del niño. 5) El restablecimiento del equilibrio inicial, el retorno a la casa paterna (citado en Serrano, 1998: 3).

En cambio, para Joseph Courtès, el relato mínimo consta de una estructura ternaria (estado1/ transformación/ estado2). En tanto, según Courtès, este se presenta como «una transformación situada entre dos estados sucesivos y diferentes» es decir, el paso de un término (estado 1) a su contrario (estado 2), vía el contradictorio (no estado 1), (citado en Serrano, 1998: 2).

En nuestro caso, nos orientamos hacia la premisa de que el relato mínimo está conformado por una estructura ternaria. Por la razón de que esta, a diferencia de la quinaria de Todorov, es la que mejor sintetiza la estructura esencial del relato. En efecto, si analizamos la estructura quinaria de Todorov observamos que en realidad está conformada únicamente por dos tipos de enunciados: *estado* y *hacer*. De hecho, el propio Todorov apunta implícitamente en esta dirección cuando reconoce la presencia en el relato quinario de dos tipos de *episodios*: «Hay, por consiguiente, dos tipos de episodios en un relato: los que describen un estado (de equilibrio o de desequilibrio) y los que describen el paso de un estado a otro» (citado en Serrano, 1998: 4).

Por lo tanto, concordamos con Eduardo Serrano (1998), quien a su vez sigue a Courtès y a la semiótica de Greimas, en que «el *relato mínimo* es una estructura ternaria, resultante de la interrelación sintagmática de dos enunciados de estado y un enunciado de hacer: todo relato, desde el más simple hasta el más complejo, se construye mediante la recurrencia de dicho sintagma elemental» (4).

Para corroborar esta aseveración tratemos de aplicarla no a un cuento tradicional, como lo hacen Propp y Todorov, sino justamente a un microtexto que es

considerado como *micro-relato*, en el que, por cierto, no necesitamos abstraer su estructura o esqueleto, pues este ya se presenta en su forma quintaesenciada:

[Sin título]

Conozco a un hombre que dormía con sus brazos. Un día se los amputaron y quedó despierto para siempre.

(César Vallejo, 1973:39)

Este microtexto, a pesar de su comprimida dimensión, reúne algunos elementos que lo emparentan con los textos narrativos: 1) un narrador y 2) un acontecimiento en el tiempo. Además, este último se presenta como un proceso que va de un estado 1 (hombre que dormía), no estado 1 (transformación: amputación), estado 2 (despierto para siempre). Así, tenemos los dos enunciados elementales, de *estado* y *hacer*, lo que nos lleva en otras palabras a la estructura ternaria.

Narratividad virtual: el microrrelato sin fábula (aparente).

Hasta aquí el microrrelato, al parecer, no presenta problema alguno con los principios narratológicos, pues, como hemos intentado demostrar, cumple con las condiciones mínimas de un texto narrativo. Sin embargo, existe un grupo de microtextos – clasificados como microrrelatos– que no reúne estos requisitos de forma cabal y que, por lo tanto, cuestiona y problematiza aún más las nociones estructurales del texto narrativo. Nos referimos con Violeta Rojo (1996) a los *microrrelatos sin fábula (aparente)*. Es decir, microtextos que, a pesar de sugerir o esbozar una cierta fábula, esta no se desarrolla de forma explícita, concreta o incluso textual, como los relatos convencionales sí lo hacen. Por ello, la fábula estaría ausente, aparentemente. Y aquí entendemos fábula, como explicamos arriba, al argumento (*historia*) de la obra.

Entonces, ¿puede existir un relato que no presente concretamente una fábula, que es sustancial a su naturaleza?

Recordemos que arriba habíamos dividido con Bal (1990) a la fábula en tres fases: 1) la posibilidad (virtualidad), 2) el acontecimiento (realización) y 3) el resultado (conclusión). Entonces, el microrrelato sin fábula explícita sería aquel texto que postula una de las fases, pero no lleva a concretar textualmente las otras dos, dejándolas así a la libre interpretación del lector. Por lo tanto, en este tipo de microrrelatos, predomina lo que hemos denominado *narrativa virtual*. Y decimos *predomina* porque estamos concientes con Umberto Eco (1993) de que todo texto en el fondo es virtual, pues semióticamente es una posibilidad a la espera de que un lector actualice su sentido. Pero aquí nos referimos a la virtualidad del microrrelato (sin fábula) en el sentido de *virtus* o virtud, es decir, en la capacidad que tiene este para producir la sensación de narratividad en el lector, a pesar de no tener una fábula completa o explícita. En otras palabras, este *virtus* apunta a que sí contiene en cambio los elementos suficientes para producir un *efecto de fábula* en el lado de la recepción.

Un ejemplo ya clásico y que estamos obligados a citar:

El dinosaurio

Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.

(Augusto Monterroso, 2012, p. 77)

A ver, ¿cuál es la historia?, ¿qué pasó aquí? Estas son seguramente algunas de las preguntas que se haría un lector promedio frente a este comprimido. Pues, como se observa, este no presenta una historia o fábula de forma evidente o explícita. Es decir, no solo no observamos una acción concreta que muestre el tránsito entre dos estados

sucesivos y diferentes, sino que tampoco vemos a un personaje claramente diseñado: ¿quién despierta? Asimismo, el espacio y el tiempo casi no se perfilan: ¿dónde está?, ¿cuándo sucede? Por todo ello, no parece, a simple vista, un relato. Sin embargo, es considerado uno de los mejores microrrelatos del mundo.

Bajo nuestra perspectiva teórica, esta pieza sí reúne las dos condiciones mínimas que hemos postulado para los narrativos: un narrador y un evento. Porque efectivamente hay un *sujeto enunciator* que nos refiere que *algo ha sucedido* aunque no sabemos claramente *qué*. Por otro lado, este microtexto presenta un procedimiento típico de la narración en español: el uso conjugado del pasado terminativo (pretérito perfecto simple: *despertó*) y el pasado no terminativo (pretérito imperfecto: *estaba*). Este contrapunto verbal, como sabemos, marca el momento en que una acción, iniciada en el pasado y cuyos efectos aún no terminan (*estaba*), es interrumpida por otra acción precisa y concluida (*despertó*). Además está el uso preciso de los adverbios que sustentan finalmente el aparato narrativo: *cuando*, que subordina y conecta los planos verbales; *todavía*, que le da densidad temporal ambigua; y *allí*, que le da cierta espacialidad a lo narrado.

Sin embargo, si tratamos de aplicar la referida estructura ternaria nos encontramos con serias dificultades. En tanto no está claro cuál es el estado inicial ni cuál el estado final; es decir, cuál es el *cambio*, si lo hay, que se opera aquí. Al parecer, y debido a la carga temporal que implica la conjunción del adverbio *todavía* y del imperfecto *estaba*, que apuntan hacia algo ya empezado y persistente; solo estaríamos frente a la tercera fase de resultado. Es decir, aquí se habría llevado a cabo un cambio, un tránsito súbito entre un estado hacia otro, resultante de ese *despertar*, que sería así la sorpresa o revelación final. Pero se obvia las otras dos fases. En este sentido, estaríamos como ante el final de un *cuento abierto*, en donde todo el proceso anterior ha sido

silenciado. En términos de las tres fases de la fábula de Bal (1990), aquí se presentaría tan solo el *acontecimiento*, dejando en suspenso también cuál era el antes (posibilidad) de este acontecimiento, pero sobre todo, cuál es el resultado o conclusión del proceso. De ahí que este tipo de microrrelatos estaría llevando al extremo el principio de Bal (1990) de que ninguna de las tres fases es *indispensable*.

Por lo tanto, sea una u otra perspectiva de análisis narratológico, observamos el predominio de una virtualidad en este clase de microrrelatos (*sin fábula*). Virtualidad que interpela al máximo la complicidad o participación activa del lector para que complete o dé sentido a la historia. De ahí que este tipo de microrrelatos sea el que más desafía la competencia narrativa de los lectores, pero también los más controvertidos desde el punto de vista narratológico. Pero no olvidemos que el autor textual también debe ser competente en dejar las marcas textuales suficientes (como lo hace Monterroso) para que esa posibilidad narrativa se realice con éxito en el lector. De lo contrario estaríamos ante microtextos sin ese *virtus* narrativo.

I.2.3 Ficcionalidad²²

La ficcionalidad es otro de los rasgos fundamentales en la determinación genérica del microrrelato. Como habíamos apuntado arriba, la mayoría de los especialistas en el relato mínimo [Zavala 1996, Lagmanovich 2006, Andres-Suárez 2010, entre otros] coinciden en que la ficcionalidad –junto a la hiperbrevedad y narratividad– es un elemento básico de la naturaleza del microrrelato. Es decir, no es suficiente que un texto

²² El tema de la ficción, inaugurado por Aristóteles (1999) en su *Poética*, es tan vasto y complejo que desbordaría la naturaleza de este trabajo. Sin embargo, nos parece importante abordarla aunque sea de manera tangencial. Así, José María Pozuelo (1994) advierte que en la ficcionalidad contemporánea hay tres corrientes: 1) la filosofía analítica que desemboca y amplía la teoría de los *speech acts*, 2) las teorías representacionales o miméticas y 3) la teoría de los mundos posibles. Nosotros vamos a enfocarnos en esta última, pues resulta ser una revisión crítica de las anteriores; pero vamos a complementar esta teoría de nivel semántico con la teoría pragmática desde una perspectiva literaria.

sea a la vez hiperbreve y narrativo para ser considerado microrrelato, en el sentido literario que le queremos dar a este término. Por esta razón, es necesario distinguir los microrrelatos factuales de los no factuales o ficcionales.

Sin embargo, este rasgo, al igual que la narratividad, se asume frecuentemente de forma implícita; lo cual genera ciertos equívocos a la hora de abordar o clasificar sobre todo algunos microrrelatos (llamados híbridos o proteicos) que tienen la vocación de adoptar múltiples formas, entre ellas la de los discursos factuales y que, por ello, son a veces difíciles de distinguirlos de los ficcionales.

Un ejemplo de esto es un microtexto de Augusto Monterroso, que ha sido clasificado en una antología de ensayo latinoamericano, pero también en algunas antologías de minificción:

Fecundidad

Hoy me siento bien, un Balzac; estoy terminando esta línea²³.

(Monterroso, 1983: 61)

Este comprimido ha soportado la doble lectura de dos discursos supuestamente contrapuestos. Por un lado, el de los discursos factuales, en tanto ha sido leído como un texto de tipo argumentativo (el ensayo). Por otro, el de los discursos ficcionales, al ser incluido en un conjunto de relatos literarios. Entonces, ¿qué pasó aquí? Bajo una perspectiva estética podríamos decir que ha triunfado esta vocación de los textos modernos de transgredir las fronteras entre los discursos o géneros literarios. Pero desde una perspectiva teórica es un buen ejemplo para indagar las cuestiones de los límites o

²³ Este microtexto fue traducido e incluido en la antología *The Oxford Book of Latin American Essays*, editada por Ian Stavans (1997). Asimismo, en la antología de minificción *Mil y un cuentos de una línea*, de Aloe Azid (2007). Además, este microtexto monterroseano ha sido incorporado por David Lagmanovich (2006), en su muestra hispanoamericana de « microrrelatos hiperbreves».

los cruces que se establecen entre uno y otro discurso o, en todo caso, si es posible determinar estas fronteras.

Ahora bien, sin pretender ahondar demasiado en esta cuestión, aquí solo apuntaremos nuestra posición basada en la semántica y en la pragmática literaria. Esto es, creemos que la ficcionalidad o factualidad de un texto no solo se determina en el plano del contenido, sino también por el contexto de la situación comunicativa. Esto incluye no solamente el entorno sociocultural que envuelve al emisor y al receptor de esta comunicación, sino fundamentalmente el marco paratextual, desde donde se leen los textos. Porque si un lector recibe un texto bajo el paratexto de *cuentos* o bajo el paratexto de *noticias*, estos marcos van a orientar su lectura hacia una u otra categoría de discursos. Desde luego, el texto referido, para lograr mimetizarse en ellos, debe tener algunos rasgos que no lo alejen demasiado de los tipos discursivos en los que se va inscribir.

Este microtexto de Monterroso, como dijimos, ha sido insertado en modalidades discursivas distintas. En una, la marca paratextual «microcuento» o «minificción» nos induce a tomarlo y pensarlo como un texto ficcional, a pesar de su discutible naturaleza narrativa. En tanto, como lectores, asumimos que el autor (entidad real) ha creado un narrador ficcional que, irónicamente, se siente como un *Balzac* al terminar solo una línea. De este modo concebimos a un personaje ficticio, que alude al del tópico del escritor y su problema creativo, pero aquí este es parodiado frente a la figura monumental del escritor francés.

En cambio, bajo el marco de los textos ensayísticos, somos inducidos a asumir que no hay diferencia entre el autor (real) y el narrador (ficcional), ya que el primero (Monterroso) se encuentra en esta antología junto a otros autores que se presentan a sí mismos como únicos enunciadores de su discurso. Así, lo tomamos como un

miniensayo que reflexiona sobre el proceso de escritura. Además, la naturaleza del ensayo, un género a medio camino entre la ciencia y la literatura, permite exponer no solo la subjetividad del escritor, sino también relatar o narrar la propia experiencia, sin dejar de lado la veracidad referencial de la exposición.

Un ejemplo más, no solo de otro contexto (Estados Unidos), sino que su probable origen se debe a un medio distinto al literario (la prensa), y que es considerado como el microrrelato o minificción más breve de la historia:

For Sale, Baby Shoes, Never Worn.
(Vendo, zapatos de bebé, sin usar²⁴)

¿Microrrelato? Este microtexto, atribuido al escritor Ernest Hemingway (conocido como su «novela de 6 palabras»²⁵), se presenta, como observamos, bajo el formato de los avisos clasificados. De este modo, si es leído en un periódico nadie dudaría de su finalidad comercial: vender-comprar. Pero cuando sale de ese contexto y es atribuido a un escritor de ficciones como Hemingway, se produce, por parte de la recepción, la predisposición de encontrar una *historia*. Los elementos están ahí, el lector cómplice los utiliza y construye una de las posibles historias detrás: ¿infanticidio?...De hecho, así lo han hecho quienes, por ejemplo, asumen este microtexto como un modelo de *flash* o *sudden fiction* en diversas antologías y artículos de habla inglesa²⁶.

²⁴ La traducción es mía.

²⁵ Hasta el momento no se sabe con certeza la autoría de este microtexto. La atribución nace de una anécdota que es relatada en un libro de Peter Miller (1991). En este Miller refiere que un agente de diarios le contó que Hemingway, en un restaurante y acompañado de otros escritores, retó a una apuesta a sus colegas: si él podía escribir un cuento de solo seis palabras, les ganaba a cada uno diez dólares; de lo contrario él les pagaba a cada uno esa suma. Desde luego, las burlas no se hicieron esperar. Hemingway, rápidamente escribió el cuento en una servilleta: *For Sale, Baby Shoes, Never Worn*. Con principio, medio y fin, respectivamente, como todo relato modélico. Véase al respecto el artículo de Garson O'Toole (2013), quien rastrea los antecedentes en la prensa norteamericana y los posibles autores.

²⁶ Por ejemplo, el conocido antologador Robert Shapard (2011), aunque duda de su calidad narrativa, defiende la ficcionalidad de este microtexto, pues lo presenta como un paradigma del *flash fiction*. Véase también Jennifer Dunn (2009).

En tal sentido, este microtexto es también un buen ejemplo del polémico concepto de narratividad virtual o del grupo de los microrrelatos (sin fábula), que hemos explicado arriba. Pero aquí nos interesa analizar su posible dimensión ficcional, a través de este cambio del contexto de recepción. Entonces aquí también el paratexto (*cuentos, minificción*), bajo el cual se encuentra, comunica al lector su estatuto ficcional. De ahí que ningún lector que conoce las convenciones de la ficción va a tomar a Hemingway como el sujeto que anuncia el aviso. Entonces, implícitamente se ejecuta la diferencia ya anotada entre el narrador (ficcional) y el autor (real), en donde el primero, además de cumplir la función de narrar, sería el personaje que vende los zapatos, y el segundo, el escritor norteamericano Hemingway que ha creado este personaje²⁷.

En consecuencia, el plano del análisis narratológico solo nos puede servir hasta cierto nivel para identificar la naturaleza ficcional o no ficcional de los textos. Pues, desde esta perspectiva, los rasgos o cuestiones (*orden, velocidad, frecuencia*), tanto de los relatos factuales como de los ficcionales, son muy parecidos o hasta casi idénticos, a excepción del *modo*. Esto es, al tipo de focalización del enunciador del discurso, que en el relato factual se presenta limitado en los hechos externos, pues no incurre o no debe incurrir, para no perder esa condición, en la subjetividad de los personajes. En cambio, en el relato ficcional, la focalización es más *elástica* (puede ser interna o externa) por la naturaleza inventiva y creativa de quien cuenta; por ejemplo, el narrador omnisciente que puede contar desde afuera o desde adentro de sus personajes. En otro nivel, el de

²⁷ Por su parte, Laura Pollastri (1996) refiere (sin citar la fuente) que un cartero con el microtexto «Vendo cuna sin estrenar», ganó un concurso de microcuentos. También para la autora este microtexto se transforma en ficción al ingresar al circuito literario, pues según ella: «nadie dudaría de que el autor de este cuento es el cartero de la anécdota y no el autor del aviso: ese autor se vuelve narrador, una figura convencional dentro del texto narrativo, y pierde su condición de sujeto histórico para volverse personaje involuntario de este cuento. La mano que recorta y transpola el texto de un lugar a otro ejerce el acto autorial: produce el cuento, arma el cuento y ordena nuestra experiencia de lectores en un sentido» (1). Ahora, Pollastri quizá no lo sabe, pero este texto apareció en la prensa norteamericana en 1921. Y, al parecer, es la versión original que Peter Miller (1991) atribuye a Hemingway en 1991. Véase Garson O'Toole (2013).

voz, es decir, quién habla, tendríamos la distinción clásica entre *autor* (entidad real) y *narrador* (entidad ficticia), lo que nos da la fórmula: $A \neq N$; diferencia que no se da en el relato factual, pues en este, el autor es homologable al narrador: $A = N$ (Genette, 1993). Por lo tanto, este autor se responsabiliza por la veracidad y seriedad de las afirmaciones vertidas en su narración²⁸.

Sin embargo, como hemos intentado demostrar con los ejemplos citados, no todos los indicios de la ficción son de naturaleza narratológica. Porque no todos ellos se encuentran en el nivel textual, sino frecuentemente en un nivel que podemos llamar extra o paratextual. En este punto, y bajo una perspectiva semiótica, salimos del nivel inmanente textual para ingresar al semántico y al pragmático, pero con un enfoque que tiene al texto como centro de la semiosis literaria²⁹.

La semántica extensional literaria nos explica el proceso mediante el cual el mundo referencial es formalizado e incorporado al texto, pero no como fondo o contenido, sino como parte formal del texto o «sustancia formalizada» (García Berrio, 1973: 34). Este proceso semiótico, que es explicado por Tomás Albaladejo (1986), como «intensionalización de la extensión», nace de la concepción de *modelo de mundo* que busca apartarse de la teoría contenidista que concibe a la literatura como representación mimética de la realidad (50-58). En tal sentido, como también sostiene Lubomír Doležel (1999), la obra no refleja una realidad (como si hubiera una), sino que

²⁸ Sin embargo, hay casos en la historia de la literatura (ahora llamados autoficciones) en el que el autor se presenta o se identifica como el narrador, por ejemplo, el Borges que aparece en «El Aleph», o el Dante en la *Divina Comedia*. Cuestión que Genette (1993) resuelve aplicando la teoría de los actos de habla, pues estos autores reales, en el fondo, no se adhieren a la veracidad de los enunciados, por lo que no se pueden identificar con sus narradores (siempre y cuando sean «ciudadanos honrados»), a pesar de la homonimia (69).

²⁹ Al respecto, Tomás Albaladejo (1986) nos recuerda que la semiótica literaria, parte de la semiótica lingüística, tiene tres grandes partes al igual que ella: sintaxis, semántica y pragmática, pero orientadas a la literatura. Por ello, la semiótica literaria se ocupa «no sólo del texto literario en sí, sino también de su referente, de su contexto y de sus comunicantes, así como de las relaciones correspondientes, aunque atendiendo a estos elementos extratextuales en función del texto, que es el centro de la comunicación literaria» (21).

ella misma configura su propio mundo o imagen del mundo que es autónoma e independiente del real o factual. De este modo, Doležel (1999) rescata el concepto de mimesis aristotélica, como invención o creación, no sujeta necesariamente al mundo empírico o factual. Así pues, en el proceso de la autenticación o validación de los hechos, estos no se subordinan a la adecuación de una realidad fáctica, sino de la propia estructura referencial del texto: su propio *mundo posible*³⁰.

Esto nos permite comprender, por ejemplo, a los personajes literarios que tienen nombres de sujetos que efectivamente existieron, como Napoleón (*La guerra y la paz*) o a ciudades como Lima (*La ciudad y los perros*), los cuales, a pesar de sus correspondencias válidas con el mundo histórico, son tan ficcionales como los personajes o el mundo del «país de las maravillas de Lewis Carrol» (Pozuelo, 2010:12). Incluso, podemos determinar, con seguridad, la ontología de aquellas obras contemporáneas, que intentan desdibujar las fronteras entre lo ficcional y lo no ficcional. Estamos hablando del llamado *Nuevo Periodismo* (*New Journalism*), que adopta las técnicas de la narrativa literaria, pero presenta sus reportajes de investigación como *novelas de no ficción* (*Non-Fiction Novel*). Así, en este nuevo género periodístico, a pesar del intento de factualización de la novela, podemos observar no solo la presencia ficticia de un narrador, el manejo del tiempo y de las secuencias, sino también la marca paratextual del género literario, pues, a pesar de la negación, sigue en pie el título de *novela*, por lo cual ingresamos a los dominios de este género.

Por lo tanto, para poder determinar la ficcionalidad o factualidad del relato no solo se debemos considerar los niveles sintáctico o semántico, sino también el

³⁰ Al respecto, Doležel (1999), partiendo de una crítica radical al concepto reducido de mimesis aristotélica, va a fundamentar la necesidad de configurar una semántica ficcional de los mundos posibles a partir de tres rasgos específicos de los mundos ficcionales: a) Los mundos ficcionales de la literatura son incompletos, b) Los mundos ficcionales de la literatura pueden tener una macro-estructura heterogénea y c) Los mundos ficcionales de la literatura son construcciones de la *poiesis* textual (45-47).

pragmático, en el que se encuentra el famoso «pacto de ficción» o la llamada también «suspensión de la incredulidad», que se establece por convención o complicidad entre el autor y el lector a través de las marcas paratextuales.

Luego de este breve análisis de la ficcionalidad, surge la pregunta acerca de cuáles son las modalidades de la ficción narrativa (realista, fantástica, ciencia ficción, real maravillosa, etc.) que predominan en el microrrelato. A manera de aproximación, hemos advertido empíricamente –a través de numerosos libros y antologías de minificción hispanoamericana y también siguiendo a los especialistas³¹– que existen tres subgéneros o modalidades que predominan en el microrrelato de habla hispana: el metaficcional, el fantástico y el humorístico. Esto se debe a que estas tres modalidades de la ficción se complementan bien con la naturaleza muchas veces intertextual, subversiva y lúdica del microrrelato, respectivamente.

En efecto, como sostiene Andrés-Suárez (2010), el escritor de minificciones usa estas modalidades de la ficción como estrategias discursivas, de cara al doble desafío que entraña este tipo de escritura; por un lado, para el propio autor, porque su aspiración a la reducción extrema del texto, lo lleva a la elipsis y a los espacios de indeterminación que son típicos de los relatos fantásticos, metaficcionales y humorísticos; por otra, para el lector, porque desentrañar un texto de esta naturaleza exige un sobreesfuerzo interpretativo. En tal sentido, si hay algo en común con estas formas de la ficción, es la síntesis que se genera desde el lado de la producción, y la consecuente implicación exigente por parte de la recepción³².

³¹ Véase la bibliografía, donde se presenta un grupo representativo de estas antologías.

³² Al respecto, además de Andrés-Suárez (2010), véase también, Edmundo Valadés (1993) y Raúl Brasca (1996). Estos planteamientos serán desarrollados más ampliamente en el tercer capítulo cuando veamos a cada representante de estas modalidades de la ficción en el microrrelato peruano.

I.3 RASGOS GENÉRICOS VARIABLES

La hiperbrevedad, la narratividad y la ficcionalidad son rasgos constantes o necesarios del microrrelato; es decir, que no se deben modificar o perder en el transcurso histórico, porque constituyen lo esencial del género. Pero, en la medida que una obra literaria siempre está abierta a la experimentación, cambio o transformación en el movimiento social e histórico, existen otro tipo de rasgos posibles o variables que se desprenden de los primeros y, aunque no se presentan aislados, pueden ser abstraídos en los elementos de la historia, los del discurso y los del nivel pragmático.

I.3.1 Rasgos de la historia

La extrema brevedad del microrrelato condiciona sus elementos formales de la historia (trama, personajes, acción, espacio y tiempo), ya que estos no solo se presentan de una manera más sintética y concentrada, sino que muchas veces ni siquiera están presentes de forma explícita, pues algunos tan solo se esbozan o se sugieren. Esto genera también a nivel discursivo, por supuesto, un lenguaje caracterizado por la concisión e intensidad expresivas.

Asimismo, esta comprensión textual produce la ausencia de una complejidad estructural, ya que no permite demasiados giros tanto en la estructura externa como la interna. Con respecto a la primera, y siguiendo a Lagmanovich (2006), se observan dos tipos de microrrelatos: los *dialógicos* y los *monológicos* (aunque también es posible una mezcla de ambos, es decir, los *polifónicos*). En el primero, el microrrelato se aproxima a las formas dramáticas, pues lo esencial de la narración está confiado al diálogo de los personajes. Sin embargo, este debe presentar, aunque sea de manera mínima, las marcas de un narrador, pues, de lo contrario, estaríamos ante microtextos dramáticos. El otro tipo, el *microrrelato monológico*, la historia está confiada a una sola voz, y es el que

abunda más hoy en día (42-44). Veamos los dos tipos de microrrelatos, respectivamente, con ejemplos nuestros:

[Sin título]

—Ven con nosotros —le dicen sus amigos—. La noche está esplendida, las calles tranquilas. Tenemos entradas al cine y hasta hemos reservado mesa en un restaurante.

—¡Ah, no! —protesta Luder—. Yo sólo salgo cuando hay un grado, aunque sea mínimo, de incertidumbre.

(Julio Ramón Ribeyro, 1992: 12)

El despistado (Tres)

Me acosté y me quedé dormido enseguida, pero me he despertado de repente sintiendo el agobio de mi propio lecho, que ha dejado de ser blando y que oprime mis codos y mis costados con rara pero insoslayable rigidez. En la negrura del dormitorio me parece escuchar murmullos, voces que cuchichean o rezan. Intento moverme, levantarme, pero no lo consigo e imagino que estoy atrapado en el umbral del sueño. Paciencia.

(José María Merino, 2005: 134)

En el microrrelato dialógico, el narrador es apenas percibido, salvo por las frases explicativas «le dicen sus amigos», «protesta Luder». Pero son suficientes para observar la presencia de un narrador y, por ende, de una dimensión narrativa. Esto a pesar de la del título (*Dichos*) que lo afilia a la literatura gnómica. En el segundo, percibimos que el peso de toda la narración recae en una sola voz subjetiva, la del narrador protagonista.

Con respecto a la estructura interna, es frecuente y casi *norma* que el microrrelato, como otros relatos modernos, rompa con la estructura tradicional de la narrativa. Así, recordemos que para Aristóteles (1999) era trascendental mantener una acción completa en la fábula (historia). De esta forma, el estagirita entendía por acción entera la que tenía principio, medio y fin; es decir: 1) una situación inicial, 2) un

conflicto que perturba el orden y 3) un desenlace a favor de una de las entidades contrastantes o una neutralización de los opuestos. Esta organización tripartita se convertirá en el esquema fundamental de las narraciones, desde el predominio de las poéticas clásicas o miméticas hasta los relatos decimonónicos, pero con el advenimiento de la modernidad de fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX; este modelo lógico se verá resquebrajado. De ahí que sea usual en los relatos modernos la presentación llamada *in media res* (en medio de la situación narrativa), obviando así la primera parte y otros también dejando abierto el posible final.

Sin embargo, en el caso del microrrelato, aunque también es usual este *in media res*, la rapidez de su forma muchas veces nos lleva inmediatamente de esta situación media a un *in finen res*; esto es, la presencia simultánea o casi simultánea de un conflicto, su clímax y su posible resolución. Incluso, muchos de estos microrrelatos solo presentan esta situación de conflicto, y otros, los más extremos, solo *el final*. Dejando así la configuración de las otras posibles partes de la historia a un lector cómplice.

De este modo, el microrrelato se diferencia del relato o cuento convencional no solo en que obvia la descripción inicial de las circunstancias diegéticas, sino también en que va directamente al culmen de la historia, sea este el conflicto o el final del relato. Pero aún más, el microrrelato se distingue del relato convencional, porque pragmáticamente configura otro tipo de *lector*. Cuestión que veremos más adelante. Por el momento, observamos que el ya *clásico* final abierto de los relatos modernos tampoco es del todo apropiado para el microrrelato, ya que muchas veces en este el final es un verdadero *principio*. Por ello, se ha dicho que es en el final donde *recién empieza* el microrrelato. Como ejemplo de esto, citemos un microrrelato que es considerado como el «cuento» de terror más corto de la historia, atribuido al escritor estadounidense Thomas Bailey Aldrich por Jorge Luis Borges (1970):

Sola y su alma

Una mujer está sentada sola en una casa. Sabe que no hay nadie más en el mundo: todos los otros seres han muerto. Golpean a la puerta.

(Citado en Borges, 1970: 14)

A primera vista no advertimos un final lógico en este microtexto. Esto es justamente lo que tanto ha desconcertado y fascinado a todos aquellos que lo leyeron por primera vez. Incluso, hasta hoy en día, se niega su narratividad por carecer de los clásicos elementos mencionados. Por lo tanto, este microrrelato, como venimos diciendo, busca producir o reproducir en el lector justamente lo que silencia: ese final o trama posible. Porque se ha suspendido súbitamente en lo que sería el nudo o el conflicto, elipsando tanto una posible causa inicial de esta situación (¿por qué o cómo han muerto los otros seres?) como de su consecuencia final (¿quién toca la puerta?, ¿qué sucederá?). Por lo tanto, es aquí donde *recién empieza* este microrrelato.

Con respecto a los otros elementos compositivos de la historia, se percibe una tendencia a la simplificación o, incluso, la eliminación de algunos de ellos. En los microrrelatos arriba expuestos, sobre todo en el último, se percibe apenas la configuración de un personaje; la acción es mínima, pero contundente; las descripciones casi ausentes; los espacios son apenas esbozados o se refieren de una manera implícita; y el uso extremo de la elipsis suprime sectores más o menos amplios del tiempo de la historia. De ahí que para Andrés-Suárez (2010), la técnica narrativa de la elipsis es esencial en el microrrelato, pues en «él, el silencio –lo no dicho–, es tan importante como en la música o como lo es el vacío en el lienzo o en la escultura» (51). Lo que exige, como hemos dicho, de un lector competente capaz de suplir estos grandes vacíos.

I. 3.2 Rasgos del discurso

La elaboración de estas capsulas narrativas requiere de una alta precisión y sofisticación en el uso del lenguaje. Al respecto, se habla de una «Estética de lo mínimo», de una «Poética de la brevedad» e, incluso, de una «Era de la brevedad». Nociones que inscriben al microrrelato en una tendencia general del arte moderno hacia la depuración o concentración de la fuerza expresiva³³. Por ello, las cualidades de la concisión, intensidad y densidad en el discurso no son exclusivas del microrrelato, sino también de la arquitectura, la música, la poesía y también podríamos agregar de la ciencia moderna (Ródenas de Moya, 2010).

Así, dentro de la literatura, la extrema concentración discursiva del microrrelato origina que muchas veces se lo confunda con otras formas literarias, como el poema en prosa o el aforismo, que se caracterizan también por la densidad semántica, la concisión y la potencia expresiva. De este modo, el microrrelato alcanza el lenguaje depurado de la poesía y también la agudeza y densidad de significado del aforismo o la anécdota. En otras palabras, el microrrelato o la minificción, como veremos en el siguiente capítulo, vuelve y se alimenta de sus orígenes: la literatura gnómica y el poema en prosa.

Sin embargo, ya sea que se aproxime o asimile el lenguaje poético, o que se oriente hacia la adopción de temas o formas de la tradición; el microrrelato no debe perder su vocación narrativa, de lo contrario, tendría que ser leído, según corresponda, desde otra poética de la brevedad. Lo que sí gana nuestro género con estas contaminaciones, es su conocido carácter proteico o transgenérico, que expresa su

³³ Al respecto, tenemos los términos para la ficción breve tomados de la ciencia, como *Nanocuento*, propuesto por José María Merino en analogía a la mínima unidad (*nano*), que investiga la Nanotecnología y; *Literatura cuántica*, por Juan Pedro Aparicio, término prestado de la física en su noción de *materia* oscura y que tiene su correlato en el predominio de la elipsis en el microrrelato. Así, Aparicio sostiene: «En ningún otro género o modo literario se deja sentir tanto como en el cuántico. Lo que no está a la vista en el texto pesa más de lo que está». (Tomado de Andrés-Suárez, *La estética de la elipsis*, 2010: 12).

movilidad o hibridez discursiva entre distintas formas o géneros literarios³⁴. En suma, en esta orientación intertextual, se percibe una especie de homenaje a la tradición, pero también una mirada crítica, irónica o paródica que busca subvertir o desacralizar las verdades establecidas, sean estas literarias, filosóficas, cultas o populares.

I.3.3 Rasgos pragmáticos

En este nivel extratextual de la comunicación literaria, vamos a intentar abordar dos cuestiones: 1) las tareas del autor/lector ante estas ficciones súbitas y 2) el contexto de comunicación en el que se inscriben tanto el objeto textual como también el emisor y el receptor de dicho objeto. Para ello, nos apoyamos en la pragmática literaria y en la teoría de la estética de la recepción, las cuales apuntan hacia la explicación del proceso de la comunicación literaria.

Con respecto al primer punto, es indudable que abordar estas sofisticadas piezas narrativas implica un verdadero desafío tanto para el productor como para el receptor. En tanto, como hemos sostenido, el microrrelato, por su naturaleza concentrada e hiperbreve, es un texto altamente denso y virtual, polisémico y frecuentemente intertextual. Por lo tanto, si de un lado se requiere de un autor competente en la codificación de las estrategias constructivas del relato mínimo; del otro, se exige un lector competente para decodificar el entramado discursivo que se postula e inferir la intención comunicativa del autor. Esta competencia compartida de ambos polos de la comunicación no solo es narrativa o lingüística, sino también cultural para poder descifrar los referentes intertextuales –arquetipos, símbolos, géneros– que usualmente el microrrelato usa como estrategia narrativa. De otro modo no se llevaría a cabo con éxito

³⁴ No vamos a profundizar más en estos rasgos intertextuales del discurso minificcional, pues han sido ya ampliamente comentados. Véase, Violeta Rojo (1996^b) y Graciela Tomassini y Stella Maris Colombo (1996).

el proceso comunicativo. En otros términos se habla que ante esta hipercodificación de referentes que subyace ante toda minificción, se debe contar con una amplia *enciclopedia cognitiva*, que se activa para constituir el significado ante los posibles marcos referenciales que le postula el texto³⁵. Es decir, ver el árbol a través de la semilla.

En suma, como sostiene Umberto Eco (1993), todo texto configura su propio *autor y lector modelo*; es decir, sujetos ideales e implícitos que subyacen en la escritura como estrategias textuales. Pero creemos que, en el caso del microrrelato, es el lector en última instancia el verdadero constructor de un texto que solo virtualmente fue diseñado para ser constituido. La cooperación lectora es, entonces, fundamental no solo en la consumación del sentido, sino también para *completar* el texto. De ahí que se hable aquí de la exigencia de un lector *co-creador*.

Con respecto al contexto de producción y recepción en el que se desarrolla el microrrelato, vamos a reflexionar brevemente acerca de dos conceptos que giran alrededor de esta modalidad literaria: el minimalismo y la posmodernidad. El primero explica la filiación del microrrelato con otras artes como la arquitectura, el cine, la música o el diseño publicitario; es decir, con una corriente del pensamiento que sintetiza su estética en la famosa frase: *menos es más*. Así, para Jhon Barth (2010), el minimalismo, relacionado con la estética arquitectónica de la Bauhaus (*la forma sigue a la función*), tiene como principio cardinal que «el efecto artístico debe realizarse mediante una economía radical de los medios, incluso cuando tal mezquindad pueda poner en riesgo otros valores, como la completitud o la riqueza y precisión de las

³⁵ Para Eco (1993), la *enciclopedia cognitiva* es un concepto semiótico que se constituye por una acumulación textual a lo largo del tiempo y que, por ello, puede cambiar, expandirse o modificarse de acuerdo al contexto. Todo lector posee esta especie de campo semántico que se actualiza en el proceso de lectura a través de determinadas marcas textuales: «La sociedad logra registrar una información enciclopédica sólo en la medida en que la misma haya sido proporcionada por textos previos. La enciclopedia o el *thesaurus* son el destilado (en forma de macro proposiciones) de otros textos» (38).

aseveraciones» (45). Esta corriente se relaciona no solo con el florecimiento del relato breve (norte) americano, o lo que se va a denominar como los *short-short*, *flash* o *sudden fiction*, sino también con otras formas como las novelas que astringen cada vez más su dimensión.

Entonces, ¿cuáles son las causas de esta actitud de un sector del arte contemporáneo? Según Barth (2010) se pueden agrupar principalmente en históricas y sociológicas, en cuanto a las primeras, sostiene que la crisis originada por las guerras mundiales del siglo XX dejó una actitud crítica y, al mismo tiempo, lacónica frente al trauma vivido. Ese «no quiero hablar de ello» (50) que se expresa como constante en el simbólico relato, «El hogar del soldado»,³⁶ de Hemingway, maestro del laconismo. Con respecto a las sociológicas, Barth (2010) menciona el declive contemporáneo de la capacidad de lectura y escritura no solo de los jóvenes, sino de los maestros de estos jóvenes, quienes viven en una época de predominio de los medios masivos de comunicación (internet, televisión, etc.). Antaño, pues, quedaron esas épocas en donde se disponía de mucho tiempo para dedicarlo a las grandes novelas, ahora, en cambio, las distracciones son cada vez mayores, ocasionando que la capacidad de concentración de los lectores disminuya. Desde luego que aún se producen ciertas novelas extensas, pero la tendencia gira en torno hacia la novela breve.

Por lo tanto, frente a este panorama que desprecia el lenguaje excesivo, barroco o dilatado; los grandes minimalistas (Hemingway, Borges, Beckett) que han sondeado el pulso de la época, llevan a cabo una obra donde su fuerza radica en la síntesis expresiva: *menos es más*.

³⁶ Por cierto, Barth está hablando fundamentalmente desde la experiencia norteamericana, pero esta crisis y escepticismo que afecta al arte debido a las guerras mundiales, también influyó en nuestra escena hispanoamericana y local. Para el caso nuestro, véase Miguel Gutiérrez (1988).

En cuanto al segundo aspecto, ha sido frecuente el de establecer relaciones entre el microrrelato y el polémico concepto de la posmodernidad. De este modo, se intenta configurar un marco filosófico e ideológico desde el cual explicar la naturaleza peculiar de la «Estética de lo mínimo», más allá de las teorías literarias tradicionales. En este sentido, Francisca Noguero (1996), en una de las primeras aproximaciones al respecto, explora los vasos comunicantes entre la episteme posmoderna y esta forma literaria que se constituye, según Noguero, en los años sesenta: «El establecimiento del “canon” del micro-relato es paralelo, por consiguiente, a la formalización de la estética posmoderna» (1).

Así, luego de observar esta coincidencia cronológica e ideológica, Noguero (1996) señala los rasgos comunes entre el pensamiento posmoderno y el microrrelato: 1) escepticismo radical, 2) textos excéntricos, 3) golpe al principio de unidad, 4) obras «abiertas», 5) virtuosismo intertextual y 6) recurso frecuente al humor y la ironía. Y, aunque señala que todos estos rasgos del microrrelato son compartidos con la narrativa posmoderna en general, son claves para distinguir este *nuevo* tipo de literatura con el relato o el cuento convencional.

En el pensamiento posmoderno se desestabiliza las nociones de verdad, unidad y centro, desdibujándose las fronteras entre lo real y lo ficcional, entre lo culto y lo popular o entre el centro (lo oficial) y los márgenes (lo subordinado). De esto resulta que los parámetros convencionales de los géneros literarios se vean desestabilizados desde sus raíces. Por ello, ante este eclecticismo y escepticismo radical, se requiere de un nuevo tipo de autor capaz de codificar estos referentes de su época y de un nuevo tipo de lector que decodifique la estrategia compleja de esta comunicación. Es decir, se requiere de la participación no solo de un lector activo, sino también de un lector co-creador que complete mediante su «enciclopedia cognitiva» los vacíos o elipsis de esta

narrativa posmoderna; un lector, en suma, que presente una serie de habilidades para inferir, asociar y comprender, tanto en el nivel intratextual como en el extratextual, donde se despliega los múltiples significados que puede adoptar esta literatura posmoderna.

I.4 EL ESTATUTO GENÉRICO DEL MICRORRELATO

En la determinación del estatuto genérico del microrrelato, se contraponen principalmente dos posiciones en la crítica especializada. Por un lado, están los que defienden la autonomía genérica del microrrelato respecto del cuento: Edmundo Valadés (1990), Francisca Nogueroles (1992), Lagmanovich (1996, 2006), Irene Andrés-Suárez (1995, 2007), Lauro Zavala (2000, 2002^b), entre otros. Por el otro lado, los que sostienen que el microrrelato no es un género autónomo, sino un tipo o submodalidad del cuento breve: Irwing Howe e Ilana Weiner Howe (1983), David Roas (2010), Domingo Ródenas de Moya (2010), José Luis Fernández Pérez (2010), entre otros. Para establecer nuestra posición (a favor de la autonomía) en este debate teórico, vamos a exponer brevemente las principales líneas de argumentación de ambas posturas. Pero antes creemos que es importante actualizar la teoría de los géneros literarios, para poder responder a la pregunta crucial: ¿es el microrrelato una forma literaria distinta del cuento o, por el contrario, un tipo de cuento en miniatura que refuerza el paradigma de la brevedad establecido en la poética del cuento desde el siglo XIX?

I.4.1 Teoría contemporánea de los géneros literarios

La teoría de los géneros literarios es una disciplina que cayó en el olvido, quizá por el desprestigio ocasionado en últimas décadas del siglo XIX y, sobre todo, en los primeros años del siglo XX, con el advenimiento de las vanguardias y su irrespeto hacia toda

norma o institución literaria³⁷. En efecto, se ha tratado de deslegitimar o negar la importancia de los estudios teóricos sobre el género por parte de cierta crítica idealista –representada por Benedetto Croce y sus continuadores–, pero también se ha seguido mecánicamente la preceptiva clásico-aristotélica (la tríada de los géneros), excluyendo así las nuevas formas literarias que no se sometían al marco teórico tradicional³⁸.

Por esta razón, es comprensible que ciertos creadores e, incluso, cierta crítica impresionista hasta la actualidad, mantenga la postura de negar la importancia y aun la existencia de los géneros literarios. Sin embargo, con el formalismo ruso a inicios del siglo XX se sientan las bases de una teoría moderna de los géneros literarios, basada principalmente en una perspectiva histórico-descriptiva, que supera el tratamiento rígido y atemporal, preceptista y naturalista de la poética clásica. Así, Tomachevski (1982) sostiene que es imposible «facilitar una clasificación lógica y duradera de los géneros. Su visión es siempre histórica, es decir, válida solamente durante un determinado periodo histórico [...]» (214).

La trascendencia de esta perspectiva se basa en la concepción de los géneros literarios como formas en continuo proceso de transformación: la matriz común de su origen, su estabilización, recombinación, desaparición y/o reaparición bajo otras formas. En consecuencia, como sostienen Wellek y Warren (1966), se puede entender al género literario como una convención social; es decir, como una codificación textual que nace en el seno de una determinada sociedad o época cultural. Es por ello que, cuando se habla de «géneros superiores» y de «géneros inferiores», dicha jerarquía solo expresa

³⁷ Al respecto, véase Tzvetan Todorov (1988).

³⁸ Gérard Genette (1988) lleva a cabo una importante revisión de la historia y la teoría de los géneros literarios, para demostrar cómo las poéticas modernas han proyectado, sobre la base de las poéticas clásicas, una articulación equívoca que deforma o tergiversa la siempre diversa realidad del campo literario. Esto porque las poéticas modernas, hasta el Romanticismo, han concebido a los géneros –por veneración quizá a la autoridad o búsqueda de simetrías– como categorías universales, atemporales y, por ende, como leyes que no hacen sino marginar todo aquello que no entre en este marco reduccionista.

las preferencias culturales de una época y no algo inmanente o constitutivo al hecho literario como objeto estético. Incluso, la vigencia o la desaparición de un género en un momento histórico son relativas; de ahí que también concebimos a los géneros como formas activas o pasivas que pueden virar hacia uno u otro polo (Violeta Rojo, 1996^b). Estas últimas referidas sobre aquellas formas arcaicas que ya no se utilizan o conciben tal y como se hicieron en su origen, por ejemplo, la fábula, la parábola o el epigrama; mientras que las primeras, la novela, el poema o el cuento son formas activas, ya que gozan actualmente de buena salud. Pero, recordemos que en su momento, estas tres formas fueron marginadas o no tomadas en cuenta por las poéticas clásicas.

En este proceso, la lingüística textual y la semiótica literaria, en su vertiente pragmática, también han hecho fundamentales contribuciones a la teoría de los géneros. Con respecto a la primera, se ha venido desarrollando el concepto de competencia genérica que nace del modelo de competencia lingüística. Esta idea se basa en la tesis de que la teoría literaria debe estar integrada en la teoría lingüística por ser un tipo de discurso con función estética. De este modo, como sostiene Marie-Laure Ryan (1988), se deja de lado la dicotomía clásica entre discurso literario y no literario, que se basaba en el supuesto de la existencia de una lengua homogénea sobre lo cual se definía lo literario. La competencia genérica, entonces, es el conocimiento de un conjunto de reglas y principios para la producción (autor) o reconocimiento (lector) de unos determinados tipos de textos. La aceptación o rechazo de unas reglas o modelos genéricos sobre otros depende siempre de una cultura o institución literaria determinada, lo que lleva al predominio de un paradigma estético o canon literario.

De esta breve actualización de la teoría genérica³⁹, podemos sacar tres consideraciones fundamentales sobre los géneros literarios, que nos servirán para delimitar nuestro objeto de estudio. La primera, de naturaleza estética, nos lleva a la convicción de que la belleza o el efecto estético se configuran a partir de un cierto orden y conexión de los componentes o rasgos del texto literario. Estos rasgos pueden ser constantes y necesarios, que configuran la esencia e identidad del género; y los rasgos variables o posibles dentro de un género, ya que pueden surgir, cambiar o recombinarse en el transcurso del tiempo. Una segunda, de tipo pragmático, nos permite observar al género como un modelo semiótico, que despliega, para el lector, un *horizonte de expectativas* en la comprensión del texto y, para el escritor, *un modelo escritural* en la constitución del mismo. En tal sentido, el género es un operador de sentido que posibilita la comunicación literaria. Y, en tercer lugar, el género, al ser fundamental en el proceso de recepción y concreción de la obra literaria, es un elemento clave en la formación del canon literario. Es decir, en este juego de las exclusiones, ampliaciones o jerarquías que se establecen siempre de acuerdo al horizonte interpretativo de una sociedad y una época determinada.

I.4.2 La problemática genérica entre el cuento y el microrrelato

La consolidación del cuento literario moderno empieza a gestarse a mediados del siglo XIX con las reflexiones y estudios de dos creadores asiduos al género, Edgar Allan Poe y Anton Chejov, quienes buscaron la reivindicación de un género postergado por la crítica clásica, ya que era integrado a otras formas literarias «mayores» como la

³⁹ En la actualidad se están haciendo investigaciones acerca de los géneros literarios a partir de la teoría de los actos de habla diseñada por Austin y Searle. Esta teoría, que se basa en la filosofía analítica, considera al hecho literario como una «seudo-realización no engañosa de actos de habla». Tratar esta cuestión filosófica desbordaría los límites de este trabajo, sin embargo, arriba hemos dejado sentada nuestra posición sobre el concepto de ficción en los estudios literarios.

novela o la poesía. Así, el siglo XIX es testigo de la emergencia de una nueva forma literaria que intenta ser puente comunicativo entre la tradición de formas remotas del relato popular occidental u oriental (mito, leyenda, crónica, anécdota, parábola, etc.) y las formas literarias de su época (novela, relato de costumbres o poema en prosa).

En este sentido, el cuento, que nace de la oralidad y la memoria colectiva, se ve disyuntado entre un pasado mítico, como fondo tradicional, y un presente, como forma moderna que le exige cumplir con cierta estética. A este proceso por el cual el mito, el relato popular y otras formas no letradas se transforman mediante la escritura en formas literarias institucionalizadas, Mijail Bajtin (2005) lo concibe con el nombre de *novelización*:

La novela –ya desde el comienzo se construyó con otros materiales que los demás géneros acabados– posee otra naturaleza; a través de ella, junto con ella y en ella, se ha formado, en cierta medida, el futuro de toda la literatura. Por eso la novela, una vez hubo nacido, no pudo convertirse simplemente en un género más entre otros géneros, ni pudo establecer relaciones con los demás géneros en base a una coexistencia pacífica y armoniosa. En presencia de la novela, todos los demás géneros empezaron a tener otra resonancia. Comenzó una lucha de largo alcance, una lucha por la novelización de los demás géneros (251).

En esta lucha de la novela que nos habla Bajtin –que irrumpe como género nuevo en el siglo XVI y que será consolidado en el XIX romántico a través del periodismo y la novela de folletín–, el relato popular, entre otras formas no literarias, ingresaron a la semiósfera de la novela, transformándose y adoptando una nueva naturaleza distinta a la de su origen oral. Por ello, si antiguamente el relato popular, con fines sociales y recursos específicos, fue un instrumento al servicio de la religión, la moral o la pedagogía del momento; ahora, en este proceso de novelización, tendió a ser confundido, indiferenciado o asimilado a la novela, ganando los recursos y técnicas de esta, pero también perdiendo sus funciones primigenias. Así también lo explica Teresa Inés Sadurní (2003): «En nuestros días, la cercanía del relato corto y la novela ha

generado una controversia respecto de la pertinencia de considerar a este género, aparentemente nuevo, dentro de la clasificación de los géneros literarios mayores» (10).

De este modo, la configuración del cuento, que nace de las formas de relato breve popular, ha sido problemática e inestable no sólo por la incomprensión de la retórica tradicional para distinguirlo, sino por su misma naturaleza acomodaticia de adoptar múltiples formas de acuerdo a los cambios sociales y estéticos del devenir histórico. Esto demuestra su naturaleza proteica y su capacidad para sobrevivir y llegar hasta la modernidad. Sin embargo, estudiosos del relato, como Sadurní (2003) y Beltrán Almería (1995) han llamado la atención sobre la necesidad de distinguir y delimitar los campos de actuación del cuento y la novela. Esta necesidad se sustenta en la importante producción cuentística desde el siglo XIX y, especialmente, la de mediados del siglo XX, que escapan a los patrones clásicos de clasificación y exigen la autonomía del cuento respecto de la novela.

Por consiguiente, si tanto la novela y el cuento, en sus respectivas épocas, bregaron discursivamente para encontrar su lugar, como géneros autónomos, en el sistema literario; asimismo, el microrrelato, desde hace dos décadas aproximadamente, está conformando todo un corpus teórico que argumenta a favor de la autonomía genérica. Sin embargo, aún hoy está vigente y predomina un modo de concebir la narración que privilegia «las grandes formas», como la novela, en detrimento de otras, como el cuento corto o el microrrelato que no ingresan a esta lógica. Así, como sostiene Beltrán Almería (1995):

La teoría retórica de la novela concibe únicamente la novela como narración, o mejor como el género superior de los narrativos. Los géneros narrativos se ordenarían de menor a mayor, yendo de los géneros narrativos primarios –el chiste, la anécdota, la fábula –a los géneros literarios complejos, fundamentalmente, el cuento literario y la novela (14-28).

En esta jerarquización basada en una escala cuantitativa de la narratividad, se observa la dependencia del cuento y otras formas breves a la teoría de la novela, dejando de lado así otros aspectos fundamentales tanto pragmáticos como estéticos. Bajo tal paradigma es explicable la invisibilización, marginación o confusión del microrrelato con otras formas breves como la anécdota, la fábula o el chiste. Y, en el mejor de los casos, nuestro objeto de estudio queda subordinado al cuento. Pero, como hemos argumentado respecto a la necesidad de distinción del cuento frente a la novela, el microrrelato también necesita de una delimitación genérica que lo distinga del cuento convencional; esto por razones no solo sintácticas y semánticas, sino sobre todo pragmáticas, como ya hemos expuesto.

En tal sentido, la validación de un género nuevo depende del marco teórico desde donde se interpreta. Es decir, si desde la poética de la novela se margina o invisibiliza al cuento; lo mismo sucede actualmente si se lee al microrrelato desde la poética del cuento. Por eso, creemos que los que sostienen que el microrrelato no es un género, sino el producto de *la evolución del cuento, una modalidad del cuento, o un cuento en miniatura*, lo están leyendo desde la órbita o poética del cuento. Y se olvidan que el microrrelato ya es un *hecho literario*. Esto es, que no solo existe para el microrrelato un marco teórico propio, sino que tanto el autor como el lector saben identificar pragmáticamente los microrrelatos de los cuentos, ya que existen libros, antologías, talleres, congresos, editoriales y hasta concursos que evidencian su naturaleza específica.

Con esto (la autonomía genérica del microrrelato) creemos que evitaríamos una serie de marginaciones, subordinaciones y hasta confusiones al respecto. Pues, cuando el crítico tradicional aborda la obra de un autor, es inevitable que se ponga su, digámoslo así, lente genérico convencional y solo tome en cuenta el corpus que ese

lente le permite ver (cuento, novela, ensayo), pero no observa ni valora adecuadamente aquellos libros que contienen otras formas que sobrepasan dicho esquema. Ejemplo de ello, es la casi nula atención de las minificciones o microrrelatos que se encuentran en *Prosas apátridas* y *Dichos de Luder*, de un autor ya consagrado como Julio Ramón Ribeyro, quién lúcidamente le puso ese título al primero porque no encajaba dentro de las clasificaciones usuales, es decir, son textos sin patria, léase: *género*.

Por otro lado, cuando se llevan a cabo concursos de cuentos (no olvidemos que los concursos son también procesos de legitimación de las obras y, por lo tanto, de sus géneros), siempre se especifica el máximo de extensión de palabras, pero nunca el mínimo, pues hay una especie de acuerdo tácito de que un cuento, por más breve que sea, presenta una cierta extensión que le permita desarrollar una historia y llevar acabo el efecto deseado. En tal sentido, ningún escritor de ficciones breves, medianamente «racional», se atrevería a enviar un microrrelato a un concurso de cuentos, a no ser que quiera ser descalificado o ignorado. En efecto, ¿cuál sería la suerte que hubiera tenido el famoso microrrelato «El Dinosaurio» de Monterroso, de tan solo nueve palabras (incluido el título), en un concurso normal de cuentos?

I.4.3 Hacia una definición del microrrelato

El microrrelato es un texto narrativo ficcional en prosa, que se caracteriza, cuantitativa y cualitativamente, por su extrema brevedad. Su ficcionalidad le permite distinguirse de otros microtextos factuales, pero su carácter proteico lo lleva a fagocitar múltiples formas, ya sean literarias o no literarias, desde una actitud moderna o posmoderna que le confiere una posición frecuentemente irónica, paródica y crítica de los valores establecidos de la tradición. La narratividad del microrrelato se inscribe en un *continuum* de formas narrativas independientes que van de la novela extensa, la novela

corta, el cuento y, en la cuarta posición, se ubicaría este género en miniatura. Así, el microrrelato sería el cuarto género narrativo si lo miramos de forma descendente y jerárquica; pero, si lo observamos estructuralmente desde las primigenias formas narrativas, sería, uno de los primeros.

I.5 EL MICRORRELATO Y OTRAS FORMAS

El microrrelato es un género omnívoro (Lagmanovich: 2006), por su capacidad camaleónica de adoptar diversas formas. Sin embargo, en este proceso de reescritura o intertextualidad, el microrrelato debe conservar los tres rasgos genéricos fundamentales que hemos expuesto anteriormente (narratividad, ficcionalidad e hiperbrevedad), pues, de lo contrario, perdería su estatuto genérico o se alejaría hacía otras formas textuales. Por eso, vamos a explorar brevemente las relaciones próximas del microrrelato con las formas literarias y no literarias, para poder distinguirlo y así no caer en la usual confusión que muchas veces predomina.

I.5.1 Relación con formas no exclusivamente verbales

Existe una creciente bibliografía acerca de las relaciones entre el microrrelato y ciertas formas breves no exclusivamente verbales y extraliterarias: narrativa gráfica, narrativa audiovisual y narrativa musical (Lauro Zavala, 2008). La primera se relaciona a la historieta o el chiste gráfico que va de 2 a 5 viñetas o una página impresa; la segunda, al videoclip, el anuncio publicitario, la animación, el corto cinematográfico, el tráiler, cuyos tiempos de duración oscilan entre los 30 segundos a 3 minutos; y, la tercera, la letra y melodía del canto popular, con sus especies como el bolero, el tango, la ranchera, la copla, etc. (Zavala, 2008). Desde luego son cuestionables no solo los límites temporales y de extensión que establece el crítico, sino también la inclusión del canto

popular en la narrativa musical y no de otros géneros. Sin embargo, considerando que este terreno está aún por explorar, debemos entender estos primeros bosquejos como una propuesta de investigación para la minificción extraliteraria.

En todo caso, cuando una de estas formas cumple, además de la brevedad, con los requisitos de la ficcionalidad y la narratividad, por ejemplo, una historieta o tira cómica, que además contiene imágenes, podríamos hablar de microrrelatos gráficos. Asimismo, de microrrelatos audiovisuales o musicales, si además de esos requisitos, se difunden en los soportes usuales de los medios audiovisuales o van acompañados con música. Pero lo que aquí nos interesa, para un estudio futuro, son las relaciones, contaminaciones y elementos comunes que comparten todas estas narrativas gráficas, musicales y audiovisuales⁴⁰.

I.5.2 Relación con formas verbales no ficcionales

En una perspectiva más amplia, los textos literarios han sido relacionados, y a veces confundidos, con otro tipo de textos en los que también destaca una cierta elaboración especial sobre el lenguaje, pero en los que no se presenta un rasgo indiscutible de los literarios: la ficcionalidad. Estamos hablando principalmente de la relación fronteriza, de antiguo, entre literatura y periodismo⁴¹. En efecto, el artículo, la columna, la crónica, el ensayo periodístico y el reportaje son los géneros periodísticos que tienen más vasos comunicantes con la literatura. Esta frontera, se desdibuja más aún con la aparición en

⁴⁰ Zavala (2008) arriesga al sostener que «lo primero que debe reconocerse en el análisis de minificciones de cualquier tipo es la presencia simultánea de ambas dimensiones (metafórica y metonímica) en diversos planos del texto» (214).

⁴¹ Incluso, existe hoy en día toda una corriente de investigación con respecto al término problemático de «Periodismo literario». En tal sentido, Fernando López (2010), siguiendo a Genette (1993) sostiene la diferencia entre literatura constitutiva y literatura condicional. La primera estaría relacionada con una concepción inmanentista del texto literario, es decir, la que toma en cuenta la naturaleza ficcional y/o poético-lírica que subyace al objeto mismo. La segunda se relaciona con aquellos textos que escapan a estos dos rasgos inherentes, pero que son percibidos por la comunidad como literarios; es decir, que bajo ciertas condiciones se convierten en literarios, por ejemplo, la literatura no ficcional en prosa: el ensayo, la elocuencia, la autobiografía, entre otros (97-116).

los Estados Unidos del *New Journalism*, corriente periodística que hace uso de técnicas literario-narrativas, junto con datos factuales para crear géneros como la novela de no ficción (*Non-fiction novel*).

Apuntada esta vieja y nueva relación, observamos que en la actualidad muchas veces estas formas del artículo o la crónica (cada vez más breves a diferencia de otras épocas) se confunden o son difíciles de diferenciar con el cuento o el microrrelato, ya que presentan, en cierta medida, elementos de ficcionalidad y narratividad, como las llamadas «microcrónicas» o los «articuentos»⁴². Esta semejanza también se presenta, aunque en menor medida, con aquellos microtextos no ficcionales con cierta narratividad, como las «micronoticias». Por lo tanto, hay que considerar que las fronteras entre periodismo y literatura son dinámicas y flexibles, pero no hay que olvidar los límites y la naturaleza de cada uno, pues un texto periodístico, para ser tal, debe cumplir una función factual de informar, por más elementos literarios o narrativos que tenga. Así, creemos que si en un texto predomina, además de la brevedad, la narratividad y ficcionalidad, este, por más que aparezca en un periódico, como un artículo o una crónica, podría ser calificado como un cuento o un microrrelato. En todo caso, cada texto debe ser analizado en su situación comunicativa, ya que a veces encontramos artículos periodísticos que son parodias ficcionales de situaciones reales (sociales, políticas, etc.), estableciéndose así una relación ambivalente entre periodismo y literatura.

I.5.3 Relación con formas literarias

En este punto podemos distinguir dos tipos de formas literarias con las que se relaciona el microrrelato: las narrativas y las no narrativas. El primer caso es mucho más

⁴² Juan José Millás (2001) tiene un libro publicado justamente con ese término: *Articuentos*. Una especie de simbiosis entre artículo y cuento.

problemático que las relaciones anteriores, pues estamos ante microtextos que reúnen las tres condiciones genéricas arriba estudiadas; es decir, son textos literarios breves, ficcionales y narrativos. Estamos hablando de formas arcaicas o tradicionales como la fábula, la parábola, la alegoría, la leyenda, e, incluso, del mito, cuya dimensión ficcional depende del contexto de recepción.

Sin embargo, tanto la naturaleza compositiva de estas narraciones, como su intencionalidad comunicativa y su visión de mundo, las aleja del microrrelato como lo entendemos hoy; es decir, del texto narrativo que nace en los tiempos modernos y que, por ello, es en gran medida irónico, crítico y muchas veces paródico con respecto a la tradición. Sirva como ejemplo de esto, los microrrelatos incluidos en *La oveja negra y otras fábulas* (Monterroso), *Confabulario* (Arreola) y *Falsificaciones* (Torri), los cuales –bajo la apariencia de mitos, leyendas o fábulas– desmitifican, subvierten o desacralizan, muchas veces lúdica o críticamente, las verdades o visiones de mundo justamente de estos textos tradicionales. Todo esto le confiere al microrrelato moderno un estatus cualitativo que lo distingue de los microtextos narrativos de la tradición. Por lo tanto, para que se comprenda esta orientación estética, necesita de un lector que reconozca y participe de estas condiciones pragmáticas e ideológicas.

I.6 TIPOLOGÍA DEL MICRORRELATO

La heterogeneidad del microrrelato evidencia la necesidad de establecer algunas clasificaciones para su mejor comprensión. Así, revisando algunos criterios de clasificación de los especialistas, hemos comprobado que estos han sido diversos⁴³. Por un lado, están los que se basan en los procesos de creación y recepción, los que clasifican los microrrelatos de acuerdo a su extensión o cantidad de palabras, y los que

⁴³ Ver Zavala (1996), Rojo (1996^a) y Lagmanovich (2006), entre otros.

valoran los criterios de la historia o el discurso. Nosotros creemos que la taxonomía no debe ser fija e inflexible, sino más bien abierta y moldeable a los movimientos continuos de creación. Asimismo, entre los diversos criterios tipológicos, creemos que el criterio de la referencialidad es clave para abrir la cuestión de los tipos, agrupamientos o subgéneros posibles en el microrrelato.

1.6.1 Propuesta de clasificación: criterio referencial

La semántica literaria de los mundos posibles nos permite concebir el campo referencial del texto literario como un mundo posible autónomo e independiente del mundo real, pero que mantiene distintas relaciones de traducción, transgresión o distanciamiento verosímil con el real (Tomás Albaladejo, 1986 y Ludomír Doležel, 1996). En tal sentido, es con respecto al tipo de relación (transgresión/distanciamiento) con el mundo real, desde el que podemos agrupar ciertas tendencias en la narrativa moderna y posmoderna que pueden constituir subgéneros o tipos a partir de un modelo genérico más amplio.

Rodríguez Pequeño (2008), a partir de la teoría de los mundos posibles de Albaladejo, rastrea los distintos mundos posibles en los que se configura la ficción literaria en general: «el tipo I es el de lo verdadero; el tipo II, el de lo ficcional verosímil; el tipo III, el de lo fantástico verosímil; y el tipo IV, el de lo fantástico inverosímil. La diferencia entre los tipos I y II es la ficción; entre los tipos II y III, la transgresión; y entre los tipos III y IV, la verosimilitud» (citado por Leticia Bustamante, 2008:102).

Sin embargo, hay que considerar que en la narrativa moderna –y en la posmoderna sobre todo– la transgresión es *norma*; es decir, que en esta época las novelas, los cuentos y, más aún, las minificciones tienden a borrar las fronteras entre lo

real y lo ficcional, entre lo verosímil y lo inverosímil, o entre lo culto y lo popular, debido a la caída de los grandes metarrelatos, como la verdad, la razón o el progreso (Lyotard, 2006).

Ahora bien, a pesar de esta tendencia de la literatura posmoderna, podemos aún considerar que existe una idea, aunque más relativa que antes, de mundo *real* sobre el que giran los mundos ficcionales de la literatura. En este sentido, Todorov (1988) sostenía que «la transgresión, para existir, necesita una ley, precisamente la que será transgredida. Podríamos ir más lejos: la norma no es visible –no vive– sino a partir de sus transgresiones» (33). Bajo estas consideraciones basamos nuestro criterio referencial, para agrupar los tipos de microrrelatos que vamos a exponer brevemente y que, desde luego, tendrán que ser verificados o falseados, modificados o ampliados en el análisis empírico.

- Microrrelatos fantásticos⁴⁴: La naturaleza subversiva del microrrelato se complementa bien con la literatura fantástica. Esta afinidad se relaciona por los notables espacios de indeterminación que tanto el microrrelato como la narrativa fantástica buscan crear para conseguir sus fines. El primero, para lograr la economía verbal característica de su forma. El segundo, para generar el efecto fantástico en el receptor. En tal sentido, ya sea lo fantástico una estrategia de la hiperbrevidad o una consecuencia de ella; en los microrrelatos fantásticos observamos el desarrollo de los tópicos tradicionales de este subgénero: el tema del doble, la otredad, los seres sobrenaturales, las transformaciones y/o las rupturas de las leyes del tiempo y el espacio.

⁴⁴ Para una introducción y un análisis más amplio de la literatura fantástica, remitimos al importante estudio y antología de David Roas (2001).

- Microrrelatos metaficcionalles: También llamados intertextuales o transculturales, son aquellos que reescriben temas, motivos, personajes literarios o no literarios, en un diálogo crítico, y muchas veces irónico, con la tradición. Y, aunque la metaficción tiene distintos niveles (autorreflexividad, autoconsciencia y autorreferencialidad), lo esencial de este tipo de literatura está en la reflexión metalingüística que se opera sobre y desde la ficción.
- Microrrelatos humorísticos: El elemento lúdico, la parodia y el humor no solo son recursos retóricos que proyectan visiones de mundo, sino que también se usan como mecanismos de configuración del microrrelato, ya que potencian la síntesis, la sorpresa y el impacto que se busca como efecto en el lector. El humor se puede presentar a su vez desde distintos modos: el absurdo, el disparate, la distorsión y la degradación paródica; entre otras formas.
- Microrrelatos simbólicos: Son aquellos que desdibujan las fronteras entre lo real y lo imaginario, pues potencian procedimientos como el símbolo, la metáfora, la alegoría o la metonimia. Por ello, sus personajes más que seres individuales que realizan acciones en una historia determinada, pueden ser entendidos como categorías universales, ya que, a través de la metaforización, pierden sus rasgos particulares propios y, con ellos también, se pierde muchas veces una referencialidad histórica o geográfica específicas.

CAPÍTULO II

HISTORIA DEL MICRORRELATO

La comprensión cabal de todo fenómeno o hecho literario, relativamente nuevo, no solo requiere del análisis sincrónico de sus elementos constitutivos, sino también de un examen diacrónico de las tendencias estéticas, sociales y culturales que posibilitaron su origen, desarrollo y constitución en el sistema literario. Por ello, vamos a abordar, en este capítulo, una aproximación histórica sobre el origen y la evolución de esta forma ficcional, insertándola, para su mejor comprensión, en el marco general de la narrativa hispanoamericana. Todo esto con el objetivo principal de postular aquí una periodización del microrrelato en la narrativa peruana.

II. 1. APROXIMACIÓN HISTÓRICA: DIVERSOS INTENTOS DE PERIODIZACIÓN.

La investigación histórica del microrrelato o la minificción es una disciplina aún en ciernes. A pesar de que en las últimas dos décadas ha crecido la difusión editorial y la aceptación del público lector de estos comprimidos creativos, solo existen escasos trabajos monográficos que intentan dar una visión de conjunto de su desarrollo y formación a nivel hispanoamericano⁴⁵. La mayoría de las aproximaciones históricas sobre el microrrelato (estas sí numerosas y también crecientes) se encuentran

⁴⁵ Entre ellos tenemos *El micro-relato en Hispanoamérica*, de Concepción del Valle Pedrosa (1992). Asimismo, son importantes: *El microrrelato. Teoría e historia*, de David Lagmanovich (2006); «El microrrelato en Hispanoamérica: dos hitos para una historiografía/nuevas prácticas de escritura y de lectura», de José Luis Fernández Pérez (2010); y *Una aproximación al microrrelato hispánico. Antologías publicadas en España (1990-2011)*, de Leticia Bustamante (2012), quien recoge los aportes anteriores y es uno de los trabajos más logrados hasta el momento en dar una visión amplia y sistemática sobre la teoría e historia del microrrelato hispanoamericano.

diseminadas en artículos, ensayos, prólogos o ponencias de distinta índole y procedencia que; sin embargo, son aportaciones valiosas que nos dan una idea general de la heterogeneidad y amplitud de visiones que se tiene sobre esta modalidad literaria. Todo ello demuestra –tanto los estudios fragmentarios como las visiones orgánicas– no solo la importancia que va ganando esta forma en los círculos académicos de los últimos años, sino también la intención científica y humanista de insertar al microrrelato como un hecho literario en la historia de la literatura.

Establecida la problemática sobre la historia del microrrelato, debemos advertir que, para no exceder los límites de este trabajo, no vamos a realizar un recorrido exhaustivo de su historia, sino una aproximación histórica que nos sirva de contexto general para enmarcar el desarrollo propio de la minificción peruana. Así, en primer lugar, vamos a sintetizar los principales intentos de periodización que se han efectuado sobre el microrrelato; luego, recogiendo estos aportes, vamos a articular una propuesta de periodización clara y sistemática que nos dé luces para comprender el marco histórico donde surge nuestro objeto de estudio.

Violeta Rojo (1996^a), luego de preguntarse sobre el origen del «minicuento» (que «son desconocidos» para ella), observa cuatro fases en el desarrollo de esta modalidad, en las que agrupa a ciertos escritores destacados. Así, concibe una «primera hornada de minicuentistas», que son más conocidos como poetas: Rubén Darío, José Antonio Ramos Sucre y Vicente Huidobro. Luego, una segunda generación, entre los años 1930 y 1950, con Julio Torri y Jorge Luis Borges, principalmente. Una tercera, entre 1950 y 1960, que surge a partir de los aportes de la anterior, con Augusto Monterroso, Juan José Arreola, Marco Denevi, Julio Cortázar y Enrique Anderson Imbert. Finalmente, los seguidores de la anterior fase que, desde 1970, consolidarían el género (20-21).

David Lagmanovich (2006), en uno de los trabajos más consolidados de su momento, intenta ofrecer una visión global del microrrelato en el ámbito hispánico, en el que observa, por cierto, influencias de otras lenguas. Así, en una primera etapa, Lagmanovich distingue entre «precursores e iniciadores». Los primeros –«que escriben en una época anterior a toda teoría de la minificción»– están vinculados a la estética modernista y a la renovación del lenguaje, tanto en verso como en prosa: Baudelaire, Rubén Darío, Alfonso Reyes, Julio Torri y Leopoldo Lugones; y los segundos –que «manifiestan una dedicación mayor» a esta forma literaria– están relacionados con la experimentación y el fragmentarismo de las vanguardias: Ramón López Velarde, Juan Ramón Jiménez, Ramón Gómez de la Serna, Vicente Huidobro y Macedonio Fernández (163-185). En una segunda etapa, el crítico argentino postula la categoría «clásicos del microrrelato», para aquellos autores cuyos textos se han constituido en paradigmas del género, tanto por su calidad como por su capacidad de erigirse en modelos u objetos de estudio: Juan José Arreola, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Augusto Monterroso y Marco Denevi (187-236). En la tercera y última etapa, bajo el título «hacia el microrrelato contemporáneo», propone un conjunto de autores quienes estarían «después de los clásicos»: Ana María Matute, Max Aub, Virgilio Piñera, Adolfo Bioy Casares, Manuel del Cabral, Edmundo Valadés y Enrique Anderson Imbert (237-254). Finalmente, termina su recorrido con la aproximación del microrrelato de los últimos años en España y en algunos países de Hispanoamérica: México, Colombia, Venezuela, Chile, Uruguay y Argentina (255-306).

Guillermo Siles (2007), en un importante estudio sobre teoría e historia del microrrelato, como «género independiente», distingue tres fases que coinciden con los cambios y renovaciones de los movimientos estéticos en la literatura hispanoamericana. Así, en la primera, «entre el modernismo y la vanguardia» (fines del s. XIX e inicios del

s. XX): Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Vicente Huidobro, Arqueles Vela, Ramón López Velarde, Alfonso Reyes, Macedonio Fernández, Juan José Tablada, Julio Torri y Oliverio Girondo; entre otros (64-93); la segunda, «la renovación del cuento» (mediados del s. XX): Jorge Luis Borges y Augusto Monterroso (93-170); y una tercera, «estabilización y conciencia del género» (fines del s. XX), que ejemplifica con las obras de Luisa Valenzuela y de Ana María Shua (171-278).

Por su parte, José Luis Fernández Pérez (2010), basándose no solo en los escritores, sino también en los antologadores, establece una periodización de cinco etapas o «hitos de producción del microcuento hispanoamericano»: 1) «precursores» (1917-1949) o «lo fragmentario como experimentación y/o recolección residual»: Torri, Lugones, Fernández y Anderson Imbert; 2) «arquitectos» (1950-1960) o «de la intuición minimalista al programa de escritura»: Arreola, Borges, Monterroso; 3) «consolidación de una tradición» (1960-1970) o «de las nuevas búsquedas expresivas y la intertextualidad programática»: Cortázar, Denevi, Monterroso; 4) «expansiones y rupturas» (1970-1985) o «de los discursos en crisis y el microrrelato en complicidad con el testimonio»: Cristina Peri Rossi, Pía Barros, Luisa Valenzuela, Eduardo Galeano, entre otros; y 5) «las nuevas voces» (1985-2006) o de «las hibridaciones genéricas y el desmarque de los padres»: Ana María Shua, Luis Britto, Rogelio Guedea (46-47).

Por último, Leticia Bustamante (2012), en un trabajo que intenta dar una visión global del microrrelato hispánico, establece tres etapas siguiendo los aportes de Lagmanovich: 1) «Formación» (fines del s. XIX hasta el primer tercio del s. XX), en donde observa a los «precursores»: Rubén Darío y Amado Nervo, e «iniciadores»: Julio Torri, Ramón Pérez Velarde, Juan Ramón Jiménez, Ramón Gómez de la Serna, Leopoldo Lugones y Macedonio Fernández; 2) «Proceso de legitimación» (1930-1970) que gira alrededor de los «referentes clásicos»: Arreola, Borges, Denevi, Cortázar,

Monterroso (a quienes suma autores españoles «a la estela de los clásicos»: Max Aub y Ana María Matute); y 3) «Consolidación» que conlleva «la canonización y normalización» (fines del s. XX y comienzos del XXI), en donde examina la vida de este género en países que han tenido una sólida tradición minificcional: México y Argentina; en aquellos en los que se está consolidando, como Venezuela o Chile; la importante difusión en Colombia y Uruguay; un apartado para su desarrollo e investigación en España; e, incluso, en países donde recién empieza su estudio o valoración, como Perú, Panamá y Brasil (129-222).

En esta sucinta pero significativa revisión en torno a las propuestas de periodización del microrrelato, hemos constatado grandes convergencias y puntos de contacto. En efecto, la mayoría de críticos coincide en que los hitos fundamentales de esta forma literaria se va perfilando; por un lado, en los movimientos estéticos de fines del siglo XIX e inicios del XX (modernismo y vanguardias) y; por otro, a mediados del siglo XX, época en la que se comienza a tomar conciencia del microrrelato como una forma genérica autónoma, tanto en su producción como en su recepción. Dos etapas cruciales que van a ser consolidadas en una tercera a fines del mismo siglo XX y comienzos del XXI, en la que se está dando una apertura del microrrelato en la institución académica y en la difusión editorial a gran escala virtual e impresa.

Por lo tanto, siguiendo estas propuestas, sintetizamos en tres grandes periodos el proceso de gestación del microrrelato como hecho literario: *Formación* (fines del s. XIX e inicios del XX) o del modernismo y las vanguardias, *Legitimación* (1940-1970) o de los autores clásicos y de la constitución genérica, y *Consolidación* (fines del s. XX e inicios del XXI) o de la canonización del microrrelato en el sistema literario. Estas tres fases históricas y estéticas son correspondientes al proceso de gestación de cualquier género como tal, es decir: una fase de práctica inconsciente y recepción incierta; luego,

un periodo de conciencia genérica de producción y recepción; y finalmente, una etapa de elaboraciones metadiscursivas sobre la nueva forma y del establecimiento de su corpus y canon.

Ahora bien, como nuestro objetivo es aportar al conocimiento del proceso particular que siguió la ficción mínima en nuestro país (ampliamente desconocido, no solo en el ámbito hispánico, sino en nuestra propia comunidad literaria), solo vamos a trazar las grandes líneas de este proceso hispanoamericano, en el que presentaremos los principales actores y factores que hicieron posible este desarrollo. Asimismo, antes de empezar a revisar los puntos de inflexión de este proceso, vamos a examinar los posibles antecedentes del microrrelato en las tradiciones literarias de la antigüedad. Luego de este panorama postularemos nuestra periodización del microrrelato en la narrativa breve en el Perú.

II.2. ¿ANTECEDENTES DEL MICRORRELATO?

Sin lugar a dudas, este es uno de los aspectos más problemáticos y polémicos en torno a la formación de esta modalidad narrativa. Esto puede explicar no solo los diversos nombres que ha recibido, sino también el hecho de ser catalogado como «transgenérico», «proteico», «desgenerado», «híbrido» o de presentar una «naturaleza esquivia»⁴⁶. Así, este carácter proteico del microrrelato se debe a esa capacidad de adquirir y presentar diversas formas literarias; ya sean antiguas como el aforismo, la anécdota, la fábula o el mito; medievales como el bestiario, la crónica, la alegoría, los milagros y las parábolas; modernas como el ensayo, el poema en prosa o el fragmento; e incluso, con algunos géneros extraliterarios del periodismo como el artículo, la nota y la noticia; entre otros.

⁴⁶ Ver el apartado «Una cuestión liminar: la denominación», capítulo I.

Este origen diverso del microrrelato y su relación con otras formas que ya hemos abordado en el primer capítulo, ha sido denominado por algunos investigadores como la «poligénesis» del microrrelato (Andrés-Suárez: 2010). Término ambiguo y vasto que, sin embargo, da una idea de la complejidad y amplitud de sus posibles raíces⁴⁷. Por su parte, Ródenas de Moya también hace alusión a esta heterogeneidad de su genealogía, pues lo que denominamos microrrelato

fue el resultado de una confluencia de múltiples géneros breves folclóricos y literarios, antiguos y modernos, especulativos y ficcionales, narrativos y líricos, que originaron un espacio creativo (o un horizonte de expectativas para escritores y lectores) de estatuto impreciso y proteico, sin mucha más legislación que la brevedad del discurso lingüístico y la necesaria complicidad del lector con la elipsis, códigos e indicios intertextuales que propone el autor, géneros que desde entonces formaron parte del repertorio de paradigmas a disposición de los creadores (citado en Andrés-Suárez, 2010: 71).

Estas indagaciones que intentan explorar los orígenes inciertos de la minificción, coinciden con los planteamientos de Enrique Anderson Imbert para el caso del cuento. En efecto, Anderson Imbert (1992) sostiene que las narraciones breves o brevísimas han existido en todas las culturas tradicionales: occidentales, orientales o precolombinas. Desde las inscripciones cuneiformes en tablillas de arcilla –hace más de cuatro mil años en Mesopotamia, pasando por las culturas milenarias de Egipto, Israel, China, India, Grecia y Roma– hasta el proceso escritural de recuperación de estas formas en la época medieval. Luego, con la aparición de la imprenta en el Renacimiento, la difusión de estas primigenias narraciones fueron configurando los géneros narrativos modernos.

⁴⁷ Esto mismo se puede sostener con respecto a otros géneros, como la novela y el cuento, que presentan orígenes remotos y diversos en la tradición oral y folklórica, antes que se establezcan como formas literarias. La primera, orienta su conformación genérica desde el Renacimiento y, el segundo, a partir del siglo XIX con Edgar A. Poe, como ya ha sido ampliamente estudiado por los teóricos e historiadores del relato breve. Entre ellos, puede consultarse el interesante ensayo «Teoría de la Protonovela», de Luis Beltrán Almería (2009); el completo estudio *Teoría del relato breve: el ejemplo mexicano*, de Teresa Inés Sadurní (2003); la recopilación de estudios *Teoría e interpretación del cuento*, de Peter Frohlicher y Georges Gujntert (eds., 1995); el clásico estudio *Teoría y técnica del cuento*, y también la muestra *Los primeros cuentos del mundo*, respectivamente ambos de Enrique Anderson Imbert (1992, 1977).

Así, el cuento, se movió y se nutrió desde sus orígenes de todas esas formas breves y tradicionales, cuyas diversas funcionalidades (religiosas, míticas, didácticas, etc.) fueron perdiéndose en su momento o transformándose hasta adquirir, por un proceso de decantación, la fisonomía moderna del cuento literario:

El cuento anda paseándose siempre entre esas ficciones, se mete en ellas para dominarlas y también se las mete adentro para alimentarse. Cada uno de esos nombres enuncia un concepto independiente. El cuentólogo es muy dueño de concebir el cuento como autónomo, como no subordinado a intenciones ajenas al placer de contar. Y, si así le da la gana, puede pensar en las otras formas como conceptos subordinados al de cuento. Entonces los sustantivos «leyenda», «mito», «artículo de costumbres», etc., pasan a cumplir la función de adjetivos: cuento legendario, mítico, costumbrista, poético, tradicional, alegórico. Pero el cuentólogo puede suponer que esas formas no han perdido su independencia sino que se han transformado en cuentos (Anderson Imbert, 1992: 32)

Como se observa, tanto para Anderson Imbert sobre el cuento, como para Ródenas de Moya sobre el microrrelato; el relato breve hunde sus raíces en una vasta y antigua tradición oral de múltiples formas simples y complejas, y con diversas funciones sociales y/o sagradas; para después decantarse y configurar su respectiva forma moderna. Por su parte, Pilar Tejero (2002) es más específica, pues plantea que «el microrrelato tiene su origen en la tradición de la anécdota» (13), forma tradicional que luego alcanza un tratamiento erudito y escrito en la antigüedad clásica, tuvo su continuidad en el Renacimiento, y que en estos tiempos modernos, según Tejero (2002), «reaparece esta tradición en forma de microrrelato» (13).

Nosotros concordamos con esta visión amplia de entender la literatura, pues nos permite comprender que los géneros o formas literarias están en continua mutación, combinación, extinción o renovación. Por lo tanto, bajo esta perspectiva, ni el cuento sería un género absolutamente «nuevo» para el siglo XIX, ni el microrrelato lo sería para el siglo XX, sino que en ambos subyace, bajo sus ropajes modernos, lo esencial del relato que es un universal antropológico de todos los tiempos. De este modo, la riqueza

del cuento o del microrrelato consiste en fagocitar este amplio acervo cultural de mitos, leyendas, fábulas o anécdotas, estableciendo así un continuo diálogo e intercambio con la tradición desde la modernidad.

Sin embargo, el microrrelato, como lo entendemos actualmente, adquiere su identidad y va conformándose como género autónomo a partir del advenimiento de las corrientes estéticas modernas de fines del siglo XIX y comienzos del XX. De ahí que, aunque comparta ciertos rasgos (brevedad, narratividad) con las formas breves de la tradición, su actitud crítica, experimental o paródica lo distingue de los tipos narrativos tradicionales, quienes, a diferencia del microrrelato, están subordinados a sus funcionalidades religiosas, didácticas o sociales. Así, en este sentido ideológico y contextual, es que podemos decir que el microrrelato es un género relativamente nuevo y contemporáneo, pues, como hemos sostenido, en la constitución de todo género no solo son importantes los rasgos textuales objetivos, sino también los del nivel pragmático⁴⁸. Esto, sin embargo, no impide establecer y estudiar antecedentes o relaciones entre el microrrelato y la anécdota, u otros microtextos de la tradición, como enjundiosamente ha investigado Tejero⁴⁹.

En suma, la narrativa breve, más que un postulado teórico y taxonómico, es una necesidad antropológica del ser humano, una expresión sintética del mundo. Comprimir, condensar, aquilatar la sabiduría en expresiones cultas o populares, ha sido parte del hombre en su relación con el lenguaje; pero no hay que confundir esta necesidad

⁴⁸ El género es, ante todo, una categoría histórica, y como tal está sometido a un contexto determinado de comunicación entre sus respectivos agentes. Además, como Anderson Imbert (1992) sostiene, solo disponemos de ciertos documentos escritos para conjeturar posibles conexiones con las culturas orales y folclóricas, que en gran parte se ha mantenido en la memoria colectiva. Por ello, es problemático realizar esta continuidad, no solo intergenérica, sino también de la oralidad a la escritura que son sistemas cuyas naturalezas son distintas e independientes.

⁴⁹ El primer trabajo donde encontramos esta tesis de Pilar Tejero es «El precedente literario del microrrelato: la anécdota en la Antigüedad clásica», en *Quimera*, 211-212, febrero 2002: 13-19. Años después, Tejero publica su tesis doctoral: *La anécdota como género literario entre los años 1930 y 1960. Un estudio comparado entre el ámbito literario hispánico y el germánico*, Universidad de Zaragoza, 2005.

inherente del ser humano, en todas las culturas tradicionales, con la modelización sistemática e ideológica de dichos géneros (cuento, microrrelato) que se da recién en la modernidad.

II.3. FORMACIÓN DEL MICRORRELATO

La mayoría de críticos ha considerado que la formación genérica del microrrelato se inicia con el modernismo y las vanguardias. Y esto por una razón principal: el tratamiento del lenguaje artístico pasa a un primer plano a partir de estas corrientes. Pues, con el advenimiento de la estética modernista, nace una conciencia crítica y valorativa sobre la forma, ese culto del significante o, lo que se ha venido a llamar como *el arte por el arte*. Así, la estética modernista hispanoamericana, heredera del Simbolismo y Parnasianismo europeos, preconizó, entre sus principios, la búsqueda de la esencialidad y el cuidado especial del lenguaje. Todo esto favoreció, por supuesto, la astringencia textual que fue fundamental para la narrativa breve.

Ahora bien, a pesar de que en esta fase aún no hay conciencia del microrrelato como un género independiente, ni de sus implicaciones estéticas, fue de capital importancia para el surgimiento no solo de la prosa poética o de la renovación del lenguaje lírico, sino también de la aparición de los primeros relatos breves que se aproximan a la naturaleza del microrrelato. Por ello, antes de examinar a los autores más representativos de esta primera fase, así como sus proyecciones en las siguientes, veamos cuáles son los factores más importantes que hicieron posible esta formación del microrrelato.

II.3.1. Factores que impulsaron la estética de la brevedad

La conformación de un género literario es un proceso histórico y estético en el que intervienen diversos factores. Por tanto, más allá de los cambios de «gusto» literario de una época o de la preferencia de la crítica por ciertas formas artísticas del momento; esta conformación genérica se debe a un entramado de aspectos sociales y culturales e; incluso, de índole epistemológica. En este sentido, Ródenas de Moya (2010) denomina como «estética de la brevedad» a una orientación general del arte moderno, y, en particular, de la prosa de inicios del siglo XX⁵⁰. Pero entonces, ¿cuáles son las posibles razones estéticas o históricas que determinaron la conformación del microrrelato en este nuevo escenario del arte moderno?

En síntesis, podemos observar que, en este marco general de la *estética de la brevedad*, son tres los principales factores en este proceso de conformación histórica del microrrelato: 1) la poética simbolista, 2) la escritura fragmentaria, y 3) la merma del espacio de publicación para las creaciones literarias que se da a partir del siglo XIX.

II.3.1.1. La poética simbolista y el poema en prosa

Esta corriente francesa que surgió a mediados del siglo XIX, de espíritu romántico en cuanto a la búsqueda de libertad y originalidad expresiva, significó un giro radical no solo para el lenguaje lírico, sino también para el surgimiento del poema en prosa, que trastocó la visión rígida que se tenía de los géneros literarios. Además, este movimiento fue capital como influencia en la constitución del modernismo y las vanguardias. Su fundador más visible, Charles Baudelaire, nos entregó, con sus *Petit Poèmes en prose* (1869), un género eminentemente moderno, subversivo e híbrido, ya que integraba en un mismo texto lo que antes era opuesto: lo lírico con lo prosaico. De este modo,

⁵⁰ En esta sección vamos a seguir principalmente los aportes de Domingo Ródenas de Moya (2006, 2009, 2010) para exponer las posibles causas de lo que él denominó como la «estética de la brevedad».

extremó el principio romántico de integración de los contrarios (tragicomedia, polimetría, poesía y prosa). Esto afectó no solo la concepción sobre qué es lo «poético», sino también acerca de la visión tradicional o clasicista de los géneros⁵¹. Así, en este libro de Baudelaire, que también lleva el sugestivo título de *Le Spleen de París*, aparecen 50 textos breves y muy breves, los cuales varían de extensión (de 1 a 6 páginas), pero la mayoría tiene dimensiones similares a lo que hoy consideramos minificción.

Y a pesar de que en los *Pequeños poemas en prosa* de Baudelaire no predomina el elemento narrativo, fundamental en el microrrelato, sino más bien el descriptivo y metafórico, fue determinante, por su búsqueda de la síntesis expresiva y de la densidad verbal, para las brevedades narrativas y poéticas que luego aparecieron con la estética modernista. Por ejemplo, el *Azul* (1888) de Rubén Darío, que ya presenta algunas pequeñas prosas poéticas que se aproximan al microrrelato por su vocación de contar una historia. En suma, con el poema en prosa se abrió las puertas para la valoración del potencial estético y la autonomización de los textos breves.

II.3.1.2. La escritura fragmentaria

El fragmento es, sin duda, una de las formas discursivas más ambigua, arbitraria e inasible del lenguaje literario o filosófico. Esto se debe a su carácter neutral que le permite adquirir, en apariencia, los rasgos de otros géneros (ensayo, relato o poema en prosa) sin perder su dimensión fragmentada. Y es que la identidad del fragmento tiene que ver con su propia posibilidad para realizarse según las circunstancias enunciativas,

⁵¹ Para un estudio más elaborado de los rasgos y antecedentes del poema en prosa, véase el estudio de Suzanne Bernard (1959) o el interesante artículo de Pedro Aullón (2005). En la parte teórica ya discutimos acerca de las similitudes y diferencias entre la minificción y el poema en prosa con los aportes de David Lagmanovich (2006), Domingo Ródenas de Moya (2010) y Fredy Yezzed (2008). Por ello, aquí solo vamos a intentar explicar la importancia del poema en prosa para nuestro objeto de estudio.

pero también para evadirse de la lógica de los esquemas. En este sentido, para Pedro Aullón (2005), el fragmento, junto con el poema en prosa y el ensayo, es una de las entidades de «valor general producido en tiempos modernos» (1). Pues, aunque con antecedentes en la antigüedad presocrática (Heráclito), este aparece, principalmente, bajo la forma del pensamiento aforístico con pensadores modernos como Nietzsche y Schopenhauer, y como una crítica y cuestionamiento a la representación objetiva, unitaria y totalizadora del mundo.

En España, según Ródenas de Moya (2010), Schopenhauer y Nietzsche fueron traducidos, leídos y comentados desde la década de 1890. Así, el influjo que el segundo ejerció sobre Juan Ramón Jiménez y, más aún, sobre Ramón Gómez de la Serna es comprobable en sus respectivas obras. Este último profesó su *nietzscheanismo* juvenil en varios de sus artículos en la revista *Prometeo* (1908), donde declara los «deslumbramientos» que le produjo el filósofo alemán. Además, en su célebre manifiesto vanguardista, «El concepto de la nueva literatura» (*Prometeo*, abril de 1909), basado en su conferencia en el Ateneo de Madrid, Gómez de la Serna postula, entre otras cosas, que la literatura debe ser «sintética», cual imperio de lo pequeño y cotidiano, con un estilo desnudo y sin adiposidades: «Intersección, chispa, exhalación, texto como de marconigrama» (citado en Ródenas de Moya, 2010: 196).

Esta influencia nietzscheana, pues, va a ser decisiva en las famosas greguerías de Gómez de la Serna, que, desde 1917, año del primer libro de estos comprimidos, será el inicio de una rica y fecunda influencia en otros escritores de la vanguardia, como Olivero Girondo, Macedonio Fernández, Felisberto Hernández e, incluso, otros que escribieron después, pero bajo el signo de la vanguardia y la escritura fragmentaria, por citar algunos hispanoamericanos: Julio Torri, Antonio Porchia, Julio Cortázar, Jorge Luís Borges, Bioy Casares, Augusto Monterroso. Y, entre los peruanos, podemos

nombrar justamente a dos escritores de la Generación del 50: Julio Ramón Ribeyro y Luis Felipe Angell⁵².

II.3.1.3. El papel de la prensa y las revistas especializadas

El camino hacia el microrrelato no estuvo marcado solo por cuestiones estéticas (poesía simbolista) o filosóficas (escritura fragmentaria), sino también por aspectos extraliterarios como la industria periodística y editorial. Con respecto a la primera, es significativa la reducción del espacio de publicación en la prensa de los relatos literarios desde fines del siglo XIX. Para el caso español, Ángeles Ezama (1992) ha comprobado que desde la década de 1890 se hizo evidente una restricción o merma para el espacio de los cuentos y relatos. Ello es palpable, según Ezama, en los subtítulos de muchos textos: «cuentos de un minuto», «cuentos pequeñitos», «efímeras», «microscópicas», «novelas relámpago» o «instantáneas» (26). Una tendencia o moda que algunos críticos y escritores vieron con *alarma*, como Leopoldo Alas, «Clarín», que en 1893 sostenía que

es una preocupación a que no deben contribuir los directores de los periódicos, en cuanto puedan cortarlo, la de escribir los cuentos muy *cortos*, muy cortos. Pocas veces son buenos, siendo tan breves, aunque claro es que los hay excelentes y brevísimos. Mas, por lo general, cuando pluma que no sea maestra en tal arte aspira a esa *telegráfica* concisión de la idea y el estilo, resulta el asunto oscuro, frío, sin interés, deficiente, y el estilo tirante, falso, desabrido, algebraico (citado en David Roas, 2010: 32).

De esta temprana llamada de atención de «Clarín», podemos desprender dos conclusiones muy actuales. La primera, en relación a la baja calidad, es el facilismo de

⁵² Desde luego falta estudiar la relación e influencia que creemos ejerció Gómez de la Serna en estos autores peruanos; sin embargo, está documentado que Gómez colaboró en el *Suplemento Dominical* de *El Comercio* por los años cincuenta, reemplazando algunas veces, con sus greguerías, la pequeña columna de sinlogismos de Luis Felipe Angell (Sofocleto), que son similares en su microtextualidad e irreverencia a los del escritor español. Por su parte, Ribeyro tiene dos libros que se caracterizan por su intensa brevedad, fragmentarismo y agudo humor: *Prosas apátridas* (1975) y *Dichos de Luder* (1989). Para un marco histórico y teórico de un corpus sobre el fragmento, principalmente hispanoamericano, véase Wilfrido H. Corral (1996) y, para el caso específico de Ribeyro, Oscar Gallegos (2012^b).

muchos microtextos que se hacen pasar por microrrelatos en la prensa, revistas y ahora más profusamente en internet y, la segunda es que, si bien es cierto hay excelentes microrrelatos, cada vez son más difíciles de descubrir estas pepitas de oro en los ríos actuales de la microtextualidad. Porque ahora este escenario (del incremento pero baja calidad literaria de los microtextos) se ha trasladado a los nuevos medios tecnológicos (blogs, redes sociales, etc.), donde reina una libertad para publicar, pero sin el filtro de antes de la calidad⁵³.

Incluso, es evidente que la reducción del espacio en la prensa escrita no solo es una tendencia con respecto a la literatura (hasta la desaparición en muchos diarios), sino en relación ya al mismo texto escrito. Solo basta comparar los periódicos de mediados de siglo XX con los actuales para darnos cuenta que ahora predomina la imagen⁵⁴. Entonces, creemos que la razón principal de esta merma textual en la prensa no se debió tanto a la experimentación de los escritores con respecto a la brevedad, sino más bien a una política impuesta por la empresa periodística: una de tipo económico, ya que los escritores cobraban en función de la extensión de los textos. Así, para Ródenas de Moya (2010) había una doble ganancia en esta lógica empresarial: «recuperaban espacio informativo y reducían gastos retributivos» (195).

Existen otros ejemplos interesantes en la prensa española, francesa y norteamericana de aquellos años, sobre este germen de la hiperbrevedad, que han sido

⁵³ Más adelante, en este mismo capítulo, revisamos brevemente la problemática de la calidad del microrrelato en el ciberespacio.

⁵⁴ No contamos con un estudio al respecto, pero esto es demostrable empíricamente. Basta comparar el diario *El Comercio* de ediciones anteriores hasta 1950, aproximadamente, con una edición actual en la que predomina la imagen (mayormente publicidad) sobre el texto escrito. Incluso en relación al suplemento de este diario (*Suplemento Dominical*), que nació dedicado a la literatura y otras artes en la década de 1950. Así, en sus primeros números se publicaban cuentos completos (de extensión normal) e, incluso, partes de novelas (Arguedas, Zavaleta, etc.) en la carátula del suplemento o al interior. Pero, en la actualidad, se ha dejado de lado esta orientación que antes era una línea editorial de la empresa. Sin embargo, y hay que decirlo, en los últimos meses en que se escribe este trabajo, apareció recién una iniciativa –que no sabemos si es efímera– para publicar, en este suplemento, relatos de hasta 600 palabras de lectores o aficionados a la literatura. Sea bienvenida, entonces, pues, en los grandes diarios de circulación masiva como *El Comercio*, ha desaparecido prácticamente la creación literaria.

estudiados por David Roas (2010), Ángeles Ezama (1992) y Ródenas de Moya (2010)⁵⁵. Por lo tanto, nosotros solo apuntaremos algunos ejemplos más en Hispanoamérica para sopesar la importancia de la prensa como uno de los factores hacia la astringencia del relato.

En México es destacado el ejemplo, según documenta Aníbal González (1995), de Manuel Gutiérrez Nájera, quién importó de Francia la crónica hacia 1870. Esta crónica, cultivaba en diarios franceses como *Le Figaro* y *La Chronique Parisienne*, se desarrolló en México como un discurso heterogéneo que combinaba periodismo y literatura, y, según González (1995), fue el género más moderno que cultivaron los modernistas, pues permitía a los escritores explorar, en textos breves, esa libertad de mezclar ficción e historia en el ámbito periodístico. Este ejemplo mexicano es notorio también en otros países, pues, como sabemos, gran parte de los redactores de prensa de aquella época fueron hombres de letras. Un precedente de esta confluencia fue el artículo de costumbre de principios de siglo XIX, aunque sin la renovación formal que supuso el modernismo. Así, este género de la crónica, que impulsaba la brevedad, la depuración formal y la concisión en el periodismo, llegará a ser muy significativo como caldo de cultivo para la prosa artística de ficción, pues más adelante autores modernistas como Rubén Darío, José Martí o José Enrique Rodó, entre otros, lo cultivarán, tanto en la prensa como en sus obras, dándole un alto valor estético⁵⁶.

En relación a Colombia, anotamos la práctica del cuento breve, que tempranamente cultivaron un grupo de escritores en la prensa escrita a lo largo del siglo XIX: Tomás Carrasquilla, José María Rivas Groot, Lorenzo Marroquín, Jesús del Corral

⁵⁵ Roas (2010) hace un recorrido de un buen número de autores de distintas nacionalidades (europea, norteamericana, e, incluso, japonesa) que publicaron relatos entre una y tres páginas, entre los años 1890 y 1940. Por su parte, Ródenas (2010) ofrece un importante panorama de lo ocurrido al respecto en la narrativa vanguardista española. Y Ezama (1992) se enfoca en la intensificación de la brevedad de los relatos publicados en la década de 1890 en la prensa periódica española.

⁵⁶ Para un estudio más detallado al respecto, véase Aníbal González Pérez (1983, 1995).

y Francisco Gómez Escobar (quien firmaba como Efe Gómez), quienes acentuaron, con sus ficciones cada vez más cortas, el camino de la brevedad hasta llegar al momento fundacional de la minificción colombiana, que, según Henry González (2002), se daría con Luís Vidales y su libro *Suenan timbres* de 1926.

En Argentina, José María Martínez (2000) ha destacado el papel de la prensa escrita en el desarrollo y difusión del cuento breve a fines del siglo XIX. En particular, menciona este factor que fue clave en la etapa argentina de Rubén Darío (1893-1898), que es justamente, para Martínez, su periodo más fértil en la cuentística. Y esto no solamente porque el poeta nicaragüense encuentra en ese país un cosmopolitismo favorable a sus innovaciones, sino por las buenas opciones de publicación y porque sus escritos eran bien remunerados. De este modo, explica Martínez (2000), la prensa fue importante en la profesionalización del escritor, pero también para el desarrollo de la narrativa breve:

Las repercusiones de este medio se manifestarían en todos los niveles del producto literario, pues proporcionaría a este unas notas comunes al resto de la narrativa periodística del momento (brevedad, vacilación terminológica, contextualización historicista, etc.) o lo condicionaría en aspectos particulares como la frecuencia de sus reimpressiones, sus variantes textuales, sus orientaciones temáticas y sus peculiaridades estilísticas. Olvidarnos de esta dimensión significaría, en definitiva, considerar los cuentos de Darío como algo ajeno al contexto real de su época (97).

Además, este ambiente favorable a la literatura en el periodismo coincide con la aparición de un grupo de escritores modernistas, liderados por Leopoldo Lugones (1874-1938), como Ángel de Estrada, hijo (1872- 1923) y Atilio Chiappori (1880-1947), entre otros. Con respecto a Lugones, es notoria su precocidad, pues ya a los 22 años comienza a publicar poemas en *La Nación*, promovido por su amigo Rubén Darío. Así, luego de una fértil etapa como poeta, Lugones empieza su trayectoria como narrador, con importantes libros en la estela del modernismo, como *Fuerzas extrañas*

(1906) y *Cuentos fatales* (1924), entre otros. Pero el libro más significativo para el microrrelato es el misceláneo *Filosofícula* (1924), compilación de breves ensayos, relatos breves, parábolas y poemas, que fueron apareciendo en diversas fechas en la prensa y otras publicaciones periódicas. Luego de esta etapa modernista en Argentina, vendrá ya el periodo más acusado y propicio para las microtextualidades y fragmentos: la vanguardista, con escritores como Macedonio Hernández (1874-1952), Oliveiro Girondo (1891-1967) y Antonio Porchia (1886-1969)⁵⁷.

En Perú, la investigación sobre los orígenes del relato breve, en revistas o en la prensa escrita, es todavía un campo vasto por explorar. Sin embargo, existen algunos estudios que nos dan una buena entrada para indagar la evolución de la brevedad narrativa en las publicaciones periódicas. Un primer paso importante lo dio Maureen Ahern (1961), quien, en su *El cuento finisecular 1890-1910*, sienta las bases bibliográficas para el estudio de los conjuntos narrativos de distintos autores que se publicaron por aquellos años⁵⁸. Una conclusión importante a la que llega Ahern es que el Modernismo, a pesar del impacto y del entusiasmo inicial que recibió en nuestro medio, no fue tan significativo para el cuento finisecular peruano, ya que no tuvo la práctica escritural que se dio en otras latitudes⁵⁹. Y es que, tanto los relatos costumbristas como las tradiciones de Ricardo Palma, fueron prácticas muy arraigadas y populares desde fines del siglo XIX y comienzos del XX. Por ello, siguiendo a Ahern,

⁵⁷ En efecto, este impulso hacia la brevedad y el fragmento fue más amplio, notorio y diverso a partir de las primeras décadas del siglo XX con las vanguardias, y con la aparición de numerosas revistas especializadas sobre literatura y arte, donde estos y otros escritores empezaron a publicar sus primeros textos, para luego reunirlos en obras muchas veces de carácter misceláneo o fragmentario –como la referida *Filosofícula* de Lugones–, en busca de la ruptura de los cánones genéricos establecidos, pero también por la exigencia de las empresas editoriales hacia la brevedad.

⁵⁸ Así, Ahern incorpora al cuerpo de la literatura peruana más de 640 piezas, entre cuentos, crónicas, artículos y estudios; publicados por más de una decena de autores, pero de quienes se enfoca en su trabajo son Aurelio Arnao, Manuel Beingolea, Enrique López Albuja y Clemente Palma.

⁵⁹ En este sentido, según Ahern (1961), «la huella que dejó el Modernismo floreció breve y solitariamente en uno de sus aspectos menores: el afán por lo mórbido y lo macabro que caracteriza los cuentos de Clemente Palma» (15).

el cuento peruano, en su origen decimonónico, es criollista, costumbrista y satírico, además de mantener fuertes vínculos con la tradición de Palma.

En esta línea, Jannet Torres (2010) plantea que «es a través de una variante del artículo costumbrista que puede establecerse vínculos con el cuento moderno, una forma literaria que está gestándose durante esa época en nuestro país» (5). Debido a que esa variante costumbrista «por su concisión, cohesión, desarrollo diegético, dosis de tensión argumental y la elisión de digresiones, en beneficio de la autonomía, se vincula con el cuento» (41-42).

Aunque por razones obvias de enfoque hermenéutico ambos estudios no hablen específicamente del microrrelato (categoría contemporánea), plantean hitos importantes para historiar la evolución de la narrativa breve en la prensa decimonónica: factor significativo, para nosotros, en el surgimiento del microrrelato. De este modo, tanto la tesis de Torres como la de Ahern, nos dan elementos históricos para contradecir la homogénea idea, sobre el origen único del microrrelato en el Modernismo, de la mayoría de especialistas, quienes no observan otros factores importantes como el papel que jugó la prensa y el artículo costumbrista en la formación de la narrativa breve⁶⁰.

II.3.2. Precursores e iniciadores: del Modernismo a las Vanguardias

En todo proceso de generación de una forma estética surgen algunos artistas que se pueden considerar pioneros, por ser los primeros en practicar o experimentar con formas desconocidas o ignoradas por la institución literaria de la época. Incluso, estos artistas muchas veces no tienen conciencia del nuevo territorio que van explorando, ya que, ellos mismos, al estar inmersos en la novedad de su práctica, desconocen aún acerca de

⁶⁰ Algunos otros estudios y antologías sobre la formación del cuento peruano, que también nos sirvieron para este panorama, son: *El cuento peruano, 1825-1925*, de Alberto Escobar (1964); *El cuento peruano hasta 1919*, de Ricardo González Vigil (1992); y *Fundadores de la narración en el Perú. Nacidos entre 1805-1905*, de José Antonio Bravo (1998).

las posibilidades expresivas de la nueva forma, su naturaleza, sus relaciones con otras manifestaciones antiguas o modernas, o su posible carácter como entidad autónoma. Para Lagmanovich (2006), estos precursores e iniciadores «escriben en una época anterior a toda teoría de la minificción, y con pocos ejemplos, o ninguno, a la vista. Sin embargo, en una lectura actual podemos encontrar en sus escritos algunas de las tendencias que hoy consideramos características del género» (163).

II.3.2.1. Rubén Darío: el precursor

En 1888, Rubén Darío publicó *Azul*, una de las obras capitales en la renovación de las letras hispánicas y en el establecimiento definitivo de la estética modernista. Su obra poética ha sido ampliamente estudiada, así como sus contribuciones a la prosa poética y al verso. Pero su legado al cuento moderno es un campo que recién viene siendo analizado y sistematizado en los trabajos sobre narrativa contemporánea de las últimas décadas. En el caso del microrrelato, más reciente aún, la atención se centra en el desarrollo que el poeta nicaragüense le dio al poema en prosa y, en menor medida, a la crónica y al relato corto modernista; formas breves que, como hemos observado, fueron factores fundamentales en el surgimiento de la minificción moderna.

En efecto, Darío fue uno de los primeros que abrió nuevas perspectivas y posibilidades expresivas para la narración breve y brevísima desde su concepción modernista del lenguaje. Uno de esos caminos, como hemos señalado, ha sido la valorización de la estética de la brevedad, que se cultivó desde el poema en prosa. Esto permitió conferirle a esta forma breve un nuevo marco de lectura (género) y, por ende, con sus propias coordenadas estéticas para componer un proyecto literario. De ahí que esta valoración y cercanía entre el poema en prosa y el microrrelato se va a reflejar posteriormente en la obra de otros escritores que recibieron la influencia del autor de

Azul, como Alfonso Reyes, Julio Torri y Leopoldo Lugones, pioneros también del microrrelato. Por ello, la crítica mayoritariamente ha postulado a Darío –y por extensión a la estética modernista– como el precursor más notable del microrrelato o la minificción⁶¹.

Y si bien es cierto que en el poema en prosa no predomina la narratividad, indispensable en todo microrrelato, sí se vislumbran en muchos de ellos rasgos o elementos narrativos. En el caso de Darío, como sostiene Juan Armando Epple (2006), esto se constata desde sus tempranas colaboraciones periodísticas de 1886, que eran una serie de composiciones en prosa que se acercan a la estructura del microrrelato⁶², pero es con *Azul* que consolida una propuesta estética orgánica en ese sentido.

Entonces, nos vamos a enfocar en ese libro, pero más que sus breves relatos líricos de la primera parte –aunque importantes para la ficción breve–, nos interesa la sección que tituló «En Chile», que es un conjunto de doce prosas poéticas brevísimas, en donde –como su propio subtítulo anuncia («En busca de cuadros»)– predomina la pintura de escenas o de cuadros poéticos propios de la descripción modernista. Pero la complejidad inherente de la escritura de Darío, que supo moverse entre el discurso lírico y el narrativo, hace que por momentos emerjan ciertos rasgos narrativos. Gémenes de

⁶¹ Sin embargo, y hay que decirlo, David Roas (2008, 2010) y Ródenas de Moya (2007, 2010) –a diferencia de Rojo (1996), Lagmanovich, (1999, 2006), Zavala (2004), Guillermo Siles (2007) o Andrés-Suárez (2010), entre otros– no concuerdan con esa premisa, pues el primero sostiene que el microrrelato «no nace» con el modernismo hispanoamericano, sino que «es un proceso general de la narrativa breve occidental iniciado en la segunda mitad del siglo XIX» (33) y; el segundo, cuestiona cierto *sesgo* de la crítica hispanoamericana hacia la propia región y pone mayor énfasis en los escritores españoles de las vanguardias históricas (Gómez de la Serna, Juan Ramón Jiménez, entre otros), como fundamentos del microrrelato.

⁶² Los textos que Juan Armando Epple presenta en este sentido son: «De “Voz de lejos”», «Palimpsesto» y «El Cuento de Martín Guerre». Asimismo, nos ha sido valioso para esta apartado la serie de artículos «Precursores de la minificción latinoamericana», que Epple publicó en la sección «Rinconete» del Centro Virtual Cervantes (<http://cvc.cervantes.es>), entre 2005 y 2006. En estos estudios, que son catorce, Epple revisa los aportes de escritores que supone importantes para la formación y legitimación del microrrelato: Vicente Huidobro (I), Luis Vidales (II), Leopoldo Lugones (III), Carlos Díaz Dufoo (IV), Julio Torri (V), Alfredo Armas Alfonso (VI), Macedonio Fernández (VII), Antonio Ramos Sucre (VIII), Alfonso Reyes (IX), Rubén Darío (X), Mariano Silva y Aceves (XI), Augusto Monterroso (XII), Ramón Gómez de la Serna (XIII) y Juan José Arreola (XIV).

relato, que la crítica anterior, limitada en los marcos de los géneros tradicionales no supo o no pudo apreciar como principio de una forma novedosa.

En contraste, la nueva crítica especializada en el microrrelato ha destacado, como ejemplos de esta orientación minificcional en Darío, solo dos textos de esta sección «En Chile»: «El ideal» y, principalmente, «Naturaleza muerta»⁶³. Veamos el segundo:

Naturaleza muerta

He visto ayer por una ventana un tiesto lleno de lilas y de rosas pálidas, sobre un trípode. Por fondo tenía uno de esos cortinajes amarillos y opulentos, que hacen pensar en los mantos de los príncipes orientales. Las lilas recién cortadas resaltaban con su lindo color apacible, junto a los pétalos esponjados de las rosas té.

Junto al tiesto, en una copa de laca ordenada con ibis de oro incrustados, incitaban a la gula manzanas frescas, medio coloradas, con la pelusilla de la fruta nueva y la sabrosa carne hinchada que toca el deseo; peras doradas y apetitosas, que daban indicios de ser todas jugo, y como esperando el cuchillo de plata que debía rebanar la pulpa almibarada; y un ramillete de uvas negras, hasta con el polvillo ceniciento de los racimos acabados de arrancar de la viña.

Acérqueme, vilo de cerca todo. Las lilas y las rosas eran de cera, las manzanas y las peras de mármol pintado, y las uvas de cristal.

(Rubén Darío, *Azul*)⁶⁴

Como se observa, existe un predominio descriptivo en la pintura de este cuadro poético. De ahí el cierto estatismo plástico que se respira. Sin embargo, si observamos más detenidamente, encontraremos un cierto cambio, aunque mínimo, que es central en todo relato. En primer lugar, vemos a un sujeto que nos refiere un hecho pretérito: «He visto ayer por una ventana...». Luego nos adentra en su mirar a través de este marco que es la ventana, recorreremos con sus ojos este idílico escenario lleno de vida y gracia. Y, al parecer, este cuadro impresionista quedaría así resuelto en su estatismo, pero

⁶³ Por ejemplo, Guillermo Siles (2007) y Leticia Bustamante (2012) ponen como ejemplo a este microtexto como el germen del microrrelato, y esto lo hacen siguiendo a Lagmanovich (1996), quien tempranamente propone este texto junto con «El ideal». Sin embargo, en su libro más importante, por ser un compendio de su teoría e historia, Lagmanovich (2006) deja de lado a «El ideal» y solo menciona a «Naturaleza muerta» y a otro posterior de 1892 («La resurrección de la rosa»), es decir, fuera del libro fundacional de Darío.

⁶⁴ Bogotá: Espasa, (S/f): 87.

sucede algo al final: una revelación. Un salto cualitativo entre un ser (*parecer*) a un ser (*realidad*). O también podríamos hablar de una contraposición entre naturaleza (*vida*) y artificialidad (*muerte*). En todo caso, esta revelación se produce por un cambio en la posición del observador: «Acérqueme, vilo de cerca todo». Hay, por consiguiente, un recorrido narrativo, en donde el incremento de una cierta tensión juega con las expectativas del lector para, finalmente, causar una sorpresa o efecto narrativo.

Todo esto, por supuesto, no impide que se siga leyendo a este microtexto como un poema en prosa, pues ciertamente predomina la descripción poética sobre la acción narrativa. Pero en nuestra lectura, hemos identificado algunos elementos narrativos que lo aproximan a la naturaleza del microrrelato. Siguiendo esta lógica, nosotros proponemos que, además de este comprimido multicitado⁶⁵, hay otros microtextos, como «En busca de cuadros», «Acuarela», «La virgen de la paloma», «Al carbón» y «El ideal», que también presentan condiciones de narratividad, y, por ello, se aproximan a nuestro objeto de estudio. De ahí que, todos estos cuadros de «En Chile», entrarían en la amplia categoría de la minificción (que incluye el poema en prosa), pero solo algunos por sus cualidades narrativas estarían dentro del microrrelato.

Incluso, nos arriesgamos a sostener, más allá de este análisis particularizado de «Naturaleza muerta», una suerte de corriente narrativa a lo largo de estos doce microtextos, ya que observamos un actante principal, el poeta, quien está activamente *en busca de cuadros*, proceso en que este héroe se encuentra con mínimas aventuras en su recorrido. Esto a pesar de que en algunos cuadros solo se establezca la pura descripción, pero estos son parte de un mismo hilo conductor. Es decir, cada escena, desde el principio hasta el final, está conectada por este deseo de búsqueda. Y el sujeto-

⁶⁵Esta prosa no solo es citada en artículos o monografías, sino también en diversas antologías o muestras del microrrelato hispanoamericano, y seguramente por influencia de dichos estudios. Por ejemplo, una de las últimas recopilaciones que incluye a «Naturaleza muerta» como microrrelato es la *Microantología del microrrelato II*, de Horacio Vázquez-Rial (comp.). (2010).

artista que empieza este recorrido, por ciertas razones de su descubrimiento, ya no es el *mismo* quien la termina.

En suma, Rubén Darío es una figura clave como precursor de la minificción en general y del microrrelato en particular. La influencia de su renovación para la ficción breve hispanoamericana ha sido examinada por algunos especialistas del microrrelato. Pero queda aún por estudiar esta influencia de sus microficciones para el caso de la formación del microrrelato peruano. Investigar, por ejemplo, la presencia de sus primeras prosas poéticas, sus relatos breves o crónicas en diarios o revistas peruanas de la época, o la recepción que tuvo sus microficciones en algunos escritores modernistas que se consideran como precursores de la minificción peruana, como Abraham Valdelomar con sus *Neuronas* (1920), o Manuel González Prada con la secciones de «Fragmentaria» y «Memoranda» de su *El tonel de Diógenes* (1945)⁶⁶.

II.3.2.2. Julio Torri: entre el modernismo y las vanguardias

La obra de Julio Torri (1889-1970) ha empezado a ser estudiada principalmente recién a partir de la década de 1980. Esto coincide con el surgimiento de los primeros estudios sistemáticos sobre el microrrelato o la minificción⁶⁷. Y es que la obra y figura de Julio Torri están íntimamente conectadas con la formación y la conciencia genérica del microrrelato. Así, para Edmundo Valadés (1990), Torri funda con su primer libro, *Ensayos y poemas* (1917), la genealogía del microrrelato en el siglo XX: «podría determinarse el año 1917 como el de la fundación del cuento brevísimo moderno en México y demás países de Latinoamérica» (286).

⁶⁶ Entre quienes consideran a estos escritores como precursores de la minificción peruana están Rony Vásquez (2010) y Christian Elguera (2010).

⁶⁷ En este sentido, un estudio inaugural es el de Dolores Koch (1981): «El micro-relato en México: Torri, Arreola, Monterroso y Avilés Favila». Luego, Torri va aparecer de manera constante y sistemática en los estudios más importantes del microrrelato o la minificción, como uno de los precursores más destacados.

Esto explica en gran medida que, como sostiene Serge Zaïzeff, la crítica anterior no supo entender el espíritu de ruptura y trascendencia de este autor, sobre todo, con respecto a su primer libro, ya que

nadie se atrevió a reseñar *Ensayos y poemas*, seguramente porque se trata de una obra *sui generis* que desconcertaba por su innegable originalidad. No era un libro modernista ni tampoco uno de índole criollista. Por los temas que exploraba, por sus rasgos estilísticos, se distinguía notablemente de la literatura de su tiempo. La crítica se quedó callada porque no sabía qué hacer con algo tan fuera de serie (citado en Siles, 2007:77).

Así también para Guillermo Siles (2007): «Torri pertenece a la estirpe de los *raros* latinoamericanos, confinado a los márgenes por las apetencias de libertad respecto a los cánones e instituciones» (77). Esta naturaleza de su obra, por mucho tiempo inclasificable, se intensifica cuando se advierte que sus escritos se encuentran dispersos en periódicos y revistas. Porque en vida Torri solo publicó tres escuetos y mínimos libros: *Ensayos y poemas* (1917), *De fusilamientos* (1940) y *Tres libros* (1964). El último incluye a los dos anteriores, además de un conjunto de «Prosas diversas».

Esta parquedad de la obra de Torri se debe, para Siles (2007), a que «sus afanes se concentraron no tanto en la escritura sino en la enseñanza universitaria y la preeminencia de esta vocación revela el carácter exiguo de su obra. Un ejemplo sobre su actitud de entrega a la docencia lo encontramos en las alusiones autobiográficas entretejidas en composiciones como «El maestro» (77).

Sin embargo, para Koch (2011), este laconismo de Torri se debe más a su personalidad que a una vocación pedagógica: «Introvertido y aislado, escribe poco y cada vez más brevemente. Quisiera escribir piezas de mayor extensión, pero la imposibilidad de mantener «el modo marfilino del epígrafe» (Diálogo 218) se lo impide» (13). Este perfil del escritor mexicano se condice con su temática en donde aborda muy poco –o quizá solo alegórica u oblicuamente– la coyuntura crítica de su

país. En cambio se enfoca sintéticamente en temas modernos, como el fracaso del hombre ante la ciencia, el escepticismo frente al progreso, la desacralización de mitos y leyendas, la burla o el cuestionamiento de convenciones sociales, la soledad o incomunicación frente a los demás y el desencanto en el amor. Cuestiones relacionadas con una cierta misantropía y misoginia que se advierten en muchos de sus textos.

Por ello, Torri estuvo a contracorriente de la estética regionalista y nacionalista de su época, que tuvo como principal baluarte a *Los de debajo* (1916), de Mariano Azuela, que intentaba representar la convulsa y crítica Revolución mexicana (1910-1917). Pero Torri, admirador de Wilde y Nietzsche, era más individualista y tendía a distanciarse de todo lo convencional, en este caso de la estética realista o regionalista de su tiempo, de ahí que su obra, en cierta medida, sea una defensa de la corriente irracionalista del pensamiento, mostrándose así a favor de la literatura imaginativa y fantástica. Y, con respecto a su íntima afinidad con la brevedad, Torri pone en boca de uno de sus personajes («El embuste») ese desprecio por las descripciones inútiles y extensas:

En principio nunca leo novelas. Son un género literario que por sus inacabables descripciones de cosas sin importancia trata de producir la compleja impresión de la realidad exterior, fin que realizamos plenamente con sólo apartar los ojos del libro (citado en Koch, 2011:11).

Con respecto a la poética de su obra, y en particular a *Ensayos y poemas*, tanto Koch (2011) como Lagmanovich (2006) y Siles (2007), han coincidido en su naturaleza híbrida o *agenérica*, debido a ese maridaje entre crónica, ensayo, estampa, viñeta y, principalmente, la conjunción de poesía y prosa que se percibe en su escritura. El título mismo de esta obra, como vemos, apunta a esto y rompe con las expectativas convencionales, pues –aunque participe en cierta medida de la libertad del ensayo y de la densidad y tensión de la poesía– son también textos narrativos muchos de ellos. Esto

conlleva a que muchas veces sus microrrelatos sean leídos como *miniensayos*, o sus ensayos como poemas en prosa⁶⁸.

Para concluir con esta sucinta revisión de la obra y figura de Julio Torri, citemos uno de sus microrrelatos más comentados y antologados:

A Circe

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

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

(*Ensayos y poemas*, 1999: 9)

La reescritura de este clásico tópico configura dos de los rasgos más característicos del microrrelato moderno: el diálogo intertextual con la tradición y, por ende, la necesidad de un lector cómplice capaz de establecer las relaciones pertinentes para dar sentido a la historia. Pues, como se aprecia, aquí se contraponen la figura del héroe clásico (Odiseo), que está determinado y capacitado a salvar los obstáculos para su retorno triunfal, con una versión moderna de un *héroe* que está dispuesto, por el contrario, a *perderse*. De este modo se establece un diálogo desmitificador con el héroe homérico, pero, al mismo tiempo, se aproxima a un tipo de héroe trágico, quien siempre ve frustrado su deseo por la crueldad de su destino y de los dioses. Pero aquí este deseo no es de gloria o de salvación, sino más bien uno individualista y autodestructivo: ¿parábola irónica del hombre moderno?

⁶⁸ La importante antología *Poesía en movimiento* (1966), dirigida por Octavio Paz, lo incluye entre los poetas porque el «poema en prosa alcanza en Julio Torri el extremo de resolver, en unas cuantas proposiciones, series complicadas de supuestos, a veces de origen culto y en ocasiones tomadas de fuentes populares»; y porque, yendo contra la corriente, toca «asuntos que, en unas cuantas frases, tuercen el significado normal que estamos acostumbrados a otorgarles» (Citado en Koch, 2011: 9).

En suma, este microtexto de Torri, que funde poema y cuento, ha servido de modelo para otras metaficciones o reescrituras hasta el punto que se habla hoy de la *constelación de la sirena*, donde orbitan otras versiones de este tópico, como «Circe» de Agustí Bartra, «Aviso» de Salvador Elizondo, «La sirena» de Marcial Fernández, «Las sirenas» de José de la Colina, «La sirena inconforme» de Augusto Monterroso, entre otros⁶⁹. Por todo esto, por su afán de concisión, su estilo esmerado, su hibridez genérica, el diálogo intertextual, Julio Torri se ha ganado un lugar capital en la formación del microrrelato, rasgos y cualidades que prefiguran al de los clásicos del género como Borges, Arreola, Monterroso, Cortázar y de otros que, por su calidad, pueden y merecen ser rescatados en esta órbita, como la obra del peruano Luis Loayza⁷⁰.

II.4. PROCESO DE LEGITIMACIÓN DEL MICRORRELATO

Luego de una etapa de gestación o formación de toda forma artística nueva, comienza un periodo de estabilización y comprensión de su particular naturaleza. En tal sentido, legitimar es posibilitar el ingreso al marco de una ley, en este caso, la del sistema literario a través de los primeros programas; es decir, en esta etapa existe ya una toma de conciencia de las posibilidades estéticas de la nueva forma. De este modo, nacen los primeros proyectos orgánicos y se configura la arquitectura de la forma a través de la misma praxis de los creadores y del público lector. En el microrrelato, un punto clave de

⁶⁹ Del mismo modo ocurre con el famoso «El dinosaurio» de Monterroso, que sirve de pretexto o estructura para crear toda una legión de versiones y de recreaciones. (Véase Lauro Zavala: 2002).

⁷⁰ Hay muchas similitudes que ya se han observado entre la obra de Loayza y Borges, pero también se pueden extender entre el peruano y Torri. Y no solo con respecto a la personalidad lacónica o introvertida de ambos, sino también en cuanto a la precisión de su prosa, el estilo esmerado, la ironía, la desacralización y la reescritura de grandes tópicos. En este sentido, es notorio que ambos cuenten con varios microrrelatos en los que se reescribe y desacraliza algunos referentes clásicos. Por ejemplo, Torri y Loayza poseen, cada uno, un microrrelato con el mismo título «El héroe», en el que ambos resemantizan esta figura desde una óptica moderna y antiheroica. Y, aunque hay diferencias de enfoque, las coincidencias de fondo son resaltantes. Por ello, no es inapropiado sostener que el peruano tomo como modelo a este personaje del autor mexicano, considerando que Loayza es de una generación posterior a la de Torri, y que publica este microtexto en su primer libro *El avaro* en 1955.

este proceso de legitimación (1940-1970), fue la valiosa antología de Jorge Luis Borges y Bioy Casares (*Cuentos breves y extraordinarios*, 1953), quienes rescataron un conjunto de formas breves de la tradición y las presentaron como un proyecto literario autónomo. Pero, fundamentalmente, con la maestría y ejemplo de los autores llamados «clásicos» del microrrelato.

II.4.1. Los clásicos del microrrelato: de la arquitectura o el programa

Una vez estabilizadas las coordenadas estéticas e históricas de la nueva forma, surgen los modelos o paradigmas que se convierten en referentes indiscutidos. Así, los autores clásicos son el resultado de un punto de inflexión en el proceso diacrónico de un hecho literario. En tanto son los primeros en la toma de conciencia de las posibilidades expresivas y de la dimensión estética y autónoma de la forma que están cultivando.

Según Lagmanovich (2006), las obras de los autores clásicos del microrrelato, a diferencia de los «precursores e iniciadores», deben reunir ciertas condiciones:

Que un texto sea considerado clásico quiere decir, por una parte, que es altamente representativo del género al que pertenece (o sea, representa cabalmente una «clase» de textos); por otra, que sucesivas generaciones de lectores lo disfrutan, encontrando en él nuevas significaciones a lo largo del tiempo; por último, que se constituye objeto de estudio para definir las características de la clase textual a la que pertenece (187).

En tal sentido, autores como Augusto Monterroso, Juan José Arreola, Jorge Luis Borges, Marco Denevi o Julio Cortázar fueron capitales en la arquitectura y legitimación del género. De todos ellos, vamos a comentar, además de Monterroso que indiscutiblemente es el central, a un referente ineludible como es Juan José Arreola⁷¹.

⁷¹ No trataremos aquí la obra compleja y fértil de Jorge Luis Borges, a pesar de que también es un referente indiscutido de la ficción breve, porque desbordaría las dimensiones de este trabajo. Pero críticos como Lagmanovich (2006) o Siles (2007), entre otros, han estudiado la relación entre Borges y la minificción.

II.4.1.1. Juan José Arreola

El escritor mexicano Juan José Arreola (1918-2001) es sin lugar a dudas uno de los autores más camaleónicos y originales de la narrativa contemporánea. Lúcido y lúdico, Arreola sabe moverse como pocos en múltiples registros literarios y extraliterarios. La crítica justamente ha destacado esta capacidad de mutación de su escritura, su versatilidad para tratar desde temas clásicos (mitos, fábulas o tragedias) hasta temas modernos (la industrialización, la tecnología), su visión didáctica y deontológica de la literatura (heredero de los apólogos y parábolas medievales), su crítica moderna y su corrosivo e irónico humor sobre ciertos prejuicios y tendencias de la sociedad contemporánea. Sin embargo, lo que aún no ha sido suficientemente estudiado y valorado es la sinergia entre su escritura y la estética de la brevedad o el fragmento⁷². Esto a pesar de que, prácticamente toda su obra, a excepción de la teatral [*La hora de todos* (1954)], se encuentra dentro de los márgenes de la minificción e, incluso, de la hiperbrevedad y del pensamiento aforístico: *Varia invención* (1949), *Confabulario* (1952), *Bestiario* (1959), *Confabulario total* (1962: incluye los libros anteriores) y *Palíndroma* (1971)⁷³. Además su novela *La feria* (1973), puede ser considerada como un ciclo minificcional.

Esta búsqueda de la esencialidad ha hecho que el escritor jalisciense sea considerado, según Carmen de Mora (2011), «como uno de los grandes escritores mexicanos del silencio, junto a Gorostiza y Rulfo» (13). En una entrevista, Arreola

⁷² Esto se debe a que la crítica mayoritariamente ha leído como «cuentos» gran parte de la producción narrativa de Arreola, soslayando así el hecho que desborda los límites y estructura del cuento clásico. Ejemplo de ello es Luis Leal (1967), quien, en su *El cuento hispanoamericano*, clasifica así a las creaciones de Arreola. Para una aproximación más detenida sobre la relación entre la obra de Arreola y el cuento, entre otros temas y una bibliografía al respecto, ver el estudio crítico de Carmen de Mora (2011), que sirve de introducción a *Confabulario definitivo*.

⁷³ También tenemos la selección del propio autor: *Confabulario personal* (1980) y la edición crítica mencionada, *Confabulario definitivo* (1986, 1ª edición).

explica y refuerza esta relación que tiene con los textos brevísimos (antiguos o modernos) y la necesaria complicidad del lector para decodificarlos:

El pensamiento seminal se desarrolla y da origen a numerosas flores, árboles, ramos. Me parece que los escritores suministran habitualmente al lector muchos más elementos de los que éste necesita; el lector es perfectamente capaz de poner por sí mismo todos los aspectos accesorios de la trama. Lo único que se necesita es actuar como estímulo, provocarlo. La función del escritor debe ser ésa: poner en marcha el pensamiento ajeno a través de la sugestión adecuada (citado en Koch, 2011: 51).

De ahí que su obra más íntima y personal, aquella que identifica el sello de su estilo, sea justamente *Confabulario*. Palabra que se compone de dos sentidos que se unen: *con-* (cooperación) y *fábula* (trama). Así, las ficciones arreoleanas demandan un lector cómplice que sea capaz de inferir los gérmenes o estímulos que le presenta la superficie del texto. No en vano Arreola manifestó su rechazo hacia las obras extensas, en las que no se encuentra sustancia: «En realidad, se lee para encontrar lo insólito, la revelación, la maravilla, y esos grandes libros (en páginas, ¿verdad? Sólo en páginas), novelas, por ejemplo, con millares de palabras, uno las lee y todo está muy bien, pero no existe el misterio, no existe el deslumbramiento que a veces posee una frase sola»⁷⁴.

Con razón, muchos de los hiperbreves de Arreola son antologados como poemas brevísimos o pensamientos ingeniosos; incluso, aquellos que tienen la vocación de contar algo y que, por ello, también son recopilados en antologías del microrrelato, como el brevísimo:

Cuento de horror

La mujer que amé se ha convertido en fantasma. Yo soy el lugar de las apariciones⁷⁵.

⁷⁴ Cristina Peri-Rossi, en esta misma entrevista, además le pregunta qué otros escritores hispanoamericanos comparten su concepción de la literatura. Arreola le contesta que Borges, Felisberto Hernández y el primer Cortázar (citado en Koch, 2011:51).

⁷⁵ Este microtexto sirve de colofón —y de ahí su importancia— a *Confabulario antológico*, una edición especial de tirada reducida, publicada por Círculo de Lectores en Barcelona, 1973.

En esta sucinta frase, el autor mexicano sintetiza toda una poética y una particular visión de mundo. Porque a pesar del título, no es necesario contar más para que el lector se vea envuelto en el misterio o en la poesía.

De este modo, esta conciencia en Arreola de las potencialidades expresivas de los formatos cortos, lo impulsa a hurgar en distintos tipos de textos breves: desde bestiarios medievales hasta discursos extraliterarios, como el de los medios de comunicación masiva: radio, TV, diarios, etc. Pero no con el fin de tratarlos desde afuera, sino desde adentro; es decir, la escritura arreoleana se mimetiza con estos discursos para cuestionarlos o subvertirlos desde sus propios códigos. Veamos un ejemplo de una de sus minificciones que adopta la forma de un anuncio publicitario:

Baby H. P.

Señora ama de casa: convierta usted en fuerza motriz la vitalidad de sus niños. Ya tenemos a la venta el maravilloso Baby H.P., un aparato que está llamado a revolucionar la economía hogareña.

El Baby H.P. es una estructura de metal muy resistente y ligera que se adapta con perfección al delicado cuerpo infantil, mediante cómodos cinturones, pulseras, anillos y broches. Las ramificaciones de este esqueleto suplementario recogen cada uno de los movimientos del niño, haciéndolos converger en una botellita de Leyden⁷⁶ que puede colocarse en la espalda o en el pecho, según necesidad. Una aguja indicadora señala el momento en que la botella está llena. Entonces usted, señora, debe desprenderla y enchufarla en un depósito especial, para que se descargue automáticamente. Este depósito puede colocarse en cualquier rincón de la casa, y representa una preciosa alcancía de electricidad disponible en todo momento para fines de alumbrado y calefacción, así como para impulsar alguno de los innumerables artefactos que invaden ahora, y para siempre, los hogares.

De hoy en adelante usted verá con otros ojos el agobiante ajetreo de sus hijos. Y ni siquiera perderá la paciencia ante una rabieta convulsiva, pensando en que es una fuente generosa de energía. El pataleo de un niño de pecho durante las veinticuatro horas del día se transforma, gracias al Baby H.P., en unos útiles segundos de tromba licuadora, o en quince minutos de música radiofónica. [...].

(Arreola, 2011:121-122).

⁷⁶ Botella de Leyden: condensador eléctrico en forma de botella o vaso de vidrio. [Nota de la edición crítica]. Esta minificción también apareció en el *Suplemento Dominical* del diario *El Comercio*, 9 de Febrero de 1958, p. 1.

De forma similar podemos encontrar otros comprimidos, como «Anuncio» o «Flash». En el primero se vende las bondades de una mujer sintética, la «Venus plastisex», proyectándose una doble crítica: al hombre que busca la mujer-objeto y a la mujer que se desliga de su dimensión humana para complacer al primero o a unos estándares de belleza. En el segundo se lanza una noticia en donde un «sabio demente» ha creado un «absorber» del tamaño de una ratonera, que fue capaz de tragarse literalmente a un tren completo incluido pasajeros. Al final, luego de anunciar la consternación general, se afirma irónicamente: «Fue planeado por Sir Acheson como arma pacífica, destinada a anular los efectos de las explosiones nucleares».

La escritura de Arreola es, pues, camaleónica y se sirve de estos fragmentos extraliterarios para cuestionar totalidades o ideas preconcebidas, como el progreso, la ciencia, el consumismo, la alineación, la cosificación, entre otras temáticas modernas. De ahí que su obra se presente sumamente escéptica frente al progreso humano y, como en Torri, se pueden encontrar en sus relatos ciertos rasgos de misantropía y misoginia. Pero muchas veces este escepticismo en sus relatos es tal que se deja entrever el absurdo como trasfondo de la realidad. Por esta razón se ha dicho que Arreola es uno de los grandes herederos del *antropocentrismo fantástico* de Kafka, que lo hace enfocar el desencanto de una manera lúdica y alegórica. Aspecto que también lo aproxima a escritores como Torri, Monterroso o Cortázar. Pues en el fondo lo que salva a Arreola de un pesimismo amargo, seco y estéril es su humor, que atraviesa incluso hasta los temas más serios o metafísicos.

En suma, el mundo arreoleano de *Confabulario* se puede sintetizar en tres categorías:

1. Bestiarios, que utilizan la autoridad de antiguos manuscritos y el tono de la historia natural. Parecen ir en contra del racionalismo y el materialismo.

2. Distopías, versiones apocalípticas de la vida diaria a la inversa del imaginario lugar de perfección.
3. Parodias, que distorsionan formas retóricas conocidas o textos ajenos para poner en evidencia lo absurdo de algunas actitudes o ideas comunes (Theda M. Herz citada en Koch, 2011: 52).

Concordamos con Herz en la división de estos niveles, pero podríamos agregar que en el centro de la escritura de Arreola se encuentra el símbolo o la alegoría. Esto porque el autor mexicano no solo utiliza los referentes tradicionales (*fábulas*) o modernos (*anuncios*) para subvertirlos desde adentro, sino también por el poder de síntesis y sugerencia que tienen ambos a nivel simbólico. De este modo, la escritura de Arreola se potencia por la carga expresiva natural del símbolo, que es capaz de condensar en una imagen una visión particular de las cosas. Procedimiento que no es nuevo, por supuesto, pero Arreola *bestiabiliza* o *fabuliza* los asuntos modernos como una forma del entendimiento humano.

De esta reescritura de las brevedades de la tradición desde la modernidad, es inexorable que surja naturalmente la parodia y la visión muchas veces distópica de nuestra realidad. Y no vamos a incidir sobre el origen medieval y el tratamiento singular y paródico del bestiario en Arreola, cuestiones ya abordadas, entre otros, por Saúl Yurkevich (1995) y Lauro Zavala (2001). Pero sí queremos anotar que no todas las ficciones de su *Bestiario* o *Confabulario* pueden ingresar a la categoría del microrrelato propiamente dicho (aunque sí de la categoría amplia de la minificción). Y esto por la simple razón de que no todas cumplen con el rasgo esencial de todo microrrelato: la narratividad. Así, microtextos de su *Bestiario* como «La hiena», «El oso» o «Las focas» carecen de este rasgo, ya que en ellas predomina la descripción o el retrato fabuloso o fantástico. Pero otros microtextos como «El rinoceronte», «Insectiada», «El bisonte» o

«El sapo» sí los podemos leer como microrrelatos porque presentan el movimiento natural de la narrativa. Veamos un ejemplo de esto último:

El sapo

Salta de vez en cuando, sólo para comprobar su radical estático. El salto tiene algo de latido: viéndolo bien, el sapo es todo corazón.

Prensado en un bloque de lodo frío, el sapo se sumerge en el invierno como una lamentable crisálida. Se despierta en primavera, consciente de que ninguna metamorfosis se ha operado en él. Es más sapo que nunca, en su profunda desecación. Aguarda en silencio las primeras lluvias.

Y un buen día surge de la tierra blanda, pesado de humedad, henchido de savia rencorosa, como un corazón tirado al suelo. En su actitud de esfinge hay una secreta proposición de canje, y la fealdad del sapo aparece ante nosotros con una abrumadora cualidad de espejo.

(Bestiario, 1958)

En definitiva, en el bestiario de Arreola observamos, además de una escéptica e irónica visión de mundo, el humor crítico y lúdico para humanizar lo animal y satirizar lo bestial en el ser humano. En esta degradación o rebajamiento, el ser humano se contempla, se reconoce y, paradójicamente, se humaniza. En el fondo, pues, Juan José Arreola es un gran moralista (pero no en el sentido clásico, por supuesto), cuya obra es un referente en la tradición del bestiario y la fábula hispanoamericana modernos, con escritores emblemáticos como Julio Cortázar, Augusto Monterroso o Marco Denevi. Además de su influencia capital en los autores peruanos de la Generación del cincuenta, como Luis Loayza, Luis Felipe Angell o Carlos Mino Jolay⁷⁷.

⁷⁷ Es significativo que en la obra de estos tres autores peruanos –y quizá por la influencia de Arreola pero también de Borges y Kafka– se encuentre la presencia de bestias desde una perspectiva fantástica, absurda y crítica de la sociedad moderna. En el capítulo IV, analizamos este y otros aspectos en sus respectivas obras.

II.4.1.2. Augusto Monterroso

Con Augusto Monterroso (1921-2001) ascendemos un escalón más y definitivo en la arquitectura genérica del microrrelato. Si en la escritura de Arreola y Torri observamos momentos de lucidez sobre la conciencia y potencialidades expresivas de este género, en Monterroso además encontramos ya toda una poética de la brevedad y una toma de posición crítica que nace de esta visión. Por eso, Monterroso es sin duda el mayor impulsor del género y su figura es central en la historia del microrrelato.

Para Guillermo Siles (2007) este escritor –de origen guatemalteco pero radicado en México– es un «clásico-moderno», y lo compara con Borges por la «prosa límpida, sin rebuscamientos ni ostentaciones» (121)⁷⁸. Nosotros podemos afirmar, extrapolando la terminología de Harold Bloom, que Augusto Monterroso se ha convertido sin querer en el centro del (*mini*)*canon* del microrrelato. Y si hay un texto de Monterroso que ocupa a su vez un lugar privilegiado en su obra, es este clásico microrrelato de tan solo nueve palabras incluido el título:

El dinosaurio

Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.

(Monterroso, 2012: 77)

Este brevísimo texto ha originado que se derrame alrededor mucha tinta. Desde comentarios más o menos ingeniosos, pasando por imitaciones o recreaciones, hasta

⁷⁸ La bibliografía actual sobre este clásico del microrrelato es realmente cuantiosa y se ha incrementado mucho más en los últimas tres décadas desde el estudio fundacional de Koch en 1981: «El microrrelato en México: Torri, Arreola, Monterroso». Por ello, aquí solo nos detendremos en los puntos más relevantes de su obra. Para un estudio más amplio, ver el capítulo «Bajo un breve cielo. Augusto Monterroso y Jorge Luis Borges» (111-170), de Guillermo Siles (2007), cuyas líneas principales seguiremos, entre otras investigaciones.

estudios críticos e investigaciones dedicadas enteramente a este microtexto⁷⁹. Incluso, un novelista de la talla de Mario Vargas Llosa (1997), ajeno pues al corpus de teóricos de la minificción, sostuvo que este comprimido es «una joya narrativa» y «un cuento, acaso el más corto (y uno de los mejores) del mundo» (47). Su perfección, según el novelista, radica no solo en el magistral uso del punto de vista temporal, sino también en el poder de persuasión imparabile y la capacidad sugestiva que logra por su concisión y limpia factura (47).

Por su parte, David Lagmanovich (2006) se pregunta «¿por qué ocupa esta minificción tal lugar de privilegio en el estudio del microrrelato hispanoamericano?» (221). Siguiendo al crítico argentino, podemos sintetizar algunas de sus bondades: 1) el preciso contraste de los tiempos verbales pretéritos (perfecto: «despertó» e imperfecto: «estaba») y de los adverbios («cuando» y «todavía»), que permiten crear la sustancia narrativa; 2) el uso brillante de la elipsis (resultante de estos saltos temporales entre el tiempo de lo narrado y el tiempo del narrador), que da la sensación de una gran historia no contada o silenciada; 3) la ambigüedad que resulta del no saber ¿quién despertó? o ¿qué ocurrió? y 4) el efecto fantástico y el poder de evocación del sueño que provoca en el lector la suma de estos recursos.

Además de estos valiosos recursos y procedimientos constructivos, nosotros creemos que la trascendencia de este microrrelato reside sobre todo en razones de orden paratextual. Pues no olvidemos que «El dinosaurio» se encuentra en *Obras completas (y otros cuentos)* (1959), cuyo lúdico título no hace referencia a la totalidad de la obra de este escritor (que por cierto fue su primer libro), sino a uno de sus cuentos («Obras completas»), que parodia esta temática. Entonces, bajo estos juegos paratextuales que aluden a marcos literarios institucionalizados (*obra completa, cuento*) se inserta una

⁷⁹ Lauro Zavala (2002^a) ha recopilado en un volumen (*El dinosaurio anotado*) trabajos que analizan este microtexto y también creaciones que han recibido su influencia.

insólita pieza microtextual que no se ajusta a estos parámetros literarios. De este modo, las expectativas del lector, quien en su recorrido del libro se ha encontrado con cuentos de extensión *normal*, se ven súbitamente quebrantadas al enfrentarse con *el dinosaurio* de nueve palabras. Y así, sorprendido y burlado el lector, solo le queda dos opciones: descartar este microtexto como *cuento* o reformular sus concepciones al respecto y cooperar para producir la interpretación que este comprimido le sugiere. Solo en el segundo caso ha triunfado el lector modelo que tiende a producir el propio texto literario (Eco, 1993).

Entonces, creemos que es a través de este contrapunto, entre la norma y la transgresión de la norma, por el cual se produce la posibilidad de un nuevo sentido de lectura. Pues la posición subversiva de este microtexto, al interior de un libro que promete cuentos, cuestiona la rigidez esquemática de los géneros literarios y, al mismo tiempo, genera nuevos códigos de lectura sobre las posibilidades de la minificción.

Ahora bien, la obra de Monterroso, a pesar de que es significativamente concisa, no se reduce a este tipo de ingeniosos microtextos. Al contrario, podemos decir que son excepciones. Así, en *Obras completas (y otros cuentos)* encontramos que la mayoría de textos, aunque breves y muy breves (de una a 24 páginas), no llegan al extremo de los *hiperbreves*, como «El dinosaurio» de una línea. Y, lo que hace más significativo a este microtexto, es que se encuentra en medio de dos los cuentos más extensos, uno de 16 páginas («Diógenes también») y otro de 24 [«Leopoldo (sus trabajos)»].

Por lo tanto, Monterroso sabe jugar entre lo breve y lo extenso, lo que genera el quiebre de expectativas o desconciertos en el lector. Esto le permite, cuando quiere, tratar en este primer libro temas complejos del contexto hispanoamericano, como la colonización, el etnocentrismo o la idiosincrasia de los latinoamericanos. Pero ya en su segunda obra, *La oveja negra y demás fábulas* (1969), nuestro autor se vuelve más

universal y conciso. Por lo que podríamos estar hablando de un proyecto estético plenamente orientado a la minificción.

De ahí que sea significativo que este primer proyecto aborde un género tradicional y breve como lo es la fábula. Es decir, ¿por qué un autor de nuestro tiempo escoge una forma literaria tan antigua, olvidada y hasta desprestigiada debido a ese didactismo o moralismo que rechaza el hombre moderno? El mismo Monterroso intenta responder a esta interrogante:

En un cuento moderno a nadie se le ocurre decir cosas elevadas, porque se considera de mal gusto, y probablemente lo sea; en cambio, si usted atribuye ideas elevadas a una animal, digamos una pulga, los lectores sí lo aceptan, porque entonces creen que se trata de una broma y se ríen y la cosa elevada no les hace ningún daño, o ni si quiera la notan (Monterroso, 1989: 33).

Entonces, el uso de la fábula es una estrategia que le permite, además de tratar temas «elevados» que otras formas literarias le impiden, evitar el rechazo de los lectores hacia los grandes tópicos porque estos «ni si quiera lo notan». Incluso, para librarse del didactismo o moralismo inherentes a la fábula clásica, Monterroso se burla a su vez de los mecanismos e ideología sobre la que esta se basa. Recordemos, por ejemplo, el epígrafe de *La oveja negra y otras fábulas*, atribuido a un tal K'nyo Mobutu, quien afirma que los «los animales se parecen tanto al hombre que a veces es imposible distinguirlos de este». A primera vista la frase calza perfectamente con la retórica de las fábulas clásicas, pero, cuando leemos el índice onomástico y geográfico que se encuentra al final del libro, nos damos con la sorpresa de que este Mobutu está registrado como un antropófago. De este modo, la relación conductual entre animales y hombres, en la que creíamos se basaba el epígrafe, es quebrantada por una insólita versión culinaria donde la carne de hombres y animales es de similar sabor.

Para Giovanna Minardi (2013) este epígrafe representa un cuestionamiento de la creencia de que el mejoramiento humano y social proviene siempre de la razón

occidental: «La ‘razón’ del antropófago es la negación misma de esta *ratio*» (79). De ahí que Minardi (2013), siguiendo a Lia Ogno, apunte que esta provocación podría tener un eco en el *Manifiesto antropófago* del escritor brasileño Oswald de Andrade, quien en la década de 1930 reivindicaba el concepto de antropofagia como una forma de la emancipación y descolonización americana.

Esta observación no es gratuita o casual en la obra de Monterroso, ya que desde su primer libro ha mantenido siempre una posición crítica frente al conocimiento de Occidente. Por ejemplo, en el relato «Eclipse», el narrador, desde un paradigma *otro* (cultura maya), se burla del «conocimiento universal» de los europeos: fray Bartolomé está perdido en medio de la selva guatemalteca, pero, al verse rodeado de unos indígenas que pretenden sacrificarlo, recordó que para ese día se esperaba un eclipse total y se sintió orgulloso de «su cultura universal y de su arduo conocimiento de Aristóteles». Así, se vale de este recurso para engañar a sus captores: «Si me matáis –les dijo– puedo hacer que el sol se oscurezca en su altura». Pero lo que no contaba el español es que los mayas sabían ya «las infinitas fechas en que se producirían eclipses solares y lunares, que los astrónomos de la comunidad maya habían previsto y anotado en sus códices sin la valiosa ayuda de Aristóteles» (Monterroso, 2012: 55-56).

Esta visión y posición crítica de *Obras completas (y otros cuentos)*, la observamos también en *La oveja negra y otras fábulas*. Pero, como hemos referido, a diferencia del primer libro (donde predomina la extensión *normal*); en el segundo, Monterroso organiza un programa alrededor de la estética de la minificción, es decir, llega plenamente al poder sugestivo y a la densidad verbal de la síntesis. Y creemos que esto lo consigue principalmente a través de dos operaciones básicas: la descontextualización del referente espacio temporal y el uso de figuras o símbolos del acervo cultural. La primera le permite astringir el texto al máximo al minimizar o anular

la descripción de referentes contextuales comunes a los relatos de extensión normal. La segunda le permite condensar el texto al usar símbolos o tópicos de la memoria cultural que son supuestamente conocidos por un lector promedio. Veamos un ejemplo de esta doble operación constructiva, con el microrrelato que pone el título a esta obra:

La oveja negra

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, 1998: 25)

Como se observa, no se indica un lugar específico ni un tiempo determinado. Al estilo de los cuentos de hadas solo se menciona «En un lejano país...». Por otro lado, además del personaje arquetípico (Oveja negra), la acción está concentrada al máximo por el uso de la elipsis: en pocas líneas ha transcurrido más de un siglo y varias generaciones e, incluso, se proyecta hacia el futuro: «en lo sucesivo». Por lo tanto, los elementos narrativos (acción, tiempo, espacio, personajes) se presentan esencialmente o en su *mínima* condición.

Con respecto al uso de símbolos, observamos que también favorece a la astringencia del relato. En efecto, esta Oveja negra, imagen del hombre pecador o rebelde, no necesita más explicación para un lector promedio. De este modo se ahorra tanto la descripción de su identidad como el porqué de su situación conflictiva. Pero observamos que el autor no hace uso de estos referentes simbólicos con el fin de seguir venerándolos o conservar intacta su sabiduría, sino para subvertir los esquemas mentales inscritos en ellos y crear nuevos sentidos o interpretaciones.

Así, además de la carga irónica de esta oveja negra *relativizada*, entre héroe y villano, vemos que en otros relatos de este libro se presentan también nuevas perspectivas: el león no es el rey de la selva sino un cobarde que gruñe movido por el miedo frente al conejo, quien, en cambio, es prudente e inteligente al huir del energúmeno («El león y el conejo»); la fe puede ser muy perjudicial si mucha gente empieza a usarla para mover montañas («La fe y las montañas»); Penélope, la esposa del mítico héroe Odiseo, engaña a este haciéndole creer que teje para coquetear con sus pretendientes («La tela de Penélope»); la vapuleada cigarra es reivindicada como honesta en su imprevisión, en cambio, la trabajadora hormiga es una egoísta por no compartir sus bienes («El fabulista y sus críticos»); etc.

De este modo, creemos que la intención comunicativa del autor no es tanto *contar* una historia (ya conocida) sino el de reescribir la tradición. Y esto lo hace con los mismos recursos de la tradición: la parodia, la sátira y la ironía, principalmente. Pero, por supuesto, desde una visión crítica y moderna de la literatura. Incluso, podemos observar que en la escritura de Monterroso muchas veces se conjuga una sátira paródica desde una distancia irónica de la vida, que recorre diversos temas, además del político analizado en *La oveja negra*; la religión («La fe y las montañas»); la alienación o la identidad («La rana que quería ser auténtica» «El espejo que no podía dormir»); la fama literaria («El mono que quiso ser escritor satírico», «El fabulista y sus críticos»); la ciencia («El búho que quería salvar a la humanidad»); la sacralidad literaria («La tela de Penélope o quién engaña a quién», «La sirena inconforme»); el bien y el mal («El rayo que cayó dos veces en el mismo sitio», «Monólogo del mal» y «Monólogo del bien»), entre otros tópicos que ya han sido estudiados por Francisca Noguerol (2000) y Giovanna Minardi (2013).

Para concluir, vale la pena citar esta especie de manifiesto sobre la brevedad que encontramos en su *Movimiento perpetuo* (1974), libro compuesto por una miscelánea de prosas breves, en la que junta y mezcla géneros como el cuento, el ensayo, la fábula, el poema en prosa o el aforismo. Aún más, toda una poética, predominantemente explícita, sobre su visión de la literatura:

La brevedad

Con frecuencia escucho elogiar la brevedad y, provisionalmente, yo mismo me siento feliz cuando oigo repetir que lo bueno, si breve, dos veces bueno.

Sin embargo, en la sátira 1, I, Horacio se pregunta, o hace como que le pregunta a Mecenas, por qué nadie está contento con su condición, y el mercader envidia al soldado y el soldado al mercader. Recuerdan, ¿verdad?

Lo cierto es que el escritor de brevedades nada anhela más en el mundo que escribir interminablemente largos textos, largos textos en que la imaginación no tenga que trabajar, en que hechos, cosas, animales y hombres se crucen, se busquen o se huyan, vivan, convivan, se amen o derramen libremente su sangre sin sujeción al punto y coma, al punto.

A ese punto que en este instante me ha sido impuesto por algo más fuerte que yo, que respeto y que odio (Monterroso, 1983: 149).

Y con respecto a su pensamiento sobre la escritura y su relación con la vida, encontramos este espléndido *miniensayo*, que además es un cuestionamiento de la esclerosis mental o el encasillamiento que implican los géneros convencionales:

La vida no es un ensayo, aunque tratemos muchas cosas; no es un cuento, aunque inventemos muchas cosas; no es un poema, aunque soñemos muchas cosas. El ensayo del cuento del poema de la vida es un movimiento perpetuo; eso es, un movimiento perpetuo (Monterroso, 1983: 7).

En definitiva, Augusto Monterroso es un paradigma indiscutido del microrrelato contemporáneo. Su aporte ha sentado las bases fundamentales de la arquitectura de este género, de su difusión e institucionalización, con un proyecto estético y ético orientado a la minificción, cuyo humor enmascara los grandes temas de la vida.

II.5. CONSOLIDACIÓN O CANONIZACIÓN DEL MICRORRELATO

La consolidación del microrrelato se establece aproximadamente hacia fines del siglo XX y comienzos del XXI. Así, como hemos referido, luego de una etapa de *formación*, donde son los creadores que experimentan y exploran con una forma nueva; *legitimación*, donde los autores son más o menos conscientes de su estructura; nos encontramos actualmente en el proceso de *consolidación*, que se está constituyendo a partir de la institucionalización de diversos eventos alrededor del mundo, en los que se difunden los discursos críticos y teóricos sobre el género. En este sentido, observamos tres tipos de instituciones que intervienen en este proceso de consolidación: 1) antologías y revistas especializadas, 2) estudios académicos y 3) congresos o coloquios.

II.5.1. Antologías y revistas especializadas

Es indudable que la antología de Borges y Bioy Casares, *Cuentos breves y extraordinarios* (1953), fue crucial en el proceso de legitimación del microrrelato. Aunque antes, Edmundo Valadés, uno de los primeros críticos y antologadores del cuento breve y brevísimo, ya lo fomentaba, estudiaba y difundía (aunque no con el nombre actual de microrrelato o minificción) a través de concursos, talleres y publicaciones de su revista *El cuento* (México, primera época: 1939, segunda época: 1964-1994). Sin embargo, el prestigio de la antología de Borges tuvo un mayor impacto en Hispanoamérica y otras partes del mundo, pues no solo se replicaron otras diversas antologías, sino revistas especializadas sobre el microcuento, por ejemplo, la colombiana *Ekuóreo* (1980-1992) y la argentina *Puro cuento* (1986-1992).

En tal sentido, comienza un proceso distinto al anterior, que podemos nombrar como el comienzo de la consolidación o canonización del microrrelato en los sistemas literarios a nivel hispanoamericano. Una prueba fehaciente de esto es que, la prestigiosa

publicación académica de la OEA, la *Revista Interamericana de Bibliografía* (N°1-4, 1996), le dedica un número completo al microrrelato, convocando a un grupo de los primeros estudiosos sobre este género en aquel momento.

A este primer impulso crítico, le suceden las primeras recopilaciones y estudios en antologías desde la perspectiva nacionalista: *La minificción en México* (2003), de Lauro Zavala; *La minificción en Venezuela* (2005), de Violeta Rojo; *La minificción en Panamá* (2003), de Enrique Jaramillo, entre otros. En España, es central la labor de Fernando Valls al frente de la revista *Quimera*, cuyo número 211-212 (2002) trajo el *dossier* central coordinado por Lauro Zavala: «La Minificción en Hispanoamérica» (11-78), considerado el primer estudio colectivo y ambicioso sobre la minificción realizado en España, con artículos de Pilar Tejero, Raúl Brasca, Laura Pollastri, Dolores M. Koch, entre otros. Luego, en noviembre del mismo año, se organizó el número 222, que incluyó el *dossier* sobre «El microrrelato en español». Así, en las siguientes ediciones de esta importante revista, se van a dedicar espacios significativos al estudio y difusión del microrrelato.

II.5.2. Estudios académicos

Los estudios literarios a nivel hispanoamericano empiezan a considerar al microrrelato como objeto de estudio científico a partir de la década del 80. Al respecto, uno de los trabajos fundacionales es el artículo «El micro-relato en México: Torri, Arreola y Monterroso», de Dolores Koch (1981), que luego se convertirá, cinco años después, en su tesis académica de similar nombre⁸⁰. A partir de entonces, investigadores como Laura Pollastri (1989), Edmundo Valadés (1990), Irene Andrés-Suárez (1994), David Lagmanovich (1996), Lauro Zavala (1996), Violeta Rojo (1996^a), Francisca Noguerol

⁸⁰ *El micro-relato en México: Julio Torri, Juan José Arreola y Augusto Monterroso*, la cual, hasta la fecha, no se ha publicado de forma impresa. Pero hay una versión electrónica, ver Koch (2011).

(1996) y David Roas (2008), entre otros, han edificado, desde las últimas tres décadas, un corpus teórico cada vez más especializado sobre este objeto de estudio⁸¹.

Este reconocimiento académico e institucional de la minificción, como forma literaria autónoma y como objeto de estudio, es claramente tardío con relación a su desarrollo histórico. Pues, como hemos anotado, más allá de sus antecedentes milenarios, se puede rastrear formalmente su desarrollo y configuración genérica a partir del modernismo y las vanguardias (fines del s. XIX e inicios del s. XX). Y principalmente, desde las décadas de 1950 y 1960, se da su eclosión creativa y estética con los clásicos del género que hemos estudiado (Torri, Arreola, Monterroso, etc.). Por lo tanto, estos estudios académicos intentan rescatar y reivindicar en el plano teórico, lo que en el creativo ya era una realidad.

Así, esta práctica minificcional, para salir de los márgenes y hacerse visible en el sistema literario, tuvo que liberarse primero de las confusiones terminológicas y de las connotaciones peyorativas, configurar los rasgos propios de su naturaleza y legitimar su proyecto estético con la escritura y difusión de sus autores paradigmáticos. Los estudios académicos cooperan con este proceso de institucionalización del microrrelato, lo que permitió la creación de una comunidad de seguidores y amantes de forma literaria.

II.5.3. Congresos y coloquios internacionales

El circuito de canonización de una nueva forma literaria llega a su punto culminante en esas fiestas celebradas en congresos o coloquios internacionales, porque en estos eventos participan los diversos agentes implicados en el proceso de recepción, promoción y sistematización de un género literario: autores, críticos literarios, investigadores, editores y público lector. En el caso del microrrelato o la minificción,

⁸¹ Las fechas, entre paréntesis de cada autor, son de los primeros artículos especializados sobre el microrrelato o minificción que publicaron en diferentes revistas literarias. Ver bibliografía.

somos testigos de una creciente y sostenida comunidad de fervientes seguidores que se reúnen periódicamente, creando así toda una red internacional que promueve estos eventos, incluso, más allá de las fronteras de los países de habla hispana. En este sentido, vamos a dejar de lado encuentros o jornadas locales (aunque importantes, desde luego), para enfocarnos en aquellos congresos o coloquios que buscan la internacionalización del género.

En 1998 se celebró, en México, D. F., el Primer Coloquio Internacional de Minificción, organizado por Lauro Zavala. En dicho evento, solo participaron seis escritores de Chile, México y Venezuela, y doce estudiosos de España, Estados Unidos, Argentina, Venezuela, México y Colombia. Se presentaron los libros *Breve manual para reconocer minicuentos*, de Violeta Rojo (1996^a); y el volumen 1-4, que ya hemos citado, de la *Revista Interamericana de Bibliografía* (1996), dedicado a reseñas y estudios teóricos sobre el microrrelato, coordinado por Juan Armando Epple. Las actas de este coloquio fueron publicadas por la revista electrónica *El cuento en red* (N^{os} 1 y 2, 2000).

En 2002 se celebró, en España, el II Congreso Internacional de Minificción, organizado por Francisca Nogueroles en la ciudad de Salamanca. Este encuentro fue capital en la internacionalización de la minificción, pues además de la participaron de escritores y editores del país anfitrión, asistieron escritores y críticos de Venezuela, Argentina, México y Estados Unidos. Asimismo, críticos y estudiosos de Colombia, Australia, Suiza y Brasil. Entre los objetivos de este congreso, se buscó ampliar el campo teórico e histórico, es decir, comprender la naturaleza del género, sus rasgos principales y distintivos, pero también sus antecedentes, formación y recepción en antologías. Otro aporte sustantivo de este evento fue el acercamiento a la práctica minificcional y la crítica literaria sobre obras individuales, como también la relación de

esta forma literaria con la didáctica. Las actas publicadas de este encuentro, en la que se anexa una antología minificcional, lleva por título *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, editado por Francisca Noguero (2004).

En agosto de 2004 se llevó a cabo el III Congreso Internacional de Minificción, en la ciudad de Valparaíso, Chile. Las instituciones organizadoras fueron la Universidad de Playa Ancha (Chile) y la de Oregon State University (USA), bajo la coordinación de Juan Armando Epple y Eddie Morales. La orientación general de este evento fue el de continuar y ampliar las perspectivas críticas y teóricas del congreso anterior. Asimismo, ampliar el horizonte de estudios sobre la ficción breve hacia el ámbito anglosajón. Las actas se publicaron bajo el título de *Asedios a una nueva categoría textual: el microrrelato*, editado por Andrés Cáceres y Eddie Morales Piña (2005).

Un paso definitivo en la globalización de la ficción mínima fue el IV Congreso Internacional de Minificción, celebrado el 2006 en la Universidad de Neuchâtel (Suiza). Por primera vez se realizó un evento internacional de esta magnitud, sobre la minificción, en un país de habla no hispana. Su organización estuvo a cargo de la investigadora Irene Andrés Suárez, y reunió a más de cincuenta ponentes, entre especialistas y escritores de Argentina, Estados Unidos, México, Venezuela, Chile y España. El aporte fundamental de este congreso, además de seguir con los avances teóricos e historiográficos de los anteriores, son los trabajos sobre el microrrelato español (menos estudiado que el hispanoamericano a la fecha); asimismo, los estudios sobre el corpus y el canon, la importancia del título, la minificción audiovisual y los testimonios (a veces una «poética») de once escritores destacados que cultivan el género. Las actas de este evento fueron publicadas por la editorial española Menoscuarto, bajo el título de *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, editado por Irene Andrés-Suárez y Antonio Rivas (2008).

En noviembre de 2008 se celebró el V Congreso Internacional de Minificción en la ciudad de Neuquén (Patagonia, Argentina). La organización estuvo a cargo de la investigadora Laura Pollastri, con la colaboración del Centro Patagónico de Estudios Latinoamericanos, y la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Comahue. Como refleja el programa, se continuó con los estudios sobre historia, teoría y crítica, pero también se amplió a los modos de difusión en la industria cultural, la perspectiva interdisciplinaria y los estudios regionales de minificción (la Patagonia, el Caribe anglófono, etc.). Las actas se publicaron bajo el título de *La huella de la clepsidra. El microrrelato en el siglo XXI*, editado por Laura Pollastri (2010).

La sede del VI Congreso Internacional de Minificción, celebrado en octubre de 2010, fue la ciudad de Bogotá, Colombia, bajo la coordinación del investigador Henry González, el apoyo del Grupo de Investigación HIMINI y de las universidades Pedagógica, Nacional, Javeriana y de los Andes. Lo más novedoso de este encuentro fueron los estudios sobre las relaciones entre la minificción y las nuevas tecnologías. Los títulos de algunas de estas ponencias reflejan esta orientación: «Atrapados en la red. La banalización de la escritura mínima» (Violeta Rojo), «La minificción, un correlato en Internet» (Guadalupe Azucena Franco Chávez), «La difusión del microrrelato como fenómeno social» (Antonio Jesús Cruz) y «La Experiencia Relatwitter: un ejemplo de microficción y creación colectiva» (Juan Andrés Muñoz). Las actas de este congreso se publicaron, dos años más tarde, bajo el nombre de *Los comprimidos memorables del siglo XXI. Aproximaciones teóricas contemporáneas en torno a la minificción*, editado por Henry González (2012).

En este somero recorrido, llegamos al VII Simposio Internacional de Minificción, celebrado en Berlín (Alemania), en noviembre de 2012, organizado por Fernando Valls, Ottmar Ette y Siegfried Schmidt-Welle, con el apoyo del Instituto

Ibero-Americano y la Universidad Humboldt de Berlín. Algunos de los títulos al respecto, reflejan la continuidad de investigaciones sobre la relación entre minificción e internet: «El desarrollo de la minificción en ambientes hipermedias» (Henry González), «Los litblogs de La Fabularia. Un universo rizomático en expansión» (Graciela Tomassini), y «Microcción 2.0: la invasión de microrrelatos en la red» (Martín Gardella), entre otros. Asimismo, se llamó la atención de la *nanofilología*, emergente campo de estudios de la filología, que se encarga del estudio de las microtextualidades como modelos fractales, y en las que se anuncia una totalidad o macrocosmos⁸².

Por último, considerando la fecha en curso de este trabajo (junio-2014), próximamente se llevará a cabo, en octubre-2014, y por primera vez en los Estados Unidos, el VIII Congreso Internacional de Minificción («International Conference on Micro-fiction»), organizado por Ana Rueda, con el apoyo del departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Kentucky, en la ciudad de Lexington, Kentucky. Entre los ejes temáticos que figuran en el programa se pretende seguir con el campo de estudios de la *nanofilología*, la minificción fuera del ámbito español, el uso pedagógico del microrrelato, el papel del receptor, el mercado editorial y la ficción digital, entre otros temas.

Como se observa, prácticamente son ocho los congresos internacionales, desde el primero de 1998 hasta el próximo de 2014. Así, a través de cada evento, la evolución ha sido constante en cuanto a las perspectivas teóricas, críticas e históricas; asimismo, con respecto a los alcances e internacionalización de la convocatoria, sedes y demás agentes participantes (escritores, especialistas, editores y público lector). Además, en los últimos congresos, es notoria la reflexión sobre la confluencia (y peligros) entre la

⁸² Las actas correspondientes están en vías de publicación.

minificción y las nuevas tecnologías, en el marco del auge y proliferación de blogs, revistas virtuales y redes sociales, como fenómenos de la globalización.

II.6. EL MICRORRELATO Y LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS DE LA COMUNICACIÓN

El desarrollo vertiginoso de las nuevas tecnologías de la comunicación e información es un hecho global e incuestionable de las últimas tres décadas. A la luz de esta realidad, que se inserta en el fenómeno más amplio y complejo de la globalización, se han investigado (también profetizado) las diversas consecuencias sociales, culturales o antropológicas de este inexorable crecimiento de la ciencia y la tecnología. En el ámbito literario, el microrrelato es uno de los géneros que más se ha potenciado y popularizado con el advenimiento de estos nuevos medios digitales: páginas webs, blogs, redes sociales, etc. Pues en ellos no solo se difunden las bondades creativas de esta forma literaria, sino también se crean y consolidan comunidades virtuales, en las que se impulsa todo tipo de eventos: desde talleres y concursos hasta congresos o coloquios internacionales, lo que ha convertido al microrrelato en uno de los géneros de mayor proyección en el ciberespacio. Un ejemplo de esta convergencia de comunidades digitales sobre minificción es *Redmini (Red Internacional de Investigadores de Minificción)*, que nació el 2011 para difundir todo tipo de evento sobre este género a nivel internacional (<http://www.redmini.net/>).

Bajo este marco general, intentaremos responder tres cuestiones centrales al respecto: ¿cuál es la relación que se establece entre el microrrelato y el mundo digital?, ¿qué tipos de nuevos emisores y receptores se configuran en estos sistemas de comunicación?, y ¿cuáles son los formatos más usuales en los que se difunde esta modalidad literaria?

Este campo de investigación, entre el microrrelato y las nuevas tecnologías, es quizá uno de los más incipientes, pero, al mismo tiempo, está llamando la atención cada vez más de la crítica especializada. En efecto, desde la aparición de los primeros estudios sobre el microrrelato (Noguerol, 1981) hasta los trabajos de fines del 2000, las investigaciones se enfocaron en la preocupación más urgente de esta primera etapa: determinar el estatuto genérico del microrrelato o la minificción, sus rasgos y sus relaciones con otras formas literarias próximas, como el cuento o el poema en prosa. Una vez establecido este corpus teórico y crítico se ha intentado delinear, como ya hemos observado, las primeras aproximaciones históricas y, dentro de este emergente campo, una de las vías de exploración ha sido el de inscribir al microrrelato como un tipo de narrativa posmoderna, donde encuentra infinitas posibilidades de desarrollo en las nuevas tecnologías⁸³.

Así, investigadores como Francisca Noguerol (2010), Violeta Rojo (2010^b), Hernández Mirón (2009) o Lauro Zavala (2007^a) han estudiado esta confluencia entre el marco estético e ideológico de la posmodernidad y la naturaleza del microrrelato en el mundo digital. En tal sentido, y siguiendo sus propuestas, creemos observar tres rasgos importantes en el microrrelato, por los cuales navega como *pez en el agua* en el ciberespacio: 1) su carácter proteico o hibridismo genérico, 2) su capacidad intertextual o paródica y 3) su manifiesta vocación por la brevedad o escritura fragmentaria.

En primer lugar, la naturaleza proteica del microrrelato se complementa bien con el lenguaje de las nuevas tecnologías, el cual tiende a la fusión multimedia o hipermedia⁸⁴. Esta vocación de integración y síntesis no solo de diversos formatos

⁸³ En capítulo I, hemos intentado delinear los principales rasgos pragmáticos que asocian a la literatura posmoderna con el microrrelato. En tal sentido, aquí nos centraremos en algunas ideas que nos ayuden a comprender esa conexión entre la literatura posmoderna, el microrrelato y el mundo digital.

⁸⁴ El concepto de hipermedia engloba los términos de hipertexto y multimedia, donde hipertexto se concibe como un texto en formato no secuencial, compuesto de nodos y enlaces que los interconectan;

(imagen, texto, video), sino también de distintos tipos de discursos (políticos, artísticos, comerciales, etc.) del lenguaje hipermedia, subyace también en la naturaleza de la literatura posmoderna, como es el caso del microrrelato, que busca transgredir o subvertir las fronteras de los géneros tradicionales, al adoptar diversos formatos literarios o extraliterarios⁸⁵. Al respecto, una vía de exploración ha sido iniciada por Lauro Zavala (2008) en «La minificción audiovisual...», en donde plantea un modelo de análisis que integra tres terrenos específicos de la narrativa brevísima, más allá de la escritura propiamente dicha: el gráfico (historietas, viñetas, etc.), el musical (letra y melodía) y el audiovisual (animación experimental, publicidad televisiva, *spots* políticos, cortos, *trailers*, etc.). Este modelo de análisis tiene a la metáfora (sustitución alegórica) y a la metonimia (condensación narrativa) como mecanismos de producción del sentido (207-229)⁸⁶.

Otro rasgo, vinculado íntimamente con el primero, es el de la intertextualidad de la minificción o el diálogo que establece con textos de la tradición. En realidad, es un rasgo común a la literatura posmoderna, y de toda literatura que practica la reescritura a partir de otro texto anterior. Pero en el caso del microrrelato, quizá por su extrema

multimedia se refiere a la unión de diferentes medios o morfologías de la información, tales como texto, gráfico, audio, vídeo y otros recursos audiovisuales, etc. En tal sentido, la hipermedia se entiende como el hipertexto multimedial, en tanto conjuga la tecnología de interconexión (enlaces) del primero con la diversidad de formatos o plataformas del segundo. Sin embargo, el término que se ha extendido más es el de *hipertexto*, para referirse tanto al hipertexto en sentido estricto como también al hipertexto multimedial. Al respecto, véase María Jesús Lamarca Lapuente (2006), y Carles Tomàs i Puig (1999).

⁸⁵ Esta vocación por adoptar múltiples formas, llamada «degenerada» por Violeta Rojo (2010^a), se emparenta mucho más con el concepto omnívoro de la minificción que con el de microrrelato, el cual no debe perder el mínimo de narratividad para ser considerado como tal; sin embargo, el microrrelato dentro de sus propios límites también puede presentar esta capacidad de mutación.

⁸⁶ Hasta aquí solo hemos mencionado a autores reconocidos en los estudios sobre el microrrelato, pero es justo mencionar que en los dos últimos congresos internacionales de minificción (VI-2010 y VII -2012) se han presentado trabajos de otros investigadores que se enfocan en la relación entre minificción e Internet. Así, por ejemplo, del primer congreso: «La minificción, un correlato en Internet» (Guadalupe Azucena Franco Chávez), «La Experiencia Relatwitter: un ejemplo de microficción y creación colectiva» (Juan Andrés Muñoz); del segundo congreso: «El desarrollo de la minificción en ambientes hipermedias» (Henry González), «Microcción 2.0: la invasión de microrrelatos en la red» (Martín Gardella). La dirección del primero es <http://vicongresointernacionaldeminiaccion.blogspot.com/> (revisado: 26/07/13), y del segundo, <http://www.iai.spk-berlin.de/es/congresos/congresos-actuales/vii-simposio-internacional-de-minificcion/1/tview/detail.html> (revisado: 26/07/13).

brevedad e hibridismo, es uno de los más resaltantes. Esta cualidad del microrrelato, que ya hemos intentado explicar en el anterior capítulo, se relaciona con el lenguaje hipermedia, pues este, de forma similar que el primero, busca la interconexión con distintos discursos y plataformas para favorecer la síntesis, la fluidez y la rapidez en la comunicación. Por esa razón, en estos espacios electrónicos, se descartan los lenguajes secuenciales y homogéneos; en cambio, los discursos intertextuales o camaleónicos, como la minificción, son afines a esta naturaleza multimediática. Además, esta dimensión intertextual de la minificción, que exige la participación activa del lector para desentrañar las múltiples relaciones que se proponen, se conjuga y complementa bien con la búsqueda de interacción que existe entre el lenguaje hipermedia y el receptor.

Con respecto a la naturaleza muchas veces fragmentaria de la minificción⁸⁷, que la hace esquivar a los sistemas convencionales genéricos, le permite también amoldarse al mundo discontinuo, heterogéneo y asimismo fragmentario del ciberespacio, en donde se quiebran los monopolios o centros jerárquicos de los sistemas tradicionales de comunicación, como el libro o el periódico, pero también de los modernos medios masivos, como la radio o la televisión. De este modo, y debido a esta búsqueda de fluidez e instantaneidad de los nuevos medios, el microrrelato encuentra un espacio ideal, donde se desdibujan los conceptos ilustrados de totalidad, de sistema o de autoría, tan caros a un pensamiento homogéneo o racionalista. En palabras de García Canclini (2007) «internet desterritorializa» y «desdibuja las fronteras entre épocas y niveles educativos» (74-75).

⁸⁷ Nosotros entendemos el fragmento no al texto inacabado o incompleto, sino al texto relativamente autosuficiente, pero que desborda o rechaza los cierres, las totalidades o los sistemas, en tanto su naturaleza es maleable, indeterminada y su signo es la posibilidad. El fragmento sería parte de lo que Umberto Eco (1992) denomina como «obra abierta», en tanto la escritura fragmentaria se configura a partir de las ruinas de los conceptos de obra finita, cerrada y/o perfecta, aquellas cuya autoría clásica o hegemónica domina el sentido, en detrimento de la libre interpretación del lector.

Este rasgo de estructuración fragmentaria nos lleva a la segunda cuestión central que hemos planteado: los tipos de emisores y receptores que se configuran en estos nuevos medios. Como ya hemos afirmado, el microrrelato es quizá el género que más exige de un lector co-creador del sentido del texto, pues, por sus dimensiones microtextuales, solo esboza los indicios mínimos para la configuración de la historia. Esta necesaria complicidad es comparable con la conocida interactividad que ofrecen los medios electrónicos, en los que el receptor no es un simple ente pasivo, sino que participa e, incluso, diseña, crea o manipula las múltiples plataformas que le ofrece el ciberespacio. Así, Néstor García Canclini (2007), en su obra *Lectores, espectadores e internautas*, observa cómo se reconfiguran y se resemantizan estos conceptos que forman este título de su obra, que han cambiado nuestra forma de leer, observar y relacionarnos con los nuevos medios en esta era de la globalización. Por ello, García Canclini (2007) propone repensar estos y otros conceptos en un tiempo donde todo es nuevo: «nuevas maneras de ser, nuevas cadenas de valores y nuevas sensibilidades sobre el tiempo, el espacio y los acontecimientos culturales» (77).

En definitiva, la minificción no solo participa de la fluidez proteica y del discurso fragmentario e interactivo de las nuevas tecnologías, sino que también se potencia y se reinventa con los diversos recursos, lenguajes o soportes que ofrecen los medios digitales. Ahora queda ver cuáles son los soportes más usuales en los que se crean estas comunidades virtuales, en las que se comprueba esta relación tan fértil entre la minificción y las nuevas tecnologías.

II.6.1. Blogs, revistas virtuales, redes sociales

Desde que aparecieron las primeras páginas web, allá por principios de los 90, los espacios en la red se han ido cada vez más democratizando con el tiempo, pues ahora

son cada vez más accesibles y fáciles en el uso; hoy en día no se necesita ser un experto en el lenguaje de las computadoras para crear un sitio virtual. En tal medida, si en los primeros años las páginas web eran medios más o menos sofisticados, a través de los cuales se podía medir el impacto, es decir, analizar y valorar su influencia en los receptores; ahora esto es prácticamente imposible por la ingente cantidad de sitios digitales de todos los formatos, estilos y calidades. Por eso quizá se ha planteado la imagen del «océano virtual», que no es del todo ajena a una especie de mar babélico, en donde el navegante puede convertirse en un *náufrago*.

Por lo tanto, para no perdernos en este maremágnum virtual, seguiremos el trabajo de Leticia Bustamante (2012), que es uno de los últimos que intenta sistematizar los sitios digitales en donde se presenta, de forma más o menos destacada, la minificción. Al respecto, Bustamante plantea que las plataformas más recurrentes y democráticas en la difusión, creación e investigación del microrrelato en la red son los blogs, las revistas digitales y las redes sociales. Sin embargo, recupera y valora portales que, aunque no están dedicados exclusivamente a la minificción, sí fueron muy importantes en el impulso de este género, muchos de ellos incluso siguen hasta hoy, como el caso de *Ficticia. Ciudad de cuentos e historias*, que apareció en 1999; el proyecto llevado a cabo por Xavier Badosa en 1995 (badosa.com), en donde podemos encontrar una importante cantidad de textos nuevos e inéditos sobre el género; y *Ciudad Seva*, página fundada por el escritor Luis López Nieves en 1995, donde se encuentra la «Biblioteca digital Ciudad Seva», dedicada especialmente al relato corto y una de las más conocidas en Internet.

Entre las páginas web, específicamente dedicadas a la minificción, la estudiosa española menciona, por ejemplo, *Cuentos y más. La página de los cuentos cortos*, gestionada desde 2007 por Juan José Panno y Mónica Pano; *Nanoediciones*, una curiosa

iniciativa de difusión y publicación gratuita de micropoesía y micronarrativa; y *La pluma y el escalpelo*, de Raúl Brasca, proyecto personal de este reconocido estudioso, antologador y escritor de microficción.

Con respecto a las revistas virtuales dedicadas exclusivamente a la difusión crítica y creativa de la ficción brevísima, la estudiosa destaca a *El cuento en red. Revista electrónica de teoría de la ficción breve*, coordinada por Lauro Zavala, cuyo número 1 salió el año 2000 y ya cuenta con 29 hasta la fecha (2014); también a *La comunidad inconfesable*, dirigida por Magdalena Martínez, con dos años de duración (2009-2011) y veintitrés entregas, cuyo última editorial anunció un «descanso», pero la página sigue abierta para consultar sus archivos⁸⁸.

Ahora bien, en la actualidad, a pesar de que se anunció la «muerte del blog», existe un predominio de estas páginas personales o bitácoras electrónicas que han desplazado a otras páginas web y revistas digitales. Esto porque son formatos más accesibles y fáciles de usar y diseñar⁸⁹. En efecto, como sostiene Erick Bruguera, en 1999 se crean los primeros servicios gratuitos de edición, gestión y alojamiento de publicaciones personales, es decir, los llamados blogs que no necesitan de un gran conocimiento técnico por parte del usuario para administrarlo o crearlo. Para el año 2006, según Bruguera, se calculaban cuarenta millones de estos formatos y se considera que el volumen de contenidos se duplica cada cinco meses (citado en Bustamante, 2012: 235).

En Wikipedia.org se presenta toda una historia y tipología de los blogs (desde los personales hasta los corporativos), pero llama la atención el término

⁸⁸ Las direcciones electrónicas citadas son www.ficticia.com, www.badosa.com, www.ciudadseva.com/, www.cuentosymas.com.ar/blog/, nanoediciones.com, webs.uolsinectis.com.ar/rbrasca, cuentoenred.xoc.uam.mx, www.comunidadinconfesable.com/ (activas a la fecha de consulta: 27/07/13).

⁸⁹ El avance de la vigésima tercera edición de la RAE incluye, aparte del término inglés *web*, el de *blog*, y lo define como «sitio web que incluye, a modo de diario personal de su autor o autores, contenidos de su interés, actualizados con frecuencia y a menudo comentados por los lectores».

«Microblogging», que según esta enciclopedia virtual «es la práctica de publicar pequeños fragmentos de contenido digital (puede ser texto, imágenes, enlaces, videos cortos u otros medios de comunicación) en Internet. Microblogging ofrece un modo de comunicación que para muchos es orgánica y espontánea y captura la imaginación del público» (revisado, julio, 2013). Asimismo, «blogósfera», que es una especie de comunidad colectiva de todos los blogs interconectados entre sí o con otras formas de comunicación (como las redes sociales) a través de diferentes herramientas, como los «hipervínculos».

Frente a este complejo escenario, Leticia Bustamante (2012) realiza un verdadero esfuerzo en evaluar un corpus de 75 blogs dedicados a la minificción⁹⁰. Para conformar este conjunto, la investigadora ha considerado los siguientes filtros: que los blogs mencionados tengan por lo menos un año de actividad, que el número de seguidores o visitantes sea relevantes y que «sea enlazado con frecuencia mediante hipervínculos, método por el que se consigue crear una auténtica red de *blogs* dedicados a la microficción» (237). Asimismo, Bustamante divide en cuatro categorías para analizar estos espacios virtuales: administrador (individual/colectivo), contenido minificcional (destacado/exclusivo), conformación [bitácora personal/creación colectiva (revista)] y formato (texto/combinación de códigos) (238-340).

A continuación, nos permitimos citar de forma completa, por su importancia, las conclusiones de la estadística realizada por Bustamante (2012):

La mayoría de los *blogs* con presencia relevante de la microficción están administrados por un solo responsable (74,66%), frente a una cuarta parte del total (25,55%), gestionados por un grupo constituido como administrador colectivo. En cuanto al contenido, hay una abrumadora mayoría de páginas dedicadas exclusivamente a los microtextos (81,33%), frente a aquellas en que se observa una presencia destacada y significativa de la microficción (18,66%) respecto a otras categorías genéricas u otras informaciones culturales y literarias. Si atendemos a la

⁹⁰ La última fecha en que se revisaron los blogs seleccionados para este análisis fue el 30 de abril de 2011.

conformación, las distancias son algo menores, ya que el 60% están concebidos como bitácoras de creación personal, aunque ocasionalmente incluyan textos de otros autores y alguna reseña o noticia relacionada con la microficción; en tanto que aquellos compuestos por materiales heterogéneos –recogen creaciones de múltiple autores o incluyen, además de creación, información de diverso tipo– constituyen el 40% del total. Respecto al formato, debido a la naturaleza multimedia del soporte y a que la minificción es una categoría que favorece las conexiones con otros códigos, son muy pocos los *blogs* que se limitan al texto escrito (18,66%) frente a una clara mayoría (81,33 %) que opta por introducir imágenes o archivos audiovisuales (241).

Según este resultado, el modelo predominante de blog sería el que, siendo administrado por una sola persona, está dedicado exclusivamente a la minificción de creaciones preferentemente propias, pero también textos de otros autores y cuyo formato combina diversos códigos (imagen, texto escrito, video). Los ejemplos destacados de esta tendencia son el blog *La nave de los locos*, administrado por el reconocido investigador Fernando Valls; *Bertigo*, del escritor argentino Eduardo Berti; *El síndrome Chéjov*, de Miguel Ángel Muñoz; y *El doctor Frankenstein*, de Jesús Esnaola (Bustamante, 2012: 242).

Además, están los blogs o portales colectivos que, a manera de revistas digitales, impulsan el género, como *Ficción mínima*, gestionada por Violeta Rojo, Lauro Zavala, Sandra Bianchi, Carla Raguseo, Laura Elisa Vizcaíno y Paulina Bermúdez; e *Internacional Microcuentista*, en cuyo comité editorial figuran Esteban Dublín, Martín Gardella, Daniel Sánchez Bonet y Víctor Lorenzo. Por último, están las páginas también colectivas, pero que se especializan en recopilaciones o antologías dinámicas, como los tres *blogs* del Grupo Heliconia: *Químicamente impuro* (textos entre 40 y 149 palabras), *Breves no tan breves* (más de 150 palabras) y *Ráfagas, parpadeos* (hasta 49 palabras); grupo formado por más de veinte personas que seleccionan los textos según criterios cualitativos y cuantitativos (Bustamante, 2012: 243).

En suma, lo destacable de este corpus es que, dentro de la categoría poligenérica de la minificción, el microrrelato sea el género predominante –desde luego muchas veces complementado con imagen, fotos, gráficos y hasta sonido–; por lo tanto, un factor clave para todos estos sitios es, pues, la concisión e intensidad que pueda brindar el texto para ser alojado y difundido. De ahí que muchos blogs lleven como nombre este requisito fundamental: *0,23* (Luis Montero), es decir, los segundos que se suelen emplear en la lectura; *150xdía* (Walter Giulietti), con textos de ciento cincuenta palabras; *Cien palabras* (Jordi Cebrián), cuyos textos contienen ese número de palabras; la curiosa *Solo 6 palabras* que, como su nombre lo dice, es el número de palabras máximo de los microcuentos; y el ya citado *Ráfagas, parpadeos*.

Ahora bien, a pesar de esta fértil abundancia democratizadora de los blogs, otros sistemas virtuales han surgido en los últimos años, al parecer más accesibles y fáciles de usar que aquellas bitácoras y que, en poco tiempo, han logrado que millones de usuarios en todo el mundo los utilicen. Estamos hablando de las redes sociales *Twitter* y *Facebook*, principalmente. Tanto ha sido la popularidad de estos nuevos medios que muchos ya han empezado a hablar de la «muerte del blog»; pero, como hemos comprobado, todavía existe una cuantiosa y dinámica presencia de los blogs.

En ambas redes, *Twitter* y *Facebook* –que fueron creadas en 2006 y 2007, respectivamente, pero cuya masiva acogida empieza el 2008– se puede comprobar que impulsan, indirecta o directamente, una comunicación predominantemente inmediata y simultáneamente integradora de distintos soportes, ya que existen aplicaciones de estas redes para computadoras personales, *IPads* o para los *smartphones*. Y quizá el *Twitter* sea la red que más fomenta la microtextualidad, debido a que está diseñado para enviar

y recibir mensajes de máximo 140 caracteres, llamados *tuits*⁹¹. Al respecto, es sintomático que hayan salido categorías para señalar esta fusión entre el microrrelato y esta red, como *relatwitter* o *twitticuento*⁹².

II.6.2. ¿Navegar o naufragar? El futuro incierto del microrrelato en el ciberespacio

Hasta aquí hemos hablado de esa conjunción feliz entre la literatura brevísima y los nuevos medios tecnológicos. Ese maridaje que hace que la minificción sea quizá el género que más se ha expandido y potenciado con los múltiples recursos de Internet. Sin embargo, esa misma libertad –ilimitada muchas veces hasta el libertinaje, y sumada a la instantaneidad e inmediatez propias del ciberespacio– hace que nos preguntemos sobre el futuro incierto de este género. Pues, si bien es cierto que los medios electrónicos ofrecen la facilidad de publicar o crear sitios de difusión a cualquiera que tenga acceso a una computadora, ese mismo medio borra los filtros tradicionales de calidad (editores, críticos, mercado), que antes eran indispensables para sacar a la luz un texto literario. Por ello, esta calidad literaria muchas veces se ve seriamente mermada ante este descontrol babélico y superabundante que fomentan los nuevos medios.

Con esto no proponemos una vuelta al pasado, donde existía la figura del crítico o editor como "juez" de lo que se debía o no publicar. Pero lo que es incuestionable, no solo en el campo literario sino en otras disciplinas, es lo que Violeta Rojo (2010) llama como «banalización de la escritura mínima»:

⁹¹ Los usuarios pueden suscribirse a los «tuits» de otros usuarios –a esto se le llama *seguir* y a los usuarios abonados se les llama *seguidores* o «followers» y a veces «tweeps» («Twitter» + «peeps», seguidores novatos que aún no han hecho muchos «tweets»).

⁹² Sobre el primero puede consultarse el blog de Diego Sañudo: www.elnarratorio.wordpress.com, o su propio *Twitter*: [www.twitter.com/FW_Narratorio](https://twitter.com/FW_Narratorio) y; sobre el segundo, el blog de José Luis Zárate: www.zarate.blogspot.com, donde hay diversos enlaces y creaciones suyas sobre «Tweeters de minicuentos», o su cuenta en *Twitter*: [www.twitter.com/joseluiszarate](https://twitter.com/joseluiszarate) (todos estos sitios han sido consultados en julio de 2013).

Si bien he encontrado magníficos escritores, maravillosos ejemplos, geniales resultados en las brevedades de la red, a veces me siento absolutamente ofendida e insultada por la manera superficial y facilona con que cualquier bicho de uña que esté pasando por allí, sin pudor de ninguna clase, sin haberse leído en su vida ni un mal poema, se siente escritor porque considera en su insipiencia que esas cositas corticas son facilitas de escribir (11).

En efecto, en esa avalancha de información que hace de la web una verdadera telaraña gigantesca en donde todo es permitido, ¿quién pone barreras, límites o filtros a lo que se publica? Mientras tanto proliferan toda clase de ocurrencias, disparates o chispazos breves que intentan hacerse pasar por microrrelatos, tan solo por ser textos breves. Así, Rojo (2010) también advierte de la proliferación de concursos de minicuentos, cuyas temáticas *deben* girar en torno a temas tan disímiles, como la minería, el baloncesto o el Derecho (en éste último era obligatorio utilizar las palabras *mochila, instrucción, burbuja, decreto, encuesta*). Incluso, en estos sitios web se propone una curiosa «teoría del microporno»; talleres literarios, por lo menos cuestionables, como «Cuéntalo en tres patadas»; o aquellos que supuestamente motivan la escritura de minicuentos, pero que se enfoquen en el tema del liderazgo, el desarrollo personal, laboral y la autoestima (11-12).

Frente a este escenario, cabe preguntarse si el tan soñado texto infinito borgeano se está plasmando como una realidad deseable en este mundo digital, o si al contrario se está convirtiendo un indeseable pandemonio, donde incluso se repiten incansablemente las mismas estructuras literarias que, sin embargo, se hacen pasar como nuevos, ya que en esta inmediatez de lo cibernético hay poca memoria de la historia literaria o cultural⁹³. Al respecto, ya hemos observado que la literatura brevísima ha existido en todas las culturas antiguas (anécdota, miscelánea, fábula, aforismo, bestiarios, etc.),

⁹³ O la tendencia de reescribir o parodiar hasta el cansancio microtextos paradigmáticos, como «El dinosaurio» de Monterroso; abonando así al lugar común, a pesar de que sí hay excelentes textos que satirizan o rinden homenaje a este referente clásico del microrrelato. Al respecto, véase Lauro Zavala (2001).

pero esto se olvida frecuentemente, cuando se presenta a la minificción o microrrelato como un género *nuevo* desvinculado de su propia historia.⁹⁴

En este sentido, Raúl Brasca (2000) ya había apuntado que existen ciertos mecanismos constantes, tres o cuatro, que son como estructuras o moldes a través de los cuales se generan los demás textos, por lo que, a partir de algunos paradigmas, como Borges, Arreola o Monterroso, emerge la otra masa, mucha de ella bajo la careta de la novedad. Así, según Brasca, no se puede hablar de evolución del microrrelato, por lo menos en los últimos cincuenta años (14).

Otro factor que incide en este porvenir incierto del microrrelato en los sistemas virtuales es el de la inestabilidad intrínseca de estos medios. En tanto es notoria la ingente cantidad de espacios digitales que sea crean, ya sean revistas o blogs personales, pero que luego de un breve periodo de meses o, incluso, de tan solo días, desaparecen súbitamente sin pena ni gloria, trayendo a la memoria la frase *lo que el viento se llevó*. Y es que muchos proyectos, aunque también pasa con las revistas literarias impresas, son puro entusiasmo y poca visión de futuro. Esto es un verdadero problema a la hora de intentar valorar muchos textos que simplemente se desvanecieron al cancelarse el sitio virtual. Sin embargo, existen proyectos virtuales valiosos, como *La nave de los locos*, de Fernando Valls, que logró trascender el espacio digital, con la publicación de una antología en formato de libro impreso: *Los microrrelatos de la nave de los locos* (2010), con una selección de los microrrelatos publicados en ese espacio virtual.

En conclusión, si bien es cierto que la minificción encuentra en los nuevos medios espacios accesibles y con infinitas posibilidades para crear, difundir o *navegar*; el riesgo puede ser perderse, banalizarse o *naufragar*, ya que hay muchos que se creen

⁹⁴ Sobre este fenómeno de lo «nuevo viejísimo», puede consultarse los artículos de Violeta Rojo (2010^b y 2010^c).

Colón, cuando simplemente son pequeños balseros. Y creemos que la cuestión aquí no es el censurar, fiscalizar o luchar contra esta corriente inevitable, sino el de tener la capacidad crítica de descubrir las pepitas de oro que subyacen al vértigo de los ríos caudalosos.

II.7. PANORAMA Y PERIODIZACIÓN DEL MICRORRELATO PERUANO⁹⁵

En estas líneas vamos a esbozar el proceso de formación y constitución del microrrelato peruano, dentro del contexto mayor de la historia literaria nacional. Con ello queremos dar a entender que la formación del microrrelato es indesligable de un proceso más amplio, como el desarrollo de la narrativa en general (tradición oral, cuento o novela) con toda su heterogeneidad y complejidad⁹⁶.

Sin embargo, esto no quiere decir que el microrrelato se subordine o se deba confundir con otras formas ya canónicas, como el cuento; al contrario, tenemos la convicción que los orígenes de la narrativa se da primero en las formas más breves del relato (mitos, fábulas, leyendas, relatos maravillosos), como ya lo han advertido los fundadores del análisis estructural del relato: Vladímir Propp (2006) y Roland Barthes

⁹⁵ Este panorama es una reformulación del publicado en Gallegos (2013). Asimismo, es una versión más próxima a una que saldrá en *Umbral. Revista peruana de literatura fantástica* (n° 3, 2014).

⁹⁶ Incluso, creemos que el microrrelato, como cualquier forma literaria, está conectado con un proceso más amplio como la cultura en general, que está inserta, a su vez, en un marco sociohistórico. Por ello, al elaborar este esbozo de periodización, recogemos los aportes de investigadores contemporáneos, que ofrecen una visión amplia a la hora de intentar enmarcar el proceso literario, como el concepto de «periodización» de Carlos García Bedoya (2004), quien sostiene, al respecto, que «establecemos nuestros períodos a partir del marco histórico-social y distinguimos en ellos secuencias en base a criterios literarios. Por esto al caracterizar un período insistiremos en el contexto social y cultural, y en mostrar su dinámica literaria interna» (58). Asimismo, recogemos de Ricardo González Vigil (1992), además de su periodización de la narrativa breve, el concepto amplio de cuento o relato «para designar a todas las manifestaciones, orales o escritas, de la narrativa breve con cualidades literarias, teniendo en cuenta que las manifestaciones literarias se adecuan a patrones culturales bastantes diversos en los distintos lugares, tiempos, etnias y sociedades [...] (12)». En tal sentido, González Vigil no se circunscribe a un concepto de cuento «moderno», forjado por románticos y realistas europeos y norteamericanos de fines del siglo XIX y del XX, sino que, al comprender la heterogeneidad cultural del país, toma en cuenta el tránsito de la tradición oral y la literatura ancilar hacia la literatura moderna. Esto permite justificar, por ejemplo, el considerar dentro de los orígenes de la narrativa peruana al Inca Garcilaso de la Vega.

(1977). En este sentido, los orígenes de la minificción son tan antiguos como la literatura misma o como la civilización humana.

Ahora bien, es importante aclarar que en esta aproximación histórica nos estamos enfocando en el microrrelato propiamente dicho. Esto porque existen dos propuestas de periodización relacionadas con nuestro objeto de estudio, pero que, a nuestro entender, no justifican un marco teórico apropiado. Es decir, no determinan el estatuto ni los rasgos genéricos del microrrelato o la minificción, su distinción frente al cuento y otras formas breves. Estamos hablando de las periodizaciones propuestas por Rony Vásquez (2012) y Elton Honores (2014). El primero, como ya hemos referido, no distingue entre minificción y microrrelato, por lo que en su periodización aborda y confunde distintos microtextos no narrativos con los narrativos, los ficcionales con los no ficcionales.

El segundo, intenta establecer la distinción, pero no al final no esclarece adecuadamente los conceptos. Por ejemplo, sostiene que la minificción abarca «todas las formas hiperbreves», incluyendo así, entre otros microtextos, los aforismos, sentencias, refranes y anécdotas. Es decir, para Honores una sentencia como «El hombre es la medida de todas las cosas» es un texto ficcional, pero ¿dónde está la ficción? No distingue, pues, los microtextos ficcionales, como el microrrelato, con otras formas no ficcionales, como las anotadas arriba. Luego afirma que la minificción es «un corpus de textos con características en común (principalmente brevedad y narratividad)». Nuevamente no comprende la naturaleza de este concepto; es decir, su carácter de hiperónimo y de categoría poligenérica que abarca una heterogeneidad de textos que solo tienen en común, como su nombre lo dice, la hiperbrevedad y la ficcionalidad, mas no la narratividad, desde luego hay minificciones narrativas, pero no es lo común a este concepto.

Sin embargo, es justo también afirmar y valorar que ambos estudios coinciden en afirmar la importancia crucial que tuvo la narrativa de la denominada Generación del 50 en la conformación y desarrollo del microrrelato. Cuestión que ya habíamos planteado en sucesivas investigaciones (Gallegos, 2008^b, 2012^c y 2013).

Entonces, así como es imprescindible tener en cuenta la naturaleza particular de nuestro objeto de estudio, también es importante considerar no solo nuestro proceso literario particular, sino también uno más amplio, como el de la formación del microrrelato hispanoamericano. Desde luego tenemos que enfocarnos en nuestro proceso particular, pero el desconocer o ignorar el panorama del microrrelato hispánico, solo desconecta y aísla nuestra producción minificcional. Pues, como ya hemos constatado en este capítulo, tanto el modernismo como las vanguardias fueron factores claves para entender el surgimiento de la estética de la brevedad. De este modo, proponemos tres grandes períodos en la historia del microrrelato peruano: 1) Período de formación (1906-1945), 2) Período de constitución genérica (1946-1995) y 3) Período de institucionalización o canonización (1996 hasta la actualidad).

II.7.1 Período de formación (1906-1945)

En 1905, Adolfo Vienrich (1867-1908), precursor de la literatura de tradición oral, publica *Azucenas quechuas* (Nuna-shimi Chihuanhuai)), en cuya edición bilingüe agrega como un anexo, *Fábulas quechuas*, que después será editado por separado en 1906 bajo el nombre de *Apólogos quechuas*. Las *Azucenas* son un conjunto de fragmentos recopilados de cantos y poemas quechuas, que son comentados y analizados por el autor; en cambio, los *Apólogos*, como su nombre lo indica, son 13 relatos, entre fábulas y cuentos, también recopilados de la tradición oral andina, pero lo que llama la atención es la brevísima extensión de casi todos, algunos de los cuales no pasa de la

media página. Así, estas *Fábulas*⁹⁷ se distinguen de las *Azucenas* porque no son fragmentos comentados, sino estructuras completas, narrativas y autónomas; por esta razón quizá fueron publicadas en una edición aparte al año siguiente.

En tal sentido, creemos que *Apólogos quechuas* (1906) es el libro fundacional del microrrelato peruano; en cuanto es el primero que se compone exclusivamente de microrrelatos y que reúne las características mínimas de este: hiperbrevedad, ficcionalidad y narratividad⁹⁸. Sin embargo, debemos aclarar que los microrrelatos de este libro son muy distintos a lo microrrelatos como los conocemos actualmente; es decir, a partir de las obras de los clásicos de este género (Torri, Arreola, Monterroso, Borges), ya que estos brevísimos textos de Vienrich emergen de un mundo diferente al de la literatura moderna occidental: la tradición oral del mundo andino. Esta distinción, por supuesto, no es una valoración estética entre uno y otro tipo de literatura, sino una constatación de cómo, en el caso peruano o de las literaturas de fuerte influencia oral, es posible encontrar estos dos tipos de microrrelatos: tradicional y moderno.

Esta aseveración contradice, en cierto sentido, la afirmación generalizada sobre la formación del microrrelato bajo la estética del modernismo. Sin embargo, cronológicamente *Fábulas* se encuentra en el periodo de esta corriente artística. Es más, sabemos que Vienrich fue discípulo Manuel Gonzáles Prada, precursor del modernismo

⁹⁷ A partir de ahora, vamos a llamar a esta obra como *Fábulas quechuas*, a pesar de que en la primera edición (1906) apareció con el nombre de *Apólogos quechuas*; esto porque en las sucesivas ediciones (1961, 1999, 2001) se intenta mantener aquel nombre.

⁹⁸ De este modo discrepamos con Rony Vásquez (2012), quien afirma que el momento fundacional estaría con *Tradiciones en salsa verde*, conjunto de microrrelatos de Ricardo Palma, que recién se publicó en 1973. Vásquez argumenta a su favor, citando a algunos autores, que este libro es «concebido» por Palma en 1901, porque existen algunas «versiones» de su circulación «clandestina» antes de su publicación oficial. Es cierto que este valioso libro del tradicionista no se publicó en su momento porque su contenido iba contra la moral de la época. Sin embargo, nosotros creemos que una periodización sería se debe basar en hechos literarios concretos; es decir, en publicaciones oficiales de las obras. De lo contrario, caemos en diversas especulaciones que no aportan a un estudio científico de la historia literaria.

en el Perú, por lo que no es difícil conjeturar que su aprecio por las formas breves líricas y narrativas, provengan de la influencia del autor de *Minúsculas*.

En efecto, en el Perú luego de la Guerra del Pacífico (1879) la voz y presencia de Gonzáles Prada fue determinante no solo en el advenimiento de la estética realista y de la ideología del indigenismo, sino también del modernismo que no tuvo sin embargo el impacto y desarrollo como en otros países de habla hispana, por nuestro dilatado costumbrismo hasta los primeros años del siglo XX. Así, dentro de esta confluencia de estéticas surge *Fábulas*, hecho que corrobora la afirmación de Antonio Cornejo Polar (1994) sobre el carácter heterogéneo de nuestra literatura.

Esto deja las puertas abiertas a una investigación de rescate o extracción de relatos breves y brevísimos insertos en obras más extensas, como las crónicas, bestiarios o diarios de viaje, que guardaron escrituralmente el rico acervo de la tradición oral (mitos, leyendas, fábulas), durante el periodo colonial (s. XVI-XVIII)⁹⁹, en donde encontramos a cronistas como Pedro Cieza o Garcilaso de la Vega, entre otros, que tuvieron un profundo aprecio por los relatos orales andinos¹⁰⁰. Asimismo, la producción textual de la prensa decimonónica (s. XIX) que, aunque esta etapa no fue aún propicia para la escritura de ficción, sí es comprobable formas breves narrativas dentro de la estética del artículo costumbrista¹⁰¹.

⁹⁹ Carlos García Bedoya (2000) propone cinco períodos en la historia literaria peruana: 1) Imposición del dominio colonial (1530-1580), 2) Estabilización colonial (1580-1780), 3) Crisis del régimen colonial (1780-1825), 4) República oligárquica (1825-1920) y 5) Crisis del estado oligárquico (1920-?).

¹⁰⁰ Giovanna Minardi (2006) recopila un fragmento narrativo de *Comentarios reales* (1609), de Garcilaso, para su antología de minificción. Lauro Zavala (2006) ha estudiado los bestiarios de indias, su diferencia con los bestiarios europeos y, cómo en Hispanoamérica, surgen los bestiarios modernos, que tienen como antecedente la tradición de los bestiarios precolombinos: *Manual de zoología fantástica* (1954), de Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero; *Bestiario* (1951), de Julio Cortázar; *Bestiario* (1958), de Juan José Arreola; y *La oveja negra y demás fábulas* (1969), de Augusto Monterroso. En el Perú, contamos con un libro que se adelanta al de los clásicos de la minificción, el espléndido *Ocaso de sirenas. Manatíes del siglo XVI* (1950), de José Durand. En tal sentido, el estudio de los bestiarios son importantes para comprender los orígenes de la minificción en Hispanoamérica.

¹⁰¹ Al respecto véase Jannet Torres (2010) y Óscar Gallegos (2014).

Sin embargo, esta operación de recortar fragmentos narrativos pertenecientes a obras de mayor envergadura, por más que estos tengan cierta suficiencia narrativa, siempre será polémica si consideramos al microrrelato como una estructura autónoma e independiente. Esto a pesar de que Borges fue uno de los primeros en realizar esta operación en su famosa antología *Cuentos breves y extraordinarios* (1953). Sin entrar aquí en esta polémica, para nosotros, el libro, como proyecto estético independiente, o el predominio de microrrelatos en un libro, siempre tendrá mayor preponderancia a la hora de considerar hitos en la formación de nuestro objeto de estudio. Esto sin menospreciar los importantes hallazgos de microrrelatos (relativamente autónomos) que se puedan exhumar en obras antiguas, como las crónicas de indias, o en los diarios y revistas de la prensa escrita de los siglos pasados.

Asimismo, debemos aclarar que los microtextos literarios no narrativos son parte de la formación de la minificción, mas no del microrrelato propiamente dicho. Así, Abraham Valdelomar (1888-1919) y Manuel González Prada (1844-1918) pueden considerarse precursores de la minificción. Del primero, tenemos sus «Neuronas», cuya publicación fue anunciada por el propio Valdelomar un año antes de su muerte (*La Reforma*, Trujillo, mayo, 1918), pero recién fueron publicados y parcialmente en 1920, por la revista *Studium* (Lima, n° 2). Luego, Estuardo Núñez publica en 1965, según él, el total de estos microtextos en la revista *Letras* (Lima, n° 74-75); pero, finalmente, el año 2001 se publica, al parecer, una versión completa de estas «Neuronas», en las *Obras Completas* de Valdelomar (Lima, PETROPERÚ).

Para Jorge Basadre (1928) y José Carlos Mariátegui (2005) estos comprimidos de Valdelomar son un «antecedente» de las greguerías de Ramón Gómez de la Serna. Sin embargo, para Estuardo Núñez (1965), ellos están más próximos de los aforismos de Oscar Wilde que de los de Gómez de la Serna, pues, según Núñez, «mientras éste

último hace sólo juego de ingenio o de palabras, en Wilde como en Valdelomar, el pensamiento es incisivo y crítico, con cierta intención de sátira social» (50). Sea como fuere, nosotros creemos que Valdelomar, con estas «Neuronas», aporta el primer proyecto conocido de escritura aforística moderna en el Perú (al que podríamos llamar minificción gnómica), siendo así, el antecedente lejano de *Sinlogismos* (1955), de Sofocleto y de otros en esta órbita¹⁰².

Por su parte, González Prada publicó «Fragmentaria» y «Memoranda», últimas secciones de *El tonel de Diógenes* (1945). El primero está conformado por breves cuadros de reflexiones literarias, sátiras políticas o pequeños argumentos de ensayos. El segundo, por textos aún más breves, como rápidos pensamientos o agudas intuiciones sobre diversos temas, de los cuales algunos se aproximan a los aforismos modernos. Sin embargo, ninguno de los dos destaca por su narratividad, salvo alguno que otro texto de ambos conjuntos. Por ello, nosotros también ubicamos a González Prada dentro de los precursores de la minificción y, específicamente, con una categoría al interior ella como el *microensayo*.

En cambio, nuestro poeta universal César Vallejo (1892-1938) sí puede considerarse como un precursor del microrrelato, ya que practicó el relato brevísimo desde su libro *Escalas* (1923). Esta obra, que se mueve entre el gusto modernista y la experimentación vanguardista, está compuesta por dos secciones «Cuneiformes» y «Coro de vientos». En la primera, que fue escrita durante su periodo de la cárcel (1920-1921), encontramos textos de entre una a tres páginas que se aproximan mucho al microrrelato. Sin embargo, Vallejo llega plenamente al microrrelato con su libro *Contra el secreto profesional*. Según Georgette Vallejo (1923), esposa del poeta, este libro fue

¹⁰² Al decir de Lagmanovich (2006): «Quizás el más cercano entre los “géneros próximos” al microrrelato sea el aforismo y, en términos más amplios, lo que podemos llamar la expresión gnómica (etimológicamente, “sentenciosa”), tanto en prosa como en verso» (86).

compuso entre 1923 a 1929, luego de la publicación de *Trilce* (1922). En este volumen encontramos tres tipos de textos: relatos muy breves, ensayos cortos y apuntes, pero los primeros son los que predominan. Y, entre estos, encontramos una serie a modo de apéndice, titulada «Carnets», muchos de los cuales son verdaderos microrrelatos de entre una a cuatro líneas.

De este modo, Vallejo continúa con la exploración vanguardista iniciada en *Escalas*. Tanto así que se adelanta a los clásicos del microrrelato, como Juan José Arreola, Augusto Monterroso o Jorge Luis Borges. Lamentablemente, esta obra recién se publica póstumamente en 1973, cuando ya la nueva narrativa había dado sus frutos más relevantes y, en la minificción, todas las obras de los precursores y clásicos ya se habían publicado. Pero esto no impide considerar a Vallejo como uno de los pioneros del microrrelato en habla hispana, en este tránsito crucial, del modernismo a las vanguardias, en la formación de este género.

Otro caso de tardía publicación fue *Tradiciones en salsa verde*, de Ricardo Palma (1833-1919), pues, según algunos documentos, el manuscrito circulaba de forma clandestina por el año de 1901¹⁰³, pero recién se publicó en 1973¹⁰⁴. No obstante, este librito, que contiene 18 microrrelatos llenos de humor y desenfado; y que además se alimenta de la tradición oral y popular, puede ser también considerado como uno de los pioneros del microrrelato peruano e hispanoamericano, único quizá en ese estilo y género tan propio de Palma como es la tradición.

¹⁰³ Véase Enrique Anderson Imbert (1967) y Alberto Rodríguez Carucci (2007).

¹⁰⁴ Edición de Francisco Carrillo y Carlos Garayar (1973).

II.7.2 Período de constitución genérica (1946-1995)

En el año de 1946, según Carlos Eduardo Zavaleta (2006), los primeros textos de Porfirio Meneses y Francisco Vega Seminario inician el cambio de rumbo de la narrativa peruana y su alejamiento del predominio de la estética costumbrista y/o indigenista. Por supuesto, esto es debatible; por ejemplo, para Ricardo González Vigil (1991) esta nueva narrativa se da desde 1948, fecha en que justamente Zavaleta, uno de los pioneros en las nuevas técnicas narrativas, publica la novela *El cínico* y el cuento «Una figurilla». Lejos de caer en esta controversia, vamos adoptar el año 1946 como comienzo de este nuevo periodo no solo porque la mayoría de especialistas coinciden en que surge la Generación del 50 (tanto poetas como narradores) a mediados de los cuarenta¹⁰⁵, sino sobre todo porque en ese año se publica quizá el primer microrrelato de este grupo generacional: «Helme», de Porfirio Meneses (en *Cholerías*).

A partir de entonces, otros escritores de esta generación también empiezan a ensayar sobre esta forma literaria en diversas revistas, como Sebastián Salazar Bondy (1949), Luis León Herrera (1951) y Julio Ramón Ribeyro (1951), entre otros. Pero será Luis Loayza, quien primero publique un libro (exclusivo) de microrrelatos moderno en el Perú, *El avaro* (1955). Con esta obra, nosotros creemos que comienza un proceso diferente al anterior: la constitución genérica del microrrelato. Esto porque a la obra de Loayza le suceden un conjunto de libros dedicados exclusivamente a este género literario: *El arca* (1956), de Óscar Acosta; *Cuentos sociales de ciencia ficción* (1976), de Juan Rivera Saavedra; y *Dichos de Luder* (1989), de Julio Ramón Ribeyro. También libros donde predomina el microrrelato: *Escoba al revés* (1960), de Carlos Mino Jolay; *Isla de otoño y fábulas* (1966); *Monólogo desde las tinieblas* (1975), de Antonio Gálvez Ronceros; *Animalia y otros relatos* (1986), de Luis León Herrera; y *Adivinanzas* (1988),

¹⁰⁵ En un trabajo anterior (Gallegos, 2014), profundizamos sobre el contexto social e histórico de este periodo.

de Manuel Mejía Valera. Y otros que, aunque no predomina el microrrelato propiamente dicho, son libros de minificción: *Ocaso de Sirenas* (1950), de José Durand; *Sinlogismos* (1955), de Luis Felipe Angell; y *Prosas apátridas* (1975), de Julio Ramón Ribeyro. Sin contar autores que practicaron esporádicamente el microrrelato como Sebastián Salazar Bondy, Manuel Mejía Valera, Felipe Buendía, Sara María Larrabure, Alfonso La Torre, Raquel Jodorowsky o Porfirio Meneses.

En este sentido, no solo ya hay una mayor conciencia de esta modalidad literaria en este periodo, sino también de su valor como forma literaria independiente, ya que, al concretarse estas creaciones en formatos de libros, permite apreciar y valorar su dimensión estética particular. Esta conformación genérica del microrrelato en esta época se explica por diversos factores, pero principalmente fueron dos¹⁰⁶. En primer lugar, durante la década del cincuenta se da la segunda modernización del cuento y la novela peruanos. Es decir, se renuevan las técnicas y estructuras narrativas (con influencias de Joyce, Kafka, Faulkner), que permitió a los miembros de la denominada Generación del 50 distanciarse de la narrativa tradicional o realista de la anterior etapa (indigenismo).

Así, esta renovación tiene implicancias sobre el cuidado del lenguaje, y el consiguiente rechazo de ornamentaciones innecesarias, camino por el cual se llegó también a la estética de la brevedad. Un ejemplo de ello es *Ñahuin* (1953), de Eleodoro Vargas Vicuña, que se alimenta de la cosmovisión andina, pero con un lenguaje depurado, lírico y conciso que lo aproxima bastante al microrrelato. Otro factor clave, además de la importante difusión cultural de los diarios de la época, fue el surgimiento de importantes revistas durante la década del cincuenta, como *Letras peruanas*, *Cultura peruana* o *Idea, artes y letras*, que difundieron no solo las creaciones de los jóvenes

¹⁰⁶ En el siguiente capítulo profundizamos sobre el contexto social y estético donde germina la llamada Generación del 50, es decir, lo que posibilitó el surgimiento del microrrelato, entre otras formas literarias. Por lo tanto, aquí solo anotaremos algunas cuestiones principales al respecto.

integrantes de esta generación, sino también la reflexión crítica y teórica de la nueva narrativa.

Como se aprecia, los miembros de esta generación dominan gran parte de este periodo con su presencia intelectual, creativa y editorial. Incluso, algunos de ellos, publicarán más allá de este periodo libros de microrrelatos, como *Cuentos brevísimos* (2007), de Carlos Eduardo Zavaleta; o *Un café para la luna* (2009), de Carlos Meneses. Luego, las generaciones posteriores, como las del 60 y 70, destacaron más como poetas y brillantes novelistas (época del «Boom latinoamericano», que tuvo a Mario Vargas Llosa como figura central). Sin embargo, podemos destacar las obras de otros escritores que practicaron el microrrelato, después de esta generación de medio siglo, como *Alforja de ciego* (1979), de Jorge Díaz Herrera; *Azaroso inventario de las naves, testimonios y recordatorios de Chinchinchin en la Ciudad de los Reyes* (1987), de Nilo Espinoza Haro; y *Cuentos de bolsillo* (2007), de Harry Belevan.

Finalmente, este segundo período de constitución genérica (1955-1995) encuentra un punto culminante con la publicación del artículo «Los microcuentos de la revista *El ñandú desplumado*», de Cronwell Jara, que apareció en el segundo número de esta revista en 1995, con motivo de la presentación y publicación de los ganadores del I Concurso Nacional de Cuento Breve, Brevísimo convocado por esta misma revista en 1992. En este artículo, Jara se pregunta: «¿Microcuentos? ¿Existe una tradición de cuentos “breve-brevísimo”, en Perú?» (120). Más adelante afirma que «el microcuento tiene un tradición universal» (121), y menciona algunos autores peruanos que lo cultivan, como Luis León Herrera, Juan Rivera Saavedra o Julio Ramón Ribeyro; pero, más importante para nuestro estudio, es la distinción que intenta hacer entre cuento y microcuento: «No se da la misma actitud espiritual y emocional al meditar un cuento breve-brevísimo, que al planificar un cuento de regular aliento (uno al estilo de Uslar-

Pietri o Carlos Fuentes, por ejemplo)» (122).

De este modo, a través de este reconocimiento del *microcuento* (el concurso, la premiación, la publicación de los ganadores y el artículo), se impulsa el nacimiento de nuestro objeto de estudio como un hecho literario. Y, aunque el artículo de Jara aún no maneje un término más adecuado para la ficción mínima –que no se confunda o subordine al cuento–, es un hecho significativo para la constitución genérica del microrrelato, pues se toma conciencia, por primera vez quizá, de una modalidad narrativa independiente y diferenciada del cuento convencional en el Perú.

II.7.3 Período de institucionalización o canonización (1996 hasta la actualidad).

El año de 1996 es clave en el proceso de institucionalización del microrrelato peruano, pues entonces aparece el escueto pero precursor ensayo, «Brevísima introducción al cuento breve», de Harry Belevan (*Quehacer*, n° 104). En este trabajo, Belevan es el primero que nos ofrece un breve panorama no solo de los principales creadores, sino también un breve recuento de las primeras antologías y estudios críticos sobre minificción hispanoamericana hasta el momento. Y, si bien es cierto que Belevan no considera al «micro-cuento» un género distinto al cuento, sí en cambio se interroga sobre su estatuto genérico y, además, lo aprecia como una «forma literaria» que tiene una tradición por lo menos desde Rubén Darío. Es decir, con esto rechaza que el microrrelato sea tomado como un «*boutade* o una graciosa pirueta literaria» (97).

Asimismo, llama la atención sobre la casi nula presencia de autores peruanos en las principales antologías de minificción hispanoamericana; pero, lo más trascendente, para este proceso de institucionalización, es su observación del desinterés de la crítica literaria por una modalidad que ya contaba con un cierto prestigio en el momento. Por ello afirma que

sea apenas Loayza o unos pocos más, lo cierto es que la escasez del mini-cuento es una realidad de nuestra narrativa, pues, si bien en ningún país, latinoamericano o de otras latitudes, el cuento breve ha sido una corriente **principal** de la literatura, es igualmente cierto que, en el Perú, esta modalidad de escribir y narrar constituye, hasta más que una anotación marginal, apenas una observación de pie de página dentro de nuestra corriente literaria teniendo así, como inexorable corolario, la casi nula atención de la crítica especializada como una **modalidad** expresiva, singular y autónoma, dentro de la narrativa nacional (99)».

Afirmación que es entendible, pues aún no se habían llevado a cabo los estudios que, sin saber, él mismo estaba inaugurando. De esta forma, el ensayo de Belevan, a diferencia del de Cronwell Jara (1995) —que llama la atención sobre la existencia del género—, realiza un discurso metacrítico; es decir, una reflexión sobre la propia ausencia de estudios críticos sobre el microrrelato. Esto logró tener una cierta repercusión, ya que a partir de este ensayo, aunque no de forma inmediata, emergen los primeros trabajos sobre la minificción o el microrrelato peruano.

En efecto, Giovanna Minardi (2006), en el estudio que le sirve de presentación a su antología sobre la minificción peruana, cita esta observación de Belevan que la orienta en su búsqueda de minificciones en la literatura peruana; y también para realizar un cuestionario de tres preguntas sobre el microrrelato a doce escritores, algunos también críticos literarios que practican o practicaron la minificción. Asimismo, Óscar Gallegos (2008) toma como referencia la reflexión de Belevan para cuestionar la marginalidad y subordinación de una forma genérica, como el microrrelato, que ya estaba teniendo prestigio y cabida en el sistema literario de las literaturas hispánicas. Por su parte, Rony Vásquez (2010) también cita al crítico para establecer un panorama de la minificción en el Perú. Asimismo, Jorge Ramos Cabezas (2011), en su reseña sobre *Cuaderno de pulgas* (2011), de Rony Vásquez. Y, ahora último, Elton Honores (2014) en su propuesta de periodización del microrrelato.

Como observamos, a partir de 1996, con el breve ensayo de Harry Belevan, podemos apreciar el repunte de un proceso de institucionalización académica; es decir, el camino de ingreso al sistema literario de esta narrativa del relámpago, antes ausente en los estudios literarios peruanos. Este proceso se va consolidando mediante la aparición de las primeras revistas dedicadas exclusivamente a la minificción, que aparecen en 2008 y 2009 (*Plesiosaurio* y *Fix100*, respectivamente), las primeras antologías [*Breves, brevísimos. Antología de la minificción peruana* (2006), *Colección minúscula* (2007), *Circo de pulgas. Minificción peruana* (2012)], las jornadas y coloquios internacionales, los talleres y concursos realizados en nuestro país e, incluso, editoriales que apuestan por el género.¹⁰⁷

Sin embargo, toda esta labor de institucionalización académica no se podría consolidar plenamente sin el aporte sustantivo de los creadores contemporáneos. Así, luego de la significativa producción y difusión de los miembros de la Generación del 50, y algunos aportes valiosos de las décadas posteriores, podemos decir que viene siendo muy significativa la producción de escritores de la Generación del 80, quienes apuestan por la intensidad y concisión de este género. Así, entre las obras más destacadas de estos narradores, podemos mencionar *Enciclopedia mínima* (2004), de Ricardo Sumalavia; *Crónicas del argonauta ciego* (2002), de Carlos Herrera; *Ajuar funerario* (2004), de Fernando Iwasaki; *Fábulas y antifábulas* (2004), de César Silva Santisteban; *Cuarenta sílabas, catorce palabras* (2005), de Enrique Prochazka; *Horno de reverbero* (2007), de José Donayre Hoefken; *La eternidad del instante* (2012), de César Klauer; *77+7 nanocuentos* (2012), de William Guillén Padilla. Y, entre las promociones más recientes, *Cuatro páginas en blanco* (2010), de Lucho Zúñiga; *Territorio muerto*, de Sandro Bossio Suárez; e *Instrucciones para decir Bla y otros*

¹⁰⁷ Al respecto, hay que destacar la labor de la Editorial Micrópolis, dirigida y fundada por Alberto Benza González, que ya lleva hasta el momento ocho libros publicados de minificción.

textos breves (2014), de Baltazar Andurriales. Esto es solo una muestra de la saludable vida, creativa y crítica, del microrrelato peruano actual.

En definitiva, hemos observado cómo, en el periodo de formación, los escritores empiezan a explorar sobre una forma literaria aún desconocida; luego, en una etapa de constitución genérica, los creadores son más conscientes del valor literario del microrrelato, por lo que comienzan a publicar libros orientados a esta forma; por último, en una etapa de institucionalización, no solo son los creadores, sino también los críticos, los editores y el público lector, los que van consolidando el microrrelato como género literario independiente.

CAPÍTULO III

EL MICRORRELATO EN LA NARRATIVA DE LOS 50

En este capítulo, vamos a desarrollar nuestra hipótesis central: el surgimiento de un corpus significativo de microrrelatos en la narrativa peruana de los 50, que pueden y deben ser estudiados desde la perspectiva metodológica y teórica del microrrelato contemporáneo. Para ello, en primer lugar, vamos a establecer brevemente el contexto social y estético en el que surge la narrativa de los 50 y sus relaciones con la llamada Generación del 50; luego, vamos a analizar en qué consistió *la nueva narrativa* de estos años, pues en ella se dieron las condiciones del surgimiento y la constitución genérica del microrrelato peruano y; por último, vamos a presentar un corpus de relatos mínimos publicados en diarios, revistas y libros de la época.

III.1 LA GENERACIÓN DEL 50: CONTEXTO SOCIAL Y DELIMITACIÓN CONCEPTUAL

La denominada Generación del 50 es quizá uno de los grupos literarios más estudiados en la historiografía literaria peruana¹⁰⁸. Esto se debe a su enorme importancia como movimiento cultural que rebasa las fronteras de la literatura y el arte, pues compromete a otras esferas culturales, como la filosofía, la política, la historia, el periodismo o la

¹⁰⁸Sin embargo, aún no está todo dicho con respecto a esta etapa de la narrativa y de la cultura peruana. Como sostiene Carlos Eduardo Zavaleta (2006), uno de los representantes y estudiosos más importantes de este grupo literario, todavía «permanecen algunos aspectos poco estudiados. Si bien mi visión personal no ha cambiado, me preocupan tanto la ligereza de ciertos críticos como la insistencia en gruesos errores u olvidos» (17). Por su parte, José Antonio Bravo (2001), también llama la atención sobre el centralismo en el estudio de esta generación, pues la mayoría de trabajos se fijan en los narradores provincianos o limeños que se establecieron en la ciudad de Lima «borrando de un plumazo a aquellos escritores que siguieron haciendo su obra desde y las provincias» (21). Por nuestra parte, creemos que uno de los vacíos más notorios y graves en el estudio de la narrativa de los 50, como de otros periodos en general, es la ausencia de una actualización de la teoría de los géneros literarios, para abordar apropiadamente las distintas tendencias narrativas que se desarrollaron.

ciencia. Y es que, la Generación del 50, ha sido y sigue siendo una de las conjunciones artísticas e intelectuales más amplias, fértiles y heterogéneas que ha tenido la historia cultural del país.

En tal sentido, como todo fenómeno literario importante, este grupo está inmerso en la situación social de su época. Pero es preciso establecer aproximadamente cuándo surge este grupo, pues el año 50 debemos tomarlo más como una fecha simbólica que como un dato específico. Para ello, citemos brevemente lo que dicen algunos de sus protagonistas. Para Washington Delgado, en el caso de la poesía, sostiene que esta generación no empieza en la década del medio siglo, sino hacia el año 1945, cuando empiezan a publicar y a conocerse tres poetas destacados de ella: Sebastián Salazar Bondy, Javier Sologuren y Jorge Eduardo Eielson (citado en José Antonio Bravo, 2001). Por su parte, Miguel Gutierrez (2008) sostiene que la Generación del 50 ingresa a la historia cultural del país también hacia 1945, «en las condiciones de un nuevo reordenamiento mundial [...] y la reactivación y profundización del capitalismo propio de los países semicoloniales» (52).

De manera similar, Carlos Eduardo Zavaleta (2006), para el caso de la narrativa, sostiene que esta generación empezó algunos años atrás, a mediados de 1940, específicamente desde 1946, con los primeros textos de Porfirio Meneses y Francisco Vega Seminario que, según él, inician el cambio de rumbo de la narrativa peruana y su alejamiento del predominio de la estética costumbrista y/o indigenista. Para Ricardo González Vigil (2008), el momento inicial de esta nueva narrativa, sería el año de 1948, fecha en que Carlos E. Zavaleta, «prácticamente el iniciador de las técnicas narrativas en nuestro medio», publica la novela *El cínico* y el cuento «Una figurilla» (432).

En consecuencia, debemos ser flexibles a la hora de postular fechas específicas de comienzo y fin de un fenómeno artístico, pero, por razones metodológicas, podemos

aproximarnos a los marcos temporales de 1946, como fecha inicial de esta nueva narrativa, y 1959, como fecha que culmina e inicia otro momento en la narrativa peruana, pues en ese año, Mario Vargas Llosa, integrante fronterizo entre los narradores de los 50 y 60, publica *Los jefes*, su primer y único libro de cuentos hasta el momento. Luego empezaría su etapa novelística vinculado al *Boom* latinoamericano.

Por lo tanto, vamos a tomar en cuenta este año de 1946, fecha en que, como dijimos, se publica «Helme», quizá el primer microrrelato moderno de esta nueva narrativa, de Porfirio Meneses (*Cholerías*, 1946). Pero vamos a enfocarnos por razones metodológicas en el marco temporal (1950-1959), que está inserto a su vez en el segundo gran periodo que hemos propuesto sobre la constitución genérica del microrrelato (1946-1995). Es decir, en este lapso de diez años vamos a realizar una labor de búsqueda y rescate de microrrelatos en tres fuentes primarias: libros, diarios y revistas. Con esto pretendemos constituir un corpus representativo que sustente nuestra premisa central de la emergencia de esta modalidad durante esta época.

Ahora bien, estos escritores que nacieron alrededor de 1920-1935, con las excepciones del caso, se formaron en una situación local y global que determinó e influyó la postura estética y ética de cada uno de ellos. En efecto, hacia 1945, ingresamos a un nuevo reordenamiento mundial, con la finalización de la Segunda Guerra Mundial y la victoria de los países aliados contra las amenazas del nazismo y fascismo. En este contexto, el capitalismo ingresa a una nueva fase de expansión internacional, teniendo ahora como país hegemónico a los Estados Unidos.

En el plano local, se vivía un breve periodo de entusiasmo democrático con la elección de José Luis Bustamante y Rivero, pero en 1948 será derrocado por el golpe militar del general Manuel A. Odría, cuyos ocho años de dictadura y fuerte represión

militar marcaron a los jóvenes de esta generación¹⁰⁹. Al respecto, Julio Ramón Ribeyro –para quien además la Guerra Civil Española marcó parte de la infancia y adolescencia de sus coetáneos– manifiesta que el gobierno de Odría «tuvo mucha repercusión sobre la propia Generación del '50, puesto que varios de sus representantes fueron deportados, fueron encarcelados o tuvieron que exiliarse» (citado en José Antonio, 2001: 366-367).

Por otro lado, en el gobierno de Odría, se emprendieron una serie de obras públicas: grandes unidades escolares, hospitales, complejos de vivienda, grandes vías asfaltadas, etc., que significaron no solo la transformación de la ciudad capital, sino también la agudización del centralismo; es decir, las grandes migraciones campesinas que buscaban mejores oportunidades económicas y sociales en la capital limeña¹¹⁰. De este modo, se produce un insostenible crecimiento demográfico con las invasiones de tierra, la aparición de asentamientos humanos y de las primeras barriadas que sufren la falta de empleo y de servicios básicos. Todo ello ante la incapacidad del estado para resolver las contradicciones de esta «modernización». El rostro de la ciudad cambia dramáticamente¹¹¹.

Frente a estos cambios sociales y materiales, gran parte de la narrativa, sobre todo la de signo realista, cambia también de escenario o campo de referencia. Esto es, si antes (1920-1940) predominaba un realismo eminentemente rural e indigenista; ahora, en cambio, el enfoque realista se muda hacia la urbe, hacia una nueva problemática con nuevos actores sociales: los sujetos migrantes, los marginales o la clase media

¹⁰⁹ Washington Delgado recuerda que el poeta Martín Adán apenas se produjo el golpe dijo: «El Perú ha vuelto a la normalidad» (citado en José Antonio, 2001: 365-367).

¹¹⁰ Para una mayor comprensión no solo de la transformación material, sino también moral que sufre la ciudad capital desde mediados del siglo XX, véase el clásico ensayo *Lima, la horrible* (1964) de Sebastián Salazar Bondy.

¹¹¹ Para José Matos Mar (1986), «Fue la década de 1950 la que dio paso a la configuración de los elementos centrales que caracterizan a la sociedad actual. La urbanización adquirió, entonces, el carácter preponderante que tiene hoy en el proceso peruano. Significó el inicio de la concentración de grandes contingentes de migrantes en Lima, en un nuevo tipo de asentamiento urbano denominado barriada. Este llegará después a ser el estilo dominante de crecimiento en todas las ciudades del Perú» (26).

pauperizada, que tienen en común la crisis del medio siglo, las contradicciones de esta modernización y la represión de una dictadura en un país en vías de desarrollo. Toda esta problemática ingresa a los nuevos cuentos y novelas.

De este modo, con importantes precedentes como las novelas *La casa de cartón* (1928), de Martín Adán y *Duque* (1934), de José Diez Canseco, se inicia esta narrativa urbana con los libros de cuentos *Lima, hora cero* (1954), de Enrique Congrains; *Los gallinazos sin plumas* (1955), de Julio Ramón Ribeyro; y la novela, *La tierra prometida* (1958), de Luis Felipe Angell.

Este cambio de visión exigió también un giro en la forma del tratamiento y en los recursos expresivos de los relatos. En tal sentido, nos preguntamos en relación a nuestro objeto de estudio, ¿cuál fue la relevancia de esta nueva narrativa para el proceso de constitución genérica del microrrelato?

III.2 LA NARRATIVA DE LOS 50: BÚSQUEDA DE UN NUEVO LENGUAJE

La crítica literaria coincide unánimemente en que la Generación del 50 cumplió un rol de modernización de la narrativa peruana. Fundamentalmente por dos razones. Por un lado, la actitud de apertura de este grupo a otras literaturas, principalmente la europea y la norteamericana. Así, se leen, traducen y comentan autores modernos, como James Joyce, Franz Kafka, Ernest Hemingway, William Faulkner, entre otros¹¹². Asimismo, se leen y difunden autores latinoamericanos imprescindibles para esta renovación literaria, como Jorge Luis Borges, Juan Rulfo o Juan José Arreola, quienes van a dejar huella comprobable en muchas obras de estos narradores de los 50 y también en los

¹¹² Kafka también fue un importante precursor del microrrelato, pues cuenta en su obra con varias minificiones; ejemplo de ello, es que en el *Suplemento Dominical* del diario *El Comercio* aparece un microrrelato suyo, «El puente» (16 de marzo, 1958). Asimismo, se publica en este mismo suplemento un cuento breve de Joyce, «Las hermanas» (21 de diciembre, 1958). Por su parte, Carlos Eduardo Zavaleta fue uno de los pioneros en introducir y difundir críticamente las obras de James Joyce y William Faulkner, principalmente. Ejemplo de ello es su obra *Estudios y ensayos sobre Joyce y Faulkner* (1993).

posteriores¹¹³.

Además, como hemos afirmado, Borges, Rulfo y Arreola van a ser los modelos de precisión lingüística, concisión y fantasía, claves en la formación del microrrelato hispanoamericano y, específicamente, en el caso peruano, para la formación de escritores que cultivaron el relato mínimo y el relato fantástico en la década del 50, como Luis Loayza, Manuel Mejía Valera, Carlos Mino Jolay o Felipe Buendía; entre otros.

Este cosmopolitismo se vio acompañado por una gran actividad de los miembros de esta generación, quienes se convirtieron muchas veces en sus propios editores y agentes, sacando adelante ellos mismos algunas revistas capitales, como *Letras peruanas* (1951-1963), *Idea, artes y letras* (1950-1961) o *Cuadernos de composición* (1955-57). Pero la más significativa y representativa es *Letras peruanas*, dirigida por Jorge Puccinelli, que puede ostentar el título de «generacional», pues en ella desfilaron gran parte de los escritores y artistas del medio siglo. Y en ella no solo se dio espacio a la creación literaria, primeros relatos y poemas de estos escritores, sino también a la crítica, la reflexión teórica, la traducción de autores de otras lenguas. En suma, todo lo que contribuyó a que la literatura peruana sea contemporánea de su época.

Por otro lado, este aporte de la Generación del 50 para la narrativa se sustenta por una cuestión de contenido, es decir, por el cambio de perspectiva que opera para conectar con los procesos de modernización que sufre un país en vías de desarrollo como el Perú, con las consecuencias sociales que hemos visto: centralismo,

¹¹³ Cuentos de Borges y Arreola son publicados a mediados de los 50 en diarios como *El Comercio* y *La Prensa*. Incluso, Augusto Monterroso, tan importante para la formación del microrrelato, publica en *La Prensa* su cuento «Mister Taylor» (24/5/1956). Por su parte, Luis Loayza, comprobando que conoce y sigue la obra del mexicano Arreola, le hace una reseña de su obra capital («Confabulario y Varia invención») en el *Suplemento Dominical* del diario *El Comercio* (13/5/1956) p. 8. Por último, un dato importante, es que Borges también da a conocer en dos suplementos dominicales de *El Comercio* (13 y 20/ 10/1957), muestras de su libro *Manual de zoología fantástica* (1957), que son fundamentales para la minificción en general.

hacinamiento, desempleo, pobreza, marginación, etc., que son expresados en los relatos de este grupo, pero con técnicas literarias nuevas. En este sentido, tanto por el contenido (las contradicciones de la modernidad), como por la forma (las nuevas técnicas), este grupo supo renovar y conectar a la narrativa peruana con la problemática y estética de su tiempo.

Sin embargo, escritores como César Vallejo y Martín Adán ya habían iniciado un proceso de renovación de la prosa en conexión con las vanguardias europeas por la década de 1920. Así, el Vallejo de *Escalas* (1923), tanto como el Adán de *La casa de cartón* (1928), exploraron el relato vanguardista, iniciando un proceso de modernización que, sin embargo, se vio interrumpido luego por la estética regionalista que predominó fundamentalmente por razones ideológicas y sociales hasta casi mediados del siglo XX. Este relato regionalista (indigenista) –que en nuestro país llegó a su máxima expresión con *El mundo es ancho y ajeno* (1941), de Ciro Alegría– es generalmente contenidista y tradicional, ya que privilegia el aspecto moral o del mensaje sobre la forma. Así, este cae muchas veces en los maniqueísmos de los personajes, en el mimetismo, las homogeneidades del tiempo lineal y del narrador omnisciente etc.; pero, sobre todo, su abundante descripción, que lo vuelve moroso y pesado, es poco atractivo para un lector moderno.

Por lo tanto, la estética regionalista (realista) no favoreció la experimentación y el aprecio por las formas breves. Por ello, un primer intento de modernización a inicios del s. XX, y paralelo al regionalismo, se vio opacado por este realismo comprometido. Incluso, como sabemos, el mismo Vallejo cayó en este marco poético e ideológico al publicar su novela social *El tungsteno*. En cambio, en la poesía peruana sí se dio una tradición más continua, con poetas como José María Eguren y César Vallejo, quienes hicieron posible el ingreso de la poesía peruana al concierto del arte moderno de la

época, incorporando estéticas como el Simbolismo europeo, el Modernismo hispanoamericano y las técnicas de experimentación de las vanguardias¹¹⁴.

Por esta razón, los narradores del 50 tuvieron que mirar afuera para buscar nuevos horizontes estéticos y así cumplir con una tarea de modernización narrativa con respecto a los temas, estilos y estructuras del cuento y la novela¹¹⁵. Así, en esta búsqueda era esencial el de formarse una identidad que partiera de una toma de conciencia de su situación artística o de la herencia recibida. Al respecto, para Carlos E. Zavaleta (2006) era primordial elegir un camino propio y distinto al de los narradores que lo precedieron:

Nosotros deseábamos, desde fines de los 40, cambiar el rumbo de la narrativa peruana, alejarnos de las simplicidades técnicas y estéticas (no de la redención social) de costumbristas e indigenistas, practicar otros métodos modernos en boga [...], a condición de pulir el lenguaje y ponerlo en un nivel artístico internacional, que por entonces iba dejándonos a la zaga (20).

Por su parte, Ribeyro llama la atención de que no encontraron modelos locales a quienes emular: «Yo recuerdo, al menos, no haber tenido mayores referencias ni patrones culturales dentro del país en ese momento, en mi terreno, es decir, en el campo de la narración. Cuando yo tenía 17 o 18 años y quería ver a qué escritor peruano vivo

¹¹⁴ Al respecto, Ródenas de Moya sostiene que el ejercicio de la narrativa muy breve se remonta en la literatura hispánica a finales del siglo XIX con la estética del Modernismo, pero que se intensifica con las vanguardias y su carácter misceláneo, fragmentario y discontinuo, dando lugar a lo que él denomina como la «estética de lo mínimo» (citado en David Roas, 2010, p. 195). Véase también Ródenas (2009).

¹¹⁵ El cuento fue inicialmente el objetivo de esta generación, ya que era muy difícil publicar novelas en una industria editorial incipiente y precaria como la limeña de mediados de siglo XX. Al respecto, Zavaleta afirma, en una mesa redonda con Ribeyro y Delgado, «Nosotros nacimos todos cuentistas porque era mucho más fácil publicar cuentos. Teníamos los suplementos dominicales de *El Comercio*, de *La Crónica*, muy poco de *La Prensa* y algunas otras revistas. Y cuando no, las fundábamos, como ustedes habrán oído». (citado en José Antonio Bravo, 2001:376). Así, solo después de 1957, esta generación publica un corpus importante de sus novelas: *No una sino muchas muertas* (1957), de Enrique Congrains; *Pobre gente de París* (1958), de Sebastián Salazar Bondy; *Crónicas de San Gabriel* (1960) y *Los geniecillos dominicales* (1965), de Julio Ramón Ribeyro; *La ciudad y los perros* (1963), de Mario Vargas Llosa; *En octubre no hay milagros* (1966), de Oswaldo Reynoso; *Una piel de serpiente* (1964), de Luis Loayza; y *Los aprendices* (1974), de Carlos Eduardo Zavaleta. Sobre la problemática de la composición de la novela en esta época, véase el interesante artículo «Lima, ciudad sin novela», de Ribeyro (1953).

podría imitar o del cual podría acogerme en tanto que modelo, no lo encontraba» (citado en Bravo, 2001: 367).

Este aporte generacional no solo se limitó al plano creativo, sino también el aspecto de la crítica y teoría literaria. Aspectos fundamentales para ampliar su marco de visión hacia otros fenómenos más allá de las limitaciones del realismo tradicional que tanto dominaba en la narrativa peruana. En consecuencia, los estudios literarios peruanos se enriquecieron de las lecturas críticas, los ensayos y traducciones que hacían de sus referentes o modelos foráneos, como Proust, Joyce, Kafka, Hemingway o Faulkner; además de la introducción del existencialismo, una de las corrientes filosóficas que más influenció en el gusto y en el pensamiento de varios escritores peruanos de mediados de siglo XX. No hay que olvidar tampoco la influencia del cine neorrealista italiano, sobre todo, en el primer libro de cuentos de Enrique Congrains, *Lima, hora cero* (1954).

En consecuencia, como podemos apreciar, este ambiente literario de renovación favoreció a la conformación del microrrelato nacional, principalmente por dos aspectos: la depuración del lenguaje y el despliegue de la fantasía no mimética o antirrealista. Dos elementos que, coincidentemente, han sido de los más estudiados en la formación del microrrelato hispanoamericano. Por un lado, esta depuración significó también una búsqueda de precisión en el lenguaje, lo que llevo a algunos escritores a la condensación y simplificación de elementos prescindibles en la forma del relato; es decir, a cualidades inherentes al cuento y al microrrelato: concisión e intensidad narrativas. Por otro lado, y aunque no fue una corriente que predominó durante esta época, sí surgió un corpus

considerable de relatos fantásticos, cuya configuración narrativa favorece también a la astringencia del relato¹¹⁶.

En definitiva, los aportes de este grupo generacional fueron claves no solo para entender el proceso de renovación y modernización de la narrativa peruana, sino también para observar el surgimiento o consolidación de distintas modalidades literarias, como el cuento fantástico, la ciencia ficción, el cuento policial, el relato absurdo o existencialista¹¹⁷ y, entre ellos, el microrrelato, modalidad inestable aún en el marco de interpretación tradicional de los géneros literarios, pero en conexión con el proceso de modernización de la narrativa de los 50.

III.3. HACIA UN CORPUS DE MICRORRELATOS EN LA NARRATIVA DE LOS 50

En este apartado vamos a rastrear la presencia de relatos muy cortos –que se aproximen a la naturaleza de nuestro objeto de estudio– tanto en diarios y revistas como en libros durante el lapso de 1950-1959. El objetivo es demostrar la existencia de un corpus significativo de autores que practicaron la escritura minificcional en diversos tipos de publicaciones. En tal sentido, para intentar dar una visión global de esta práctica en dicha época, nuestra búsqueda no solo se enfocó en las publicaciones en formato de libros, sino que también hemos registrado las publicaciones periódicas, las cuales, muchas veces, por razones editoriales de espacio, propiciaron la práctica del relato muy breve, sobre todo de los jóvenes escritores que no tenían aún el prestigio de los ya consagrados.

¹¹⁶ Aspectos que ya los hemos tratado en el primer capítulo de esta tesis. Véase también Andrés-Suárez (2010), David Lagmanovich (2006), David Roas (2010); entre otros.

¹¹⁷ Al respecto, Honores Vásquez (2008) hace un análisis de los criterios sociológicos e ideológicos que predominó en cierta crítica literaria, por los cuales se dejó de lado estas formas literarias que escapaban a los cánones de la época.

Ahora bien, nuestro criterio de búsqueda y selección se sustenta en el marco teórico establecido en el primer capítulo. Sin embargo, podemos sintetizar estos criterios en tres rasgos esenciales que exigimos en un microtexto para ingresar a nuestro corpus de microrrelatos: hiperbrevedad, ficcionalidad y narratividad. Por ello, dejamos de lado a las microtextos muy parecidos al microrrelato literario, pero que no reúnen dichos requisitos, como, por ejemplo, las anécdotas, los chistes, las curiosidades, las noticias breves, entre otros. Por otro lado, la gran mayoría de autores, cuyos relatos estamos registrando, pertenecen cronológicamente a la Generación del 50, salvo algunas excepciones en las que creemos significativo su aporte al relato breve de esta época.

Por último, este registro se va a dividir en dos grandes secciones. En la primera, se presenta un conjunto de relatos muy breves que aparecieron tanto en diarios como revistas representativas de la época;¹¹⁸ y en la segunda, presentamos dos tipos de libros; por un lado, los que contienen exclusiva o casi exclusivamente microrrelatos y, por otro lado, los que están integrados mayormente por otras formas literarias (cuento, ensayo, aforismo), pero contienen también microrrelatos.

¹¹⁸ El criterio de búsqueda para discriminar cuentos o relatos convencionales de los microrrelatos es mucho más difícil en los diarios y revistas, por cuanto estos varían considerablemente en sus formatos, cajas tipográficas, distribución de columnas, tamaño de fuente, la proporción entre la imagen y el texto escrito, entre otras formas de diagramación de acuerdo al público objetivo. Todas estas variables –que también se dan en los libros aunque en menor medida– influyen en la complejidad de la selección. Una solución mecánica hubiera sido realizar el conteo de palabras; sin embargo, no hemos creído conveniente hacerlo, por cuanto ya hemos referido que la brevedad no es propiamente cuestión de cantidad sino de concisión, intensidad y síntesis. Por ello, inexorablemente, la subjetividad también juega en este criterio de selección; pero bajo los marcos establecidos de nuestro objeto de estudio. En el caso de los diarios, los hay principalmente de dos formatos: estándar (749 x 597 mm por doble página) y el tabloide (mitad del tamaño estándar, por lo general, pero no necesariamente, y que comprende los diarios populares, que utilizan profusión de recursos gráficos, poco texto y muchas fotos). Con respecto al primero, por ejemplo, *El Comercio* y *La Prensa* y, con respecto al segundo, *La Crónica* (pero también a *El Suplemento Dominical* de *El Comercio*, que salió separado del diario a partir del 29 de marzo de 1953). En el caso de las revistas que hemos investigado, como *Letras Peruanas* y *Cultura Peruana*, tienen las dimensiones aproximadas de un tabloide.

III.3.1. El microrrelato en diarios y revistas

El periodo comprendido entre 1950-1959 es un tiempo crítico socialmente, pero de un cierto auge editorial para publicaciones periódicas, sobre todo para las independientes y académicas que intentan difundir el arte o la literatura. Esto a pesar de que la industria editorial es aún precaria en esta época, con una comunidad lectora reducida y una falta de posibilidades y condiciones sociales para que el escritor pueda alcanzar la profesionalización. En estas condiciones, sin embargo, aparecieron o continuaron circulando importantes revistas y diarios que tuvieron una cierta regularidad y en las que se difundieron la creación literaria y artística.

Ahora, para comprender mejor el tipo de publicación en el que aparecen los relatos muy cortos o microrrelatos, vamos a clasificarlos en cuatro grupos¹¹⁹:

a. Publicaciones canónicas: *El comercio, La Prensa*; b. Publicaciones académicas: *Letras Peruanas, Mar del sur*; c. Publicaciones independientes: *Cultura Peruana, Idea, artes y letras, Literatura*; y d. Publicaciones populares: *La Crónica*.

a. Publicaciones canónicas

III.3.1.1. *El Comercio*

El diario *El Comercio*, fundado en 1839, es y ha sido una de los medios de comunicación escrito más influyentes en la historia cultural del país. En los años 50, bajo la dirección de Luis Miro Quesada de la Guerra, *El Comercio* cuenta con la sección dominical «Página literaria» (2 páginas), donde se difundía acerca de la cultura en general: pintura, teatro, escultura, filosofía, historia, etc. Dentro de este espacio cultural, y desde los primeros meses de 1950, se incluía una sección «El cuento de la semana», que circuló con intermitencias hasta mediados del mismo año. En esta sección, se

¹¹⁹ Seguimos la clasificación propuesta por Elton Honores (2008).

difundieron primordialmente narraciones breves de autores extranjeros, como Oscar Wilde, Gustavo Adolfo Bécquer, Honoré de Balzac, Mark Twain, Edgar Allan Poe, Guy de Maupassant, entre otros. Lo más cercano al microrrelato en este año de publicación, en el que predominan autores foráneos, es el del peruano Héctor Velarde, quien el 3 de setiembre publica «Otro caso triste», narración muy corta y distinta en dimensión y en estructura a los cuentos o relatos convencionales publicados hasta entonces.

Otro dato importante es la serie de microtextos aforísticos («Máximas y mínimas») de César E. Ferreyros. Publicados por lo menos durante un año, en un pequeño cuadro al margen inferior derecho. Microtextos que, aunque la mayoría no cuenta con la narratividad propia del microrrelato, son ejemplos de síntesis y de agudeza literaria de los mejores aforismos universales, antecedentes de los sinlogismos de Luis Felipe Angell (Sofocleto), que se van a publicar también en este mismo diario.

En el año 1951 se dejó de publicar la sección «El cuento de la semana», y hasta abril del mismo año no observamos narración alguna, salvo estudios o crítica literaria, pero en mayo encontramos una crónica muy corta «El solar de Francisco Pizarro», del dramaturgo Manuel Solari Swayne. Luego lo más destacado para nuestro estudio es la aparición de los «artículos narrativos»¹²⁰ del español Julio Camba: «Nuevo concepto de mujer fatal» (24 de junio) y «La libertad y la Cleo de Merode» (9 de setiembre). Asimismo, Héctor Velarde, entre artículos de arquitectura y de opinión, continúa escribiendo relatos breves, como «Penoso encuentro» (8 de julio) y «El día de Colón» (14 de octubre).

¹²⁰ En España, el periodista Juan José Millás publica sus *Articuentos* (2001), una especie de híbrido entre columna de opinión y cuento, por los elementos narrativos y ficcionales que contiene. Véase el prólogo de Fernando Valls a esta obra. En este sentido, Camba sería un antecedente de esta modalidad.

En 1952 disminuye significativamente el espacio para la creación literaria, salvo algunos relatos de extensión convencional, como los de Luis León Herrera, Manuel Solari o Wenceslao Fernández Flores. Así, el único relato de este año que se aproxima por su brevedad al microrrelato es «Pasñacha», del desconocido Adolfo Esteves Chacaltana, y en una sección llamada «El cuento nacional», que solo apareció el 2 de noviembre. Por su parte, Héctor Velarde continúa publicando una considerable cantidad de relatos breves.

A partir del 29 de marzo de 1953 aparece el *Suplemento Dominical*, separado del diario con 16 páginas, donde se dará mayor espacio a la creación literaria, específicamente narrativa. Así, aparecen los jóvenes integrantes de esta generación con sus relatos breves, como Julio Ramón Ribeyro, Carlos Eduardo Zavaleta, Enrique Congrains, Luis Loayza, José Durand, Carlos Thorne, entre otros. Durante los primeros años, la mayoría de estos escritores habían publicado artículos, críticas (reseñas) o entrevistas sobre otros escritores europeos o norteamericanos¹²¹, pero, con el paso del tiempo y gradualmente, algunos de ellos van a comenzar a publicar sus primeros relatos, principalmente en 1953. Por ejemplo, Zavaleta publica el relato «Un jinete» (19 de julio); Carlos Thorne, «El desafío» (6 de setiembre); Enrique Congrains, «El niño junto al cielo» (18 de octubre); Julio Ramón Ribeyro, «La insignia» (1 de noviembre); Eleodoro Vargas Vicuña, «En tiempo de los malignos» (30 de noviembre); Francisco Izquierdo Ríos, «La ciega» (6 de diciembre).

Este grupo no solo es representativo de las vertientes dominantes de esta época, es decir, el neorrealismo urbano (Congrains, Ribeyro, Carlos Zavaleta) y el neoindigenismo (Meneses, Vargas Vicuña, Sueldo Guevara), sino también de otras menos visibles pero emergentes, como la literatura fantástica y el microrrelato. Así,

¹²¹ Por ejemplo, la entrevista que Julio Ramón Ribeyro, Alberto Escobar y Leopoldo Chariarse le hacen, en España, al poeta Vicente Aleixandre; o los artículos que escribe Zavaleta sobre William Faulkner.

autores como Luis León Herrera, José Durand, Felipe Buendía, Luis Felipe Angell (Sofocleto) o Julio Ramón Ribeyro se mueven entre lo fantástico y la poética de la brevedad, o podríamos decir que cultivan el microrrelato fantástico.

A continuación presentamos una lista de textos que se aproximan al microrrelato, desde inicios del 50 hasta fines del 59:

- «Bromeando detrás de las cortinas», de Bela Tolnay (1950)
- «Peruvianis Pulguit», «The house of Tomasa», «Mazamorra con Porridge» y «Rock and Roll», de Héctor Velarde (1953, 1954, 1955, 1957, respectivamente).
- «Pasñacha», de Adolfo Esteves Chacaltana (1952)
- «Sinlogismos»¹²², de Luis Felipe Angell (1954-1957)
- «Un extraño parecido», «Mi amada», «Géminis» y «El amor de una gallina», de Luis León Herrera (1954)
- «Encuentro», de Antonio Maurial (1954)
- «El traslado», «Ese Don Aguilar» y «Velorio», de Vargas Vicuña (1955)
- «Angustia», «La jeringa» y «Alfredo», de Luis Felipe Angell (1955)
- «El ropero», de Rafael Castellano (1955)
- «El incendio», de Raúl Vela Guerrero (1955)
- «El caudillo», de Julio Ramón Ribeyro (1956)
- «Lindomo», de Elvira Sánchez Salazar de Gerzenstein (1957)
- «La gran muchedumbre», de Antonio Gálvez Ronceros (1957)
- «La vaca», de Walter Garrido (1958)
- «La despreciada», de José Miglia (1958)
- «De qué color son tus ojos, Marilda», de María Caridad Valdivieso (1958)
- «Canción de la bibliotecaria», de José Durand (1958)
- «Ladislao, el flautista», de Francisco Izquierdo Ríos (1958)

Esta relación comprueba que la publicación de microrrelatos fue bastante esporádica y limitada con respecto a otras formas. Sin embargo, existió y es un corpus

¹²² Serie de microtextos literarios, algunos de ellos narrativos, publicados desde el 21 de marzo de 1954, con intermitencias, hasta el 21 de julio de 1957. Ver anexo 1, para una muestra representativa de estas minificiones narrativas.

considerable e importante si entendemos el poco prestigio de una forma aún desconocida. Asimismo, esta lista explica que a inicios del 50 la publicación de extranjeros era mucho mayor con respecto a la nacional; pero, a partir del 54, esta situación se invertirá. Tanto así que en el suplemento de este diario se publica, a página entera y con ilustración, los relatos de jóvenes escritores nacionales, como Julio Ramón Ribeyro, Carlos Eduardo Zavaleta, Carlos Thorne, Luis Felipe Angell, Antonio Gálvez Ronceros, Elena Portocarrero, entre otros, muchos de los cuales publicarán libros dedicados al microrrelato.

Con respecto a la producción de minificciones no narrativas, lo más significativo es los «sinlogismos», de Luis Felipe Angell (Sofocleto), que, aunque algunos muestren cierta narratividad, son en su mayoría pensamientos agudos, irreverentes o satíricos, dentro de la estela de los aforismos modernos, como las greguerías de Ramón Gómez de la Serna. Sin embargo, Sofocleto también practicó el microrrelato propiamente dicho, muestra de ello es el conjunto que presentamos en la bibliografía y en el anexo 1.

Por su parte, Héctor Velarde, aunque no es estrictamente un integrante del 50, practicó una escritura irreverente, híbrida y concisa que se aproxima mucho al microrrelato humorístico. Asimismo, Eleodoro Vargas Vicuña que, con sus relatos líricos y muy breves, se aproxima mucho a la poesía inherente de las mejores minificciones, algunas de las cuales habían salido ya en su primer libro *Ñahuin* (1953).

En cuanto a autores extranjeros, se publican un grupo de microrrelatos de uno de los fundadores del género en España: Juan Ramón Jiménez (5/9/54). Asimismo, de Franz Kafka, «El puente» (16/3/1958), y de Jorge Luis Borges se publica un conjunto de minificciones a toda página de portada, bajo el título: «El espantoso Lazarus Morell» (12/3/55) y, más adelante, una muestra de minificciones (13 y 20/ 10/1957) de su libro *Manual de zoología fantástica* (1957).

III.3.1.2. *La Prensa*

Este diario, cuyo primer número salió el 23 de septiembre de 1903, estuvo bajo la dirección de Eudocio Ravines a comienzos de los 50¹²³. Al igual que *El Comercio*, contaba con una «Página literaria», en donde se publicaron artículos sobre diversos aspectos del arte, pero también cuentos y poemas. Entre sus principales colaboradores tenemos a Sebastián Salazar Bondy, José Durand, Luis Rey de Castro, José Luis Recavarren, Arturo Salazar Larraín y Enrique Chirinos Soto.

Más adelante, esta «Página literaria» se transformó en una versión ampliada de cuatro páginas, que se va a denominar «Cuadernos de Domingo», bajo la dirección de Pedro Álvarez Villar, pero que va a durar muy poco, pues en 1951 va a reaparecer la anterior «Página literaria».

Entre los proyectos destacados de este diario, cabe mencionar sus Concursos Literarios Bimestrales, que, aunque duró muy poco (1957-1958), se creó un espacio para la creación de jóvenes narradores y ensayistas peruanos. Asimismo, tenemos la revista dominical *7 días del Perú y del mundo*, que aparece el 22 de junio de 1958, aunque ya existía como una sección del apartado dominical del diario. En dicha revista colaboraron Sebastián Salazar Bondy, Luis Rey de Castro, Elena Portocarrero, Elsa Arana Freyre, entre otros.

Por otro lado, es importante mencionar, para las relaciones entre los Estudios Literarios y el Periodismo, las columnas literarias de Luis Rey de Castro: «Crónica subjetiva» y, posteriormente desde 1956, «Torre de papel», que podría incluirse en este género híbrido llamado el «articuento», pues muchos de estos textos incluyen elementos

¹²³ En abril de 1950, el gobierno de Odría detuvo a Ravines bajo el pretexto de la publicación de una caricatura ofensiva en su diario. Por ello, Ravines fue reemplazado por Carlos Rizo Patrón, por un breve periodo, y luego, definitivamente, el diario quedaría al mando de Pedro Beltrán, desde el 31 de enero de 1953.

narrativos y ficcionales como los *Articuentos* (2001), del escritor español Juan José Millás. Junto a la agudeza e ironía de las columnas literarias de Rey de Castro, también tenemos a un autor importante para la estética de la brevedad, como Pedrín Chispa (seudónimo de Elías Ponce Rodríguez), quien, en sus «Pastillas para el hígado», parodia a algunas vertientes literarias, como el fantástico, el policial y la ciencia ficción.

Por último, es importante mencionar la aparición de autores peruanos y extranjeros que consolidan y prestigian el microrrelato hispanoamericano. Entre los nacionales tenemos a Luis Loayza, que publica el relato «Cerca de la selva» (3/6/56); y Antonio Gálvez Ronceros, con su relato «Buche» (5/8/56). Entre los extranjeros, dos autores ya clásicos dentro del microrrelato hispanoamericano: Augusto Monterroso, con su relato «Mister Taylor» (24/6/56) y Jorge Luis Borges con varias de sus minificciones de su *Manual de zoología fantástica*, entre junio y julio de 1958¹²⁴.

- «Se fregó la educación nacional», «Había una vez una huelga», «Que retire sus palabras», «El diario de un niño» y «Una muñeca de trapo», de Luis Rey de Castro (1957-1958 [«Torre de papel»])
- «Epístola a un novísimo amigo» y «Un pescador sin pulmonía», de Jorge Luis Recavarren (1957)

b. Publicaciones académicas

III.3.1.3. *Letras Peruanas*

Esta revista académica es considerada por muchos escritores y críticos como la revista de la Generación del 50. Dirigida por Jorge Puccinelli e integrada en su comité editorial por Alberto Escobar y Carlos Eduardo Zavaleta, fue una de las primeras revistas en dedicarse exclusivamente al mundo de la literatura, desde distintos ámbitos: creación,

¹²⁴ En un posterior análisis se podría comprobar si algunos cumplen con la narratividad necesaria para ser clasificados como microrrelatos. En una primera lectura, observamos el predominio de la descripción de seres fabulosos que pueblan esta obra.

teoría, crítica e historia de la literatura. En ella, desfilaron efectivamente el grupo representativo de los 50: Zavaleta, Ribeyro, Salazar Bondy, Mejía Valera, Vargas Vicuña, Carlos Thorne, José Durand, Luis León Herrera, Luis Alberto Ratto, entre otros.

Un aspecto importante a destacar en la difusión narrativa es el artículo «La narración en el Perú» (N° 12, ago. 1955), de Alberto Escobar, que luego le sirve de prólogo a una antología del mismo nombre (1960). En ella desfilan publicando sus primeros relatos: Ribeyro, Salazar Bondy, Mejía Valera, Thorne y Ratto. Luego, Escobar publica en esta misma revista «Asedio al cuento y a la novela» (N° 2, ago. 1951), donde se elabora un acercamiento teórico de estos géneros que empezaban a renovarse en dicha época.

Ahora bien, con respecto al microrrelato, aunque menor a la proporción con respecto al cuento convencional o a la novela por entregas, se publica un conjunto importante de esta modalidad que, por aquella época, era llamada *cuentito*, *relato corto* y, más de las veces, *estampas*. Entre ellos tenemos los publicados entre octubre de 1951 y agosto de 1955¹²⁵:

- «El hombre del arroyo», de Luis León Herrera (1951)
- «La huella», de Julio Ramón Ribeyro (1952)
- «El pintor», de Carlos Castillo (1952)
- «El genio» y «La bruja», y «Humo», de Luis Alberto Ratto (1952 y 1955, respectivamente)
- «Canción de la bibliotecaria» y «Canción del encierro», de José Durand (1954)
- «La Venganza», de Manuel Mejía Valera (1955)
- «En la altura», de Eleodoro Vargas Vicuña (1955)

¹²⁵ En esta fecha se discontinuó la revista. Su último número fue el 12 (ago. 1955). Luego aparecerá el número 13 (abril-junio) en 1962, y el 14, último número (setiembre) en 1963. Así, dejamos de anotar estos dos últimos números porque salen de nuestro marco temporal (1950-59), aunque sí hubo la presencia de 3 narraciones muy cercanas al microrrelato en el último ejemplar.

III.3.1.4. *Mar del Sur*

Dirigida en los 50 por Aurelio Miró Quesada S., publica sus números (1-30) entre los años 1948-1953. Su comité editorial estuvo integrado por Luis Jaime Cisneros, Percy Gibson, Francisco Miró Quesada C., Manuel Solari Swayne y Alberto Tauro. Y entre los colaboradores: Jorge Basadre, Héctor Velarde, Guillermo Lohman, Estuardo Núñez, José María Arguedas, Jorge Eduardo Eielson y Emilio Adolfo Westphalen.

En esta revista se publicaron principalmente ensayos y artículos literarios, históricos o filosóficos de escritores ya consagrados y pertenecientes a generaciones anteriores. Sin embargo, también aparecen los escritores jóvenes del 50, como Luis Loayza, Pablo Guevara, Manuel Mejía Valera, Carlos E. Zavaleta, Francisco Bendezú, Blanca Valera, Fernando de Szyszlo, Leopoldo Chariarse y Luis León Herrera.

Entre las pocas narraciones insertadas en esta revista académica, hemos encontrado los siguientes microrrelatos:

- «Aretes de la esposa impía», «Plano al revés», «Baile», «Homenaje a la isla», «Asalto a la joyería», todos bajo el título «La mano a ciegas», de Sebastián Salazar Bondy (1949)
- «Los gatos», «El murciélago», «El sol», «El ruiseñor y el calesero», todos bajo el título «Cuatro fábulas», de Mariano Melgar (1949)
- «El regreso a la ciudad», de Luis León Herrera (1952)
- «Anestesia», de Helena R. de Belón (1952)
- «Línea telefónica», de Luis Loayza (1952)

c. Publicaciones independientes

III.3.1.5. *Cultura Peruana*

Esta publicación, fundada en 1941 y dirigida por José Flores Araoz y Alberto Jochamowitz, manifiesta su orientación temática desde sus primeros números: arte,

literatura, historia, poesía, crítica y sucesos de actualidad. Luego, con el tiempo, va a incluir temas de teatro, cine, turismo, entre otros.

Con respecto a los que integraban la plana de sus redactores y colaboradores más o menos regulares, podemos decir que es una revista heterogénea, pues la integran escritores de diversas generaciones. Un ejemplo de ello es que, al lado de escritores ya reconocidos de principio de siglo –como Martín Adán, Luis E. Valcárcel o Ernesto More–, escribían jóvenes que recién empezaban a desarrollar sus primeros escritos, como Mario Vargas Llosa, Pablo Guevara u Oswaldo Reynoso. Por ello, podemos decir que en esta revista convivían y luchaban; unos, por el mantenimiento; otros, por el reconocimiento intelectual.

Entre sus secciones más regulares y notables tenemos: «Perfiles del tiempo» (comentarios de actualidad), de Ernesto More; «Platillos» (miscelánea), de Julio Julián; «Europa en punto» (crónicas de viajes), de Alejandro Romualdo; «Actualidad literaria y artística del mundo», sin firma (pintura y literatura); «Hombres, libros e ideas», de Vargas Llosa; y la sección de reportajes y entrevistas, de Manuel Jesús Orbegozo.

Entre los cuentistas y novelistas que publicaron, tenemos a Héctor Velarde, Clemente Palma, Abraham Valdelomar, Francisco Vega Seminario, Porfirio Meneses, Mario Vargas Llosa, José Félix de la Puente, Enrique López Albuja, Jorge Flores Ramos, Carlos E. Zavaleta, Julio Julián, José Miglia, Armando Robles Godoy, Elena Portocarrero y Marco Antonio Corcuera.

Ahora, con respecto a la presencia de relatos muy breves que pueden ser calificados como microrrelatos:

- «El buen sentido»¹²⁶, de César Vallejo (1946)

¹²⁶ Esta prosa se encuentra incluida canónicamente en los *Poemas humanos* (1939). De este modo, no solo escapa a nuestro marco temporal (1950-1959), sino también, aparentemente, a nuestro género. Sin

- «La Noche Buena», de Alaida Elguera (1950)
- «La infiel», de Carlos E. Zavaleta (1952)
- «Lunar», de Armando Robles Godoy (1953)
- «Abajo la rueda», de Héctor Velarde (1953)
- «Perversa curiosidad», de José Miglia (1954)
- «Había una vez un tercer mundo», de María Eugenia González Olaechea (1954)
- «El poeta y el espejo», de Mario Florián (1954)
- «Un error fatal», de José Félix de la Puente (1954)
- «Taita Malqui», de Orestes García A (1954)
- «Marionetas», de Aristides Heredia Meiggs (1955)
- «Extraña adoración», de José Miglia (1955)
- «La maldición burlada», de Marco Antonio Corcuera (1955)
- «El niño y la lámpara maravillosa», «El Cacho», «La luna, medallón de la ciudad» y «El Tarrafero»¹²⁷, de Francisco Izquierdo Ríos (1955-1956)
- «Aylush Janca» y «Yana Raman», de Augusto Cardich (1957)¹²⁸
- «El incendiario», «Horas», «Homenaje a un poeta», «Fantasma», «El grial», «El sapo»¹²⁹, de Luis Loayza (1957)

embargo, lo hemos anotado porque creemos que contiene los elementos esenciales del microrrelato y, sobre todo, porque consideramos a César Vallejo como un precursor de la minificción peruana e hispanoamericana, tal como así también lo demuestran las diversas antologías del género. Entre las peruanas: *Breves, brevísimos. Antología de la minificción peruana*, de Giovanna Minardi (2006), en la cual se compilan tres microrrelatos del poeta; *Circo de Pulgas. Minificción peruana*, de Rony Vásquez (2012), que compila un microrrelato. Entre las antologías hispanoamericanas: *Por favor sea breve. Antología de relatos hiperbreves*, de Clara Obligado (2001), que compila un fragmento de «El buen sentido». Lo mismo hace David Lagmanovich (2006) en su volumen monográfico *El microrrelato. Teoría e historia*, pues toma como ejemplo de «hiperbrevé» (una categoría extrema del microrrelato; es decir, de menos de 20 palabras, por ejemplo, «El dinosaurio» de Augusto Monterroso) el microtexto seleccionado por Obligado, pero no menciona que es un fragmento de «El buen sentido», y lo presenta dentro de un corpus de 55 hiperbreves de distintos autores hispanoamericanos. Nos permitimos citar el fragmento por su brevedad: «Mi madre me ajusta el cuello del abrigo, no porque empieza a nevar, sino para que empiece a nevar». Por último, Ricardo González Vigil (2012), en el «Prólogo» a *César Vallejo. Obras completas* (t. 2), menciona a Vallejo como «todo un pionero del microrrelato en lengua española», quién se adelanta en el cultivo de este género a Borges, Arreola o Monterroso (19).

¹²⁷ En una columna que lleva como título «Estampas de la selva» encontramos estos microrrelatos, entre otros microtextos, que no incluimos, pues se aproximan más a las estampas, en las cuales pesa más la descripción que la narrativa.

¹²⁸ Cardich es el recopilador de estos microrrelatos que fueron publicados bajo la sección «Leyendas de las fuentes del Marañón».

¹²⁹ Publicados bajo el título «Seis relatos de Luis Loayza». El autor ya había publicado *El avaro* (1955). Con estas 6 creaciones, amplía el corpus de sus microrrelatos, algunos de los cuales saldrán en *El avaro y otros textos* (1974), y luego en *Relatos* (2010).

- «Un escritor», «La puerta», «De donde no se vuelve», «El tarro de avena»¹³⁰, de Felipe Buendía (1959)
- «La lluvia» y «El delincuente»¹³¹, de Demetrio Quiroz (1959)
- «Taca» y «La decisión», de Elena Portocarrero (1959)

III.3.1.6 *Idea, artes y letras*

Esta revista apareció en el mes de febrero de 1950. Estuvo dirigida al comienzo por Luis Távara y Távara. Luego de otros directores, la dirección recayó principalmente en Manuel Suárez Miraval. La finalidad de este medio, como reza en su primer número, fue difundir el arte y la literatura de la joven generación en ciernes. Y, aunque en su primera editorial se afirme que “no nos sentimos identificados con ninguna bandera, ni literatura, ni política”, en ella se privilegió, en cierta medida, la literatura y a los autores franceses adscritos al surrealismo, porque si “España nos descubrió, Francia nos civilizó”. No obstante la filiación estética e ideológica, en la revista se dio espacio a importantes escritores e intelectuales peruanos que, siendo jóvenes, encontraron en esta publicación la oportunidad de difundir sus primeras creaciones; así en poesía: Jorge Eduardo Eielson, Sebastián Salazar Bondy, Manuel Scorza, Carlos German Belli, Américo Ferrari, entre otros; en narrativa: Porfirio Meneses, Manuel Mejía Valera, Maglio Latínez, César A. Rodríguez, Carlos Thorne, Rene Casanova, entre otros.

Lo importante para la estética de la brevedad es que en esta revista, a pesar de su irregularidad y corta vida, se practicó significativamente el relato breve y brevísimo. Esto quizá porque, como hemos referido, esta publicación tuvo una fuerte presencia de la poética vanguardista (principalmente surrealista), que, como sabemos, privilegia las formas breves. Así, hemos constatado que autores importantes para el microrrelato peruano publicaron sus relatos cortos en esta revista, por ejemplo, Luis Loayza, Manuel

¹³⁰ En la sección «Cuatro relatos».

¹³¹ En la sección «Diario muerto».

Mejía Valera, Felipe Buendía y Porfirio Meneses; pero aquí solo anotamos los que se aproximen más al microrrelato:

- «Un poema en prosa»¹³², de Eusebio Arias Vivanco (1953)
- «El eterno expoliado», de Enrique López Albuja (1955)
- «Alborada», de Julio Julián (1956)
- «El gigante», «El ofendido» y «Fantasma», de Luis Loayza (1957)
- «Y al séptimo día» y «Canción de la higuera», de Manuel Mejía Valera (1957)

III.3.1.7 *Literatura*

Esta revista, fundada y dirigida por Luis Loayza, Mario Vargas Llosa y Abelardo Oquendo, tuvo un breve periodo de existencia, entre febrero de 1958 (N° 1) y agosto de 1959 (N° 3). Sin embargo, con tan solo tres números publicados, destacó por la calidad de sus publicaciones y por ser un testimonio de una época y de la formación de sus jóvenes directores, quienes son ahora referentes de la literatura peruana. En cuanto a la propuesta estética, esta se orientó principalmente en el ámbito creativo (poesía, relato breve, ensayo literario), y, quizá lo más novedoso, en una preocupación sobre el aspecto formal de la obra. Pues, hasta entonces, en la mayoría de publicaciones literarias, abundaban los estudios o artículos que se orientaban más a analizar la literatura desde un plano contenidista, histórico o sociológico.

En *Literatura* publicaron, entre los extranjeros, André Coyné, Robert Desnos y Paul Bowles; entre los autores nacionales, Jorge Eduardo Eielson, Washington Delgado, José Miguel Oviedo, Eleodoro Vargas Vicuña, Carlos Germán Belli y los propios directores de la revista. Ahora bien, en esta efímera, pero espléndida revista, podemos registrar los siguientes microrrelatos:

¹³² A pesar del título, es un microrrelato.

- «El número de personas», de Carlos Germán Belli (1958)
- «Corona al ocio», de José Durand (1958)
- «Creonte», de Luis Loayza (1959)

d. Publicaciones populares

III.3.1.8 *La Crónica*

Este diario, fundado por Manuel Moral y Vega, con la denominación de «gran diario popular del siglo», apareció el 7 de abril de 1912, siendo su director Clemente Palma hasta el año 1929. Por los años cincuenta, estuvo bajo la dirección de César Guillermo Corzo. Su gran popularidad no solo se debía a su precio accesible, sino también por ser el primero en publicarse en tamaño tabloide en el medio nacional, a diferencia de otros periódicos masivos y canónicos, como *El Comercio* y *La Prensa*. Asimismo, fue uno de los primeros en utilizar los reportajes fotográficos a colores. A mediados de los 50, imprimía tres ediciones: *La Crónica*, *La Segunda* y *La Tercera*, siendo esta última de gran popularidad por su sección deportiva, dirigida por Alfonso «Pocho» Rospigliosi.

La Crónica también contaba con un suplemento cultural, *La Crónica Dominical*, que, a comienzos de los 50, era solo una página literaria, pero que incrementó su número con el pasar de los años. Sin lugar a dudas, el género narrativo que mayor difusión tuvo en este diario fue el policial, en su versión tanto periodística (crónica) como literaria (novela y relato por entregas). Y esto seguramente por el gran arraigo popular de este género, que se amolda a la tendencia sensacionalista de este diario¹³³.

Entre sus secciones más destacadas, podemos mencionar a «Una novela en seis días» (por entregas); «Crónicas de arte», de Eduardo Moll; los artículos literarios, de Rosa Arciniegas; «Anecdotario limeño», de Pedro Challe; «Reportajes con radar», de

¹³³ Para una lista de autores extranjeros que publicaron relatos y novelas policiales en este diario, véase Elton Honores (2008:86-89).

Ernesto More; «Crítica de libros», de José Bacacorzo; y «Dos máscaras» (teatro), de Arístides Heredia Meiggs. Entre los escritores nacionales que publican relatos en *La Crónica Dominical*, tenemos a Antenor Escudero Villar, Tulio Carrasco, José Miglia, Augusto Aguirre Morales, Francisco Izquiero Ríos y, entre los extranjeros, a Agatha Christie, Ray Bradbury, Sax Rohmer, Spencer Hardy y Carter Dickson.

Ahora bien, con respecto a los microrrelatos podemos destacar la columna «Acuarelas de Sofocleto», que apareció los primeros meses de 1956. Y, aunque solo duró un par de meses, estas pequeñas columnas de Luis Felipe Angell, que no pasan de las 350 palabras, muestran una narratividad mucho mayor que la de sus sinlogismos y, al mismo tiempo, mucho más breve que la de sus relatos convencionales. Los podemos calificar de microrrelatos humorísticos que giran sobre temas mayormente cotidianos del hombre moderno¹³⁴.

Por otro lado, también podemos destacar, dentro de la estética de la brevedad, las mencionadas columnas de Pedro Challe, que, bajo el título de «Anecdotario limeño», presentaba curiosidades históricas, costumbres o anécdotas de los limeños. Desde luego, las incluimos en este corpus minificcional, porque muchas de ellas, a pesar de basarse en hechos reales, presentan, además de narratividad, ficcionalidad y brevedad. Por último, también es importante mencionar que en este diario trabajó Carlos Mino Jolay, publicando principalmente crónicas policiales y reportajes a la selva peruana, como así también, algunos de sus cuentos de extensión canónica y, quizá, su primer microrrelato: «El payaso y el príncipe»¹³⁵. Los microrrelatos que hemos registrado en este diario son los siguientes:

¹³⁴ Ver anexo 2, para un ejemplo de estas «Acuarelas de Sofocleto».

¹³⁵ Ver anexo 2, donde compilamos este microrrelato.

- «La original anécdota que hoy...», «Puedo asegurar sin temor a duda...», «En uno de mis continuos viajes...», «Contábame no ha mucho tiempo...» y «Hace pocos días que unos viejos...», de Pedro Challe (1955)
- «El señor viejecito» y «La moneda del pobre», de María Rosa Macedo (1955)
- «Amor, sudor y dolor», de Enrique Paz-Soldán (1955)
- «Vanguardismo e injusticismo», «Melquiades Ortiz», de Julián Mundo (1955)
- «El organillero», de Óscar R. Coz (1955)
- «Noé Villalobos», de Hernán Velarde (1956)
- «Mala suerte», «Carta a los bancarios», «Secretaria» y «Compra y venta de autos», de Luis Felipe Angell (1956)
- «De la misma laya», «El duende de Huarari», «Cinco años y una condena» y «Le cambiaron en rumbo», de Alfonsina Barrionuevo (1956)
- «El payaso y el príncipe», de Carlos Mino Jolay (1959)

III.3.2 El microrrelato en libros

Luego de observar esta muestra de la variada y diversa práctica minificcional en diarios y revistas, vamos a registrar los libros de la Generación del 50 que se relacionan con los microrrelatos. Algunos de estos narradores publicaron sus primeros relatos breves o brevísimos en las publicaciones periódicas arriba señaladas, pero también lo hicieron en obras que comprenden una propuesta o un proyecto estético personal. En este sentido, vamos a dividir en dos tipos la presencia de los microrrelatos en dichos obras: 1) libros integrados exclusiva o casi exclusivamente por microrrelatos, y 2) libros de otras formas literarias (cuento, ensayo breve, aforismo, etc.) que incluyen microrrelatos.

III.3.2.1. Libros integrados exclusiva o casi exclusivamente por microrrelatos

La relación que sigue a continuación no solo se limita al marco temporal (1950-1959), sino que también abarca todos aquellos libros que, hasta el momento (noviembre, 2014), los narradores de esta Generación del 50 han publicado:

1. *El avaro*, de Luis Loayza (1955)
2. *El arca*, de Óscar Acosta(1956)
3. *Escoba al revés*, de Carlos Mino Jolay (1960)
4. *Monólogo desde las tinieblas*, de Antonio Gálvez Ronceros (1975)¹³⁶
5. *Cuentos sociales de ciencia ficción*, de Juan Rivera Saavedra (1976)
6. *Animalia y otros relatos*, de Luis León Herrera (1986)
7. *Dichos de Luder*, de Julio Ramón Ribeyro (1989)
8. *Cuentos brevísimos*, de Carlos Eduardo Zavaleta (2007)
9. *Un café para la luna*, de Carlos Meneses (2009)
10. *Enanos que pueden crecer*, de Carlos Meneses (2009)

III.3.2.2. Libros de otras formas literarias que incluyen microrrelatos¹³⁷

En este apartado, vamos a presentar obras que incluyen algunos microrrelatos; no obstante, en ellos predominen otros géneros, como el cuento, el ensayo breve o el aforismo.

1. *Cholerías*, de Porfirio Meneses¹³⁸ (1946)
2. *Ocaso de sirenas. Manatíes del siglo XVI* (1950)¹³⁹, de José Durand¹⁴⁰ (1950)
3. *Sinlogismos*, de Luis Felipe Angell (1955)
4. *Ñahuin*, de Eleodoro Vargas Vicuña (1953)
5. *La escoba en el escotillón*, de Sara María Larraburre (1957)

¹³⁶ Gálvez Ronceros, también es incluido en el grupo de narradores de los 70, pues publica sus primeros libros en esa década, además que perteneció al grupo *Narración*, y publicaba en la revista del mismo nombre, junto con Miguel Gutiérrez y Gregorio Martínez, entre otros. Pero, cronológicamente, puede estar incluido en el grupo de narradores del 50, como así lo hace el propio Gutiérrez (1988) en su estudio.

¹³⁷ Ver la bibliografía para la lista de estos microrrelatos.

¹³⁸ «Helme», quizá el primer microrrelato de este grupo de escritores, se ambienta líricamente en una atmósfera sombría y de venganza, que nos hace recordar al *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo; pero, sobre todo, adquiere la forma moderna del microrrelato actual, en cuanto deja un final abierto y sugestivo, que exige la participación activa del lector.

¹³⁹ Reeditado en 1983 con el título *Ocaso de sirenas. Esplendor de manatíes*. En esta obra, considerada como la fundadora del cuento fantástico maravilloso peruano (Elton Honores, 2008), se incluye –junto a minificciones principalmente descriptivas, al estilo de los bestiarios– microtextos que pueden ser incluidos por su narratividad y brevedad en nuestro objeto de estudio. De este modo, Durand se inserta (o empieza) la tradición del bestiario hispanoamericano moderno, que incluye, entre otros, a Jorge Luis Borges, con su *Manual de zoología fantástica* (1957); o a Juan José Arreola, con su *Bestiario* (1958).

¹⁴⁰ El nombre de José Durand está unido para siempre a la historia del microrrelato. En tanto, la idea original del más famoso microrrelato, «El dinosaurio» de Augusto Monterroso, estaría inspirada en el escritor peruano, según refiere Juan José Arreola en unas conversaciones con Antonio Fernández Ferrer. Véase al respecto, Fernández Ferrer (1990: 7).

6. *Literatura Fantástica*, de Felipe Buendía (1959)
7. *Un cuarto de conversión*, de Manuel Mejía Valera (1966)
8. *Isla de otoño y fábulas*, de Manuel Velásquez Rojas (1966)
9. *Relatos escobianos*, de Carlos Mino Jolay (1973)
10. *Prosas apátridas*, de Julio Ramón Ribeyro (1975)
11. *La marea del tiempo*, de Carlos Eduardo Zavaleta (1982)
12. *Un herido de guerra*, de Carlos Eduardo Zavaleta (1985)
13. *Adivinanzas*, de Manuel Mejía Valera (1988)
14. *Abismos sin jardines*, de Carlos Eduardo Zavaleta (1999)
15. *Cuentos completos* (t.1 y t. 3), de Carlos Eduardo Zavaleta (1997, 2004)

Como se observa, gran parte de los autores citados aquí se insertan en el *Periodo de constitución genérica (1946-1995)*, que hemos establecido en el capítulo II. Un grupo verdaderamente significativo y valioso para el microrrelato peruano.

En el capítulo IV, vamos a realizar la recepción y el análisis de tres autores, que creemos son los representativos del microrrelato en la narrativa de los 50: Luis Loayza, Luis Felipe Angell y Carlos Mino Jolay.

CAPÍTULO IV

EL MICRORRELATO DE LOS 50:

AUTORES REPRESENTATIVOS

En este capítulo, vamos a presentar y analizar las obras de tres autores que consideramos representativos del microrrelato peruano en la década del 50: Luis Loayza, Luis Felipe Angell y Carlos Mino Jolay. Asimismo, postulamos que cada uno de ellos es paradigmático de tres subgéneros o vertientes del microrrelato de aquellos años: el microrrelato metaficcional, el microrrelato humorístico y el microrrelato fantástico-absurdo, respectivamente.

Por lo tanto, este capítulo se dividirá en tres apartados, en los que trataremos tres aspectos importantes en cada uno los escritores mencionados: 1) una breve biografía que nos dé luces acerca de la visión de mundo de cada autor, 2) la recepción crítica de sus respectivas obras (*El avaro*, *Sinlogismos* y *Escoba al revés*) y 3) una aproximación a la poética del microrrelato que subyace en dichas obras, las vertientes o subgéneros que predominan en estas y un análisis particular de un microrrelato por autor.

IV.1. EL MICRORRELATO METAFICCIONAL: LUIS LOAYZA

Loayza es uno de esos extrañísimos escritores que escribe por escribir, no para publicar.

Mario Vargas Llosa

Ahora que no escribo me publican más.

Luis Loayza

Luis Loayza es, sin lugar a dudas, uno de los escritores más atípicos de la literatura peruana. Y no solo con respecto a la singularidad de su obra, sino también con relación a su actitud frente a los círculos literarios: nunca da entrevistas, no sale en los medios de comunicación y nunca ha aceptado un galardón o premio. Incluso, se sabe que Loayza ha publicado casi empujado por sus amigos (Abelardo Oquendo y Vargas Llosa), quienes conocieron primero en secreto su obra y luego la han difundido. Pero quizá, lo más desconcertante sea el casi absoluto silencio que ha mantenido por largos años.

Por todo esto, es muy difícil escribir sobre la vida de un hombre que ha hecho del mutismo y del aislamiento su *modus vivendi*. Sin embargo, podemos vislumbrar, a través de esta actitud, una coherencia estética y ética en su vida y obra, donde la soledad y el silencio se compaginan con la naturaleza de su escritura: lacónica, reflexiva y escéptica.

Luis Loayza (Lima, 1934) vivió parte de su infancia y adolescencia en el distrito clasemediero de Miraflores, donde creció en el seno de una familia de escritores.¹⁴¹ En su libro de relatos *Otras tardes* y en su novela *Una piel de serpiente*,

¹⁴¹ «Su abuelo, Luis Alberto Loayza, editó *Piltrafas* (1911), colección de romances criollos; su padre, Luis Aurelio Loayza Silva, no ha publicado libro alguno, pero, ha producido revistas juveniles, sonetos, siguiendo las huellas de Evaristo Carriego, Leonidas Yerovi y Baldomero Fernández Moreno [...]» (Sánchez, 1964: 1652).

nos relata su desencanto frente a los cambios de la modernización que sufre Lima, y en particular su distrito. De ahí quizá provenga un tanto su escepticismo frente al progreso y a los movimientos políticos. En la Pontificia Universidad Católica del Perú, donde estudió derecho, conoció a sus primeras amistades, como Abelardo Oquendo y Mario Vargas Llosa, con quienes iba a compartir algunos proyectos literarios.¹⁴² Al respecto, Vargas Llosa cuenta sobre esos años y cómo conoció a Loayza:

Gracias a este manifiesto conocí a quien sería uno de mis mejores amigos de esos años y me ayudaría mucho en mis primeros pasos como escritor. Habíamos entregado hojas con el manifiesto a distintas personas para que lo hicieran correr, y me advirtieron que un alumno de la Universidad Católica quería echar una mano. Se llamaba Luis Loayza. Le di una de las hojas y unos días después nos reunimos en *Cream Rica* de la avenida Larco para que me entregara las firmas. Había conseguido sola una: la suya. Era alto, de aire ido y desganado, dos o tres años mayor que yo, y aunque estudiaba derecho sólo le importaba la literatura. Había leído todos los libros y hablaba de autores que yo no sabía que existían –como Borges al que citaba con frecuencia, o los mexicanos Rulfo y Arreola– y cuando yo saqué a relucir mi entusiasmo por Sartre y la literatura comprometida su reacción fue un bostezo de cocodrilo (Vargas Llosa, 1993: 218).

Con estos amigos, Loayza fundará y codirigirá la revista *Literatura*, de existencia efímera (solo tres números en 1958), pero que servirá de difusión no solo de sus preferencias literarias, sino también para publicar sus primeros textos ensayísticos («Retrato de Garcilaso» y «El lunarejo», por ejemplo), que le darán la fama de uno de los prosistas más finos de nuestra tradición literaria. Abelardo Oquendo (2011), en una versión facsímil de esta revista, recuerda cómo se gestó esta aventura literaria:

Según mi recuerdo, un atardecer llegó Luis al departamento de Mario en Las Acadias, puso un sobre de pago sobre la mesa y dijo: «aquí está, saquemos la revista». Pero Loayza discrepa por correo electrónico: «No tengo el menor recuerdo de haber llegado con un sobre de pago. Trabajaba en el *Dominical* de *El Comercio*, contigo –me dice– y vagamente en un estudio de abogado, como practicante y sin sueldo. Quizá colaboré con los gastos, pero no creo haber pagado

¹⁴² Vargas Llosa estudiaba en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, pero como sostiene en *El pez en el agua*, conoció a Loayza cuando recogía firmas en la Universidad Católica para un candidato a rector, y el autor de *El avaro* se ofreció a ayudarlo a conseguir más firmas, naciendo así una amistad que duraría, según el Premio Nobel, hasta la actualidad. Recordemos que su obra, *Conversación en La Catedral* (1969), está dedicada a sus amigos de esos años: Luis Loayza «el borgiano de Petit Thouars» y Abelardo Oquendo, «el Delfín».

la edición [...]. Te enviaré otros detalles si te aparecen, pero no me presentes como un capitalista, falso recuerdo tuyo. Me doy cuenta que mi propia memoria está llena de esas invenciones. ¿De quién? ¿Quién inventa?» (7).

Otra aventura literaria de este grupo de jóvenes fue Cuadernos de composición, un efímero sello editorial, bajo el cual y en una edición no venal, Loayza publicó *El avaro* (1955), su primer libro de tan solo 150 ejemplares, que circularon casi clandestinamente entre amigos y conocidos. Pero que fue bien recibida por la crítica del momento, sobre todo, teniendo en cuenta la precocidad del escritor (20 años). Así, nuestro autor fue identificado tempranamente como uno de las jóvenes promesas de su generación, obteniendo un cierto prestigio entre los círculos literarios. Al respecto, Luis Jaime Cisneros, amigo y profesor de Loayza, fue uno de los primeros en reconocer públicamente las virtudes del joven narrador:

Loayza llegó a la Universidad y a mi amistad en los días primeros de 1951. Estaba hecho de silencio y timidez, y miraba desde sus altos y cansados ojos con algo que era desasosiego y quería parecer serenidad. Había leído libros inverosímiles, e incurría con frecuencia en sabrosas partidas de ajedrez. Citaba de memoria poemas enteros, fragmentos de novelas, cuentos fantásticos. Su inventario de lecturas era ya copioso. La Facultad de Letras lo reveló como alumno inquieto. Desaprensivo para el dato erudito, mostraba su amor competente hacia todo lo que encerrara calidad poética y estilo esmerado (Cisneros, 1957: 215).

Más tarde, en 1958, partió rumbo a Europa, donde coincidió con Julio Ramón Ribeyro y Vargas Llosa en París. También se conoce que viajó a Estados Unidos¹⁴³ y, luego de algunas visitas esporádicas al Perú¹⁴⁴, radicó definitivamente en Ginebra donde se ganó la vida como traductor para la UNESCO. A partir de los años 60, perdemos el rastro biográfico de nuestro escritor, salvo un reportaje que le hizo la revista *Somos*

¹⁴³ Un hecho anecdótico, que cuentan sus amigos, es la famosa partida de ajedrez que le ganó a Bobby Fischer, genio y leyenda mundial de este juego, en el Nueva York de 1965.

¹⁴⁴ En Lima, trabajó en el *Suplemento Dominical* del diario *El Comercio* y perteneció al consejo editorial de la revista *Hueso Húmero*, en la que también colaboró con varios relatos y ensayos, incluso, hasta estos últimos años. Véase, por ejemplo, *Hueso Húmero* 60 (2013), donde aparece un relato suyo.

(2002), en la que, sin embargo, no ofreció entrevista alguna y solo permitió algunas fotografías de su casa en Ginebra.

Ahora solo podemos seguirlo a través de sus obras, que continuaron publicándose a cuenta gotas, pero de forma constante. Así, luego de algunas reediciones de *El avaro*, Loayza publicó la novela breve *Una piel de serpiente* (1964), con la editorial Populibros, que se caracterizaba por la masificación de las obras a un bajo precio. Por ello, esta novelita, que se ambientaba en los años 1950, época de la dictadura del general Manuel Odría, alcanzó los 10 000 ejemplares, a diferencia de la exigua cantidad de su primer libro. Sin embargo, la crítica no fue tan elogiosa esta vez¹⁴⁵, y tampoco tuvo la aceptación de las novelas que, por aquellos años, aparecían en escena, como las de Carlos Eduardo Zavaleta, Julio Ramón Ribeyro o del propio Vargas Llosa¹⁴⁶.

Luego publicaría su primer libro de ensayos, *El sol de Lima*, editado primero en Lima (1974) y luego, con nuevos textos, en México (1993). Asimismo, publicó el volumen de cuentos *Otras tardes* (1985), reeditado el año 2000. A estos libros se sumarían dos más: su ensayo *Sobre el 900* (1990) y una nueva recopilación de ensayos literarios, *Libros extraños* (2000). Por último, lo que podemos llamar su obra completa, hasta el momento, en dos volúmenes: *Relatos y Ensayos* (2010).¹⁴⁷

Hasta aquí podemos rescatar, a través de estos testimonios, algunos rasgos generales del perfil del escritor y de su obra, centrada principalmente en *El avaro*, pero

¹⁴⁵ Para Gutiérrez (1988) esta novela es «una de las novelas más aburridas de la literatura peruana» (110).

¹⁴⁶ En los últimos años, sin embargo, se ha revalorado la propuesta estética de esta novela, incomprendida y opacada por aquellos años del *boom* latinoamericano. Al respecto, véase la sección «El novelista», en *Para leer a Luis Loayza* (2009), donde algunos críticos literarios analizan esta novela.

¹⁴⁷ Aunque no es un campo muy estudiado, la labor como traductor de Loayza es también importante para comprender su estética y sus filiaciones. Así, como sostiene Adolfo Castañón (1997), «a él le debe la lengua española la antología, el prólogo y la traducción más ambiciosas y relevantes de Thomas de Quincey, y no es casualidad que Jorge Luis Borges se inclinara por incluir las traducciones de este fulgurante prosista e impecable traductor en su Biblioteca Personal. También ha traducido a Nathaniel Hawthorne y a Arthur Machen» (8). Véase también «Loayza traductor», de Carlos E. Zavaleta (2009).

que guarda conexiones con el resto de su producción. Vargas Llosa (1993), por ejemplo, nos orienta acerca de la formación e influencias de Loayza, cuando menciona sus lecturas tempranas de Borges, Rulfo y Arreola; asimismo, su rechazo a lo que se denomina «literatura comprometida», que lo acerca más al Borges esteticista, pero que lo aleja de la tendencia común hacia el realismo de la narrativa urbana de los de su generación. Esto explicaría el porqué su obra, a pesar de los elogios de los círculos literarios, sea casi desconocida por el grueso del público lector.

Por su parte, Abelardo Oquendo (2011) califica a Loayza como un escritor de «culto», no solo por esta actitud de abstraerse a cualquier reconocimiento público, sino sobre todo a que sus obras son difíciles de conseguir, incluso, para aquellos lectores exigentes y fieles que lo siguen. Por último, de Luis Jaime Cisneros (1957), rescatamos su apreciación de «la calidad poética y el estilo esmerado», rasgos que luego serán corroborados por otros críticos nacionales.

IV.1.1. Recepción crítica de *El avaro*, de Luis Loayza

Nuestro objetivo aquí es tratar de comprender, desde una perspectiva genérica, cómo se ha leído esta ópera prima de Loayza. Por ello, lejos de repetir las revisiones críticas que ya se han realizado sobre esta obra [Honores (2008) y Reinhard Huamán (2010)], vamos a centrarnos en un aspecto capital que, en nuestra perspectiva, no se ha profundizado suficientemente. Nos referimos a los intentos clasificatorios o taxonómicos que ha sufrido esta obra por parte de la crítica, y el porqué de su marginación u ocultamiento a través de esas lecturas.

Como Hans Robert Jauss (1967) afirmó, la historia de la literatura debería ser en realidad la historia de la recepción de las obras literarias por parte de los lectores. Así,

época tiene su propia percepción de las obras artísticas y, más aún, cuando son complejas estéticamente.

En tal sentido, creemos que es fundamental determinar la naturaleza genérica de las obras antes de emprender el análisis. De este modo, lejos de limitar o poner una «etiqueta», concebimos al género como clave para comprender histórica y teóricamente el horizonte de expectativa que se genera en cada obra, y el porqué de su olvido o reconocimiento en el canon literario. Comprensión hermenéutica y comprensión estética, para evitar las confusiones o ambigüedades, que muchas veces generan los presupuestos convencionales en el juicio artístico. Como, por ejemplo, desde que apareció *El avaro* (1955) y hasta prácticamente la actualidad, se le sigue *nombrando* como «ejercicios de estilo»¹⁴⁸ o con la categoría indeterminada y laxa de «prosas»¹⁴⁹.

Para seguir un orden en la exposición, aparte de la cronología de aparición de los textos críticos, vamos a empezar, en primer lugar, con las reseñas y artículos periodísticos, para luego continuar con los artículos o estudios académicos¹⁵⁰.

El avaro, como hemos referido, apareció en una edición no venal, en 1955, convirtiéndose en una de las primeras obras de la joven Generación del 50, que alcanzó un cierto prestigio entre los círculos literarios. Asimismo, este librito de una brevedad insólita en la literatura peruana (20 páginas: 9 microrrelatos), sería hasta la actualidad la obra, no solo más editada del autor (5 ediciones¹⁵¹), sino también la más estudiada (3 tesis universitarias¹⁵² y varios ensayos, artículos y reseñas).

¹⁴⁸ Es así como lo denomina, por ejemplo, entre otros, Julio Teodori en el homenaje que le hace la revista *Identidades* del diario *El Peruano* (2004).

¹⁴⁹ Por ejemplo, Julio Ortega en el «Prólogo» al volumen de su narrativa completa: *Relatos* (2010).

¹⁵⁰ En este trabajo, no vamos a analizar las tesis académicas que tienen como tema central a Luis Loayza: Sustí González (1991) o la de Huamán Reinhard (2010); tampoco la que tiene a Loayza como un autor destacado en el relato fantástico: Honores Vásquez (2008). Esto porque sobrepasaría los límites de esta tesis. Sin embargo, consideramos sus valiosos aportes.

¹⁵¹ La segunda edición de 1970 apareció en Las Palmas de Gran Canaria, editado por Inventarios Provisionales. La tercera edición de 1974, bajo el nombre *El avaro y otros textos*, fue publicada por Instituto Nacional de Cultura de Lima. La cuarta edición del 2000, *El avaro*, por el Instituto de

Con respecto a las reseñas periodísticas que aparecieron cercanas a la fecha de publicación de *El avaro* –en las cuales ya se intenta postular una clasificación literaria– contamos con las siguientes:

Abelardo Oquendo (1956) considera que en *El avaro* se presenta «un conjunto de prosas» (9). Elogia su temprano dominio del estilo, pues refiere que esto no es frecuente en los jóvenes de nuestro medio. En tal sentido, advierte que el valor principal de esta obra hay que buscarlo en el aspecto formal, donde además de un «clima de múltiples sugerencias poéticas» (9), destaca «una depurada sensibilidad, un firme sentido estético y un temprano dominio de la lengua» (9).

Para Julio Julián (1956) *El avaro* es un «conjunto de relatos» (4), donde se advierten la temprana madurez, la maestría y la perfección formal del autor. Señala, además, el tono confidencial, la ambientación clásica, la intemporalidad temática, y advierte que se halla «en pleno proceso de asimilación de alguna sana influencia, acaso la de Borges» (4).

Alejandro Romualdo (1956) califica a la ópera prima de Loayza, como «estampas pulcramente descritas» (13), donde destaca la técnica o la artimaña retórica, la delicadeza, la lucidez y el «soplo preciso de la poesía, el vocablo atinado» (13). Sin embargo, sumándose a la tendencia crítica de entonces –aquella que exige a la literatura

Investigaciones Humanísticas de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM. Y la quinta del 2010, y última edición, hasta la fecha, apareció junto a su obra ensayística (*Ensayos*), en la recopilación de su narrativa completa (*Relatos*), editada por la Editorial Universitaria de la Universidad Ricardo Palma. Asimismo, se pueden encontrar algunos de sus relatos y microrrelatos en las revistas *Mercurio Peruano*, *Cultura Peruana*, *Literatura* y *Hueso Húmero*.

¹⁵² Abelardo Oquendo (2011) y Marcel Velásquez (2011) sostienen que sobre la obra de Luis Loayza no hay aún los estudios sistemáticos que merece. Sin embargo, hemos rastreado –solo con respecto a *El avaro*– tres tesis universitarias. Las dos primeras tratan íntegramente sobre su ópera prima: *El avaro y otros textos de Luis Loayza: una aproximación narratológica* (Lima: PUCP, 1991), de Alejandro Susti; y *De Luis Loayza, El avaro. Mito y posmodernidad* (Lima: UNMSM, 2010), de Reinhard Huamán Mori. La tercera, *El cuento fantástico en la narrativa del cincuenta: 1950-1959* (Lima: UNMSM, 2008), de Elton Honores, le dedica un apartado, donde destaca su figura como uno de los representantes de la narrativa fantástica.

un realismo comprometido con los problemas sociales— espera que «Estos indicios sean suficientes para asegurar que bien pronto tendremos a Loayza por la realidad» (13).

Arriola Grande (1956) señala que *El avaro* es un «cuadernillo literario de poesía, no en verso ni en prosa, pero sí participando de ambas formas» (10). Luego intenta explicar esta conjunción como una consecuencia del clima de posguerra de inicios del siglo XX, y su tendencia a la ruptura de los límites clásicos. Este clima también explicaría «la fuga y la evasión por mundos insondables», «el alma que sondea abismos y pliegues oscuros» y «los laberintos de la quimera» (10), que presenta dicha obra. Finalmente, destaca la habilidad del autor para «llegar a la pura belleza, a la estética formal por sí misma» (10).

Para Luis Jaime Cisneros (1957) *El avaro* es un conjunto de «relatos fantásticos», donde se percibe un «vaho nostálgico y tenebroso de las cosas imprecisas» (215), que conducen al lector por paisajes misteriosos. Por otro lado, destaca también un aspecto poco cultivado en las letras peruanas: el estilo. Por ello, percibe que, además del tono de confianza, la exactitud del léxico y el sentido etimológico «gana las palabras a nuevas necesidades de expresión» (215).

Como hemos mencionado, luego de la segunda edición de *Inventarios Provisionales* (1970), apareció una tercera en 1974, bajo el nombre de *El avaro y otros textos*. Esta edición reúne, además de los nueve microrrelatos que aparecieron en las dos anteriores, otros textos que se publicaron en diferentes revistas del medio. Sobre esta nueva publicación, Guillermo Saravia (1975), sin preguntarse la filiación genérica, solo menciona que son un «conjunto de textos» (4). Luego señala que la valía de esta «prosa», su «frescura poética», está en su materia trabajada: «la palabra y su persistencia» (4). Por ello, para Saravia, el logro mayor de *El avaro* es su «objetividad poética que redundaba en la maravilla de autoproducirse, permaneciendo sin desgaste,

polivalente» (4). Por último, comparándolo con Borges, como un ejemplo mayor, señala las diversas fuentes de esta obra en el mundo occidental, las que sirven para preguntarse por el hombre como una vieja interrogante (4).

Por su parte, Luis Jochamowitz (1976) saluda el regreso de Loayza con la súbita publicación de dos libros (*El avaro y otros textos* y *El sol de lima*), que han alcanzado a ser publicados en solo un año. Asimismo, Jochamowitz, quien tampoco precisa el estatuto genérico de *El avaro* (solo los nombra como *textos*), señala que Loayza es ya un «autor ineludible en la literatura peruana de los últimos años» (15). Por otro lado, sostiene, como otros críticos, que en este autor «la palabra es lo esencial», pues la «administra económica y limpiamente, bajo un penetrante sentido de lo poético» (15). Por último, destaca, además de su constante tono lacónico, su universalidad, condición poca cultivada en nuestras letras (15).

Raquel Chang-Rodríguez (1976) observa que *El avaro*, cuando apareció en Lima, «llamó la atención la modernidad de su lenguaje y la trabajada sencillez de su prosa» (137). Por esto, la reseñista considera a Loayza un autor representativo de las inquietudes artísticas de los narradores de la Generación del 50, quienes también buscaban «la prosa sucinta y poética, a la vez que el empleo autónomo del lenguaje» (137). Más adelante señala que esta tercera edición de *El avaro* está compuesta por una «colección de relatos», cuyas constantes «son la precisión del lenguaje y la poética intensidad de lo narrado» (138). Finalmente, para Chang-Rodríguez, estas prosas «captan la esencia de antiguas preocupaciones alimentadas por el hombre en el curso de su historia» (138).

Fernando Velásquez (2001), en «Quién es Luis Loayza» publicado en la revista *Somos*, realiza una breve y esmerada presentación de cada una de las obras narrativas y ensayísticas de Luis Loayza hasta la fecha. No obstante, en relación a *El avaro*, cae en

el lugar común de decir que es «un conjunto de prosas de impecable factura» (57). Luego, Velásquez afirma que Loayza es «talentoso y original, pero con demasiadas deudas con su maestro [Borges]» (57). Asimismo, el periodista señala que, en los textos de *El avaro*, el autor ya dejaba ver a un «escritor que sabía crear un mundo propio, triste, desencantado y hermoso» (57). Finalmente, advierte que, «a pesar de estar ambientados en algo muy parecido a la Grecia clásica, estos textos hablaban de nosotros» (57-58).

Para cerrar con las publicaciones periódicas, contamos con una edición de *Identidades* (N° 56, 2004), suplemento del diario *El Peruano*, dedicado por entero a la obra de Luis Loayza. En esta se vierten varios juicios en torno a su calidad estética, pero también testimonios en torno a su vida, su trayectoria artística y profesional. Entre los que escriben en dicho número, encontramos a Mario Vargas Llosa, Mario Granda, Sergio Ramírez Franco, Julio Teodori, Ricardo Sumalavia, Jorge Coaguila y Alvaro Sarco. Principalmente, los artículos tratan acerca de su obra ensayística [*El sol de Lima* (1974), *Sobre el 900* (1990) y *Libros extraños* (2000)], y coinciden en afirmar las relaciones formales que esta tiene con su narrativa, a saber: la precisión del lenguaje, la economía verbal, la meditación concentrada y la transparencia o claridad expositivas. Por consiguiente, según estos comentarios, la marca estilística de Loayza se mantiene en ambos registros, pero a diferencia de los textos de *El avaro*, que son más bien atemporales, en los textos ensayísticos hay una vocación por reflexionar sobre aspectos sociales y literarios más «realistas», como la identidad nacional, la autenticidad del arte o la tradición literaria.

Ahora bien, específicamente con respecto a su obra narrativa, Sergio Ramírez Franco y Julio Teodori son los que se atreven a emitir juicios valorativos y a perfilar el posible género literario de *El avaro y otros textos* (1974). El primero, en «Sobre Luis

Loayza», llama la atención sobre la condición *minimalista* del autor de *Otras tardes*, como también de su incursión en el microrrelato:

Loayza es tal vez nuestro único cultor de la ficción ultracorta. Su minimalismo puede centrarse en el material («El avaro», «Palabras del discípulo», «La bestia», «El monte»), o bien proponer un conjunto mínimo, como «Vocabulario», lúdica ironización del enciclopedismo (Ortega, 1988); pero esto no se da en el nivel estilístico, siempre orientado hacia lo subliminal poético, tributario de Kafka sobre todo. La rápida fulguración del microrrelato se corresponde bien con la brevedad de su obra, que muchos de sus lectores comprensiblemente lamentan (Ramírez, 2004: 7).

En efecto, Ramírez Franco acierta en observar la naturaleza minificcional y, por ende, distinta y atípica en nuestra tradición literaria; no obstante, hay que objetar que Loayza no es el «único», sino que más bien consolida una tradición que cada día se está haciendo más visible con los estudios y artículos que aparecen sobre la minificción o el microrrelato¹⁵³. Tampoco estamos de acuerdo cuando dice que su minimalismo «no se da en el nivel estilístico», porque es precisamente en ese nivel que las relaciones entre el microrrelato y el lenguaje poético se potencian para alcanzar nuevas dimensiones expresivas, como muchos estudios sobre este género lo han demostrado¹⁵⁴. Y, por último, no creemos que los lectores «lamenten» la brevedad de su obra, si Ramírez Franco con ello se refiere a lo conciso o sintético de su expresión, pues ello es justamente lo atractivo de la misma. Ahora, si el crítico se refiere a los escasos libros que Loayza ha publicado, con esto sí estamos de acuerdo.

Por su parte, Teodori, en «El arte del ensayo», califica a los textos de *El avaro* como «ejercicios de estilo». Luego afirma que «estos textos son inclasificables, quiero decir, no pertenecen a un género literario definido, aunque acaso su más próximo

¹⁵³ Esta tradición, como hemos sostenido ya, se remonta a inicios del siglo XX, con autores como Ricardo Palma, Manuel González Prada o Abraham Valdelomar, solo por mencionar a los más canónicos. Incluso, entre los propios miembros de la generación de Loayza, hubo varios escritores que practicaron esta forma genérica, aunque por la época no había la conciencia de ello. [Ver cap. II, «Periodo de formación» (139-141)].

¹⁵⁴ Ver cap. II, «Factores que impulsaron la estética de la brevedad» (81-84).

referente sea la prosa poética» (10). Como vemos, Teodori desestima la ópera prima de Loayza al decir que son «ejercicios de estilo», pues no lo aprecia como lo que es: una obra, un proyecto estético. Lo de «inclasificable» es lo que intentamos rebatir en este trabajo al postular su género (microrrelato), y lo de «prosa poética» es una cualidad, mas no su referente genérico.

En relación a los artículos académicos, Edgar Álvarez Chacón (2000), en el prólogo a *El avaro* (la cuarta edición que solo reunió los nueve textos primigenios), sostiene que «la crítica está de acuerdo en que Loayza es «uno de los mejores prosistas peruanos contemporáneos», sin embargo apenas se ha detenido para analizar su obra, particularmente su prosa de ficción» (5). También llama la atención de que esta obra aparece en los manuales de historia literaria, pero confinada a «una suerte de insularidad en el contexto de las tendencias hegemónicas de la producción literaria de la generación de los años cincuenta» (5). Esto debido a que el cronotopo (tiempo/espacio) de esta obra, según Edgar Álvarez, es más bien abstracto, ajeno de los fenómenos sociales que preocupaban a sus pares. Ahora bien, con respecto a la clasificación genérica, el profesor Álvarez es quizá uno de los primeros en aproximarse a la naturaleza minificcional de esta obra; sin embargo, vacila en una serie de nombres: «cuento brevísimo, cuento ultracorto, minicuento, cuento en miniatura, cuento mínimo, o ficción súbita» (6). Pero más arriba los había nombrado como *microrrelatos*, que están relacionados con «antiguas formas literarias como la fábula, la parábola e incluso el aforismo» (5).

Por otro lado, creemos que Edgar Álvarez sí acierta en inscribir a *El avaro* junto a las obras del canon latinoamericano de la minificción, como las de Jorge Luis Borges y Augusto Monterroso, y mencionar que está ligado al modernismo de Rubén Darío. Asimismo, su análisis de la configuración argumental basado en la «crisis y la prueba»

(6), nos parece un aporte importante, ya que revela algunos hilos narrativos que mueven a los personajes, como son la cuestión de la identidad y su visión de futuro.

En el año 2009, como hemos anotado, apareció *Para leer a Luis Loayza*, recopilación de reseñas, estudios y testimonios sobre la vida y obra de este autor, algunos de los cuales ya hemos comentado; por ello, vamos a centrarnos ahora en los artículos académicos más recientes que se enfocaron en *El avaro*.

En «Primera aproximación a “El héroe”», Camilo Fernández Cozman (2009) señala algunos rasgos centrales de la escritura de Loayza: influencia borgeana, prosa poética de estructuras míticas y simbólicas y con referentes universales más que sociales o históricos. El trabajo sobre el lenguaje y el estilo es fundamental, por ello, afirma, basándose en la teoría general de las figuras de Stefano Arduini (2000), algo revelador y con lo cual concordamos: «Loayza, el que hace del estilo un poderoso instrumento del conocimiento» (60), ya que, «el universo figurativo y los recursos de estilo de un texto no son meros ornamentos cosméticos, sino entidades forjadoras de sentido y expresiones irrefutables de una visión del mundo» (60).

Ahora bien, con respecto a su objeto de análisis («El héroe»), el académico sostiene que la función de la metáfora, en este relato, es la de «orientar el sentido porque permite delinear las relaciones entre el narrador personaje (el héroe) y los demás hombres» (61). Y esas relaciones se basan en un principio de jerarquía o de una estructura de poder; en tanto, este héroe está por encima de los hombres normales por las hazañas que se le han atribuido. Sin embargo, es el propio narrador-personaje quien cuestiona la imagen que la colectividad tiene de él. De este modo, para Fernández Cozman, «Loayza se enmarca en una tradición de la literatura moderna que se basa en la desmitificación» (63). Actitud crítica que, al enfrentarse con la memoria colectiva, afirma su individualidad y asume «su soledad como testimonio de libertad» (65).

Ahora bien, con respecto a la tipología textual, Fernández Cozman afirma que «Luis Loayza es un escritor que se ha movido con fluidez en tres géneros: el cuento, la novela y el ensayo» (59). En este sentido, el crítico incluye a *El avaro*, junto con *Otras tardes*, dentro del género del cuento. Dos obras que, para nosotros, son muy distintas no solo en cuanto a la extensión, sino, fundamentalmente, en cuanto a la propuesta estética e ideológica. Asimismo, tampoco estamos de acuerdo con su visión de mito: «Entendemos el término “mito” como un engaño que está inscrito en la memoria colectiva» (63). Engañar es según la RAE (vigésima segunda edición) dar a la mentira apariencia de verdad. Esto supone que existe *la verdad* o un referente objetivo que se puede acceder con el discurso frente a *la mentira* que intenta ocultarla. Pero, como el mismo Fernández Cozman sostuvo líneas atrás: «hoy sabemos que debemos hablar no tanto de un referente objetivo, sino de un *referente percibido* (“subjetivado”))» (60).

El discurso no accede, pues, a una *verdad*, sino que más bien la constituye de acuerdo a la posición del sujeto en el mundo. Por esto, el mito no es una mentira, sino más bien una verdad simbólica de otro orden ajeno a nuestra realidad profana. En «El héroe», la colectividad no se engaña al creer en las hazañas del protagonista; pues el mito, que subyace a la memoria colectiva, no habla del héroe de carne y hueso como tal, sino de una construcción discursiva. Para esta memoria, lo importante es que él venció al monstruo, como efectivamente lo hizo a pesar de tener miedo. Por lo tanto, creemos que la desmitificación que se opera en este microrrelato no es para imponer *una verdad* sobre *una mentira* o engaño, sino para postular *otra verdad*.

Alonso Cueto (2009) afirma que, en el Perú, Loayza y Manuel Mejía Valera se inician bajo influencias poéticas (*La casa de cartón* de Martín Adán) más que prosísticas (49-50). En tanto, sus obras son «símbolos de pureza», «fineza vital» e «ideales de forma perfecta», que recogen además «la verdad ancha, la concreción del

hombre y de la vida» (50). Sin embargo, Cueto tampoco se anima a descifrar el género literario de esta obra, más allá de reiterar el calificativo de que es un *texto*, cuyo «tono es la parábola» (50) y el sobreentendido de que estamos frente a textos narrativos por la referencia a los personajes. Por último, el reseñista también hace observaciones sobre ciertos protagonistas: «Lo común de estos personajes de la primera sección del libro es una oculta insatisfacción, un inentendido deseo que surge del rechazo a su propia experiencia» (50).

Por su parte, Jorge Valenzuela (2009), en «La representación del poder en “El avaro”», se enfoca en el relato homónimo del libro, pero antes intenta delinear los rasgos que percibe en la poética de Luis Loayza: «Esa línea que explora en los mecanismos de constitución de los grandes arquetipos humanos, en los modos de ser ejemplares, desde una perspectiva que procura una relectura, una resemantización de los universales, a partir de una visión densa, filosófica» (68). En esta apreciación, el profesor Valenzuela coincide con los teóricos del microrrelato, pues, justamente esa relectura o diálogo crítico con la tradición, es una de las características más notables de esta narrativa mínima. Esto debido a un principio de economía en la minificción que, como ya dijimos, apela a la *enciclopedia* del lector para ahorrar espacio, y, por ello, muchas veces los personajes son arquetípicos o universales. Más adelante, el profesor argumenta otros rasgos que también coinciden con la estética del microrrelato: «La brevedad y la exactitud, soportes de su estilo despojados de moralismos, son en Loayza constitutivos de su poética, es decir, consustanciales a su forma de ver, valorar, percibir y aprehender el mundo» (71).

Ahora bien, con respecto a la clasificación genérica, Valenzuela inscribe a *El avaro* dentro de «los microrrelatos hispanoamericanos» (70); sin embargo, cuando reflexiona sobre la naturaleza textual de su objeto de análisis («El avaro») afirma que,

«claramente, estamos frente a un cuento porque el narrador desarrolla hacia el final una acción narrativa, un recorrido mínimo, pero suficiente, que culmina o remata una serie de reflexiones previas y que redondea aquello que se denomina anécdota» (72). Si bien es cierto que esta observación se circunscribe a este único relato, está implícito que se extendería a todos aquellos que presenten una acción narrativa mínima, pero, como ya hemos sostenido, la narratividad no es exclusiva del cuento, pues cuento y microrrelato se diferencian estructuralmente¹⁵⁵. Por último, recogemos su valioso análisis en torno a este minitexto, donde Loayza, según Valenzuela, construye un avaro atípico y hedonista frente a la tradición, «un nuevo avaro» (75), que nace desde una dimensión ética del narrador-personaje, quien «supone la autovaloración de su identidad» (76), «toma de conciencia que lo libera, en algún sentido, de la ruindad de la condición de todo avaro. Por tanto, la de este avaro es la avaricia de lo máspreciado, la de aquello que nos coloca en la posibilidad de ejercer el poder» (78).

Carlos Eduardo Zavaleta (2009) confiesa que en la década del 50 «pudimos escribir cuentos, y aun novelas, a los veinte años; pero de ahí a escribir una buena prosa había una distancia. El primero en alcanzar dicha meta fue Sebastián Salazar Bondy. El segundo, cronológicamente, Luis Loayza [...]» (25). Con respecto a la clasificación textual de *El avaro*, Zavaleta sostiene que «Luis Loayza “floreció” como amante cierto de la estampa, de la narración quieta, sin remates llamativos, y donde la escasa línea argumental no prevalece sobre la prosa cuidada y melodiosa» (25). Más adelante: «Y esa línea de estampas inclusive ofrecía un “vocabulario”, aunque no podía ofrecer, por tratarse de estampas, remates notorios o luminosos, dignos sólo de cuentos que vendrían después» (26). Finalmente, le sorprende que Loayza, «habiéndose ejercitado en pocos cuentos, pasara directamente a la novela en 1964 [...]» (27). Aquí dos cosas para

¹⁵⁵ Véase cap. I, «La problemática genérica entre el cuento y el microrrelato» (59).

disentir. La primera, los textos de *El avaro* no son *estampas*, es decir, no son textos donde predomine la descripción, pues en ellos se percibe al menos una, aunque mínima, transformación típica de la narrativa. Por otro lado, discrepamos de la implícita jerarquización que concibe Zavaleta al sostener que, para llegar a la novela, se debe uno «ejercitar» con el cuento, pues de esta forma, además de afirmar una cuestionable, por lo menos, mayor complejidad discursiva de un género sobre otro, se concibe al cuento (que ya no al microrrelato) de menor valor literario, cuando se lo piensa como un medio y no como un fin en sí mismo.

Finalmente, en «La narrativa de Luis Loayza: apuntes generales para un estudio», Américo Mudarra sostiene que Loayza es un autor «redescubierto por la crítica; sus facultades como estilista, su facilidad para la palabra exacta y el manejo de una prosa segura lo van colocando en un sitial envidiable dentro del canon» (29). Con respecto a *El avaro*, Mudarra señala las complicaciones en que, críticos como Antonio Cornejo Polar, se enfrentan al querer ubicar esta obra dentro de las vertientes dominantes (realistas) de la narrativa peruana de aquellos años. Se incrementa el problema cuando Loayza publica *Una piel de serpiente* (1964), pues da un giro realista que rompe con la estética de su primer libro. De ahí que Mudarra observe al respecto: «las visiones de conjunto que se tienen de la narrativa del autor de *El sol de lima* (1974) son casi nulas» (31). En tal sentido, el crítico se propone analizar dichas constantes en las tres obras narrativas de Loayza hasta la fecha: *El avaro*, *Una piel de serpiente* y *Otras tardes*. Pero, con respecto a la clasificación genérica que nos interesa, Mudarra llama la atención que la crítica literaria, al momento de acercarse a la ópera prima de Loayza, «lo trabaja como un conjunto de prosas imaginarias» (32). Esto, según el crítico, genera «anticuerpos que aleja a este libro del conjunto de la obra narrativa del autor» (32). Nosotros concordamos con esta objeción, pues, ante todo, los textos de *El*

avaro son relatos, pero también creemos que, dentro de ese vasto mundo narrativo, es necesario realizar una distinción conceptual a la que apuntamos.

IV.1.2. La estética del silencio en *El avaro*¹⁵⁶

Hay dos frases milenarias que quizá puedan sintetizar la estética de Loayza. Una de ellas encuentra sus raíces en la filosofía oriental: *Nunca digas nada que no sea más bello que el silencio*, y que se relaciona con el haiku, el *satori* o la literatura zen, como medios para llegar a la iluminación, la epifanía o el instante de revelación. La otra, en cambio, es una inversión moderna de la máxima latina: *Ars longa, vita brevis*, que se permuta en *Ars brevis, vita longa*, poniendo ahora énfasis en la cualidad de la brevedad para la perduración del arte¹⁵⁷. En realidad, ambas frases, la oriental y la occidental, están relacionadas y se complementan, ya que apuntan a un mismo sentido: belleza y brevedad son hijas de una misma actitud ética y estética frente a la vida. Una actitud, en suma, hermanada con las poéticas de lo mínimo, en donde *lo que se calla es más importante que lo que se dice*.

La estética de la brevedad es, pues, una visión del arte que hace del receptor/lector el verdadero creador y protagonista del sentido de la obra. Y en la minificción narrativa, como hemos afirmado, se busca un lector activo y cómplice que complete los vacíos o silencios de una historia, que a veces solo está sugerida con algunos trazos mínimos pero esenciales.

¹⁵⁶ En este trabajo, entendemos el término *estética* como el conjunto de principios, normas y visión del mundo que configuran la obra del artista. En este sentido, la estética, un concepto filosófico que rebasa el campo literario, es intercambiable con el concepto de *poética*, aunque más circunscrito al que quehacer literario. Esta es la segunda acepción de poética (el primero, relacionado a la actividad teórica), que plantean Tzvetan Todorov y Oswald Ducrot (1997) en el *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje* (98). Por otro lado, en este acercamiento a *El avaro* de Loayza, estamos utilizando la quinta edición del 2010 incluida en *Relatos*, revisada por el autor.

¹⁵⁷ Esta inversión (*Arte breve, vida larga*) se encuentra como tópico en algunos estudios sobre el microrrelato; por ejemplo, en Lauro Zavala (2008), «La minificción audiovisual...».

En *El avaro* se configura una estética del silencio. En esta, el tiempo y la soledad, se conjugan en un lenguaje que hace de la brevedad su potencia expresiva. Pero, aclaremos, no es una brevedad entendida solo en términos cuantitativos, sino fundamentalmente en aspectos cualitativos; orientada hacia el concepto de la *brevitas* latina, en donde la brevedad es concisión, pero también precisión del lenguaje. Esto es, no se trata de quitar palabras, sino de poner las adecuadas.

Este principio de economía radical de los medios de expresión, en el que *menos es más*, se vincula en la modernidad con el proceso de depuración del lenguaje que significó la poesía simbolista en Europa. Búsqueda que luego será emulada en el modernismo hispanoamericano, y llevada a su culmen en la estética fragmentaria de las vanguardias. De ahí que, en los mejores y más logrados microrrelatos, exista una relación íntima entre el lenguaje poético y el narrativo; como hemos observado en las variadas lecturas que coinciden en este aspecto sobre *El avaro*¹⁵⁸.

Ahora bien, creemos que una pregunta central para aproximarnos a la poética de esta obra es la siguiente: ¿es *El avaro* un texto donde predomina el espíritu clásico o, más bien, una actitud moderna?¹⁵⁹ Es innegable que es en este libro se respira, por un lado, el equilibrio y la sabiduría del mundo clásico, más aún, sus personajes tienen ese origen: el héroe, el avaro o el discípulo. Además se presentan temas y ambientes que nos trasladan a un mundo remoto y mitológico: templos, altares, estatuas y montes sagrados. Pero, por otro lado, en esta ópera prima también se configura, desde este ambiente clásico y mitológico, un espíritu más bien crítico e irónico propios de la

¹⁵⁸ Sin embargo, esta conexión, entre poesía y microrrelato, muchas veces cae en la confusión o indeterminación, porque muchas veces se antologan un texto en prosa poética, como relato mínimo, pero carente de narratividad, y también sucede lo contrario: microrrelatos clasificados como poemas. Ejemplo de ello son los microrrelatos de Juan Ramón Jiménez, Juan José Arreola o Julio Torri, que son incluidos alternativamente tanto en antologías de minificción, como en las de poemas en prosa. Al respecto, véase el interesante estudio de José Manuel Trabado (2010): «El microrrelato como género fronterizo».

¹⁵⁹ También podría plantearse la pregunta, como ya lo hizo Huamán Reinhard (2010): ¿es *El avaro* un libro posmoderno?

conciencia moderna. Como ha observado Fernández Cozman (2009), en estos relatos, se lleva a cabo una desmitificación o desacralización desde una conciencia individual, que intenta liberarse o cuestionar algunos valores preestablecidos por la tradición. En tal sentido, como hipótesis podemos postular que, en *El avaro*, conviven o se contraponen dialécticamente la forma clásica (lenguaje y estructura), con una visión moderna (ideología) que subvierte los presupuestos clásicos, míticos o tradicionales, como las ideas del honor, la verdad o la religión.¹⁶⁰

IV.1.2.1. Esencialización de los elementos narrativos

Nos parece ahora pertinente, en un nivel más específico, determinar algunos procedimientos y recursos por los cuales se llega a esta poética sugestiva de la síntesis. Así, en el plano narrativo, observamos una esencialización o astringencia de los elementos de la historia: tiempo, espacio y personajes.

En cuanto al espacio-tiempo, apreciamos, en primer término, una descontextualización de sus referentes. En efecto, las historias de *El avaro* no se ambientan, aparentemente, en ningún escenario o geografía específica. Las únicas pistas que observamos son abstracciones como «ciudad», «campo», «bosque», «monte», «templo», «morada» o «caverna»¹⁶¹. Asimismo, la diégesis nos ubica en un tiempo

¹⁶⁰ Lauro Zavala (2007) observa tres paradigmas de la minificción contemporánea: la minificción clásica (lineal), la minificción moderna (experimental) y la minificción posmoderna sería, según él: «la yuxtaposición de ambas narrativas». Bajo estos presupuestos, los microrrelatos de *El avaro*, al conjugar ambas estéticas, estaría asociada al microrrelato posmoderno.

¹⁶¹ Si bien es cierto que no hay un tiempo y espacio específicos, lo que sí hay es la ficcionalización de un espacio-tiempo sagrados propio del mundo mítico. Este tema, de la dimensión mítica de *El avaro*, ya ha sido estudiada por Huamán Reinhard (2010). Por lo tanto, aquí solo vamos a precisar algunas cuestiones elementales al respecto, recogiendo los aportes de Huamán, pero también de otros investigadores de la conciencia mítica, como Mircea Eliade (1978, 1998), Joseph Campbell (1997), G. S. Kirk (2006), y Eleazar Meletinski (2001). En síntesis, estos investigadores coinciden en afirmar que el concepto de mito, a pesar de su complejidad y densidad semántica, se puede concebir como un relato sagrado que intenta dar orden y sentido a ciertas cuestiones fundamentales de la vida: los orígenes del cosmos, del hombre o de los dioses, de las instituciones o de ideas como el bien y el mal. Por ello, a pesar de que existen diversas clases de mitos, según los estudiosos, el mito cumple una doble función: fundar y legitimar el orden existente. De ahí la concepción dual del mito sobre la realidad (caos/cosmos, sagrado/profano,

mítico y sin referentes históricos que dilaten la acción narrativa. Y con respecto a los personajes, que son despojados de sus nombres y referencias individuales, alcanzan un valor modélico o arquetípico: el avaro, el héroe, el discípulo, la bestia, etc. Estos procedimientos le permiten al autor no solo economizar los recursos expresivos al máximo, sino que, sobre todo, le posibilitan llegar a un lenguaje de alto contenido simbólico: lo que se pierde en particularidad, se gana en universalidad. Así, mientras la descripción se reduce a las mínimas pinceladas de estos elementos (espacio, tiempo y personaje), la narración se condensa para tratar las esencias o los grandes temas: míticos, religiosos o antropológicos, y a través de ellos, elaborar una crítica al pensamiento occidental. Es la paradoja de observar o cuestionar las totalidades o verdades establecidas desde sus fragmentos.¹⁶²

En textos como «El monte», «La estatua», «Éxodo» y «El héroe» observamos un cronotopo de dimensiones míticas y sagradas. En el primero, la referencia al monte está cargada de hierofanía: «Los primeros habitantes de la ciudad vencieron a los enemigos en este monte, ayudados por el que es más que los hombres. Lo venero; saludo cada mañana su presencia prodigiosa» (39). En «La estatua», el narrador nos informa que el origen de este monumento, al igual que el templo, es desconocido; sin embargo, «se le ofrecieron sacrificios y se olvidó al dios del templo», ya que la casta sacerdotal, la que guarda *herméticamente* el secreto de su origen, legitima estos rituales (41). En el relato «Éxodo», nos encontramos en un tiempo de crisis: «estación del desastre: coinciden los agüeros y el inefable oráculo». Ni el rey, «hombre sobre los hombres», ni los sacerdotes, pueden evitar lo inexorable a través de invocaciones o sacrificios. Por

hombre/dios); y sus personajes, mayormente de origen sagrado, son dioses, héroes o animales extraordinarios que explican el tránsito o la lucha entre uno u otro plano de este orden dual.

¹⁶² Jorge Luís Borges, en el prólogo a sus *Ficciones* (1944), decía «Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos».

último, en «El héroe», este personaje, que para la conciencia colectiva representa el orden positivo, surge como un símbolo del cosmos para eliminar a monstruos o bestias que representan el caos. No obstante, el propio héroe, como narrador personaje, intenta desmentir estas creencias.

Otro procedimiento fundamental de concisión narrativa que observamos en *El avaro*, son las formas de presentación y finalización. En los inicios y cierres de estos relatos, apreciamos que no se respeta la estructura ternaria aristotélica del principio, medio y fin, como supuesta organización completa de la fábula. Esto demuestra lo que ya habíamos explicado en el apartado teórico de este trabajo: la tendencia de la narrativa moderna de socavar las leyes tradicionales de la estructura narrativa. Es decir, en los relatos modernos se obvia los principios «lógicos», para encontrarnos en medio de la situación o lo que se denomina *in media res*, y también los cierres no son tales sino finales abiertos a la libre interpretación del lector. Sin embargo, en el caso del microrrelato, muchas veces ya ni siquiera podríamos hablar de una presentación *in media res*, y tampoco de finales abiertos¹⁶³.

En efecto, cuando empezamos a leer los comprimidos de Loayza, nos encontramos de súbito en medio de un conflicto en el que se obvia toda *situación media*, para apuntar hacia un final inminente: «Sé que cuando voy por la calle [...]» («El avaro»: 29), «Después de mucho tiempo el solitario vio acercarse un visitante a su morada» («El visitante»: 31), «Agazapado en la altura, aplasto mi vientre contra la tierra y observo» («La bestia»: 37), «Estación del desastre [...]» («Éxodo»: 43). Asimismo, en los finales, la indeterminación, ambigüedad o elipsis son algunos recursos que dejan, no solo abierta la estructura, sino que exigen un lector que participe y complete la historia.

¹⁶³ Ver capítulo I, p. 37-38.

Todo esto permite economizar las descripciones morosas del inicio o del final, y así poder enfocarse de lleno en la sustancia narrativa.

En suma, la máxima condensación expresiva no solo se llega a través de la astringencia de los elementos narrativos, sino también por medio de una estratégica ordenación de la trama, que depende fundamentalmente de la asociación o complicidad definitiva del lector. De otro modo, estas sofisticadas estructuras narrativas quedarían incompletas, vacías o ininteligibles. Y aquí llegamos a una cuestión capital en el tipo de microrrelato que aporta Loayza: la metaficción. En otras palabras, ¿cuál es la consecuencia de bordear los límites de la mimesis clásica?

IV.1.2.2. Metaficción y mundos posibles

El concepto de mimesis, entendida por Aristóteles como la imitación de acciones, ha sido fundamental en la historia de la ficción. Por esto mismo quizá, esta noción ha sufrido diversas interpretaciones a lo largo del tiempo, pero la que ha predominado, como sostiene Lubomír Doležel (1997), es el tipo de mimesis realista, que busca mantener en los textos literarios una cierta correspondencia con la realidad fáctica. De este modo, se exigía la famosa verosimilitud como norma que media la eficacia de las ficciones en la representación de los hechos.

Este concepto de mimesis realista, que ha privilegiado y legitimando obras de este tipo, ha sido hegemónico en el canon occidental, incluso hasta nuestros días. Sin embargo, con el advenimiento de la modernidad y, de manera más acusada, en la posmodernidad, estos fundamentos se han visto resquebrajados. Una de las causas de esto es la crítica moderna a la razón instrumental, en contra de su concepción verista y utilitaria del lenguaje artístico. En tal sentido, este fenómeno, que sobrepasa el plano literario, se refiere a una crisis representacional que afecta a otras artes como la pintura

y el cine. Por ello, la experimentación sobre las formas que se ha efectuado desde las vanguardias artísticas ha desestabilizado las leyes de la poética tradicional y, entre ellas, el concepto de mimesis como representación.

Ahora bien, si entrar en mayor discusión sobre este complejo tema, la noción de *mundos posibles*, que ya hemos referido en la sección teórica, es una de las teorías que postula la independencia y autonomía de la ficción frente a la realidad. Este concepto, que se opone al de mimesis clásica, nos permite entender que la representación «realista» es solo una de las posibilidades de construcción de la obra artística. Asimismo, la teoría de los *mundos posibles* concibe que ningún tipo de representación, sea realista o no, tiene privilegio o jerarquía poética sobre otra, ya que, al ser procesada bajo las convenciones del lenguaje artístico, es, ontológicamente, una forma más de ficción entre otras posibles.

Una consecuencia de esta visión, es que se revalore al autor de ficciones que, rompiendo con el esquematismo verosímil, inventa su propio mundo independiente del real, y deja en un segundo plano el contenido de la obra para enfocarse en la forma. Hablamos de la literatura autorreferencial, aquella que se pliega sobre sí misma, sobre su propio lenguaje, y se libra de la unívoca referencialidad histórica o realista. Una de sus modalidades es la metaficción que, aunque ha tenido antecedentes en la historia literaria (*Don Quijote*, *Niebla*, etc.), es, en la época contemporánea, que se manifiesta como una verdadera tendencia.

De entrada, conviene precisar que aquí el prefijo «meta» no alude a ‘más allá’, como en «metafísica», denotando a algo superior, sino a un significado similar en el concepto que Jakobson propuso sobre *metalinguaje*, donde la lengua misma se toma como objeto del enunciado. En este sentido, la metaficción es la ficción que habla o reflexiona sobre la ficción. Práctica que tiene sus antecedentes en las denominadas

antinovelas, como fruto del agotamiento de las técnicas narrativas tradicionales. Posteriormente, William Gass cambia este término por el actual de metaficción, para evitar esa caracterización negativa que implicaba el prefijo «anti». Con el paso del tiempo, este término también se alternaría con otros como el de «autoconciencia», introducido por Robert Alter. En el ámbito angloamericano fue John Barth uno de los primeros en estudiar esta práctica en la obra de Jorge Luis Borges¹⁶⁴.

En estas líneas, que solo intentan presentar lo fundamental de este concepto, vamos a seguir el trabajo de Clemencia Ardila (2009), para quien la metaficción se constituye en el rasgo definitorio de la posmodernidad. Esto se constata por la proliferación de obras literarias que rompen el pacto verosímil de lectura y buscan reflexionar sobre los mecanismos propios de la ficción. Asimismo, este término, según Ardila, estuvo sumido en la indeterminación conceptual y teórica, aproximadamente desde los años setenta, en que aparecen los primeros estudios, hasta las primeras sistematizaciones en los años ochenta del siglo pasado. Así, la investigadora colombiana registra los siguientes nombres que distintos estudiosos, norteamericanos y europeos, adjudicaban a esta forma de ficción: novela autoconsciente, novela reflexiva, sobreficción, novela autogeneradora, antinovela, aliteratura, *Mise en abyme*, texto espejo (36-38).

Pero a partir de dos trabajos fundacionales, el concepto se va a estabilizar y va a predominar el término de metaficción:

La tendencia general en los estudios sobre lo metaficcional, publicados en los años noventa en Inglaterra, Norteamérica, Canadá y en algunos países de América Latina, se enmarca en los trabajos de Linda Hutcheon y Patricia Waugh, quienes se destacan no solo por recuperar el término metaficción, y sobre todo, por el impacto y acogida de sus propuestas en el ámbito de la crítica y la teoría literaria

¹⁶⁴ Sobre los usos del término y otras cuestiones importantes con respecto a la novela y la teoría metaficcional, véase Gil González, A. J. (2001), *Teoría y crítica de la metaficción en la novela española contemporánea: a propósito de Álvaro Cunqueiro y Gonzalo Torrente Ballester*.

contemporánea. Estos dos estudios, por diferentes vías, vinculan metaficción y posmodernidad y hacen énfasis en cómo la autoconciencia y la autorreflexividad, modalidades de lo metaficcional, son características definitorias de una literatura posmoderna (38-39).

Asimismo, Ardila nos recuerda que esta aproximación a lo metafictivo, en la teoría europea y continental, se hizo desde teorías lingüísticas, como también del formalismo ruso, y asimiló nociones como la intertextualidad de Julia Kristeva, el carácter polifónico y dialógico del texto literario de Mijail M. Bajtín y el concepto de hipertextualidad de Gerard Genette. Esto implica la constitución de un marco teórico más amplio de metaficción, que aquel que la define como una obra que instaura una ficción dentro de otra. En otras palabras, también deben incluirse todas aquellas obras que examinan, de forma general, los sistemas ficticios y sus mecanismos de creación.

Esquemáticamente, Ardila nos presenta como «semas constitutivos del concepto» los siguientes:

- *Autorreflexividad*: hacer ficción sobre/dentro de la ficción.
- *Autoconsciencia*: indagar, observar, razonar sobre la ficción desde la ficción misma.
- *Autorreferencialidad*: problematizar la relación ficción/realidad.

Sin embargo, el concepto de autorreferencialidad, afirma la teórica, es un fenómeno mucho más amplio que rebasa el campo literario, pero que, circunscrito en este, una de sus modalidades sería el de la metaficción autorreferencial. De ahí que esta modalidad, además de incluir las dos primeras, es aquella que pone en relación la unión de un universo representado –materia narrativa, contenido, fábula, historia– con el acto mismo de la representación. Juego de espejos entre lo real y lo ficcional.

Nosotros, en esta aproximación a *El avaro* de Loayza, vamos a usar el concepto restringido de metaficción autorreflexiva y, en cierto grado, el de metaficción autoconsciente, pues creemos que en estos dos niveles se mueve dicha obra.

IV.1.2.3. El sentido de la metaficción en *El avaro*

El avaro es un texto *sui generis* en la narrativa peruana. Tanto así que no ha sido considerado precisamente como una obra narrativa. Esto porque desborda el ámbito de las convenciones usuales de este discurso, fundamentalmente, en dos aspectos: su dimensión microtextual y su visión autorreflexiva del mundo. Esto explicaría también su doble marginación: genérica e ideológica. Con respecto a la primera, hemos observado cómo han predominado las lecturas que no consideran a *El avaro* un libro de narraciones, sino de *prosas, estampas* o como *ejercicios de estilo*; con excepción de las más recientes lecturas, que; sin embargo, lo leen desde la poética del cuento, la cual no aprecia adecuadamente su particular naturaleza genérica. Y, con respecto a la segunda, ya hemos visto cómo esta obra va en contra de las tendencias predominantes de los 50: neorrealismo y neoindigenismo. Por lo tanto, ¿cuál es la propuesta o el sentido de esta obra que solo muy pocos han podido vislumbrar?

Con *El avaro*, tenemos la convicción de que Luis Loayza lograr ampliar cognoscitivamente los marcos tradicionales de la ficción narrativa en nuestro medio. Y esto lo hace, creemos, a través de la dimensión metaficcional de algunos de sus relatos más importantes de su ópera prima: «El avaro», «El héroe» y «Éxodo», principalmente. De este modo, Loayza ingresa con derecho a una tradición de la narrativa que hace de la autorreflexión y autoconsciencia una búsqueda de los mecanismos y proyecciones de la propia ficción. Una tradición metaficcional que tiene antecedentes clásicos, como

Miguel de Cervantes Saavedra o Miguel de Unamuno, o, dentro del relato breve contemporáneo, a narradores vinculados a la ficción posmoderna, como Marco Denevi o Augusto Monterroso. Pero analicemos concretamente un microrrelato al respecto, como una forma de aproximarnos a lo que venimos sosteniendo.

IV.1.3. Análisis de «El héroe»¹⁶⁵

Citemos completamente el texto:

El héroe

He conservado el secreto, no por vanidad sino por sentido del deber. Quizá lo sepan sin decirlo, pues la sombra de mis hombros hace desaparecer sus cabezas. Pero envejezco, toso, los alimentos me repiten en la boca su materia agria. Todavía soy ‘feroz como un jabalí, invulnerable como un árbol portentoso’ pero sé que ahora mismo hablo como un charlatán. No puedo evitarlo y creo resignadamente que es la edad.

Sépanlo, yo no maté al monstruo en su caverna. Al verlo cerré los ojos aterrorizado y me eché a temblar. No pude evitarlo; reconozcamos que era un animal verdaderamente horrible: echaba fuego por la boca, sus zarpas eran grandísimas. No hace falta que yo lo diga porque lo han descrito tantas veces que ya es clásico. Pero sucedió que él también me tuvo miedo y al retroceder violentamente se dio tal testarazo contra las piedras que se mató. Yo me pregunto ¿por qué huyó el monstruo? Parece que había escuchado aquella profecía que le anunciaba la muerte en su encuentro conmigo: no hay que prestar oído a estos oráculos que roban la fuerza.

Este fue el comienzo de mi fama. De la serpiente marina no puedo decir nada porque ni siquiera llegué a verla. Pero no desmentí a aquellos buenos pescadores que me estaban tan agradecidos que creían haber visto la lucha. La historia, por lo demás, (como las otras, algunas de las cuales ni si quiera conozco) no hace daño a nadie. Aunque es verdad que acabé con unos cuantos héroes: los pobres combatían tan abatidos que casi siempre empezaban por rogarme que no ultrajara sus cadáveres.

En cuanto a mis otras hazañas, la verdad es que no fueron tantas ni tan extraordinarias: ya se sabe que las mujeres exageran mucho. Pero mi difunta esposa solía decirme que yo era nada más que un hombre normal, y aún inferior a su primer marido.

IV.1.5.1. Título y perspectiva narrativa

Desde el título observamos la orientación intertextual de este relato. Pues, aunque de manera vaga e imprecisa al comienzo, este hace alusión a todo un campo cultural en la memoria de todo lector competente. En efecto, la figura del héroe evoca, en el mundo

¹⁶⁵ En este análisis, trabajamos con el texto de la quinta edición (*Relatos*, 2010: 35-36), revisada por el propio autor, pero que se mantiene fiel al de la primera (1955).

del mito y de la épica clásica, a un personaje de origen semidivino. Su presencia es elemental para el tránsito del caos (monstruo/esclavitud/injusticia) al cosmos (humanidad, libertad, justicia). Por ello, para la conciencia colectiva occidental, el héroe es un ser que trasciende, a través de sus hazañas y sacrificios, el plano del orden profano hacia una dimensión simbólica y sagrada. Así, este personaje es reverenciado y la colectividad se identifica con él porque representa y simboliza deseos y aspiraciones humanas.

Con respecto a la perspectiva narrativa, observamos a un narrador personaje que nos introduce a la subjetividad de su conciencia; focalización interna que no es típica de los grandes relatos épicos, donde más bien predomina una cierta objetividad en la narración. En este sentido, no vemos al héroe en su dimensión *heroica*, en la pura acción de sus hazañas, que es el sentido de su existencia; por lo contrario, observamos a este personaje como suspendido y meditando, dirigiéndose a un público a quien revelar su propia historia. Entonces, lo que importa aquí no es lo que hace, sino lo que dice, su verdad.

En este sentido, la lucha que realiza el protagonista no es objetivamente externa, como la de los típicos héroes, sino que más bien es una lucha interna consigo mismo, que se basa precisamente en la tensión de no decir algo que sabe que es verdad (por «sentido del deber») y de confesarlo para librarse del peso de un engaño que se ha sido mantenido por muchos años. Por lo tanto, creemos que este héroe presenta una conciencia escindida: entre la imagen que los demás tienen de él y la imagen que él tiene sí mismo.

Intertexto y metaficción

Como hemos mencionado en la recepción de *El avaro*, se ha relacionado este microrrelato de Loayza al clásico mito de Teseo, quien, con ayuda de Ariadna, libera a su pueblo matando al minotauro que vivía en el laberinto de Creta (representados, en el texto de Loayza, por el monstruo y la caverna, respectivamente). Incluso, se ha relacionado a la esposa de este héroe de Loayza con la Ariadna mitológica. Lectura que es válida, hasta cierto punto, por algunas correspondencias que presenta; pero nosotros no creemos que el texto de Loayza se reduzca a la relación metaficcional con este único mito¹⁶⁶, sino al mismo arquetipo tradicional del héroe, que se puede encontrar en diversos mitos, leyendas u obras épicas clásicas.

Así, nuestra lectura se orienta hacia la problemática de la representación que subyace a este relato. En este caso, en cómo se ha representado esta figura del héroe en la visión clásica o tradicional, pero desde una perspectiva moderna, irónica y desacralizadora. Para ello, apreciamos que en este relato se conjugan y contraponen al mismo tiempo algunos operadores de lo que concebimos como realidad: lo factual (el mundo de los hechos), lo ficcional (lo imaginario) y lo mítico (lo sagrado).

El primero se relaciona con los hechos que, a pesar de todo, él sí ha realizado (*sin querer*): efectivamente mató al monstruo en la caverna, también a la serpiente marina y a algunos héroes (enemigos), librando así a su comunidad del caos. De estos hechos se desprenden los otros dos tipos de representaciones. Por un lado, el estatus mítico que alcanza en este personaje en la memoria colectiva a fuerza de repetición («lo han descrito tantas veces que ya es clásico»); y por otro, la figura imaginaria de un héroe que no se corresponde con la idea que tiene de sí mismo el protagonista.

¹⁶⁶ Por ejemplo, el cuento de Borges, «El Asterión», narrado desde la perspectiva del minotauro, sí encuentra una plena correspondencia con este mito.

En este sentido, no creemos que aquí exista la desmitificación de un mito, entendido como una mentira o un engaño. En tanto, el mito, como toda creencia, escapa a la lógica del concepto de verdad como adecuación; además, para esta conciencia mítica lo trascendental no es tanto la verdad empírica sino las figuras o símbolos que forman su realidad. En cambio, creemos que lo que se opera es una ficcionalización del mito desde la conciencia individual del protagonista. En efecto, como habíamos dicho, este es un personaje escindido entre la representación que la comunidad tiene de él (un héroe) y lo que él mismo piensa de sí (un hombre ordinario). De esta forma, para el protagonista, la creencia colectiva de su figura heroica, al no corresponderse con un referente «real», sino más bien con uno imaginario, es una representación falsa: imaginaria, *ficcional*.

En consecuencia, lo que se lleva a cabo es un cuestionamiento de cómo algunos mecanismos configuran y contraponen los discursos sobre la realidad: la verdad fáctica o referencial, la ficción y el mito. En efecto, en un primer nivel ficcional (el relato mismo), el autor textual hace reflexionar a su narrador personaje sobre los otros niveles: la verdad fáctica y el mito. Frontera inestable que depende de la hegemonía de un discurso sobre otro: conciencia individual frente a conciencia colectiva. En efecto, el personaje es consciente de cómo se forjó su «fama»: «No hace falta que yo lo diga porque lo han descrito tantas veces que ya es clásico». Esto es, a fuerza de repetición se genera una creencia que se toma como verdad simbólica o mítica desde la conciencia oral. Así, mientras para el protagonista esta creencia (su estatus heroico) es falsa de acuerdo a su conocimiento de los hechos; para la colectividad esta creencia se legitima como verdad desde la tradición oral.

Y, ¿por qué revela este secreto recién en la etapa final de su vida? Pues justamente lo hace por y ante la proximidad de la muerte: «envejezco, toso, los

alimentos me repiten en la boca su materia agria» (35). La muerte se presenta aquí como una fuerza liberadora que le permite al héroe sustraerse de sus obligaciones terrenales para con la comunidad. Y así, finalmente, liberado del deber colectivo, poder revelar su verdadera identidad.

Autorreflexividad y autoconsciencia

Como habíamos señalado, existen tres niveles de metaficción: autorreflexividad, autoconsciencia, autorreferencialidad. Nosotros creemos que «El héroe» se mueve entre los dos primeros. Es decir, es un texto que hace ficción dentro de la ficción, pero también uno que indaga, razona o cuestiona acerca de la ontología de la ficción. Así, cuando el narrador dice: «No hace falta que yo lo diga porque lo han descrito tantas veces que ya es clásico» (35) o, más adelante, cuando se pregunta por la huida del monstruo: «Parece que había escuchado aquella profecía que le anunciaba la muerte en su encuentro conmigo: no hay que prestar oído a estos oráculos que roban la fuerza» (35); lo que hace el personaje es enfocarse y, a través de sus palabras, enfocarnos en cómo ciertos discursos crean una trama que no solo imita la realidad, sino que efectivamente se toma como tal.

Al final, es a través de la voz doméstica de un personaje secundario, como la esposa difunta del héroe, que se deconstruye todos esos entramados ficcionales al revelar que este «héroe», no era nada más que «un hombre normal, y aún inferior a su primer marido» (36). De este modo, se desmitifica y desacraliza la figura del héroe, cuestionando las verdades establecidas de la colectividad, desde una conciencia individual.

Por último, esta orientación metaficcional del microrrelato «El héroe», como también de otros del mismo libro: «El avaro», «La bestia», «La estatua» o «Éxodo»; se

inscriben, así, en una tradición moderna que resemantiza u ofrece relecturas de referentes clásicos y universales. Estas versiones o subversiones son típicas de los mejores microrrelatos contemporáneos (*La oveja negra* de Monterroso, *Confabulario* de Arreola, *Falsificaciones* de Denevi, entre otros), ya que, por la propia naturaleza fragmentaria de la ficción mínima, es posible cuestionar totalidades o verdades absolutas, y se logra ese placer ético y estético de reescribir la propia literatura.

IV.2. EL MICRORRELATO HUMORÍSTICO: LUIS FELIPE ANGELL

*Al punto le salió un rabito, y entró en estado de coma.
Los avaros se mueren sin dar el último suspiro.*

Sofocleto

Luis Felipe Angell (1926-2004), más conocido como Sofocleto, fue uno de los escritores más prolíficos que ha tenido el Perú, y también uno de los más versátiles en cuanto a la práctica de diversos géneros literarios y periodísticos¹⁶⁷. Humorista, comentarista deportivo, columnista, narrador, poeta¹⁶⁸; Angell ha logrado producir una obra cuantiosa¹⁶⁹ y, algunas de ellas, inclasificables. Por ejemplo, los sinlogismos que justamente se caracterizan por romper la lógica de los géneros discursivos.

Entre sus obras tenemos: *Sinlogismos* (1955)¹⁷⁰, *La tierra prometida* (1958), *Sofocleto Al pie de la letra* (1960), *Diccionario chino* (1966), *Diccionario de sinónimos* (1970), *Diccionario de frases célebres* (1972), *Los cojudos* (1970), *El ángulo agudo* (1974), *Manual del perfecto deportado* (1974), *San Camilo* (1976), *Los conchudos*

¹⁶⁷ Entre los diarios donde trabajó, contamos: *El Comercio*, *Correo*, *Ojo*, *Expreso* (donde comentó irónicamente que era natural que él escribiera ahí, pues era un «ex-presos», dado que había estado en la cárcel), en *La República*, *La Mañana* y *Selecciones*. Sus dos famosas columnas eran: «Sofocleto en dos columnas» y «Sofocleto al pie de la letra». Asimismo, fundó el periódico *Don Sofo*.

¹⁶⁸ Fue también funcionario público del Ministerio de Relaciones Exteriores por el año 1947; y luego también trabajó en el Servicio Diplomático por el año 1951, al cual renunció en 1967 para dedicarse plenamente a su carrera periodística y literaria.

¹⁶⁹ Se calcula que habría escrito más de 3000 artículos periodísticos, 12 mil sonetos (llamados *Sofonetos*), 2538 décimas y 50 mil sinlogismos, entre otras creaciones. Al fallecer estaba reeditando 27 tomos de los 162 volúmenes que comprenden sus obras completas. Francisco Miró Quesada (1960), uno de los directores de *El comercio*, dijo alguna vez de Angell, no sin hipérbole por cierto: «La producción literaria de Luis Felipe Angell De Lama es cien veces más allá de la producción en conjunto del Siglo de Oro español. Ha escrito «muchas veces más que Félix Lope de Vega, Calderón de la Barca, Quevedo, Gustavo Adolfo Bécquer y todos sus contemporáneos» (5).

¹⁷⁰ Hay otras ediciones, como las de 1972 y 1975, en las cuales amplía el número de estas creaciones. Asimismo, una antología por Matilde Mármol (estudio y selección): *Los sinlogismos de Sofocleto* (1968).

(1999)¹⁷¹. Por último, podemos mencionar una obra con la que descubrimos mucho de la poética de Sofocleto: *Antología universal del humor* (3 tomos)¹⁷².

Una de las primeras incursiones de Angell en el mundo periodístico fue en el diario *El Comercio* con su «Sofocleto en dos columnas», donde ya demostraba esa versatilidad, agudeza e ingenio que lo caracterizaron a lo largo de su vida. Su contratación en ese diario tuvo cierta repercusión en aquella época, ya que Sofocleto fue llamado para competir con el uruguayo Ricardo Lorenzo Rodríguez («Borocotó»), quien colaboraba en *La Prensa* y era considerado como el mejor periodista deportivo del mundo. Esto a raíz del Campeonato Sudamericano de Fútbol que se jugó en Lima en 1956; *El Comercio* esperaba así, con la pluma de Angell, contrarrestar la lectoría que iba a tener su competencia en este acontecimiento deportivo. Luego aparecerán en este diario sus primeros sinlogismos, entre otras minificciones como historietas, microrrelatos, chistes, etc.¹⁷³.

Un dato importante para comprender la visión crítica y rebelde del humor de Angell es la censura, represión y serie de atropellos que sufrió desde que prácticamente cogió la pluma. En efecto, como él mismo confiesa en los prólogos de sus obras, ya desde los 12 años, y estudiando en un colegio religioso, fundó un diario manuscrito titulado «Abajo los curas» que duró solo dos días, pero que le ocasionó su expulsión del

¹⁷¹ Pertenece al tomo II de su *Enciclopedia de la conducta humana*, el tomo I es *Los cojudos* (1970).

¹⁷² En el T.I (1958) incluye a Mark Twain, Óscar Wilde, Wencesleao Fernández Flores, Enrique Jardiel Poncela, G.K. Chesterton y Noel Coward; en el T. II (1958, *Humorismo peruano*) a Felipe Pardo y Aliaga, Manuel Ascencio Segura, Ricardo Palma, Ramón Rojas y Cañas, Manuel Atanasio Fuentes, José Arnaldo Márquez, Ego Polobio, Juan de Arona, Abelardo H. Gamarra, Federico Blume, Federico Elguera y Leonidas Yerovi; en el T. III (1958, *Humoristas peruanos contemporáneos*) a Luis Rey de Castro, Héctor Velarde y Sofocleto. Como se observa, estas compilaciones de Angell son muy importantes no solo para rastrear sus posibles influencias, sino también para entender su concepción particular del humor.

¹⁷³ Sobre la eficacia y destreza escritural de Angell, Domingo Tamariz (1997), quien lo conoció cuando trabajaron juntos en el semanario *Libertad*, dice: «Pero el hombre iluminado en la cocina del periódico era Sofocleto, un monstruo frente a la máquina de escribir, dada su corpulencia, parecía que la iba a destrozarse cuando redactaba. Era tan rápido y sus textos salían tan limpios –ya sea escribiendo en broma o en serio–, que con su aporte no era un problema hacer un periódico “de pegada”. [...] Si hicieran un ranking de periodistas que escriben más rápido, Sofocleto probablemente estaría en el primer lugar» (285).

plantel. Esto sería solo una señal, pues, en la dictadura militar de Juan Velasco Alvarado (1968-1975), fue encarcelado sin ninguna prueba o acusación en su contra por varios meses, resultando de esto su novela autobiográfica *San Camilo* (1976). Asimismo, Sofocleto sufrió cuatro deportaciones, tres años más de carcelería y su biblioteca fue arrasada en varias oportunidades; todo esto, según él, por los apodos que ponía a los políticos de turno. Pero también es probable que haya sido por su identificación (muy a su estilo) con el inicio de la revolución cubana.

Sofocleto es, pues, uno de los más grandes humoristas y escritores que ha tenido el Perú. Derrochando siempre su humor, incluso, en los momentos más difíciles, «con todos los sinsabores que nos ha costado y nos cuesta el ejercicio del humor, con todas sus amarguras, su incomprensión y su melancolía paradójica; pienso que sería maravilloso no haber escrito jamás una sola palabra de optimismo, ni haber hecho humorismo nunca. Para volver a empezar...» (Angell, 1972: 26).

IV.2.1. Recepción crítica de *Sinlogismos* (1955)¹⁷⁴

El objetivo aquí es comprender cómo la crítica literaria y periodística han leído esta obra atípica de la literatura peruana. Esto para luego postular una lectura desde el marco teórico del microrrelato. De entrada, aclaramos que no todos los sinlogismos pueden ser catalogados como microrrelatos, por la sencilla razón de que muchos de ellos (incluso la mayoría) carecen de narratividad. Por lo tanto, otro objetivo será el de la criba y clasificación de estas creaciones para encontrar un corpus de minitextos que cumplan las condiciones de la minificción narrativa.

¹⁷⁴ En este trabajo nos enfocamos en la primera edición (1955) de esta obra. Sin embargo, tenemos en cuenta las otras ediciones (1972, 1975), en las cuales simplemente se fueron ampliando la cantidad de los sinlogismos.

Como ya hemos referido, Sofocleto publicó sus sinlogismos por entregas en el *Suplemento Dominical* del diario *El Comercio*¹⁷⁵, por más de una década aunque con ciertas intermitencias¹⁷⁶. Estos microtextos que aparecían en una serie de 10 y bajo el título de «Sin-logismos. Observaciones de Sofocleto», también contaban con un subtítulo que los organizaba temáticamente: «Los ingenieros», «Los sastres», «Los aviadores», etc. Pero con el tiempo esta organización dejó de usarse, y así se podía apreciar una cierta autonomía de cada sinlogismo. Asimismo, estos comprimidos se publicaban al inicio en un pequeño recuadro junto a otros textos (cuentos, artículos, poemas), ajenos y propios del autor; pero, más adelante, se publicaron en la sección «Buena Idea» y, posteriormente, bajo el membrete de «Sofocleto Al pie de la letra».

Un buen referente para la historia de la recepción de esta obra (antes de publicarse en formato de libro) es la que nos ofrece Francisco Miró Quesada, el director de este diario:

Hace apenas unos años, creador y propietario del seudónimo Sofocleto, vino a verme al Suplemento. Abrió un cartapacio, sacó unos papeles de seda amarillos y me dijo: quiero publicar esto. Eran sus primeros **sinlogismos** [sic]. No hice sino leer el primero y di la orden de que se publicaran todos los que trajera en el futuro. En corto plazo, con el solo impacto de su pluma, Sofocleto ha conquistado la fama. Es uno de los escritores más leídos del Perú, sus artículos no sólo hacen reír hasta las piedras sino que tienen repercusión política. Ocupa un puesto destacado en el equipo de nuevos intelectuales que están sentando las bases para una transformación del Perú. Tiene además prestigio internacional. *Selecciones* ha publicado sus sinlogismos y Silvio Julio, distinguido catedrático de la Universidad de Río, acaba de sostener que es el mejor humorista de América Latina (Miró Quesada, 1960: 5).

Asimismo, Miro Quesada (1960) argumenta que lo que distingue a Sofocleto es su originalidad: «un escritor muy difícil de clasificar. No puede saberse a ciencia cierta

¹⁷⁵ Un dato significativo es que estos sinlogismos van a reemplazar a los microtextos de otro autor, César E. Ferreyros, quien también publicaba una serie de aforismos (desde febrero de 1950 hasta enero de 1952) con el título «Máximas y mínimas», pero aforismos más al estilo tradicional (y quizá, por ello, con menos éxito) y no modernos, lúdicos e irónicos como los de Angell.

¹⁷⁶ Nosotros solo hemos registrado estos sinlogismos a lo largo de la década del 50, pero Sofocleto continuó escribiendo estos microtextos e, incluso, publicándolos en libros. Por ello, podemos calcular que nuestro autor publicó, entre periódicos y libros, más de 5000 sinlogismos.

si hace humorismo o ironía» (5). Más adelante, sostiene que «si me obligasen a clasificar a Sofocleto tendría que decir que no es solo humorista ni solo irónico, sino que es un escritor festivo que, con lo que escribe, divierte al lector y lo hace reír» (5). Miró Quesada también afirma que los rasgos del estilo de nuestro humorista son el «carácter polisemiótico» y el manejo del «sonido de las palabras» (5). Sobre el primero, el periodista se refiere al uso del doble sentido, la ambigüedad y al juego de significaciones que producen el efecto cómico. Con respecto al segundo rasgo, intenta explicarlo tratando de encontrar una ley interna: «Un sonido, por asociación trae a otro, y así sucesivamente. La dificultad reside en que el desarrollo de las significaciones no coincide con el de los sonidos» (5).

En diciembre de 1955, aparece quizá la primera reseña sobre el primer libro de sinlogismos, sin firma y titulada «Un libro de Sofocleto», en el mismo suplemento de *El Comercio*. En este primer comentario, aunque no se distingue el humor de lo cómico, se intenta clasificar el tipo humorismo que practica Angell:

Lo primero es una cosa chistosa a la vista; lo ridículo fue la preocupación de Aristóteles. Lo ingenioso es algo que se da en nuestra mente; esto fue lo que preocupó a Kant. En este plano, mental, se mueven los **Sinlogismos** de Sofocleto [...] que no usan las palabras para suscitar representaciones más o menos cómicas, como un sustituto de la visión; juega con los conceptos mismos, e invocándolos, haciéndolos pasar bruscamente de uno a otro sentido, a veces, sutilmente, haciendo equilibrios en el límite mismo del equívoco (9).

Por ello, el reseñista dirá que Sofocleto se mueve dentro de un «humorismo lógico, no cordial», a diferencia del «humorismo profundamente humano», como el que practicara Charles Chaplin. Y cita una frase que, implícitamente, sería un sinlogismo: «Con gusto le daría mi silla, señora, pero estoy sentado en ella» (9).

Por su parte, Mario Castro Arenas (1964) clasifica a nuestro autor y comenta su obra:

El de los humoristas es el lugar pertinente de la obra del desmesurado Luis Felipe Angell, a pesar de su discutida y frágil novela realista «La tierra prometida». Desmesurado el talante, desmesurado el ingenio, Angell desborda ingenio a borbotones, ya en sus cotidianos artículos periodísticos –que lo enlazan a la tradición nacional de sátira política que viene desde el mordaz clérigo Larriva–, ya en la conversación o en los libretos radiofónicos. Tanta prodigalidad no siempre es beneficiosa. Angell con frecuencia desdeña el humor puro y se entrega al halago multitudinario del chiste fácil y chocarrero (108).

Más adelante, Castro Arenas demuestra su desconocimiento de los sinlogismos, pues, al hablar del humorismo de Angell, no los menciona, pero en cambio señala otras obras que salen de este marco:

En rigor, la producción narrativa de Angell en el campo estrictamente humorístico es mínima. Ha publicado dos novelas: una, «La máquina», tiene una dominante filiación fantástica; otra, la citada «La Tierra Prometida», es realista urbana y revela frialdad y desconexión del autor con dicha temática. Ha escrito Angell algunos cuentos cortos, publicados en suplementos literarios, como «De las moscas», que comprueba vena auténtica de buen humorismo (108).

Luis Alberto Sánchez, en su panorámica *La Literatura Peruana* (1964), le dedica unas brevísimas líneas a Luis Felipe Angell, a quien agrupa con otro periodista reconocido de la época:

Desde el ángulo humorístico destacan dos escritores a quienes de inevitable [sic] mención: «Sofocleto» (o sea Luis Felipe Angell) a quien ya hemos aludido [sic] y Luis Rey de Castro. Si se compara a los nombrados con los periodistas de hace algunas décadas no se les halla temple lírico, pero, sí, una incuestionable devoción por el hecho y su versión lo más exacta posible (1670).

Carlos Thorne (ed.), en *La Generación del 50 y el periodismo* (2007), no incluye entre los integrantes de esta generación a Sofocleto, pues solo considera a quienes publicaron en la revista *Letras Peruanas*. Sin embargo, cuando más adelante afirma que también «acoge los primeros escritos de esta generación los diarios *La Prensa* y *El Comercio*» (44), tampoco menciona a nuestro autor. Ahora, si bien es cierto que el estudio de Thorne tiene el derecho de enfocarse en un grupo determinado; el título de su

trabajo reclamaba a un escritor como Luis Felipe Angell, quien supo moverse como pocos entre el periodismo y la literatura. Por lo tanto, Thorne desconoce o no considera importante la producción literaria de Angell para el mundo académico. Esta actitud se va a repetir luego en otras antologías y estudios críticos sobre la Generación del 50, muchas de las cuales no toman en cuenta a Sofocleto, quizá por considerarlo un autor de masas o porque su producción escrita es más *periodística* que *literaria*.

Con respecto a los estudios críticos, Matilde Mármol¹⁷⁷, en el prólogo de su antología *Los sinlogismos de Sofocleto* (1968), empieza preguntándose: «¿Qué son los “Sinlogismos?”» (9). Para la poeta, la misma palabra resulta ya un sinlogismo, pues sostiene que Sofocleto descompone la lógica del silogismo clásico «re-creándolo con el solo agregado de una **ene** para dejar, burla burlando, convertida la primera sílaba en proposición (sin: que denota falta o ausencia de)» (10). De ahí que para Mármol, en un primer acercamiento, estos microtextos serían una manera particular en que Sofocleto crea sus aforismos pero «sin-lógica»¹⁷⁸, aunque inmediatamente señala que esto no es «una regla exclusiva y concluyente en el tratamiento de los sinlogismos» (10), porque Sofocleto usa procedimientos de los más variados.

Más adelante, Mármol compara y distingue los sinlogismos de Sofocleto de las greguerías de Ramón Gómez de la Serna:

Y es curioso que, participando de mecanismos parecidos y utilizando recursos más o menos similares, no sean el Sinlogismo y la Greguería materiales idénticos. Quizás la diferencia substancial estribe en que Gómez de la Serna era un intelectual con una potencial carga de poesía en sus visiones. En tanto que Sofocleto es fundamentalmente un escritor humorista; un hombre que de una sola mirada perspicaz desnuda la realidad para mostrarnos aquella evidencia agridulce de las cosas (10).

¹⁷⁷ Hay que considerar que Marmol fue esposa de Angell; no obstante, en su desarrollo crítico, intenta ser objetiva e imparcial.

¹⁷⁸ Los define como aforismos, pero, al revisar la definición que propone el diccionario sobre aforismo («sentencia breve y doctrinal», «regla en alguna ciencia o arte»), observa que los sinlogismos de Sofocleto no tienen nada de doctrinal o normativo, poniendo como ejemplo el siguiente sinlogismo: «El gusano camina a pellizcos».

Otro punto esencial que los distingue es, según la crítica, la síntesis, que el peruano sí sabía manejar en sus sinlogismos a diferencia de Gómez de la Serna que era, como «buen español, demasiado frondoso, torrencial. No sabía medirse» (15).

Sobre los mecanismos de creación sostiene que una gran mayoría están formados por la distorsión del sentido de las palabras, de los propios vocablos, pero los hay también que son simples juegos de palabras, asociaciones de ideas, metáforas, o simplemente artes de prestidigitación, malabarismo puro (22). Por otra parte, la compiladora intenta rastrear la posible influencia del «hai-kai» japonés en los sinlogismos, pues ello explicaría en parte la evocación lírica y sintética de estas creaciones; sin embargo, señala que esta influencia la recibe más en la forma que en el contenido, ya que la diferencia entre ambos es «el leve acento de humor que imprime Sofocleto a sus Sinlogismos, aún en aquellos que no llevan una intención deliberadamente humorística» (26). Por último, Mármol observa que, a pesar de la síntesis que comprenden los sinlogismos, en estos microtextos también «se manifiestan las tendencias ideológicas del autor» (29); es decir, su posición de escritor progresista y de izquierda, «a favor de las grandes mayorías» (18).

Elton Honores (2008) clasifica a Luis Felipe Angell dentro del «cuento fantástico-humorístico» (121) y, luego de revisar brevemente la recepción crítica de su obra, afirma que el humor de Sofocleto «se inserta en la línea del humor irónico, en cuanto es consciente del absurdo del mundo; y en menor medida del humor humorístico, que crítica lo definitivo, relativizando las cosas. La base teórica de la obra de Angell es la teoría de la incongruencia, pues la risa es producto de la unión de enunciados e ideas incompatibles» (123).

Sobre los sinlogismos, Honores advierte que en ellos «se desprende desde el inicio el carácter desmitificador y cuestionador del autor respecto de las cosas, su escepticismo, su fuerte individualismo» (124). Y concuerda, con el propio Angell,

cuando este afirma que el sinlogismo tiende a la búsqueda de un sentido universal, y a la defensa de la capacidad imaginativa del ser humano (124).

Asimismo, Honores señala dos aspectos importantes en la constitución de estos comprimidos; por un lado, los «recursos literarios» y; por otro, las «formas discursivas con las cuales se expresa el sinlogismo» (132). Sobre el primero, señala los siguientes recursos: la parodia, la antítesis, el final abrupto, la polisemiosis/el doble sentido o la anfibología, el juego de palabras, la paradoja, la descontextualización, la homología, la reinterpretación, el neologismo, el principio de economía o síntesis, la pregunta y la exclamación (132-135).

Con respecto a los géneros discursivos, Honores los define como «aquella serie de enunciados intencionales e ideológicos, que absorben y reelaboran la cultura, pero que hacen referencia al mundo social, en un espacio-tiempo concreto» (135). Y señala los siguientes: 1) *Vocabulario*: «proceso de resignificación a partir del diccionario tradicional», 2) *Interpretaciones*: «se parte de las frase populares», que son subvertidas para extraer nuevos sentidos, 3) *Bestiario*: actualización del bestiario «al hacer referencia a animales sacados de la realidad cotidiana», y 4) *Minificción*: sinlogismos que «tienen una carga ficcional implícita, pues desarrollan un punto de una historia mayor [...]» (135-137).

Hasta aquí podemos rescatar algunas ideas dominantes sobre la recepción crítica de *Sinlogismos*. En primer lugar, observamos que, a pesar de la popularidad de Sofocleto, sus obras en general, y la de *Sinlogismos* en particular, solo han merecido algunas notas al margen en las historias literarias, en las cuales el humor casi no tiene cabida y prácticamente está ausente en las antologías de la narrativa de los 50. Por otro lado, ha sido común confundir el humor con lo cómico o con el chiste, por ello quizá, y por su condición de escritor de masas, Angell no fue tomado muy en serio en la

academia literaria. Pues hasta el 2008 no habíamos encontrado un estudio sistemático sobre su obra, fecha en que Elton Honores postula una clasificación de los sinlogismos y de algunos relatos de Angell en la narrativa fantástica. Ahora bien, los pocos que han comentado la producción creativa de Angell coinciden en destacar su ingenio humorístico, la agudeza crítica de sus textos, el dominio de los recursos retóricos y su versatilidad discursiva.

En suma, rescatamos las cualidades que Mármol observa en los sinlogismos: síntesis, humor, visión crítica de la realidad (tradición de las greguerías), evocación lírica (tradición del *hai-kai*), metáfora, subversión del sentido, juego de palabras y variedad temática. Asimismo, concordamos con Elton Honores acerca de la distinción entre el «humor irónico» y el «humor cómico», ya que Angell presenta una actitud desmitificadora y relativizadora de todo aquello que se presente como definitivo. Sin embargo, discrepamos con Honores cuando asume en su clasificación de «cuento fantástico» a los sinlogismos, porque no distingue entre cuento y microrrelato y, menos aún, entre microtextos narrativos y no narrativos. Por ejemplo, en su análisis de este sinlogismo:

Algún día, un buceador distraído morderá el anzuelo (137).

Honores asocia el supuesto efecto de este microtexto al efecto de un cuento fantástico, porque, según él, aquí el anzuelo es lo inesperado, lo que «rompe con la lógica del mundo representado» (137), pero no se pregunta si esa estructura mínima cumple, en primer lugar, con la necesaria condición narrativa para ser un cuento o relato o; por lo contrario, si es tan solo una observación ingeniosa, una inversión que trastoca el sentido común (como nosotros la consideramos), ya que, efectivamente, no sucede

nada en el tiempo como en todo relato¹⁷⁹. Por último, también discrepamos con respecto a su definición de «género discursivo» para la minificción, pues, como ya hemos sostenido, esta es un hiperónimo que aglutina otros discursos o géneros que pueden ser narrativos (fábula, microrrelato) o no narrativos (aforismos, bestiario, haikus, etc.).

IV.2.2. El microrrelato humorístico en *Sinlogismos*

La relación y afinidad del microrrelato con el humor es tan antigua como la literatura misma. Esta se puede rastrear en las primeras parodias que se hacían de los géneros «serios» o «solemnes» en los orígenes de la comedia occidental¹⁸⁰. Desde luego, el término microrrelato no apareció en aquella época; y la parodia, como sostiene Gerard Genette (1989), adquirió diversas formas de intertextualidad (calambur, pastiche, travestimiento, etc.), ya sea sobre textos líricos, dramáticos o narrativos. Pero, según el crítico francés, la forma más característica de la parodia

se ejerce casi siempre sobre textos breves tales como versos sacados de su contexto, frases históricas o proverbios: así Hugo deforma, en uno de los títulos de *Les Contemplations*, el heroico *Veni, vidi, vici* de César en un metafísico *Veni, vidi, vixi*, o Balzac se entrega, a través de personajes interpuestos, a estos juegos sobre los proverbios de los que hemos hablado: *Le temps est un grand maigre, Paris n'a pas été bâti en un four*, etc., o Dumas escribe en la agenda de una mujer bonita este (soberbio) madrigal bilingüe: *Tibi or not to be* (29).

Como observamos, la parodia, uno de los procedimientos retóricos del humor, tiene una vocación especial por los microtextos de la tradición. Y es que estos, al ser la condensación de la sabiduría popular o culta, son el blanco perfecto para las

¹⁷⁹ En todo caso, para nosotros, este sinlogismo de Sofocleto estaría en la categoría de minificción no narrativa, ya que, si bien es cierto no presenta un acontecimiento concreto o una mínima transformación narrativa, sí presenta unos personajes (buceador-pescador implícito) para ser considerada como ficción mínima. Más adelante explicamos la clasificación de los sinlogismos que proponemos.

¹⁸⁰ Gerard Genette (1989) sostiene citando a Escalígero: «Del mismo modo que la sátira ha nacido de la tragedia, y el mimo de la comedia, así la parodia ha nacido de la rapsodia [...]» (24). En efecto, cuando los rapsodas interrumpían sus recitales, se representaban cómicos que, para alegrar los ánimos, invertían todo lo que se acababa de escuchar. A estos llamaban *parodistas*, porque, al lado del tema serio propuesto, introducían subrepticamente otros temas ridículos.

subversiones o deformaciones que realiza la parodia. De este modo, la parodia no solo resemantiza el saber acumulado, sino que también logra ese efecto cómico que resulta del contraste entre lo serio y su nueva versión.

Para Genette (1989), la parodia consiste en una «transformación textual con función lúdica» (55), cuyo mecanismo se basa en la desviación o transformación de un texto A (hipotexto) por un texto B (hipertexto) (14). Y observa que hay distintos mecanismos de transformación paródica, desde las mínimas modificaciones léxicas, como el calambur, pasando por los anagramas, palíndromas, lipogramas, homofonías, hasta los modernos *oulipemas*, cuyos mecanismos de transformación-manipulación son tan diversos que sus fundadores pretendían explorar una infinidad de recursos y técnicas en su elaboración (55-64).

Por consiguiente, es en esta tradición de la parodia occidental, donde podemos rastrear los orígenes e influencias de los sinlogismos de Sofocleto, más allá de una tradición del «hai-kai» (Mármol) o de una tradición del «cuento fantástico» (Honores). En tanto, como pretendemos demostrar, los sinlogismos son ante todo microtextos paródicos, en los que Sofocleto hace gala de un conocimiento técnico y estilístico de los distintos recursos de la parodia: permutaciones, combinatorias, asociaciones, analogías léxicas u homófonas, etc., que aplica sobre textos, ya sean antiguos o modernos, populares o cultos. Pero siempre comprimiéndolos al máximo para que se produzca esa intensidad deslumbrante que comprende un sinlogismo.

IV.2.2.1. El humor como filosofía de la desintegración

Si bien es cierto que el humor de Sofocleto bebe de la tradición occidental de la parodia, hay que reconocer también en él una actitud y una visión crítica típica de la literatura moderna. En efecto, con el advenimiento de las vanguardias y su posición de ruptura

frente a todo convencionalismo conceptual o discursivo, el humor será uno de los instrumentos más poderosos para la desacralización y desmitificación de todo sistema, tradición o prejuicio social. Esta búsqueda comprende también una necesidad de intensidad y concisión expresiva, pues Angell, como los grandes humoristas, tiene una visión caleidoscópica y descentrada de la realidad que busca, por ende, desintegrar los grandes discursos o metarrelatos en fragmentos o ruinas de lenguaje.

Esto implica, como sostiene Irene Andrés-Suárez (2010), un doble desafío en la constitución de estos microtextos; por un lado, «para el escritor, porque su búsqueda de llegar a la reducción extrema del texto conlleva una exacerbación de la elipsis y de los espacios de indeterminación; por otro, para el lector, porque desentrañar el sentido de un texto de esta naturaleza exige un sobreesfuerzo interpretativo» (79). Así, en el nivel pragmático estamos ante la exigencia y constitución de un lector *cocreador* capaz de completar estos espacios de indeterminación y de resolver las posibles ambigüedades que plantea el autor implícito. De ahí que, como reza el refrán, la brevedad sea el alma del ingenio.

En suma, en los sinlogismos de Sofocleto, el humor es, además de una filosofía de vida, una herramienta que le permite expresar lo máximo en lo mínimo y una estrategia por la cual resemantiza, reescribe y subvierte la tradición o el pensamiento moderno (incluso las leyes lógicas de formación del lenguaje) desde una posición crítica, lúdica e irónica. Ahora bien, ¿cómo el sinlogismo de Sofocleto se aproxima a la narratividad del microrrelato contemporáneo?

IV.2.3. Propuesta de clasificación de *Sinlogismos*

Para poder distinguir los sinlogismos narrativos de la amplia variedad de los que no lo son; vamos a emprender una propuesta de clasificación que intenta advertir ciertas

tendencias microtextuales en los comprimidos de Sofocleto. Por lo tanto, nuestra lectura de una clase de sinlogismos como microrrelatos no se basa únicamente en la relación recurrente (*estratégica*) entre el microrrelato y el humor, ni tampoco se fundamenta exclusivamente en la relación intertextual entre los microtextos paródicos y los textos breves de la tradición, sino sobre todo en la existencia de un corpus significativo de sinlogismos que presentan los tres rasgos inherentes al microrrelato: narratividad, ficcionalidad e hiperbrevedad. Así, el objetivo es analizar una muestra representativa que reúna dichas características.

En tal sentido, hemos observado que los sinlogismos, más allá de característica en común de la hiperbrevedad¹⁸¹ (cuyas dimensiones oscilan entre un mínimo de tres palabras a un máximo de veinte), se pueden agrupar en tres grandes categorías: *microtextos literarios*, *minificciones no narrativas* y *minificciones narrativas* (*microrrelatos*), las cuales a su vez presentan subdivisiones o modalidades literarias que veremos a continuación¹⁸².

IV.2.3.1. Microtextos literarios

a. Máximas:

- Todas las religiones empiezan alrededor de una alcancía (23).
- La verdadera reforma agraria consiste en reformar a los campesinos (23).
- Hay familias que solo se juntan alrededor de ataúdes (25).

b. Aforismos:

- Casi todos los críticos mueren de mediocridad al hígado (25).
- La soledad consiste en estar rodeado de imbéciles (28).

¹⁸¹ Véase Lagmanovich (2006: 49-83).

¹⁸² Para una explicación detallada de cada grupo, ver «El microrrelato y otras formas», cap. I (63-67).

- Todos los amores son eternos. Lo único que cambia es la persona (29).

c. Vocabulario:

- Hoja seca: Instrumento de viento (38).
- Botánica: Ciencia que estudia a los militares (40).
- Uva: Huevo de vino (41).

d. Juego de palabras (Calambur, parodias, inversiones, etc):

- Los poetas claudicantes nos dan el verso de Judas (73).
- La emoción nos hace un mudo en la garganta (73).
- El mundo es Sancho y ajeno (82).

III.2.3.2. Minificciones no narrativas

a. Bestiario:

- La tortuga es un monumento a la resignación (24).
- Las serpientes duermen con los brazos cruzados (24).
- Para una hormiga, las estrellas son luciérnagas de otro jardín. (25).

b. Prosa poética:

- Las olas son la respiración del mar (87).
- El verbo amar es toda la gramática del corazón (89).
- Los domingos sin sol parecen lunes (93).

c. Ficción mínima

- En el fuego, las llamas se contorsionan porque las están quemando vivas (55).
- Las moscas traman algo...hace años que las veo frotándose las manos (79).
- Detrás del aspa duerme un fantasma de un molino de viento (95).

III.2.3.3. Minificciones narrativas

a. Microrrelatos con fábula

- Abrió los ojos y recién entonces comprendió que era japonés (26).
- Y el caracol siguió creciendo hasta que se convirtió en una jirafa enorme (138).
- Después de treinta años descubrieron que no era mudo sino que no tenía nada que decir (127).

b. Microrrelatos sin fábula (aparente)

- Lo de Venecia ocurrió porque el gasfitero no vino a tiempo (108).
- En el pueblo había un enfermo y treinta doctores. Fue el comienzo de las Guerras Médicas (121).
- «Dejad que los niños vengan a mí» (Herodes) (156).

Como todo intento de clasificación, este no pretende ser tajante ni total. Solo indicamos una variedad de tendencias que dominan sobre otras, mediante este muestrario que puede extenderse y ampliarse en distintas formas. Además, es evidente la contaminación o interrelación entre un tipo y otro de sinlogismo. Así, por ejemplo, existen aforismos que se acercan a la ficción mínima por su carácter figurativo; o algunas formas del bestiario próximas al microrrelato por desarrollar una cierta acción.

Por consiguiente, cuando clasificamos algunos sinlogismos como *máximas*, y otros como *aforismos*, damos a entender que los primeros se aproximan a la literatura moralista-doctrinal; en cambio, los segundos se acercan a una tradición crítico-satírico que –aunque tiene su origen en la antigüedad– presentan un espíritu moderno. Con respecto a la clasificación de las minificciones narrativas, nuestro objeto de estudio, vamos a comparar y justificar la división propuesta en el siguiente apartado.

IV.2.4. Análisis de dos grupos de microrrelatos en *Sinlogismos*¹⁸³

Los dos grupos de microrrelatos en *Sinlogismos* que fueron arriba propuestos – microrrelatos con fábula y microrrelatos sin fábula (aparente)– son, de todos los tipos de microtextos en esta obra, los menos frecuentes: 25 microrrelatos aproximadamente de un universo de 1900 sinlogismos. Esto se debería no solo a la dificultad de crear micronarraciones de menos de 20 palabras (*hiperbrevés*), sino también a la voluntad de su autor de no mantenerse fijo en ningún tipo de discurso.

IV.2.4.1 Microrrelatos con fábula

1. Abrió los ojos y recién entonces comprendió que era japonés.
2. Y el caracol siguió creciendo hasta que se convirtió en una jirafa enorme.
3. Después de treinta años descubrieron que no era mudo sino que no tenía nada que decir.

a) Aproximación narratológica

En este primer grupo, constatamos que, a pesar de la fulminante brevedad que los caracteriza, cada uno de ellos presenta una fábula; es decir, una historia mínima por más escueta que sea. Por lo tanto, los tres cumplen con las condiciones mínimas de una situación narrativa que hemos teorizado (estado 1/transformación/estado 2), ya que presentan una acción o un suceso que se desarrolla por (o que sufre) un personaje en el tiempo. Esto se puede determinar por el uso preciso de los tiempos verbales. Así, en el microtexto 1 (*abrió/comprendió*), y en el 2 (*siguió/convirtió*), el uso del pretérito perfecto simple indica acciones ejecutadas y terminadas en un tiempo pasado.

¹⁸³ En este análisis estamos usando la edición de 1972 de *Sinlogismos*, pero que reúne microtextos de las ediciones anteriores (1955, 1960), y también algunos que aparecieron en diarios desde la década del 50.

Asimismo, observamos que ambas acciones están conectadas causalmente: la primera que origina el proceso o lo continúa, y la segunda que ejemplifica el resultado de este proceso: el cambio o la transformación de los personajes respectivos. En el tercero, la alternancia de los pasados terminativo y no terminativo (*descubrieron/tenía*) evidencia un procedimiento característico de la narración en español y muy frecuente en los microrrelatos más breves o *hiperbreves*, en los que, estratégicamente se los utiliza para indicar el contraste entre lo puntual y lo continuo. De este modo, una acción concluida en el pasado, es interrumpida por otra que expresa una continuidad que no cesa¹⁸⁴.

Ahora bien, como sucede con frecuencia en los microrrelatos, algunos de los momentos del desarrollo narrativo clásico –inicio/nudo/desenlace– se obvian o se presentan de manera implícita. En este grupo de microrrelatos con fábula, observamos que solo el inicio (descripción de una situación) ha sido obviado o silenciado, pues los otros momentos sí se pueden identificar a simple vista.

b) Personajes

La conformación anónima de los personajes no impide abordar algunas cuestiones de su presencia narrativa. En efecto, en los tres microtextos se observa la presencia de seres que realizan acciones en el tiempo, es decir, son sujetos de la predicación. Pero en el tercero, además, vemos que hay un objeto o sujeto pasivo de la acción (*el mudo*). De esta forma, podemos denominar a los personajes en estos tres microrrelatos para identificarlos: *el japonés* (1), *el caracol-jirafa* (2), *los descubridores* y *el mudo* (3).

¹⁸⁴ En este aspecto, son muy similares los microrrelatos de Juan José Arreola: «Estabas a ras de tierra y no te vi. Tuve que cavar hasta el fondo de mí para encontrarte», el de Alejandro Jodorowski: «Cuando el viajero miró hacia atrás y vio que el camino estaba intacto, se dio cuenta que sus huellas no lo seguían, sino que lo precedían» o el de Luis Mateo Diez: «Soñé que un niño me comía. Desperté sobresaltado. Mi madre me estaba lamiendo. El rabo me tembló durante un rato».

Asimismo, como hemos referido arriba, observamos en este grupo el cambio o el paso de un estado a otro. En los microtextos 1 y 2, vemos que ese cambio se debe a una especie de revelación o descubrimiento final de la verdadera identidad (japonesa) o de la condición de un sujeto (mudez) que estaba oculta bajo las apariencias. En el microtexto 3, este cambio se opera por una transformación fantástica que, al ser inexorable e inexplicable, no necesita de un agente explícito que realice dicha mutación, sino de una fuerza ciega que podría ser aludida a la propia naturaleza que desborda sus propios parámetros.

Por otro lado, estos personajes que se presentan solitarios ante estos momentos críticos de su existencia, podrían ser mejor comprendidos si observamos sus relaciones con otros que aparecen en esta obra. De ahí que exista la posibilidad de clasificarlos en grupos o categorías de individuos. Por ejemplo, el japonés integraría una serie de personajes que podemos nombrar como *los extranjeros*, los cuales son satirizados por algún rasgo que los caracteriza. Así tenemos a *los chinos* («Chino comunista: amarillo rojo», p. 82), *los norteamericanos* («El norteamericano es un inglés que colgó los hábitos», p. 86), *los alemanes* («El alemán se habla peleando», p. 76), etc. Lo mismo puede establecerse para *el mudo* que puede insertarse en una serie de los *discapacitados* o *defectuosos*, como *el cojo* («Para desgracia la de ser cojo y tener un pie en la tumba», p. 102), *el ciego* («Los ciegos no tienen puntos de vista» p.113), *el cabezón* («Cabezón es el que tiene las orejas a larga distancia» p. 79). Y así también para *el caracol* que, como ya hemos anotado, integra el conjunto de un bestiario poblado de todo tipo de animales e insectos. En suma, estos personajes que hemos analizado son mejor comprendidos en este universo fragmentado de seres que pueblan esta obra de Angell. Sin embargo, cada uno de ellos se inscribe en la autonomía propia que debe tener cada microrrelato.

c) Mecanismo retórico

La rapidez e intensidad de estos chispazos narrativos se logra con el dominio de los mecanismos retóricos que propicien la concisión y la densidad verbal. Por un lado, se observa que la astringencia de los elementos narrativos (acción, personajes, tiempo) – que llega al extremo de desestabilizar la propia condición narrativa– presenta solo lo esencial para mantener una historia en sus mínimos elementos. Esto se consigue, como hemos visto, con la elección estratégica de los tiempos verbales, que expresan el punto culminante en la vida de los personajes. Por otro lado, advertimos la presencia fundamental de la elipsis que opera en un doble sentido: permite tanto economizar gran parte de la historia dejando esos vacíos o silencios narrativos como también lograr una sensación de tiempo contenido previo al inicio del relato.

Así, con respecto a este segundo aspecto de la elipsis, el uso en el primer relato de dos adverbios temporales seguidos («recién entonces»), que modifican la locución verbal «comprendió que era», omite toda una situación anterior y a su vez deja la impresión de una densidad temporal silenciada; en el segundo, el uso de la conjunción «Y» (el caracol siguió creciendo), también permite obviar toda una historia detrás y; en el tercero, la elipsis es explícita y se determina en un lapso preciso de tiempo: «Después de treinta años...». En suma, observamos aquí, como en los mejores cuentos, solo el *iceberg*, la esencia narrativa que interpela al lector a imaginar todo lo demás, ese desfase entre *ser* y *parecer*.

IV.2.4.2 Microrrelatos sin fábula (aparente)

1. El único que no se hizo la América fue Colón (41).
2. Lo de Venecia ocurrió porque el gasfitero no vino a tiempo (108).
3. «Dejad que los niños vengan a mí» (Herodes) (156).

a) Acción y personajes

Para abreviar el análisis, aquí solo mencionaremos algunos contrastes con el grupo anterior de microrrelatos (con fábula). En el plano narrativo, observamos una diferencia fundamental: el cambio o la transformación no se realiza explícitamente en el entramado textual. Esto a pesar de que, en los dos primeros textos, se usa el tiempo pretérito, expresando así un suceso en el pasado. Sin embargo, literalmente ambos se quedan en el plano descriptivo: el primero, solo menciona una acción no realizada (la de Colón), pero no se especifica claramente cuál (¿hacer la América?); el segundo, solo indica que algo pasó con Venecia, pero no dice qué, asumiendo que el lector ya lo sabe; el tercero, es aún más problemático, pues ni siquiera emplea verbos, tomando la forma de una frase de la tradición que ha sido reescrita y parodiada.

No obstante, estos microtextos sí contienen una fábula, solo que ella no se evidencia explícitamente, porque la historia está aún más oculta y silenciada que en el grupo anterior. Así pues, además de la esencialización de los elementos narrativos al límite y de la presencia mínima de personajes, como en el grupo anterior, aquí la elipsis llega al extremo de borrar casi por completo la fábula. Pero, creemos que –para no *sobrepasar los límites de la interpretación* y ver relatos donde no los hay– el autor debe cumplir, por lo menos, algunas estrategias textuales puntuales para proyectar en el lector una historia¹⁸⁵. Una de las más usadas en estas capsulas narrativas, como hemos explicado, es el uso de cuadros referenciales que apelan a la *enciclopedia cognitiva* del lector.

¹⁸⁵ Por ejemplo, hemos clasificado arriba al siguiente minitexto como minificción no narrativa: «Las moscas traman algo...hace años que las veo frotándose las manos». El lector puede imaginar muchas cosas, apelando al símbolo de maldad y enfermedad que proyectan las moscas, pero, en el entramado textual, no hay ninguna indicación más allá de esta posibilidad que permita orientar la interpretación. Como sí pensamos que la hay en los microrrelatos sin fábula (aparente).

b) Marcos referenciales

Si la elipsis economiza la descripción del tiempo y del espacio en el texto, permitiendo así la comprensión del texto; el uso de marcos referenciales abre las puertas a códigos o referentes que han sido instalados en la cultura a lo largo del tiempo. A este tipo de textos se les llama intertextuales, por el diálogo que establecen con la tradición. De este modo, los microrrelatos con marcos referenciales son aquellos que utilizan códigos compartidos por una comunidad o sociedad que son supuestamente inteligibles y que, por ello, no necesitan mayor explicación o desarrollo. La estrategia aquí es usarlos para apelar al bagaje cultural del lector, quien es interpelado para reconstruir la historia a través de estos marcos referenciales.

Así pues, en el primer microtexto, un lector competente conoce la historia de la Conquista y debe comprender lo que significa la frase «hacer la América», es decir, el enriquecimiento que hubo a través de la colonización y el saqueo a las culturas sometidas en dicha época. Este lector comprende, pues, la gran ironía de que Colón, el gran descubridor, «no hizo su América». Así, emerge la historia (¿tragedia?) de una empresa frustrada para aquel que hizo quizá el mayor esfuerzo en conseguirla, en contraste de los que no lo hicieron, pero sí se aprovecharon de los frutos de la Conquista.

En el segundo microtexto, es evidente que se debe conocer la singularidad de esta ciudad de Venecia, rodeada de agua debido a las inundaciones que ha sufrido, ya que solo se enuncia «Lo de Venecia ocurrió»; suponiendo así que el lector ya lo sabe. Pero luego aquí se reescribe con humor que la causa de estas inundaciones no es, pues, un fenómeno natural, sino que había sido un gasfitero que «no vino a tiempo», una especie de antihéroe. Por último, en el tercero, esta frase bíblica evoca un principio de la evangelización cristiana: para entrar al reino de los cielos, los hombres deben ser

inocentes y puros como los niños¹⁸⁶. Pero aquí, el narrador (ausente) cambia sorpresivamente de enunciador (Jesús) al poner entre paréntesis a Herodes y atribuirle así esta frase. De este modo, transgrede la historia detrás de esta frase religiosa de amor, a través de la otra historia de horror y tragedia, pues la sola mención de este personaje hace evocar dicho cuadro. Y, lo más inquietante e irónico, es que justamente este Herodes use la frase de uno de los niños (Jesús), a quién supuestamente quiere eliminar, relativizando y subvirtiendo así este principio o verdad sagrada.

Visiones instantáneas de humor, epifanía y reescritura

El primer grupo abordado se aproxima a un tipo de cuento efectista o de sorpresa final. En este sentido, son relatos perfectos, pues tienden a cerrar su estructura para provocar un impacto deseado en el lector¹⁸⁷. Además, se puede decir que se basan en una estructura mínima del ser y el parecer, por la cual; en el primer plano, se presenta el engaño o la apariencia; para luego, revelar la verdadera identidad de los individuos en instantáneas de humor y epifanía: *era japonés, se volvió jirafa, no era mudo*.

En el segundo grupo, la intertextualidad nos remite a cuadros de la tradición que son parodiados desde una mirada crítica y desacralizadora. Son así el tipo de microrrelatos que requiere, en mayor medida, de un lector sagaz y cómplice hasta el punto de reconstruir toda una historia que apenas asoma en la superficie. Pero esta

¹⁸⁶ «Empezaron a llevarle niños a Jesús para que los tocara, pero los discípulos reprendían a quienes los llevaban. Cuando Jesús se dio cuenta, se indignó y les dijo: “Dejen que los niños vengan a mí, y no se lo impidan, porque el reino de Dios es de quienes son como ellos. Les aseguro que el que no reciba el reino de Dios como un niño, de ninguna manera entrará en él”. Y después de abrazarlos los bendecía poniendo las manos sobre ellos». (Marcos: 10: 13-16).

¹⁸⁷ En efecto, para Dolores Koch (2000), estos textos son microcuentos, pues cumplen con la estructura clásica de aquellos (inicio/nudo/desenlace). Y la diferencia con los microrrelatos, según ella, es que en el desenlace del minicuento hay acción, hay un suceso que se narra. Mientras que en el desenlace del micro-relato no sucede nada en el mundo, sino en la mente del escritor (y a veces en la del lector cómplice). Por eso, «el desenlace del micro-relato es sólo una entelequia. Dicho de otra manera, el minicuento resulta en lo que le ocurre a alguien, mientras que el micro-relato resulta en lo que se le ocurre a alguien» (24).

fábula *virtual* debe estar presente, como hemos referido, al menos como una estrategia textual o narrativa (cuadro referencial); de lo contrario, estos microtextos no tendrían la posibilidad de ser codificados como relatos desde la recepción.

Luis Felipe Angell es un fotógrafo de la realidad. Un observador agudo que nos devuelve un mundo fragmentado y en miniatura, pero a través de estos fragmentos podemos reconstruir, como en un rompecabezas, realidades enteras. Nada se escapa a su perspicaz mirada, desde cosas al parecer nimias, como «La cáscara de plátano muere soñando que es una estrella de mar»; pasando por temas cotidianos, como «Cuando todo sube, lo único que baja es la ropa interior» (152); hasta sistemas políticos, religiones o creencias, prejuicios o crisis de valores: «En los tiempos actuales sólo hay que desconfiar de quienes nunca estuvieron presos» (146). Así, todo es materia de su humor crítico y poético. Por esto, es que Sofocleto cambia de registros frecuentemente y adopta diversos modos del discurso, entre los cuales, solo hemos querido explorar el narrativo minificcional.

IV.3. EL MICRORRELATO FANTÁSTICO: CARLOS MINO JOLAY

Creo porque es absurdo
Tertuliano
Pronto no perteneceré a este mundo. Pronto seré libre.
Carlos Mino Jolay

Carlos Mino Jolay fue un escritor marginal en la narrativa peruana de los años 50 y hasta la actualidad. Esta condición no solo se debe a que prácticamente no aparece en las historias oficiales ni en las antologías de la narrativa breve, sino también a que practicó una estética de corte fantástica, absurda y existencialista, que se mantenía excéntrica a la tendencia realista que ha predominado en la narrativa peruana. Asimismo, Mino Jolay fue un escritor escindido entre dos oficios: el periodismo, con el que se ganaba a duras penas la vida; y la literatura, con la que expresaba su vocación. De ahí quizá su predilección por un género híbrido como la crónica, que mezcla ambos oficios¹⁸⁸. Y quizá otro factor que explique su olvido entre los integrantes de la Generación del 50, sea el hecho de que nuestro autor publica recién sus primeros relatos en los años finales de aquella década (58-59), y al comienzo de la siguiente su primer libro: *Escoba al revés* (1960)¹⁸⁹.

Carlos Mino Jolay nació en Lima en 1932 y pasó como un fantasma por la literatura peruana. Murió en el año 2003, probablemente en los Estados Unidos, donde

¹⁸⁸ Esto explica, en parte, que en muchos de sus relatos aparezca la cruda realidad propia de sus crónicas (personajes en crisis, calles sórdidas, etc.), pero tratadas desde una imaginación propia de la ficción literaria. Por ello, para Luis Alberto Sánchez (1966) el oficio de cronista que ejerció Mino Jolay representa «un subgénero que no es periodismo puro, pero que tampoco es relato estrictamente hablando [...]» (1653).

¹⁸⁹ Como hemos referido en el capítulo II, para algunos teóricos de las generaciones literarias, el lapso de tiempo aproximado y relativo es de 15 años entre una generación y la otra. En tal sentido, Mino Jolay estaría en el límite superior, pues, como hemos citado, para muchos historiadores de la literatura peruana, la Generación del 50 habría empezado en el 45. Y la publicación de una obra, dentro de la época activa de una generación, es importante para pertenecer a ella, aunque no es determinante. Véase, entre otros: Carlos Eduardo Zavaleta (2006) y Miguel Gutiérrez (1988).

radicó por largos años¹⁹⁰. Solo publicó en vida dos libros de narrativa: *Escoba al revés* (1960) y *Relatos escobianos* (1973). Hombre de aventuras, vivió viajando y escribiendo en diversas publicaciones periódicas: *Caretas*, *La Tribuna*, *La Crónica*, *7 Días del Perú y del mundo*, *El Suplemento Dominical de El Comercio*, *El Comercio Gráfico*, *Impacto*, *Estampa*, *La Prensa*, *Gráfico*, *Magazine Turístico*, *Noticias y Noticias*, *Revista Suceso de Correo y Oiga*¹⁹¹. Esta variedad y cantidad de publicaciones se debe a la inestabilidad laboral que sufrió y sufre la prensa escrita en el Perú. Como sostiene Domingo Tamariz (1997), quien conoció a Mino Jolay por aquellos años, con relación a la empresa periodística que intentaba llevar a cabo con Augusto Elmore: «Emprendimos esta tarea pensando que podría darnos buenos dividendos. Pero editar una publicación no es como freír papas. A los pocos meses vimos que seguía siendo heroico editar revistas en el país. Perdimos “soga y cabra”» (297).

Esto ciertamente puede explicar la atmósfera de opresión y crisis que se advierte en muchos de sus relatos, donde encontramos varios personajes que se dedican al periodismo o están vinculados al mundo de la edición de libros. Por ello, estos personajes, como proyecciones o sus álgter ego del propio Mino, sufren en carne propia la precariedad del mundo laboral periodístico¹⁹². Veamos, como ejemplo, un fragmento de un relato en donde encontramos esta temática:

¹⁹⁰ Según Domingo Tamariz, en *La prensa peruana y sus protagonistas* (1997), Carlos Mino era un «joven y excelente reportero, que años después radicaría en Estados Unidos» (292). Esto en el contexto de la relación de integrantes del vespertino de *El Suplemento Dominical de El Comercio*. Ahora bien, su exilio del Perú en los Estados Unidos, se puede constatar, pues sus dos libros se encuentran en algunas bibliotecas de ese país, según los buscadores de la web.

¹⁹¹ Además de su incursión en la prensa escrita, participó en la televisión como uno de los directores de investigación del programa *Esta es su vida*, por los años 60, al lado de Juan Gonzalo Rose, Rodolfo Hinojosa y Hugo Neira. Según Rodolfo Hinojosa (2010), ese programa, conducido por el famoso presentador de TV, Pablo Pablo de Madalengoitia, «era el programa estrella de la televisión peruana por aquellos días» (72).

¹⁹² Un dato curioso es que Mino aparte de los dos libros de narrativa tiene uno que se titula: *Cómo comunicarse con los trabajadores* (1975), que es un trabajo con cifras y estadísticas de las relaciones laborales en las que tuvo, como hemos visto, una variada y muy probable ominosa experiencia como el mundo kafkiano de muchos de sus relatos.

—«Estamos sin dinero», le explicó el jefe de redacción, entregándole las carillas. El periodista se sintió desfallecerse como un mendigo que le niegan el pan en la última puerta. Muchas veces había escuchado de que el periodismo era una carrera sacrificada y que los beneficios eran a veces inútiles. Así, él sabía que además de enfrentarse a esa masa de lectores tenía que luchar contra sus jefes para escribir más y recibir más dinero. Sus tímpanos se habían encariñado con el tecleo de las máquinas, los gritos de las primicias, las llamadas telefónicas, la insistencia del jefe de redacción protestando por la proximidad del cierre de página, olvidándose en este trajín cotidiano de comer serenamente a una hora determinada o compartir algún tiempo con sus más queridos. Muchas veces había maldecido su inhumana profesión que parecía arrancada del infierno. Escribir, escribir, escribir. Sí, le agradaba hacerlo pero no con esa exigencia deshumana de sus jefes y del público («El periodista», 1959: 1).

En suma, podríamos citar otros relatos y microrrelatos de sus dos libros, donde hay una tendencia por este tipo de personajes kafkianos, pero solo queremos dar un ejemplo para comprender que muchas de las creaciones de Mino Jolay son el resultado de sus propias vivencias en el mundo hostil y precario que le tocó vivir. Y así refutar también la opinión de algunos críticos que veían en estos relatos el producto de alucinaciones, pesadillas o imágenes al estilo surrealista de su autor. Desde luego en el mundo de la imaginación todo es posible, y esta puede tener distintas fuentes, pero creemos que el entorno real de nuestro autor fue clave en la composición de sus ficciones. Tanto es así que a veces no soportaba la ciudad y se escapaba continuamente a la selva o a las alturas del ande, en busca de historias y de seres extraños e insólitos, como los que pueblan sus relatos¹⁹³. Pues en el fondo, Carlos Mino, cual poeta maldito, se sentía más cerca de los desposeídos que de los burgueses o los bohemios literarios de su tiempo. Recordemos, por último, que en ninguno de los dos oficios que practicó fue reconocido, y que prácticamente murió en el olvido. Por eso, quizá, la dedicatoria de uno de sus libros reza lacónica y melancólicamente: «¿A quién?».

¹⁹³ Como buen todo buen cronista, Carlos Mino viajaba a explorar en busca de historias conmovedoras o impactantes, pero en su caso le interesaban sobre todo historias en lugares exóticos y lejanos del Perú, como la selva amazónica; producto de ello son crónicas, como «Ostras y perlas de Pucalpa», «Pucalpa y el futuro» o aquellas crónicas donde abundan situaciones insólitas y con personajes raros al orden burgués: «Cárcel única en el mundo», «Cien años y tres mujeres», «Con barro cura peritonitis», entre otras.

IV.3.1. Recepción crítica de *Escoba al revés* (1960)

Los dos únicos libros de Carlos Mino Jolay, *Escoba al revés* (1960) y *Relatos escobianos* (1973), son prácticamente imposibles de encontrar en las librerías. El primero fue editado por una editorial casi desconocida en el medio (Ediciones vida y palabra), pero trajo el prólogo de un escritor renombrado en el contexto cultural de la época: Sebastián Salazar Bondy. El segundo tuvo más suerte con respecto a la editorial, pues se publicó en la prestigiosa editorial Milla Batres, que ese mismo año había publicado los cuentos completos de Julio Ramón Ribeyro (*La palabra del mudo*), entre otras obras de figuras reconocidas en el ámbito literario peruano. Asimismo, ambas obras de Mino Jolay solo tuvieron, hasta la fecha, una edición y pasaron prácticamente ignoradas en las historias y en los estudios literarios de aquella época¹⁹⁴. Sin embargo, esta situación –aunque mínimamente- ha empezado a cambiar en los últimos años, sobre todo con los estudios enfocados en la literatura fantástica y en el microrrelato, en los que Carlos Mino comienza a vislumbrar como un digno representante.

Escoba al revés está conformada por 45 ficciones, entre cuentos muy breves y microrrelatos¹⁹⁵. De todos ellos, más de la mitad (25 textos) se aproximan a la naturaleza del microrrelato¹⁹⁶, y de este grupo 15 microtextos están sin lugar a dudas dentro del microrrelato propiamente dicho. Como vemos, es un corpus considerable el que aporta Carlos Mino a la minificción peruana, sin considerar los otros microrrelatos (aunque en menor proporción) de *Relatos escobianos* (1973). Ahora bien, ¿cómo han

¹⁹⁴ Sobre todo el primer libro, que probablemente por la editorial y por el autor desconocido para la época, tuvo un escaso número de ejemplares.

¹⁹⁵ Según la propuesta clasificatoria tripartita del cuento breve (menos de 2000 palabras) de Lauro Zavala (2002), casi todos los textos de este libro pueden ser considerados relatos *muy cortos* (de 200 a 1000 palabras); pero, en realidad, la mayoría no supera el rango de 500 palabras. Y solo un relato, «Sensación» (47-54), estaría dentro del grupo de los cuentos convencionales según Zavala (más de 2000 palabras).

¹⁹⁶ Como hemos referido en la parte teórica, el criterio cuantitativo para clasificar a la ficción brevísima no puede ser exacto, pero hemos considerado, como tales, a todos aquellos que no superen las dos páginas (alrededor de 500 palabras)

leído los pocos críticos que se animaron a comentar o a valorar la ópera prima de este autor?

Con respecto a las reseñas literarias, hemos revisado diarios, revistas y otras publicaciones periódicas; ya sean estas canónicas (*El Comercio, La Prensa, Mercurio Peruano*), académicas (*Mar del Sur, Letras Peruanas*), independientes (*Idea, Cultura Peruana*), o populares (*La Crónica*); y tan solo hemos encontrado una reseña de Jorge Luis Recavaren en *La Prensa* de 1960, probablemente amigo de Carlos Mino, quien también trabajó por aquellos años en ese diario. Al respecto Recavaren comenta:

En *Escoba al revés* el autor da rienda suelta a un tipo de literatura hondamente subjetiva que traduce una etapa anímica de proceso muy interesante, siempre y cuando la fluencia de ese proceso no se detenga sino que desemboque en aguas más anchas y proclives a una navegación de altura, que en la dimensión literaria ofrezca un acercamiento a la *narración objetiva*, vinculada, por lo tanto, a la *realidad usual* empleando lo onírico consecuente, con el aseo y pulcritud que reclama el tratamiento armónico de tal realidad con su cortejo de hechos, seres, secuencias y episodios (8).

Nuestros subrayados apuntan a una tendencia predominante de la crítica de aquellos años, la cual reclama un realismo que exprese o refleje los problemas sociales del momento. Como vemos, Recavaren sintetiza esta orientación, ya que para este crítico esta obra «hondamente subjetiva» de Mino Jolay tan solo representa una etapa «interesante» y, siempre y cuando, su autor evolucione a otro tipo de literatura más «objetiva».

En el prólogo de esta obra, «Las secreciones de Mino Jolay» de Sebastián Salazar Bondy, encontramos un comentario más elaborado. Como se aprecia, el título presenta ya una cierta valoración, que el mismo Salazar Bondy intenta explicar: «Él mismo dice que no escribe sino que segrega las páginas ahora reunidas en *Escoba al revés*, lo cual importa la operación que Gómez de la Serna atribuía a los bellos delirios de Lautremant» (9). Luego, el crítico apunta a una supuesta naturaleza doble de Carlos

Mino, pues, si por un lado, desarrolla su oficio de periodista, «y lo hace con toda la objetividad de que es capaz» (9), por el otro,

movido por una suerte de inspiración o impulso, se sienta a la máquina y crea estas narraciones insólitas, estos cuadros de horror, estos esperpentos de atmósfera onírica, que semejan gestos repentinos de humor y crueldad mezclados, de burla y ternura simultáneas. Mino Jolay se psicoanaliza por medio de ellos. No llegará nunca a la locura (9-10).

Salazar Bondy nos plantea aquí una pista para entender la poética y el estilo de Carlos Mino: la escritura como terapéutica. El conocido tema, en el mundo literario, del «escritor y sus demonios», el acto de creación que nace desde el inconsciente o de pulsiones que escapan al control de la voluntad o del criterio racional. Esto explicaría no solo el mundo ominoso y el desasosiego que sufren sus personajes, sino también el estilo impulsivo, vehemente y, por ello mismo, muchas veces caótico, oscuro y disparatado, que lo acerca a la estética del absurdo, a las alucinaciones surrealistas y fantásticas. Más adelante, señala algunas filiaciones literarias que cree percibir en nuestro autor, y valora cómo este los trata o entiende: «Mino Jolay es, por cierto, un raro, según lo decían los modernistas. Hay en los cuadros que describe un elemento inquietante y aunque recuerden a Kafka, a Michaux, a Ionesco –a los cuales no ha leído o a leído mal– poseen una singularidad apreciable» (10). Por último, concluye con un juicio valorativo de la obra prologada y remarca la función psicológica que tiene la escritura para el autor de *Relatos escobianos*:

Como secreciones que son, las piezas de este libro no abundan en pulimentos y destrezas. Han brotado como la materia incontenible de una infección cerrada, que de no haber aflorado al papel hubiera envenenado la conciencia de su autor hasta el paroxismo. Escribirlas –y aún imprimirlas– es una manera de defender la razón. Son, pues, en un sentido extravagancias (11).

En 1963, Estuardo Núñez publica *Cuentos*, la única antología conocida que incluye un relato de Mino Jolay, «La hostería», que apareció en su ópera prima. Así, en su estudio introductorio, Núñez aprecia la poética del escritor:

La fantasía se vuelca también en los arcanos de las profundidades del ser –bajo el signo de Kaffka [sic] – y con angustia expresiva en los relatos desconcertantes de Carlos Mino Jolay [...]. La sintaxis violenta, las situaciones inesperadas, los desajustes expresivos no logran sin embargo una cabal realización. La búsqueda de un nuevo tono narrativo hace que esta obra estimable sea considerada solo el primer paso hacia otras realizaciones que deben esperarse de un autor dotado de rica imaginación y de mensaje humano contenido (X: XXI).

En 1964, Mario Castro Arenas, en una recopilación de artículos sobre poesía y narrativa peruanas, clasifica los relatos de *Escoba al revés* dentro de la literatura fantástica y agrupa a Carlos Mino con otros escritores de esta tendencia como Luis León Herrera y Felipe Buendía:

Dominados inexorablemente por la avasallante influencia de Kafka, los cuentistas en la línea fantástico-metafísica no han aportado todavía una obra de relieve personal. Ocurre como si les poseyera y paralizara ese trémulo universo de angustia metafísica, hasta aniquilarles la inspiración [...]. Carlos Mino Jolay, en su tomo de cuentos *La Escoba al Revés* [sic], de pronto alcanza aciertos inesperados de imaginación; pero lo limita su frágil técnica narrativa, y la ausencia de nobleza estilística (108-109).

Por su parte, Luis Alberto Sánchez (1964), en su último tomo (V) de *La Literatura peruana*, afirma:

Representando un subgénero que no es el periodismo puro, pero que tampoco es relato estrictamente hablando, aparece Carlos Mino Jolay (Lima, 1932) quien, después de una intensa labor en la prensa, edita un libro con 45 pequeñas estampas y relatos, titulado *Escoba al revés* (1960). El lenguaje de Jolay es a veces crudo, siempre gráfico; su sintaxis resulta como atropellada por la prisa de contar. Se puede inferir de ello la posibilidad de un futuro narrador, que sabe mezclar «greguerías» o reflexiones breves con cuadros vívidos en que se acerca al neorrealismo (1653).

Un dato curioso pero significativo es que luego Sánchez, en su edición definitiva de 1981 de esta monumental obra, ya no incluye a Mino Jolay en la sección que le

correspondía, pues en cambio se enfoca más en los escritores del «neorrelalismo» y del «neoindigenismo», ampliando también sus comentarios sobre Julio Ramón Ribeyro y Mario Vargas Llosa¹⁹⁷.

Tuvo que pasar varios años, hasta un periodo que podemos llamar significativo en la revalorización de la narrativa fantástica, para que la obra de Mino Jolay sea apreciada de acuerdo a su orientación estética. Así, por ejemplo, Elton Honores (2008) –aunque solo lo menciona de pasada– toma en cuenta a Mino Jolay y lo clasifica junto con otros autores en la línea del «fantástico estilístico-minificcional», que se caracteriza, para el crítico, por la «brevedad y concisión narrativa» (90); pero también lo inscribe en el grupo de autores del «fantástico absurdo-existencialista», que estaría bajo la influencia de Franz Kafka y principalmente de Albert Camus (94). Por tanto, según Honores (2008), esta segunda línea explorará temas caros al existencialismo literario: la crisis del hombre en el mundo moderno, la angustia, la incomunicación, el desarraigo y el sin sentido del mundo; entre otros (94-95).

No obstante, si bien es cierto coincidimos en la presencia abrumadora de estos temas en la narrativa de Mino Jolay –que lo aproximaría al fantástico-absurdo– discrepamos con respecto a la clasificación de Honores sobre la minificción (aunque tampoco aquí la distingue del microrrelato), pues la concibe como un «estilo» (90), y no como una estructura autónoma o independiente; por ello, la subordina dentro de su clasificación del cuento fantástico. De esta manera, creemos que no se valora apropiada y suficientemente la naturaleza independiente –aunque vinculada con el cuento– de la minificción, pero sobre todo del microrrelato, pues este género no se reduce a lo fantástico o al absurdo como ya hemos propuesto.

¹⁹⁷ Incluso, en la edición de 1964, en la que sí aparece el breve comentario sobre Mino Jolay; su nombre, sin embargo, no figura ni en la relación de autores del contenido ni en el índice onomástico. Un fantasma.

Por último, en los años 2009 y 2010, se llevaron a cabo dos importantes coloquios sobre la literatura fantástica peruana, los cuales fueron importantes no solo para la reflexión del género fantástico en la narrativa peruana, sino para la toma de consciencia de un corpus que hasta entonces había estado oculto o marginado. En el primero, Jorge Ramos Cabezas (2009) presenta un importante corpus de microrrelatistas fantásticos (15 escritores), en el cual incluye a Mino Jolay, sobre quien afirma que es «uno de los mejores microcuentistas de esta época».

En la segunda ponencia, Ramos Cabezas (2010), de entre estos 15 autores de su corpus anterior, se decanta por Carlos Mino Jolay, lo que le permite profundizar y ampliar algunas consideraciones sobre la primera obra de este autor:

Escoba al revés se instala en el panorama de nuestra cuentística como un caleidoscopio de imágenes oníricas, subreales e insólitas. Los elementos fantásticos y grotescos que se confunden con el absurdo, dominador en casi todos los relatos, se nos presentan como aquellos síntomas alteradores del referente objetivo; a través de estos se buscará reflexionar y criticar nuestra sociedad, teniendo en cuenta que el telón de fondo de la época era el de la modernización de la ciudad y el del auge migratorio (186).

Ahora bien, hasta aquí podemos observar dos momentos distintos en la recepción crítica de *Escoba al revés*. Por un lado, y hasta aproximadamente el año 2008, constatamos el predominio de una crítica de corte mimético o sociológica que no apreciaba o no comprendía adecuadamente la estética de los relatos fantásticos que se «desvían» del canon oficial (realista) del sistema literario. Asimismo, los comentarios críticos de este periodo, muchas veces impresionistas, coinciden no solo en que Mino Jolay escribiría bajo la influencia de Kafka –y de ahí ese mundo fantástico de angustia y horror– sino que también llaman la atención sobre la falta de «pulimentos y destrezas», la presencia de «desajustes expresivos», la «ausencia de nobleza estilística» o la «sintaxis atropellada», que supuestamente se aprecia en *Escoba al revés*. Sin embargo,

ningún crítico se molestó en demostrar o ejemplificar su aserción sobre estas supuestas «impurezas». Y, lo más notorio, es que ninguno se preguntó si ese lenguaje oscuro y enrevesado no es, por lo menos, coherente con el mundo ominoso, absurdo y sin sentido que puebla en los relatos. Por todo ello, la crítica de este periodo, solo vio o pudo ver en esta obra una especie de ensayo o ejercicio literario, pero no una propuesta estética o una obra en el sentido cabal del término.

En cambio, en el segundo periodo, percibimos una más rigurosa aproximación crítica sobre la comprensión estética de *Escoba al revés*. En tanto, los críticos de este periodo entienden que lo fantástico o toda aquella literatura que sobrepasa los límites del realismo literario no es, pues, una «desviación» o un simple ejercicio de liberación de los demonios del escritor, sino una orientación estética legítima que explica mucho sobre la crisis del sujeto en los tiempos modernos. De esta manera, se empieza no solo a revalorar a los autores tanto de relatos fantásticos como de microrrelatos, sino también se comienza a elaborar importantes corpus de autores de ambas formas. Sin embargo, en esta fase, aún no se concibe o no se comprende la dimensión autónoma del microrrelato como género narrativo, por ello, se lo clasifica como un «estilo» o se lo confunde con otras formas mínimas no narrativas.

IV.3.2. El microrrelato fantástico-absurdo en *Escoba al revés* (1960)

Los últimos estudios en torno a la naturaleza del microrrelato contemporáneo inciden en la profunda y extendida relación entre este y la literatura fantástica¹⁹⁸. Y es que la

¹⁹⁸ Entre ellos tenemos: Edmundo Valadés, «Ronda por el cuento brevísimo», en C. Pacheco y L. Barrera Linares (comps.), *Del cuento y sus alrededores*, Caracas, Monte Ávila, 1993, pp. 281-289; Raúl Brasca, «Los mecanismos de la brevedad: constantes, variables y tendencias en el microcuento», *El cuento en red*, núm. 1, primavera de 2000, p. 5 (www.elcuentoenred.org); David Roas, «Velocidad e impacto», en N. Rotger y F. Valls (eds.), *Ciempíes. Los microrrelatos de Quimera*, Barcelona, Montesinos, 2005, pp. 267-268; Ana Casas, «Lo fantástico en el microrrelato español» (1980-2006), en Irene Andrés-Suárez y Antonio Rivas (eds.), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, Palencia: Menoscuarto, 2008, pp. 137-157; e, Irene Andrés-Suárez, «Tres estrategias para reducir el microrrelato a su mínima expresión: la

naturaleza transgresora del microrrelato, que también busca desestabilizar nuestra concepción racionalista del mundo real¹⁹⁹, se complementa bien con lo fantástico. Así, creemos, como lo demuestra el hecho de las diversas antologías y estudios que abordan esta relación²⁰⁰, que se establece un maridaje y potenciación entre el género del microrrelato y la estética de lo fantástico.

Sea como estrategia discursiva o técnico-narrativa, el escritor de microrrelatos utiliza o llega a lo fantástico por su vocación de comprimir sus textos. En efecto, si hay algo que caracteriza a la literatura fantástica es la ambigüedad y la vacilación que logran como efecto en el lector. Y esto genera, pues, al interior del texto grandes espacios de indeterminación, que permiten astringir el texto. Así pues, tanto los lectores de microrrelatos, como los lectores de cuentos fantásticos, sienten que no se ha contado todo y que lo más importante se ha silenciado. Por eso, quizá, es que son muy raras las novelas (extensas) de tipo fantástico, pues para lograr ese efecto se hace necesario esa tensión de la brevedad y esa indeterminación de la ambigüedad.

Asimismo, para expresar esta visión disconforme con el mundo real, los narradores de lo fantástico usan todo tipo de recursos que se encuentran en el campo retórico de la antítesis (paradoja, ironía, oxímoron), pero también usan una figura tan

intertextualidad, lo fantástico y el humor», en Andrés-Suárez, *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*, Palencia: Menoscuarto, 2010, pp. 79-131.

¹⁹⁹ David Roas (2001) concibe la literatura fantástica como aquella que parte de un mundo posible-real, para luego introducir el efecto imposible-sobrenatural, desestabilizando la percepción que tenemos del mundo racional o cotidiano. De ahí que diferencie, por ejemplo, lo fantástico de lo maravilloso, ya que en la literatura maravillosa no se cuestiona nuestra idea de realidad. Por eso no considera que ciertos textos como las epopeyas griegas, los cuentos de hadas, las novelas de caballerías o los relatos de ciencia ficción sean literatura fantástica, dado que en ellos lo irreal no se concibe como real o –en el caso de la ciencia ficción– se explique racionalmente. Esta distinción entre lo fantástico y lo maravilloso lo lleva a señalar, como formas de hibridación, las surgidas en el seno del realismo mágico (o lo real maravilloso), por ejemplo, el *maravilloso cristiano*. Véase «La amenaza de lo fantástico», en Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, 2001, pp. 7-44. Otras definiciones y aproximaciones al fenómeno de lo fantástico (Todorov, Bressière, Bellemin-Noël, Jackson, Campra, Reisz, Bozzeto, Nandorfy, Alazraki y Fernández) se pueden encontrar en esta misma complicación.

²⁰⁰ Solo baste mencionar una de las primeras y más famosas de estas antologías, en donde lo fantástico y la ficción mínima encuentran esta especial conjunción, la de Jorge Luis Borges (1953): *Cuentos breves y extraordinarios*.

destacada y ampliamente explotada por los escritores de minificciones: la elipsis²⁰¹. Porque a través de los vacíos y silencios que deja esta figura en los relatos, el escritor fantástico interpela y causa conmoción o duda en el lector. Todos estos procedimientos retóricos y discursivos de la estética fantástica favorecen, pues, la brevedad y comprensión de los textos que buscan los microrrelatistas.

Ahora bien, en la narrativa del cincuenta, se dan distintos subgéneros o variedades del relato fantástico²⁰². En este trabajo vamos a centrarnos solo en la modalidad del relato fantástico-absurdo, pero enfocado dentro del género del microrrelato. Por ello, lo que nos interesa –más que desentrañar la naturaleza de la literatura fantástica absurda o existencialista– es examinar cuáles son los nexos entre lo fantástico (absurdo) y el microrrelato²⁰³. De este modo, pretendemos esbozar una de las tendencias del microrrelato de los 50, representada por *Escoba al revés* (1960) de Carlos Mino Jolay.

IV.3.3. La poética fragmentaria del absurdo en *Escoba al revés* (1960)

Si narrar es dar orden y sentido a la experiencia, ¿cómo se puede entender a la estética del absurdo que intenta, por lo contrario, negar cualquier orden o finalidad a la existencia? De ahí que la comprensión de esta corriente implique el desafío de tratar de conceptualizar, desde la racionalidad de la escritura, un arte que busca desequilibrar o negar los parámetros del cualquier sistema de pensamiento. En otras palabras, ¿cómo hablar de lo indecible, de lo que está más allá de la lógica?

²⁰¹ Para Stefano Arduini (2000) las figuras retóricas, más allá de juegos verbales, transmiten conocimiento y una visión del mundo que incluye la ideología del escritor. En este sentido, la elipsis a través de sus silencios e indeterminaciones comunican una posición frente a la realidad. Véase Stefano Arduini. *Prolegómenos a una teoría general de las figuras* (2000), Murcia: Universidad de Murcia.

²⁰² Así, Elton Honores (2008) propone los siguientes: «cuento fantástico estilístico-minificcional», «cuento fantástico humorístico»; «cuento fantástico maravilloso»; y, «cuento fantástico absurdo-existencialista».

²⁰³ Para ello, véase los trabajos de Campra (2008), Roas (2001) y, en el caso peruano, Honores (2008).

La estética del absurdo se inscribe dentro de la corriente irracionalista del pensamiento, y tiene como marco filosófico al existencialismo de mediados del siglo XX. En un mundo donde los ideales racionalistas de la Ilustración se ven cuestionados por el desastre en vidas humanas de las guerras mundiales, la crisis de valores ante la llamada «muerte de Dios» (Nietzsche), el totalitarismo y la colonización del llamado tercer mundo, entre otros factores. Todo ello ocasionó, pues, una crisis global de la razón occidental²⁰⁴. En este contexto, encontramos a dos referentes de la narrativa del absurdo y del existencialismo: Jean Paul Sartre y Albert Camus, y, como antecedente fundamental, a Franz Kafka, cuya obra inspiró muchas de las posturas e ideas de ambos escritores franceses, y de toda una generación de autores que hasta la actualidad reciben la influencia del *pensamiento kafkiano*²⁰⁵.

En este marco, la literatura del absurdo presenta tópicos metafísicos, como la náusea o el asco ante la insatisfacción de la vida (Sartre), el sentimiento de desarraigo o extrañamiento (Camus), o el mundo como un proceso incomprensible y absurdo (Kafka). Y así, como consecuencia de ellos, observamos también temas como la incomunicación, el miedo, la angustia, la soledad, el vacío o el sin sentido de la vida, que son algunos de los rasgos principales de esta estética.

Es lógico, por lo tanto, que este trasfondo irracionalista, subjetivo y escéptico frente al mundo, origine también que los escritores del absurdo se rebelen contra la propia naturaleza de la narrativa. Así, principios de la construcción narrativa –como los elementos del tiempo, espacio o acción; las leyes de la verosimilitud, o las virtudes

²⁰⁴ Para seguir un mayor desarrollo con respecto a la relación entre la corriente irracionalista del pensamiento y los pensadores del absurdo, puede consultarse *El irracionalismo* (2 tomos) de Manuel Suances y Alicia Villar, Madrid: editorial Síntesis, 2000. En estas líneas seguimos algunos de los planteamientos de esta obra.

²⁰⁵ En la década de la generación del 50, diarios como *El Comercio* y revistas académicas como *Letras Peruanas*, publicaban artículos y ensayos de Sartre y Camus; entre otros. Asimismo, filósofos como Víctor Li Carrillo, publicaba en estos medios diferentes artículos sobre el existencialismo y la obra de Martin Heidegger. Así, es constatable esta influencia de la corriente absurda en la obra de escritores del 50 como Julio R. Ribeyro, Héctor Velarde, Alfredo Castellanos y, por supuesto, Carlos Mino.

retóricas del ornato y el decoro– fueron subvertidos para tratar de expresar las crisis de la razón desde la propia escritura. Recordemos que las corrientes de la vanguardia europea (el dadaísmo, el futurismo o el surrealismo) ya habían empezado a desestabilizar las nociones de representación realista o verosímil. De ahí que algunos recursos o estrategias discursivas de estas corrientes –como la dislocación de la sintaxis, la antítesis, la fragmentación espacio-tiempo, el automatismo o lo onírico– fueran llevados a cabo y potenciados por los escritores del absurdo.

De todos estos rasgos discursivos, nos interesa destacar la relación de la estética del absurdo con el fragmento, ya que esta asociación aproxima a la minificción con esta corriente. En efecto, el trasfondo irracionalista del absurdo hace que este niegue o cuestione todo lo que sea sistemático, cerrado o que pretenda ser una representación cabal de la realidad. Por ello, los irracionistas, desde Nietzsche hasta los vanguardistas y ensayistas modernos, prefieren la síntesis parcial y la libertad del fragmento, pues permite alejarlos de todo lo que sea dogmático o absoluto. Asimismo, el fragmento, por su naturaleza subversiva y antirrepresentacional, es un molde apropiado para desarrollar la espontaneidad, el disparate, la digresión, entre otros elementos de esta *lógica* del absurdo.

A continuación, veamos cómo se presenta esta poética del absurdo-fragmentario en la primera obra de Mino Jolay, a través de los elementos del espacio, los personajes, el narrador y de ciertos tópicos que se advierten en estos relatos.

IV.3.3.1. La metáfora del «hueco» como espacio de refugio

En los relatos de *Escoba al revés* se presenta un mundo en el que se confunde lo fantástico, lo absurdo y lo extraño. Pero en todos ellos se respira una atmósfera

extrañada²⁰⁶. No solo hay vacío y desesperanza, sino también una onda frustración en las pocas acciones o proyectos que intentan llevar a cabo los personajes; ya que estos, al no encajar o satisfacer las exigencias (mayormente injustas o absurdas) del mundo en donde se encuentran, son víctimas de una realidad que los oprime y los rechaza. Por ello, desde la lógica oficial de este mundo, ellos son los desadaptados, los locos, los psicópatas o perdedores, que son expectorados o atormentados por un *status quo* cruel y hostil, cuya lógica es inexpugnable a la comprensión de estos seres.

Todo esto explica la ansiosa búsqueda de refugio o escape de estos personajes hacia espacios cerrados y oscuros, como una *cueva* («Escoba al revés»), un *escondrijo* («Temporal»), una *grieta* («El encuentro»), o una *caja* («Las dos garrapatas»), que los libre de la hostilidad del mundo exterior. Lo mismo sucede con edificios, casas o habitaciones que pueden convertirse en especies de cavernas modernas para estos sujetos, como ocurre en el relato «El consejo», donde el narrador protagonista, un ser solitario, declara: «Felizmente, mi habitación sólo tiene un hueco por donde entra un rayo de luz tan diminuto que podría compararse con una picadura de polilla» (99). Incluso, cuando nos encontramos con ambientes públicos y abiertos, como calles, plazas, hospitales, o manicomios, observamos que aparecen de alguna manera las tinieblas, la estrechez y la hediondez de los sitios oscuros o cerrados, como en los relatos «La bruma», «Obsequio» o «¿La mosca?».

²⁰⁶ El absurdo fantástico, según Rosalba Campra (2008), se originaría de una rotura del orden de lo real: «Mientras en el absurdo [“puro”] la carencia de causalidad y de finalidad es una condición intrínseca de lo real, en lo fantástico deriva de una rotura imprevista de las leyes que gobiernan la realidad. En el absurdo no hay alternativa, para nadie: se trata de una desoladora certidumbre que no implica sólo al protagonista de la historia, sino a todo ser humano. De allí la dimensión marcadamente simbólica del personaje absurdo y, por el contrario, la caracterización del héroe fantástico como víctima de una situación sobre todo individual» (148-149). Del mismo modo, el extrañamiento fantástico, a diferencia del canónico –que se basa bien en una incapacidad del narrador para conocer el sentido o la causalidad de su mundo, o bien en la tendencia a un efecto sorpresa, que muestra al lector la fragilidad de sus convicciones–, es «el resultado de una grieta en la realidad, un vacío inesperado que se manifiesta en la falta de cohesión del relato en el plano de la causalidad» (Campra, *ob. cit.*: 148). Este es el tipo de extrañamiento al que hago referencia en el texto al hablar de «atmósfera extrañada».

En tal sentido, creemos que el hueco o la caverna es, como dimensión física y fundamentalmente simbólica, el espacio que representa la desolación y angustia de estos sujetos frente al mundo externo incomprensible. Es decir, este no se reduce a un simple lugar de evasión o refugio, sino que simbólicamente se puede asociar a una especie de cáscara o de ambiente intrauterino que protege y provee a estos seres de las fuerzas necesarias para mantener su identidad de las amenazas del mundo externo, tales como la alienación o la cosificación. Al respecto, recordemos que Sigmund Freud (1977) afirmaba que la existencia intrauterina del feto es comparable al estado de reposo del durmiente, ya que este, cansado del mundo exterior, también busca el «calor, oscuridad y ausencia de excitaciones», que le ofrecía la placenta materna (87).

Sin embargo, si establecemos la dicotomía luz/oscuridad que se desprende de esta imagen de la caverna; observaremos que la convención del símbolo aparentemente no se cumple en la mayoría de estos relatos. Efectivamente, mientras la luz simboliza lo alto, la fuerza del espíritu creador, la energía cósmica (dios), que posibilitan el orden y la verdad de la vida; la oscuridad o la noche representan el caos, la ignorancia, los instintos, la muerte y la desgracia; entre otros (Pérez Rioja, 2008). Pero en *Escoba al revés*, el mundo de arriba (la ciudad) representa el caos, el desorden y la maldad del otro; mientras que el de abajo (el hueco), simboliza un orden secreto donde el solitario encuentra el sosiego y cierta tranquilidad para renovar sus fuerzas. De ahí que el título cobre sentido si lo extendemos al concepto de un *mundo al revés*, donde los valores se han invertido. Citemos, como ejemplo de estas indagaciones, el relato que da nombre a esta obra (el primero de la serie) y que, al mismo tiempo, se presenta como una especie de manifiesto por su forma de texto instructivo, encadenado de oraciones imperativas:

Protegerse de las miradas sesgadas de los seres humanos en el vientre de un agujero profundo de la tierra y no intentar abandonarlo hasta que alguien grite: ¡Se hizo la luz!

Volverse hacia el fondo de la cueva y pretender establecerse para siempre. Comenzar una vida distinta en ese medio. No anhelar otra cosa que una aurora sin luz, para alcanzar el objetivo optado («Escoba al revés»: 13-15).

Por otra parte, en algunos relatos observamos que la configuración inicial del mundo representado es al comienzo relativamente normal o racional, por ejemplo, en «La hostería», «El zapato campesino» o «La trampa»; pero, más adelante, dicha normalidad se ve alterada o transgredida por medio de la aparición de cualquier fenómeno que produce el *efecto* fantástico, que desestabiliza nuestra noción de realidad. Y uno de estos fenómenos por excelencia es la irrupción siempre extraña del *otro*.

IV.3.3.2. La presencia inefable y amenazante del otro

La sugestiva frase de Sartre «El infierno es el otro» se actualiza y cobra sentido a medida que nos adentramos en estos cuadros de pesadilla y horror. En efecto, si bien es cierto que los escenarios cotidianos son de por sí oprimientes y sombríos, estos son solo el marco desde donde hacen su aparición o se instalan los otros seres o entes que, violenta o arbitrariamente, ejercen una forma de dominación o amenaza a la subjetividad de los narradores protagonistas. De este modo, la propia existencia se convierte en una condena diaria, pues más allá del mundo onírico y surrealista que a veces se presenta, es la propia realidad que en cualquier momento puede convertirse en una verdadera pesadilla. Una realidad amenazante que adopta múltiples facetas, máscaras o cuerpos.

Una de esas formas se presenta bajo la apariencia prosaica del jefe de trabajo. Son varios relatos que podrían configurar una serie llamada el «mundo laboral periodístico». Por ejemplo, tenemos los microrrelatos «Reportero», «Zapato»,

«Agrario» y «El periódico». En todos ellos –que curiosamente tienen al mismo protagonista (Fido)– no solo se presenta la obvia subordinación empleador-empleado, sino también una relación de sometimiento amo-esclavo, en donde el primero adquiere un poder que va más allá del ámbito empresarial, ya que puede afectar a la propia identidad e integridad física del empleado. En el primero, la introducción del relato nos orienta sobre el ambiente opresivo laboral: «Había hostilidad en el periódico y no contra el reportero Fido, sino contra el que hiciera ostentación de habilidad. Fido la demostró cada vez que tenía ocasión. Por esta circunstancia se halló en un callejón sin salida» (25). Más adelante, este personaje se siente deshumanizado, pues se percibe como una especie de «engranaje» de la sociedad: «Ser de ellos. Esto es o no es. Más claro: ser tornillo de un reloj y pretender ser otra pieza. Imposible. Uno es lo que es» (26).

Asimismo, en el relato «Zapato», este accesorio se convierte en símbolo de la explotación y abuso que se ejerce en el trabajo:

Fido comprende que está atrapado por un enorme calzado mal curtido.

- Te lo advertí mentecato –le dicen a sus espaldas.
- Pero... jefe, es lucha terrible. No. No crea que nací para leer notas académicas, para escribir crónicas. No quiero ser un actor del periodismo. Comprende, ahora, jefe. Uno es lo que es.
- Ya, ya, está bien. Ahora escucha. ¿Quién te enseñó a juzgar una noticia? Yo, ¿no es cierto? Por creído, por favor, bésame el zapato. – (Lo coge del cuello y lo aproxima a su pie, mientras Fido trata de liberarse, moviéndose como un gato) (121).

En «Agrario», de una manera menos agresiva pero también humillante, se establece esta relación de sometimiento, cuando en una escena el director del periódico le ordena a Fido que será nombrado jefe de la sección agraria: «No ande con titubeos. Límitese a mover el rabo y no ha [sic] morder la mano de su amo» (125). Por último, en «Periódico», nos encontramos con un narrador-personaje que nos confiesa el absurdo y

arbitrariedad que puede comprender la orden del «amo». Por su brevedad, lo citamos completamente:

El jefe de redacción me ha pedido que escriba 15 mil carillas sobre el crimen de un borracho. No comprendo qué es lo que puede haberle sucedido, cuando siempre ha sido un periodista cuerdo. Además, el periódico sólo tiene cabida para 366 carillas. Él me ha explicado que la vida de un ser humano no tiene límite y que la de un dipsómano debe caber en 15 mil carillas, porque vive menos. Esto, que aparentemente es algo lógico, tiene lo absurdo de porfiar en llenar en una copa el contenido de una botella (80).

Incluso, el absurdo en estos relatos no se reduce al contexto cerrado de la oficina, sino que este se puede extender al mundo externo a través de las noticias que lee un personaje; por ejemplo, en el «Reportero»:

Leyó el diario de la mañana. Lo de siempre con distinto nombre. Capuchino, singular marca registrada de condón. Perro mascota contagió de rabia a una familia americana. Siempre noticias raras de ese continente. Se vende un tigre. Ex-ministro de gobierno se hará sacerdote. Bomberos roban en un incendio, y mueren quince niños. Baile de máscaras. Campeonatos. Padre adoptivo se ofrece, llamar a los teléfonos tales y cuales. Se venden gansos con pescuezos negros y pintas aleonadas (27).

Otra serie puede llevar el nombre del «Cojo Palacios», que es uno de los personajes que más aparece en distintos microrrelatos y relatos de esta obra. Y en todos ellos es, de alguna manera, despreciado, humillado o vejado psicológica o físicamente; incluso hasta la muerte. Los agentes de estas agresiones pueden presentarse bajo las formas de un simple transeúnte («El hoolang»), un hostelero («La hostería»), una enfermera («Ojo») o un visitante extraño («Liberación»). Pero lo que configura el absurdo y lo insólito de estos relatos es la gratuidad o arbitrariedad de la maldad de los agentes para con el cojo, pues en estas historias no se presenta ninguna causa o motivo claro que justifique sus crueles acciones. Por ejemplo, en «Liberación», cuando el Cojo Palacios llega a su casa un día cualquiera encuentra a un hombre extraño que lo mortifica sin ninguna justificación aparente:

Sintió cómo le arrancaban las frazadas como si lo despellejaban vivo. Luego una mano ruda le tocó la frente. Entonces no pudo reprimir un grito de liberación y dijo:

- ¡No me mate!

- Calla. O supones que el hombre ha nacido para vivir.

Recién entonces comprendió su tragedia. Ahora ya sabe también por qué el perro saca la lengua cuando mure (69).

En el plano antropológico, como sostiene Michel Foucault (1998), la sociedad a través de sus instituciones (cárceles, hospitales, centros educativos, iglesias) tiende a excluir o a eliminar socialmente a todos aquellos que se presenten como diferentes a la racionalidad del momento. Así pues, los locos, los mendigos, los deformes, las prostitutas, el liberal; todos ellos son peligrosos para el orden establecido. Por ello, deben ser marginados, justificándose la violencia ejercida hacia ellos. El Cojo Palacios reúne dichos requisitos: es deforme, rebelde y presenta rasgos de locura: «Un día el Cojo Palacios sintió curiosidad por espiar lo que había dentro de su propia pupila». Por esta razón, y por pedirle «un besito», la enfermera le aplicó una «vigorosa descarga eléctrica» («Ojo»: 55-56). Pero, lo más paradójico aquí es que, precisamente la mayor insania no provenga del llamado loco o diferente, sino del supuesto orden «racional» a través de sus representantes, como la enfermera o el jefe.

IV.3.3.3. La metamorfosis como mecanismo de defensa

En las narraciones de *Escoba al revés* se presenta un verdadero bestiario fantástico. Esta presencia, tanto de insectos como de animales, se dan de dos formas principales: por una parte observamos seres híbridos o en proceso de transformación de ser humano a bestia o insecto, que pueden ser un tigre, un gusano, un vampiro, un caracol o un pez; por otra, los seres ya aparecen transformados: la araña, la mosca o la garrapata. Estas metamorfosis –que se pueden dar en cuevas, huecos, habitaciones o calles– son el resultado, como ya dijimos, de una realidad avasallante y hostil que se concreta tanto

bajo la apariencia de personajes cotidianos (el jefe, la enfermera, etc.) como de seres extraños que aparecen para agredir al protagonista. Ahora bien, con respecto a los procesos de mutación, observamos que a su vez existen dos tipos; uno, cuando el personaje sufre pasivamente la mutación y; otro, en el que este proceso es usado como un mecanismo de defensa. Vamos a enfocarnos en este último tipo a través de tres relatos: «La trampa», «El caracol», «Gigante»²⁰⁷.

En el primero, nos encontramos a un narrador-personaje solitario que busca sosiego en un edificio deshabitado. Pero, cuando de pronto aparece una anciana misteriosa en el edificio, el sujeto muestra cierto lado animal: «Me refugio en una esquina y extendiendo mis patas sobre el piso de madera» (44). Más adelante, cuando la amenaza es inminente, este *segrega* un líquido defensivo, pero la anciana también le responde: «me da un zarpazo. Me ha dejado heridas en forma de surcos» (45). Luego, cuando aparece un tercer personaje, una joven vestida de negro, la anciana huye aterrorizada por la ventana. La mujer de negro, le dice riéndose: «es una vieja gata techera» (45) y lo invita a que conozca su telar. Él acepta, pero al intentar sacar su mano se da cuenta de que había caído en una trampa. Entonces, nuevamente intenta usar su mecanismo de defensa, pero, por «desgracia, mi abdomen está en una posición tan incómoda que me impide usar mi secreción venenosa» (45-46).

En «El caracol», el narrador-personaje nos relata que está en un automóvil viajando en la comitiva de un embajador extranjero, junto a dos diplomáticos, un militar y un sujeto extraño que viste levita. Luego, inesperadamente, otro sujeto se introduce al interior del vehículo y le dice: «Te estaba buscando. Has dejado la plancha encendida» (93). El narrador tose, trata de ignorarlo ocultándose en una rendija del asiento, pero el

²⁰⁷ Como se puede apreciar, se pueden hacer varios estudios independientes o comparativos sobre estas diversas formas de mutación y sobre los tipos de respuestas (activo/pasivo) ante la transformación. Pero, como esta aproximación intenta ser global, vamos a concentrarnos en este nivel que nos parece el más sugestivo e interesante.

advenedizo lo mortifica aún más hundiéndole la uña en la piel; mientras oye comentarios de sus acompañantes: «Era un proletario». «Quién creyera». «Es un don nadie» (93). Tanta es la vergüenza y la angustia que de pronto grita: «¡Basta!» (94). Y, mientras todos lo observan, empieza a enrollarse hasta el extremo de convertirse en una bola de carne: «Como para estos casos estoy dotado de un elemento defensivo, hago uso de él. Por mis poros fluye la baba viscosa. Antes de asesinar a mi amigo le reprocho: ¿Por qué insistes en sacarme del caracol?» (94).

En «Gigante», el narrador-personaje nos informa al comienzo: «Un sujeto extraño ha ingresado a mi habitación» (75). Por las huellas –que son tan largas y anchas como su propia habitación– nos sugiere que debe de tener unos cuatro metros de altura. Lo que le intriga es hacia dónde se ha ido. Limpia la huella y luego se queda dormido. Cuando despierta se da cuenta de que ha sido recluido en una jaula junto al ser extraño, que está durmiendo profundamente. Después el gigante se despierta y al verlo le dice: «¿Qué quieres?». El narrador le responde: «Me gustaría que tú fueras una perra y que yo fuera un perro para poseerte violentamente» (76). Así, mientras el gigante se ríe como forma de respuesta, el protagonista se da cuenta de la bestia que dormía en él: «Comprendí entonces, que mi fiereza para decirle de frente las cosas era porque dentro de mi corazón existe un tigre» (76).

Como se observa, en los tres relatos se opera tres fases de transformación: estado 1 (humano), estado 2 (transición humano/bestia), estado 3 (bestia/híbrido). En el estado 1, el ser humano, al menos en apariencia, se presenta como un ser solitario o como uno que busca ser aceptado («El caracol»), pero que en el fondo no encaja con su entorno. Luego, en el estado 2, ante la amenaza o peligro que implica la presencia del otro, los personajes humanos mutan hacia ciertas condiciones bestiales al recurrir a capacidades ajenas al hombre. Así, en «La trampa», el mecanismo defensa es segregar un «líquido

venenoso»; en «El caracol», vemos que se protege enrollándose como una «bola de carne», para al final segregar una «baba viscosa» y; en «Gigante», vemos que hace despertar a la bestia que lleva dentro cuando aparece este ser extraño.

En la fase final, notamos que la transformación nunca es plena; es decir, los personajes no llegan a ser completamente bestias ni completamente humanos, sino que recaen en la ambigüedad final de seres híbridos. Además, observamos la paradoja de tener que «bestializarse» para defender o proteger al humano o al residuo de hombre que habita en ellos. En este sentido, para que se opere este mecanismo de defensa a través de la mutación, hay una especie de mimesis con la realidad, ya que, en efecto, esta parece ser en verdad, a través de sus agentes extraños, *la bestia mayor*, y los personajes solo tratan de aprender de ella imitándola en su propia crueldad. Solo de esta forma algunos pueden salir, al menos, parcialmente vencedores («El caracol», «Gigante») y otros, en cambio, perdedores («La trampa»).

Ahora bien, a diferencia de los dos primeros relatos en los que esta mutación se realiza de manera física, pues se describe los cambios producidos en los cuerpos de los personajes, en «Gigante» vemos que el cambio es solo a nivel psicológico («dentro de mi corazón existe una bestia»). Sin embargo, en esta última narración pensamos que la violencia verbal del narrador es tan efectiva que no necesita transformarse físicamente para vencer, por lo menos discursivamente, a su rival. Así, lejos de transformaciones vistosas o espectaculares, esta última narración nos sugiere que en *el corazón de todo hombre duerme una bestia*.

En suma, en los relatos y microrrelatos de *Escoba al revés* se perfila una poética fragmentaria del absurdo, con elementos fantásticos, extraños e insólitos. Sus protagonistas, para huir de una realidad cruel, arbitraria y sin sentido, prefieren vivir solitarios en huecos, cavernas o habitaciones desoladas. Pero, cuando la amenaza es

inminente, ellos mismos también se bestializan y recurren a algunos mecanismos de defensa propios de los animales o insectos. Finalmente, por razones de espacio, no hemos tocado otros temas importantes que se desarrollan en esta obra –como lo inefable, la soledad, la incomunicación o la crítica a la modernidad–, pero uno de ellos que, al menos anotaremos, es el del humor negro que habita de forma espléndida en estas narraciones. Porque la desgracia que se cierne sobre los protagonistas –especie de títeres de un hado perverso– es tan increíblemente absurda que solo provoca reír.

IV.3.4. Análisis de «No seguir»

A continuación, vamos a analizar uno de los textos que más se aproxima no solo al microrrelato como lo entendemos hoy, sino también a línea del microrrelato fantástico-absurdo que intentamos destacar. Citemos el texto completamente:

No seguir

Asisto al entierro de mí mismo y digo algo en honor del cadáver. Luego dejo caer pétalos de flores sobre mí, para comunicar sobriedad al funeral. Bajo las comisuras labiales y digo: «Fue un gran tipo».

A salida del cementerio, impido que tomen fotos para seguir viviendo.

Subido en la lona, desde la cual diviso el cementerio, grito:

- ¡Ratas! Estoy en el fango. Seguidme hundiendo, de lo contrario me daréis oportunidad para liberarme (35).

IV.3.4.1. Título e inicio

De entrada, esta oración imperativa y negativa del título nos deja una cierta vaguedad en el aire (No seguir... ¿qué?), pero también la posibilidad de múltiples interpretaciones. Ahora, hay que anotar que es el único relato de la obra que se presenta de esta forma negativa. Dejemos por un lado la incertidumbre del paratexto, y centrémonos en el inicio.

Este comienzo *in media res*, típico de muchos relatos modernos, es fundamental como hemos dicho en la economía del microrrelato. Sin embargo, la acción aquí no se inicia en medio de la vida del personaje, como es usual, sino *después de ella*. En tanto, todo lo que lógicamente pudo haber ocurrido antes ha sido borrado. Ni siquiera sabemos quién es y principalmente cómo o por qué murió, pues todas las referencias contextuales se han reducido al mínimo. De este modo, la gran elipsis que se opera es notable, ya que permite enfocarnos de golpe en la situación fantástica y paradójica de ver a un hombre observar su propio entierro.

IV.3.4.2. La amenaza del doble

El tema del doble es uno de los tópicos más recurrentes de la literatura fantástica²⁰⁸. Su complejidad radica no solo en las distintas perspectivas teóricas que puede adoptar este concepto, sino también en los otros temas universales que se desprenden de su órbita, tales como la dualidad, la identidad o la crisis del sujeto, entre otros. Pero principalmente caben dos posibilidades cuando nos enfrentamos a un caso de desdoblamiento: 1) que las dos encarnaciones de un mismo individuo se excluyan mutuamente, con lo que queda descartada cualquier posible interacción entre ellas, como en *Dr. Jekyll and Mr Hyde*, de Stevenson; o 2) que ambas coexistan en un mismo espacio y tiempo, siendo posible entonces la interacción entre ellas, como en *William Wilson*, de Poe (Elena Otto, 2005).

El desdoblamiento presenta a su vez tres procedimientos distintos:

²⁰⁸ Con antecedentes en la historia literaria (Plauto, Moliere, Shakespeare, etc.), el tema del doble se desarrolla propiamente con los escritores románticos (principalmente, Edgar A. y E.T.A Hoffmann). Después, con escritores contemporáneos, como Borges, Cortázar o Ribeyro, este amplio y fértil tema asienta definitivamente en el arte literario. Por su parte, Dolezel (1995) propone tres tipos de doble (que él llama temas): *El tema de Orlando*, *el tema de anfitrión* y *el tema del doble*, aquí nos enfocamos en este último y sus dos formas de presentarse. Para un panorama más elaborado sobre la tradición literaria del doble, véase al primer autor citado y a Elena Otto (2005).

a) **Metamorfosis** de un sujeto bajo diferentes formas que pueden ser reversibles, como en *Jekyll y Hyde*, o irreversibles, como en *Orlando*, de Virginia Woolf; b) **Fisión** de un solo individuo en dos personificaciones o encarnaciones distintas, por ejemplo en *La nariz*, de Gogol o en *La sombra*, de Andersen; y c) **Fusión** en un solo individuo de dos entes originariamente diferentes, como en *William Wilson* que puede ser el resultado de un proceso lento de mutua aproximación o tener lugar de manera inesperada, como vemos en *El doble*, de Dostoïevski o en *El Horla*, de Maupassant (Juan Bargalló, 1994).

En este análisis nos vamos a enfocar en el segundo tipo de desdoblamiento, pues observamos que aquí el narrador-personaje coexiste con su doble (cadáver) en un mismo espacio-tiempo. Con respecto a su forma de presentarse, vemos que se opera la fisión de un individuo en dos personificaciones distintas: la voz narrativa de un sujeto indeterminado (¿alma?, ¿fantasma?) y un cuerpo (cadáver). En efecto, por la información suministrada no podemos determinar qué tipo de entidad es el narrador-personaje. Sin embargo, por algunas referencias mínimas, sí podemos inferir que el mundo donde se desenvuelve el personaje es análogo en ciertos aspectos al nuestro. Por un lado, la presencia del cementerio establece que se cumple la ley natural vida/muerte, además, la gente cumple con este ritual y convención civilizatoria de enterrar a los muertos; por otro, podemos deducir también que es un mundo en cierta medida «moderno», pues la gente toma fotos para el recuerdo. De ahí que este personaje espectral, perturbe de alguna forma este orden más o menos realista.

En suma, este tipo de fisión se aproxima a un tema muy arraigado en la conciencia colectiva y oral: el alma o fantasma que regresa del más allá para cumplir con algo no terminado en vida. En este caso, aunque no se presenta como un deseo claro y evidente, la amenaza que profiere a los demás sería ese algo que lo mueve a volver, además del deseo de poder mirarse a sí mismo.

IV.3.4.3. La visión irónica y el cinismo de los demás

A partir de este desdoblamiento por fisión, observamos el surgimiento de una conciencia crítica hacia el mundo y los demás. La gran elipsis operada al comienzo del relato nos impide saber las circunstancias del porqué de esta actitud, pero, por las frases que enuncia el narrador-personaje, entrevemos que tuvo una relación poco amistosa con los demás. Los nombra como *ratas*, pues *lo siguen hundiendo*, incluso, después de muerto. Todo esto nos interpela como lectores a imaginar una historia detrás: un pasado de hostilidad y odio. De este modo, lo importante aquí no es racionalizar o narrar la causalidad de este odio, sino simplemente enfatizar que este *sigue* después de la muerte.

Sin embargo, el narrador-personaje, exige que lo *sigan hundiendo*. Por ello, creemos que aquí, además de la figura de la elipsis, el otro gran operador de sentido es la antítesis. Además del título, este se lleva a cabo a través de una serie de oposiciones: vida/muerte, alma/cuerpo, yo/otro, «gran tipo»/«ratas», «loma» (arriba)/«fango» (abajo)]. Pero todo esto es solo el terreno desde donde emerge la figura antitética por excelencia de este microrrelato: la ironía, la cual creemos que completa la intención comunicativa del autor y establece la complicidad con el lector²⁰⁹. Por un lado, esta se presenta de manera implícita en el último acto de burla que significa asistir al entierro de quien en vida se ha hecho el mal. Por otro, cuando el narrador enuncia –es el único paradójicamente que *habla*–: «dejo caer pétalos sobre mí», y también: «Fue un gran tipo». Hace y dice lo contrario de lo que los demás supuestamente harían y dirían, siguiendo esta lógica.

²⁰⁹ Según la RAE (vigésima segunda edición), es una figura retórica que consiste «en dar a entender lo contrario de lo que se dice», además de significar «burla fina y disimulada». Para Arduini (2000), la ironía se encuentra en el campo retórico de la antítesis, junto a figuras importantes como la negación, la inversión, el oxímoron y la paradoja. Para el estudioso italiano las figuras de este campo retórico, más que rupturas semánticas, implican «instrumentos antropológicos» para entender la «misma condición del hombre» (122). Por su parte, Wayne Booth (1986) afirma que cuando la ironía es descodificada de modo pertinente se produce cierta complicidad entre el emisor y el receptor: «la emoción dominante al leer ironías estables suele ser la de un encuentro, un hallazgo y una comunión entre espíritus afines» (57).

Por último, la gran distancia física (espectral) y moral que adquiere el protagonista al subir a la loma, configura su nueva identidad y conciencia crítica frente al mundo; así descarga finamente la última gran ironía: *seguidme hundiendo, de lo contrario me daréis oportunidad para liberarme...* ¿para qué? Este es el último gran silencio que nos deja el relato. Pero si lo insertamos en el conjunto de la obra, comprenderemos que esta amenaza es una especie de colofón y de respuesta al mundo absurdo y hostil que han vivido los protagonistas. Además, es el único de todos que vuelve o resucita. Y nos preguntamos, ¿no será este personaje un Cojo Palacios?

CONCLUSIONES

I. Teoría

1. El microrrelato es un género narrativo autónomo. Sus tres rasgos genéricos fundamentales, que lo distinguen de otros microtextos literarios y no literarios, son: hiperbrevedad, narratividad y ficcionalidad.
2. El principal rasgo del microrrelato, la hiperbrevedad, condiciona la economía verbal y estructural de sus otros rasgos específicos a nivel de la historia, el discurso y los elementos pragmáticos de la comunicación literaria (autor/lector).
3. El microrrelato necesita de la competencia narrativa tanto del autor, para codificar las estrategias textuales o intertextuales, como la del lector para decodificar y activar complejos procesos de cognición e inferencia en la reconstrucción de la historia, y reconocer la intencionalidad del autor.
4. La concisión, intensidad y densidad sémica del microrrelato se logra por el uso preciso del lenguaje, el hábil manejo de los tiempos verbales, el uso de marcos referenciales, y el hábil manejo de operadores retóricos, como la ironía, la metáfora o la elipsis, que nos ofrecen una visión crítica y alegórica del mundo.
5. A partir de un criterio referencial, hemos propuesto cuatro tendencias para el microrrelato, que pueden ser ampliadas o modificadas: fantásticos, metaficcionales, humorísticos y simbólicos.

II. Historia

1. Los antecedentes del microrrelato y la minificción son tan lejanos como la historia misma de la literatura: mitos, leyendas, fábulas, aforismos, proverbios, anécdotas, etc. Pero su articulación genérica, estética e ideológica como forma literaria

moderna, se da hacia fines del siglo XIX, con los precursores del modernismo (Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez) y el advenimiento de las vanguardias (Julio Torri, Ramón Gómez de la Serna, etc.).

2. El proceso de gestación del microrrelato como género autónomo comprende tres grandes periodos: *Formación* (fines s. XIX e inicios del s. XX), o del modernismo y las vanguardias; *Legitimación* (1940-1970), o de los autores clásicos y constitución del género; y *Consolidación* (fines del s. XX y comienzos del s. XXI), o de la canonización del microrrelato en el sistema literario.
3. Un paso definitivo en la legitimación del microrrelato, después de una etapa de práctica y exploración en el modernismo y las vanguardias, fue la publicación de la antología *Cuentos breves y extraordinarios* (1953) de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. Asimismo, en el camino a la consolidación del microrrelato, un punto de inflexión fue el artículo «El micro-relato en México: Torri, Arreola y Monterroso», de Dolores Koch (1981).
4. El microrrelato es uno de los géneros de mayor difusión y auge en los nuevos medios digitales. Esto se comprueba por la ingente cantidad de blogs, redes sociales y revistas digitales dedicadas a este género que, definitivamente, es muy afín al lenguaje hipertextual y fragmentario de los nuevos medios.
5. En el proceso de gestación del microrrelato peruano, hemos dividido en tres grandes periodos su desarrollo histórico: I) Periodo de formación (1906-1945), II) Periodo de constitución genérica (1946-1995) y III) Periodo de canonización o institucionalización (1996-hasta la actualidad). En cada uno de ellos, hemos justificado los marcos temporales con puntos de inflexión importantes (obras clave o corrientes literarias cruciales), que determinaron el desarrollo del microrrelato en nuestras letras.

III. El microrrelato en la narrativa de los 50.

1. En este trabajo, nos hemos enfocado en el segundo periodo de constitución genérica porque –además de ser una etapa fundamental en la modernización de la narrativa peruana– fue un momento crucial en la arquitectura del microrrelato como género.
2. En la revisión de las fuentes primarias de los años 50, hemos constatado que la mayor cantidad de creaciones, que se aproximan al microrrelato, se publicaron en el *Suplemento dominical* del diario *El Comercio*, *Letras Peruanas* y *Cultura Peruana*. Pero también aparecieron, aunque esporádicamente, diversas minificciones en otros diarios y revistas. Este importante corpus está dispuesto en la bibliografía para su investigación futura.
3. Asimismo, hemos registrado un importante grupo de libros integrados exclusiva o casi exclusivamente por microrrelatos (*El avaro*, *El arca*, *Escoba al revés*, *Monólogo desde las tinieblas*, *Cuentos sociales de ciencia ficción*, entre otros), como también libros de otras formas literarias que incluyen microrrelatos (*Prosas apátridas*, *Isla de otoño y fábulas*, *La escoba en el escotillón*, entre otros).
4. El examen de este material nos revela la importancia de tres autores: representativos del microrrelato peruano en los 50: Luis Loayza (*El avaro*), Luis Felipe Angell (*Sinlogismos*) y Carlos Mino Jolay (*Escoba al revés*).

IV. Autores representativos en la década del 50

1. La tipología establecida en la parte teórica nos ha permitido establecer tres tendencias predominantes en el microrrelato peruano de los 50: 1) el microrrelato metaficcional en *El avaro* (Loayza), 2) el microrrelato humorístico en *Sinlogismos* (Angell) y 3) el microrrelato fantástico-absurdo en *Escoba al revés* (Mino Jolay).

2. *El avaro* de Luis Loayza representa el primer proyecto estético del microrrelato peruano moderno.
3. En *El avaro*, además de la estética del silencio, se destaca una dimensión metaficcional en varios relatos.
4. En el análisis particular de «El héroe», hemos llegado a establecer que se advierten dos niveles de metaficcionalidad: la autorreflexividad y la autoconsciencia.
5. *Escoba al revés* de Carlos Mino es, quizá, el primer libro de microrrelato fantástico-absurdo del Perú. Sin embargo, esta obra ha sido marginada e ignorada en la bibliografía crítica sobre la narrativa de los años 50.
6. La poética fantástico-absurda de *Escoba al revés* se expresa a través de un mundo en crisis, en donde los sujetos protagonistas viven en constante desasosiego y angustia. Pero esto no solo es producto de la invención, sino que tiene su referente espacio-temporal en las consecuencias de la falsa modernización (migración, desempleo, etc.) que se dio en los 50.
7. En el microrrelato analizado («No seguir») comprobamos ese maridaje especial entre lo fantástico y el microrrelato, pues la intensidad del segundo potencia el efecto del primero. Asimismo, comprobamos cómo la temática del doble opera en este microrrelato y cómo se despliega su visión irónica del mundo.
8. Luis Felipe Angell representa una de las tendencias más características de la ficción mínima contemporánea: el microrrelato humorístico. Sin embargo, su obra literaria no ha sido estudiada por la academia literaria, quizá, por el prejuicio de considerarlo un escritor humorístico de masas.
9. *Sinlogismos* (1955) de Angell es un libro poligenérico, pues integra diversas formas literarias: no narrativas (aforismos, máximas, sentencias, bestiario, etc.) y

narrativa (microrrelatos). Dentro de esta última, encontramos un corpus significativo de microrrelatos que se inscriben, por su extrema brevedad, en el llamado *hiperbreve*.

10. Entre los relatos mínimos de Angell hemos descubierto dos tipos fundamentales: *los microrrelatos con fábula* y *los microrrelatos sin fábula*. Los primeros se caracterizan por presentar, a nivel escritural, una historia por más mínima que sea. Los segundos, por ocultarla, pero, a través de algunas marcas textuales, se puede reconstruir esa historia apelando a los marcos referenciales del lector.
11. A través de la recepción de las obras de estos tres autores, y de sus respectivos análisis, hemos intentado demostrar la riqueza que establece el microrrelato en el diálogo y reescritura de la tradición (Loayza), su dimensión crítica y paródica del humor (Angell) y la representación que proyecta de un mundo moderno pero absurdo (Mino Jolay).

BIBLIOGRAFÍA

PRIMARIA

ACOSTA, Óscar

1956 *El arca*. Lima: Talleres Gráficos Mercagraph.

ANGELL, Luis Felipe (Sofocleto)

1954 «Sinlogismos», en *Suplemento Dominical de El Comercio*. Lima, 21 de marzo, (serie que va con intermitencias hasta fines de 1955).

1955 *Sinlogismos*. Lima: Talleres Gráficos P. L. Villanueva.

1955 «Angustia» (2 de octubre, p.4), «La jeringa» (13 de noviembre, p.4), «Alfredo» (30 de octubre, p. 4), en *Suplemento Dominical de El Comercio*. Lima.

1956 «Mala suerte» (15 de abril, p. 6), «Carta a los bancarios» (21 de abril, p.21), «Secretaria» (27 de abril, p. 25), «Compra y venta de autos» (29 de abril, p. 7), [«Acuarelas de Sofocleto»], en *La Crónica Dominical*. Lima.

1972 *Sinlogismos*. Lima: Editorial Arica.

1975 *Nuevos Sinlogismos*. Lima: Editorial Arica.

ARIAS VIVANCO, Eusebio

1953 «Un poema en prosa», en *Idea, artes y letras*, N°41-42, p. 11.

BELLI, Carlos Germán.

1958 «El número de personas», en *Literatura* N° 1-Febrero, p. 18.

BUENDÍA, Felipe

1959 «Cuatro relatos» [«Un escritor», «La puerta», «De donde no se vuelve», «El tarro de avena»], en *Cultura Peruana* N° 131, pp. 14-15.

1959 «Yo», pp. 81-82; «La espera», pp. 83-84; [Un amigo...], p. 85; [El siervo...], p. 87; «El tarro de avena», pp. 89-90; todos en Felipe Buendía, *Literatura Fantástica*. Lima: Editorial Tierra Nueva.

CAMBA, Julio.

1953 «El amor y el artritismo», en *Suplemento Dominical de El Comercio*. Lima, 15 de marzo.

CASTILLO, Carlos.

1952 «El pintor», en *Letras Peruanas*. Año II, N° 5, Febrero.

CARDICH, Augusto.

1957 «Aylush Janca», p. 20 y «Yana Raman», p. 21, ambos en *Cultura Peruana*. Año XVII, N° 106.

CORCUERA, Marco Antonio.

1955 «La maldición burlada», en *Cultura Peruana*. Año XV, N° 83, 44-45.

CHALLE, Pedro

1955 [La original anécdota que hoy...], 15 de mayo, p. 2; [Puedo asegurar sin temor a duda...], 14 de agosto, p. 6; [En uno de mis continuos viajes...], 25 de octubre, p. 3; [Contábame no ha mucho tiempo...], 4 de diciembre, pp. 2 y 6; [Hace pocos días que unos viejos y sinceros amigos...], 6 de mayo, p. 7, en *La Crónica Dominical* («Anecdotario limeño»).

DE LA PUENTE, José Félix

1954 «Un error fatal», en *Cultura Peruana*. Año XIV, N° 76, p. 18.

DE BELÓN, Helena R

1952 «Anestesia», en *Mar del Sur*. Año IV, N° 23, pp. 63-64.

DURAND, José

1958 «Corona al ocio», en *Literatura* N° 1, pp. 20-21.

1954 «Canción de la bibliotecaria», p. 12 y «Canción del encierro», p. 13, en *Letras Peruanas* N° 10; el primero también en *Suplemento Dominical de El Comercio*. Lima, 23 de noviembre de 1958, p. 1.

1950 *Ocaso de sirenas*, México: Fondo de Cultura Económica.

ELGUERA, Alaida

1950 «La Noche Buena», en *Cultura Peruana*. Año X, N° 45, p. 56.

ESTEVEZ CHACALTANA, Adolfo

1952 «Pasñacha», en *Suplemento Dominical de El Comercio*. Lima 2 de noviembre, p. 10.

FLORIÁN, Mario

1954 «El poeta y el espejo», en *Cultura Peruana*. Año XIV, N° 75, p. 11.

GÁLVEZ RONCEROS, Antonio

1957 «La gran muchedumbre», en *Suplemento Dominical de El Comercio*. Lima, 4 de agosto, p. 1.

GARCÍA, Orestes

1954 «Taita Malqui», en *Cultura Peruana*. Año XIV, N° 78, p. 44.

GARRIDO, Walter

1958 «La vaca», en *Suplemento Dominical de El Comercio*. Lima, 23 de febrero, pp. 1 y 4.

GONZÁLEZ, María Eugenia

1954 «Había una vez un tercer mundo», en *Cultura Peruana*. Año XIV, N° 72, p. 40.

GONZÁLEZ PRADA, Manuel

1945 «Fragmentaria» y «Memoranda», en Manuel González Prada, *El tonel de Diógenes*, pp. 123-173. México. D. f.: Edición Tezontle. Notas de Alfredo Gonzáles Prada. Inicial de Luis Alberto Sánchez.

HEREDIA MEIGGS, Arístides

1955 «Marionetas», en *Cultura Peruana*. Año XV, N° 80, p. 31.

IZQUIERDO, Francisco

1955 «El niño y la lámpara maravillosa» [bajo el título «La anécdota»], en *Cultura Peruana*, N° 88, p. 15; «El Cacho» y «Fuentes de mi amor» [bajo el título «Estampas de la selva»], en *Cultura Peruana*, N° 90, p.128.

1956 «La luna, medallón de la ciudad», p. 93 y «El Tarrafero», 93 [bajo el título «Estampas de la selva»], en *Cultura Peruana*, N° 93.

1958 «Ladislao, el flautista», en *Suplemento Dominical de El Comercio*. Lima, 13 de diciembre, p. 35.

JULIÁN, Julio

1956 «Alborada», en *Idea, artes y letras*, N° 28, p.5.

LARRABURE, Sara María

1957 «La bóveda», «El registro» y «El electricista» en Larrabure, Sara María, *La escoba en el escotillón*. Lima: Editorial Juan Mejía Baca.

LEÓN HERRERA, Luis

1951 «El hombre del arroyo», en *Letras Peruanas*, N° 2, p. 77.

1952 «Regreso a la ciudad», en *Mar del sur*, N.° 20, p. 25.

1954 «Cuatro relatos de amor» [«Un extraño parecido», «Mi amada», «Géminis» y «El amor de una gallina»], en *Suplemento Dominical de El Comercio*. Lima, 22 de Agosto, pp. 1 y 4.

1986 *Animalia y otros relatos*. Lima: Perla.

LOAYZA, Luis

1952 «Línea telefónica», en *Mar del Sur*. Año IV, N° 24, p. 67.

1955 *El avaro*. Lima: Cuaderno de Composición, P. L. Villanueva.

1957 «Seis relatos de Luis Loayza» [«El incendiario», «Horas», «Homenaje a un poeta», «Fantasma», «El grial» y «El sapo»], en *Cultura Peruana*, N° 112, pp. 44-46.

1957 «El gigante», «El ofendido» y «Fantasma», en *Idea, artes y letras*, N° 32, p. 2.

1959 «Creonte», en *Literatura*, N° 3, pp. 28-30.

1974 *El avaro y otros textos*, Lima: INC.

2000 *El avaro*. Lima: Instituto de Investigaciones Humanísticas, UNMSM.

2010 *Relatos*. Lima: Editorial Universitaria.

LOPEZ ALBUJAR, Enrique

1955 «El eterno expoliado», en *Idea, artes y letras*, N° 25, p. 6.

MAURIAL, Antonio

1954 «Encuentro», en *Suplemento Dominical de El Comercio*. Lima 24 de octubre, pp. 1 y 4.

MACEDO, María Rosa

1955 «El señor viejecito», 7 de agosto, p. 7; «La moneda del pobre», 18 de setiembre, p. 4, en *La Crónica Dominical*.

MEJÍA VALERA, Manuel

1954 *La evasión*. México D.F.: Talleres Juan Pablo.

1955 «La venganza», en *Letras Peruanas*, N° 12, pp. 65-82.

1957 «Y al séptimo día» y «Canción de la higuera», en *Idea, artes y letras*, N° 32, p. 5.

1959 *Lienzos de sueño*. México D.F.: El Unicornio.

1966 *Un cuarto de conversión*. México D.F.: Joaquín Mortiz.

1982 *El testamento del rey Midas*. México, D.F.: Premia Editora.

1988 *Adivinanzas*. México, D.F.: Cuaderno de Humanidades, UNAM.

MELGAR, Mariano

1949 «Cuatro fábulas» [«Los gatos», «El murciélago», «El sol», «El ruiseñor y el calsero»], en *Mar del Sur*, N° 3, pp. 75-78.

MENESES, Porfirio

1946 «Helme», en Meneses, Porfirio, *Cholerías*. Lima: Ministerio de Educación Pública, pp. 175-176.

MIGLIA, José

1954 «Perversa curiosidad», en *Cultura Peruana*. Año XIV, N° 70, p. 40.

1955 «Extraña adoración», en *Cultura Peruana*. Año XV, N° 80, p. 46.

1958 «La despreciada», *Suplemento Dominical* de *El Comercio*. Lima, 15 de junio, p. 2.

MINO JOLAY, Carlos

1958 «El vago y el pintor», en *La Crónica Dominical*, suplemento de *La Crónica*. Lima, 16 de Noviembre, pp. 1 y 3.

1959 «El periodista», en *La Crónica Dominical*, suplemento de *La Crónica*. Lima, 11 de enero, pp. 1-2.

1959 «Pelota de trapo», en *La Crónica Dominical*, suplemento de *La Crónica*. Lima, 25 de enero, pp. 1-2.

1959 «El payaso y el príncipe», en *La Crónica Dominical*, suplemento de *La Crónica*, 8 de febrero, p. 1.

1960 *Escoba al revés*. Lima: Ediciones Vida y Palabra.

1973 *Relatos escobianos*. Lima: Editorial Milla Batres.

PAZ-SOLDÁN, Enrique

1955 «Amor, sudor y dolor», en *La Crónica Dominical*, suplemento de *La Crónica*. Lima, 11 de setiembre, pp. 7- 17.

PORTOCARREO, Elena

1959 «Taca», p. 12 y «La decisión», p. 13, ambos en *Cultura Peruana*. Año XIX, N° 134.

- QUIROZ, Demetrio
 1959 «Diario muerto» [«La lluvia» y «El delincuente»], en *Cultura Peruana*. Año XIX, N° 132, pp. 16-17.
- RATTO, Luis Alberto
 1952 «El genio», p. 59 y «La bruja», pp. 59-71, en *Letras Peruanas*. N° 6.
 1955 «Humo», en *Letras Peruanas*. N° 12, p. 67.
- RECAVARREN, Jorge Luis
 1957 «Epístola a un novísimo amigo» (21 de junio, p. 8) y «Un pescador sin pulmonía» (8 de julio, p. 8), en *La Prensa*. Lima.
- REY DE CASTRO, Luis
 1957 «Se fregó la educación nacional» (20 de mayo, p. 8), «Había una vez una huelga» (3 de julio, p.8), «Que retire sus palabras» (24 de agosto, p. 8), en *La Prensa*. Lima.
 1958 «El diario de un niño» (7 de julio, p. 10) y «Una muñeca de trapo» (29 de julio, p. 10).
- RIBEYRO, Julio Ramón
 1951 «La huella», en *Letras Peruanas*. Año II, N° 5, p. 30.
 1992 *Dichos de Luder*. Lima: Jaime Campodónico Editor, p. 12.
- ROBLES GODOY, Armando
 1953 «Lunar», en *Cultura Peruana*. N° 65, p. 18.
- SALAZAR BONDY, Sebastián
 1949 «La mano a ciegas» [«Aretes de la esposa impía», «Plano al revés», «Baile», «Homenaje a la isla», «Asalto a la joyería»], en *Mar del Sur*, N° 3, pp. 71 y 73-74.
 1955 «Visita a mi propia tumba», en *Cuadernos de composición*, N° 1.
- SOLARI SWAYNE, Manuel
 1951 «El solar de Francisco Pizarro», en *Suplemento Dominical de El Comercio*. Lima, 13 de junio, p. 12.
- TOLNAY, Bela
 1950 «Bromeando detrás de las cortinas», en *Suplemento Dominical de El Comercio*. Lima, 17 de diciembre, p. 23.
- VALDELOMAR, Abraham
 2001 «Neuronas», en Valdelomar, Abraham. *Abraham Valdelomar. Obras Completas*, Tomo IV (edición a cargo de Ricardo Silva Santisteban). Lima: PETROPERÚ, pp. 395-408.
- VALDIVIESO, María Caridad
 1958 «De qué color son sus ojos», en *Suplemento Dominical de El Comercio*, 15 de junio, p. 4

VALLEJO, César

1946 «El buen sentido», en *Cultura Peruana*, N° 26-27, pp. 26-27.

1973 *Contra el secreto profesional*. Lima: Mosca Azul Editores.

VARGAS VICUÑA, Eleodoro

1953 *Ñahuin*. Lima: Editorial Ausonía.

1955 «En la altura», en *Letras Peruanas*, N° 12, p. 67.

1978 *Ñahuin: Narraciones ordinarias (1953-1975)*. Lima: Editorial Milla Batres.

VELARDE, Héctor

1953 «Peruvianis Pulguit», en *Suplemento Dominical de El Comercio*. Lima, 10 de junio, p. 2.

1953 «Chequeo», *Suplemento Dominical de El Comercio*. Lima, 28 de junio, p. 2.

1953 «Abajo la rueda», en *Cultura Peruana*. Año XIII, N°66, diciembre.

1954 «The house of Tomasa», en *Suplemento Dominical de El Comercio*. Lima, 1 de enero, p. 5.

1955 «Mazamorra con Porridge», en *Suplemento Dominical de El Comercio*. Lima, 26 de junio, p. 3.

1957 «Rock and Roll», en *Suplemento Dominical de El Comercio*. Lima, 28 de abril, p. 1.

VIENRCIH, Adolfo

1999 *Azucenas quechuas. Fábulas quechuas*. Lima: Ediciones Lux.

ZAVALETA, Carlos Eduardo

1952 «La infiel», en *Cultura Peruana*, N° 53, p. 41.

SECUNDARIA

ANTOLOGÍAS DE LA MINIFICCIÓN PERUANA

MINARDI, Giovanna

2006 *Breves, brevísimos. Antología de la minificción peruana*. Lima: Ediciones Santo Oficio.

SUMALAVIA, Ricardo

2007 *Colección minúscula*. Lima: Ediciones Copé.

VÁSQUEZ GUEVARA, Rony

2012^a *Circo de pulgas. Minificción peruana*. Lima: Editorial Micrópolis.

2012^b *En pocas palabras. Antología del microcuento liberteño*. La Libertad: Ediciones OREM.

GALLEGOS SANTIAGO, Óscar

2014 *Cincuenta Microrrelatos de la Generación del 50*. Lima: Trashumantes.

ANTOLOGÍAS DE LA MINIFICCIÓN HISPÁNICA (Selección)

AZID, Aloe

2007 *Mil y un cuentos de una línea*, Barcelona: Thule ediciones.

BORGES, Jorge Luis, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo (eds.)

1970 *Antología de la literatura fantástica*. Barcelona: Edhasa. [Primera edición 1940].

BORGES, Jorge Luis y Adolfo Bioy Casares (eds.)

2009 *Cuentos breves y extraordinarios*. Buenos Aires: Losada. [Primera edición: 1953]

BRASCA, Raúl (ed.)

1996 *Dos veces bueno. Cuentos brevísimos latinoamericanos*. Buenos Aires: Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos.

1997 *Dos veces bueno, 2. Más cuentos brevísimos latinoamericanos*. Buenos Aires: Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos.

2002 *Dos veces bueno, 3. Más cuentos brevísimos latinoamericanos*. Buenos Aires: Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos.

EPPLE, Juan Armando (ed.)

1999 *Brevísima relación. Nueva antología sobre el microcuento hispanoamericano*. Santiago de Chile: Mosquito Editores.

FERNÁNDEZ FERRER, Antonio (ed.)

1990 *La mano de la hormiga. Los cuentos más breves del mundo y de las literaturas hispánicas*. Madrid: Fugaz Ediciones.

GONZÁLEZ, José Luis (ed.)

1998 *Dos veces cuento. Antología de microrrelatos*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.

LAGMANOVICH, David (ed.)

2005 *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico*. Palencia: Menoscuarto.

OBLIGADO, Clara (ed.)

2001 *Por favor sea breve. Antología de relatos hiperbreves*. Madrid: Páginas de Espuma.

2009 *Por favor sea breve, 2*. Madrid: Páginas de Espuma.

VALADÉS, Edmundo, (ed.)

1976 *El libro de la imaginación*. México. D. f.: Fondo de Cultura Económica.

VÁSQUEZ-RIAL, Horacio (comp.)

2010 *Microantología del microrrelato II*. Madrid: Ediciones Irreverentes.

ANTOLOGÍAS DE LA MINIFICCIÓN EN INGLÉS

HOWE, Irving e Ilana Weiner Howe (eds.)

1983 *Short shorts. An anthology of the Shortest Stories*. New York: Bantam Books.

SHAPARD, Robert y James Thomas (eds.)

1986 *Sudden Fiction: American Short-Short Stories*. Salt Lake City: Gibbs M. Smith.

CORPUS DE MINIFICCIÓN HISPÁNICA (Clásicos)

MERINO, José María

2005 *Cuentos del libro de la noche*. Madrid: Alfaguara.

MONTERROSO, Augusto

2012 *Obras completas (y otros cuentos)*. Barcelona: Anagrama. [Primera edición: 1959].

1983 *La oveja negra y demás fábulas*. Barcelona: Seix Barral. [Primera edición: 1969].

1982 *Movimiento perpetuo*. Barcelona: Seix Barral. [Primera edición: 1972].

ARREOLA, Juan José

2011 *Confabulario definitivo*. Madrid: Ediciones Cátedra. [Primera edición: 1952].

CORTÁZAR, Julio

1985 *Historias de cronopios y de famas*. Madrid: Alfaguara. [Primera edición: 1962].

DENEVI, Marco

2006 *Falsificaciones*. Barcelona: Thule Ediciones. [Primera edición: 1966].

TORRI, Julio

1996 *Tres libros*. México. D.f.: Fondo de Cultura Económica. [Primera edición: 1964, incluye su primer libro *Ensayos y poemas* (1917), *De fusilamientos* (1940) y «Prosas diversas»].

CORPUS DE MINIFICCIÓN PERUANA (Selección de autores que publican después de 1960)

ANDURRIALES, Baltazar

2014 *Instrucciones para decir Bla y otros textos breves*. Lima: Trashumantes.

BELEVAN, Harry

2007 *Cuentos de bolsillo*. Lima: Editorial Universitaria.

BOSSIO SUÁREZ, Sandro

2014 *Territorio muerto*. Lima: Editorial Micrópolis.

- DONAYRE HOEFKEN, José
 2007 *Horno de reverbero*. Lima: Mundo Ajeno Editres.
 2008 *Ars Brevis*. Lima: Mesa Redonda.
- GÁLVEZ RONCEROS, Antonio
 1975 *Monólogo desde las tinieblas*. Lima: Editorial Inti Sol.
- GUILLÉN PADILLA, William
 2012 *77+7 nanocuentos*. Lima: Sumeria editores.
- HERRERA, Carlos
 2002 *Crónicas del argonauta ciego*. Lima: Peisa.
- IWASAKI, Fernando
 2004 *Ajuar funerario*. Madrid: Páginas de Espuma.
- LA TORRE, Alfonso
 1979 *La lira de Nerón*. Lima: Ediciones Capulí.
- MENESES, Carlos
 2009 *Un café para luna*. Valencia: Editorial Instituto de Estudios Modernistas.
 2014 *Enanos que pueden crecer*. Lima: Editorial Micrópolis.
- PROCHAZCA, Enrique
 2005 *Cuarenta sílabas, catorce palabras*. Lima: Lluvia Editores.
- RIBEYRO, Julio Ramón
 1992 *Dichos de Luder*. Lima: Jaime Campodónico Editor.
 2006 *Prosas apátridas*. Barcelona: Editorial Seix Barral. [Primera edición: 1975]
- RIVERA Saavedra, Juan
 1976 *Cuentos sociales de ciencia ficción*. Lima: Editorial Horizonte.
- SILVA, Santisteban César
 2004 *Fábulas y antifábulas*. Lima: Fondo Editorial PUCP.
- SUMALAVIA, Ricardo
 2004 *Enciclopedia mínima*. Lima: Serie Ficciones del Fondo Editorial PUCP.
- VELASQUEZ Rojas, Manuel
 1966 *Isla de otoño y fábulas*. Lima: Editores Perú Joven.
- ZÚÑIGA, Lucho
 2011 *Cuatro páginas en blanco*. Lima: Paracaídas Editores [Primera edición: 2010]
- ZAVALETA, Carlos Eduardo
 2007 *Cuentos brevísimos (1980-2007)*. Lima: Informática Brasa Ediciones.

REVISTAS DIGITALES CONSULTADAS

Internacional Microcuentista. Revista de microrrelatos y otras brevedades. Consultado el 10 de noviembre de 2013. Disponible en <http://revistamicrorrelatos.blogspot.com/>

El cuento en red. Revista electrónica de teoría de la ficción breve. Consultado el 15 de octubre de 2013. Disponible en <http://cuentoenred.xoc.uam.mx>

Ficción mínima. Consultado el 10 de marzo de 2014. Disponible en <http://ficcioinminima.blogspot.com/>

Fix100. Revista hispanoamericana de ficción breve. Consultado el 14 de julio de 2013. Disponible en http://cpecperu.org/docs/index.php?option=com_wrapper&Itemid=79

Plesiosaurio. Primera revista de ficción breve peruana. Consultado el 10 de abril de 2013. Disponible en <http://revistaplesiosaurio.blogspot.com/>

Revista Interamericana de Bibliografía. N°1-4, 1996. Washington, D.C.: OEA. [Número monográfico dedicado al microrrelato]. Consultado el 12 de octubre de 2012. Disponible en http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/index.aspx

ESTUDIOS

ÁLAMO FELICES, Francisco

2010 «El microrrelato. Análisis, conformación y función de sus categorías narrativas», en Roas, David (ed.) *Poéticas del microrrelato*. Madrid: Arco Libros, pp. 209-229.

ÁLVAREZ CHACÓN, Edgar

2000 «Prólogo», en Luis Loayza, *El avaro*. Lima: Instituto de Investigaciones Humanísticas, UNMSM.

AHERN, Maureen

1961 *El cuento finisecular 1890-1910*. Lima: UNMSM.

ALBALADEJO, Tomás

1986 *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa: análisis de las novelas de Clarín*. Alicante: Universidad de Alicante.

ANDERSON IMBERT, Enrique

1977 *Los primeros cuentos del mundo*. Buenos Aires: Ediciones Marymar.

1992 *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona: Ariel [Primera edición, 1979].

ANDRES-SUÁREZ, Irene

1994 «Notas sobre el origen, trayectoria y significación del cuento brevísimo», en *Lucanor*, N° 11, pp. 55-69.

1995 «El micro-relato. Intento de caracterización teórica y deslinde con otras formas literarias afines», en Peter Fröhlicher y Georges Güntert (eds.), *Teoría e interpretación del cuento*. Berna: Peter Lang, pp. 86-102.

- 2007 «El microrrelato: caracterización y limitación del género», en Teresa Gómez Trueba (ed.), *Mundos mínimos. El microrrelato en la literatura española contemporánea*. Gijón: Cátedra, pp. 11-39.
- 2008 «Una asignatura pendiente: la nomenclatura», en Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas (eds.), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico. Actas del IV Congreso Internacional de Minificción*. Palencia: Menoscuarto, pp. 16-21.
- 2010 *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*. Palencia: Menoscuarto.

ARDILA, Clemencia J.

- 2009 «Metaficción. Revisión histórica del concepto en la crítica literaria colombiana», en *Estudios de literatura colombiana*, N° 25, pp. 35-59. Consultado el 7 de agosto de 2013. Disponible en <http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/elc/article/viewFile/9794/9001>

ARISTÓTELES

- 1999 *Poética*. Traducción de Valentín García Yebra. Madrid: Gredos.
- 2005 *Retórica*. Introducción, traducción y notas de Q. Racionero Carmona. Madrid: Gredos.

ARRIOLA GRANDE, F. M.

- 1956 «El Avaro», en *La Prensa*. Lima, 14 de abril, p. 10.

AULLÓN, Pedro

- 2005 «Teoría del poema en prosa», en *Quimera*, N° 262. Consultado el 20 de noviembre de 2013. Disponible en http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7129/1/POEMA_EN_PROSA.pdf

BAJTIN, Mijail

- 2005 «Fragmentos de una teoría dialógica de la obra literaria», en Abad Cuesta, José Manuel y Julián Jiménez Hefferman (eds.), *Teorías literarias del siglo XX. Una antología*. Madrid: Akal.

BARGALLÓ CARRATER, Juan

- 1994 *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*. Sevilla: Ediciones Alfar, pp. 11-26.

BARTH, John

- 2010 «Unas pocas palabras sobre el minimalismo», en David Roas (ed.), *Poéticas del microrrelato*. Madrid: Arco Libros, pp. 45-55.

BARTHES, Roland

- 1977 *Introducción al análisis estructural del relato*, Silvia Niccolini (comp.), traducido por Beatriz Dorriots. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. [Primera edición: 1966].

- BELEVAN, Harry
1996 «Brevísima introducción al cuento breve», en *Quehacer. Revista bimestral del Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo-DESCO*, N° 104, pp. 96-101.
- BELTRÁN ALMERÍA, Luís
1995 «El cuento como género literario», en Peter Fröhlicher y Georges Güntert (eds.), *Teoría e interpretación del cuento*. Berna: Lang, pp. 15-31.
2009 “Teoría de la protonovela” en I. Arellano-V. García Ruiz-C. Saralegui, (eds.), *Ars bene docendi. Homenaje al Profesor Kurt Spang*. Pamplona: EUNSA, pp.101-110.
- BERNARD, Suzanne
1959 *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris: Librairie Nizet.
- BORGES, Jorge Luis
2000 *Ficciones*. Barcelona: Planeta DeAgostini.
- BOOTH, Wayne
1986 *Retórica de la ironía*. Madrid: Taurus.
- BRASCA, Raúl
2000 «Los mecanismos de la brevedad: constantes y tendencias en el microcuento», en *El cuento en red*, N° 1, pp. 3-10. Consultado el 20 de noviembre de 2013. Disponible en http://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla_contenido.php?id_fasciculo=251
- BRAVO, José Antonio
1998 *Fundadores de la narración en el Perú. Nacidos entre 1805-1905*. Lima: Fondo Editorial del Banco Central de Reserva del Perú.
2001 *Antología de la narración en el Perú, República s. XIX y XX. Generación del '50, 3*. Lima: Fondo Editorial Universidad Inca Garcilaso de la Vega.
- BUSTAMANTE, Leticia
2012 *Una aproximación al microrrelato hispánico: Antologías publicadas en España (1990-2011)*. Tesis doctoral. Facultad de Letras. Universidad de Valladolid. Consultado el 30 de enero de 2014. Disponible en <https://uvadoc.uva.es/bitstream/10324/1029/1/TESIS188-120702.pdf>
- CÁCERES, Andrés y Eddie MORALES (eds.)
2005 *Asedios a una nueva categoría textual: el microrrelato*. Valparaíso: Universidad de Playa Ancha.
- CALVINO, Ítalo
2000 *Seis propuestas para el próximo milenio*. Barcelona: Círculo de lectores.
- CAMPBELL, Joseph
1997 *Los mitos. Su impacto en el mundo actual*. Barcelona: Kairós.

- CAMPRA, Rosalba
2008 *Territorios de la ficción: Lo fantástico*. Sevilla: Renacimiento.
- CASAS, Ana
2008 «Lo fantástico en el microrrelato español (1980-2006)», en Irene Andrés-Suárez y Antonio Rivas (eds.), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico. Actas del IV Congreso Internacional de Minificción*. Palencia: Menoscuarto, pp.137-157.
- CASTAÑÓN, Adolfo (comp.)
1997 *Luis Loayza. Antología* (Selección y prólogo de A. Castañón). Lima: Fondo Editorial de Cultura.
- CARRILLO, Francisco
1966 *Cuento Peruano (1904-1966)*. [Prólogo, selección y notas de F.C.]. Lima: Ediciones de la Biblioteca Universitaria.
- CASTRO ARENAS, Mario.
1964 *De Palma a Vallejo*. Lima: Populibros.
- CHANG-RODRIGUEZ, Raquel
1976 «LUIS LOAYZA. *El avaro y otros textos*», en *Revista Iberoamericana*, N° 94, pp. 137-138.
49-51.
- CHATMAN, Seymour
1990 *Historia y discurso*. Madrid: Taurus.
- CISNEROS, Luis Jaime
1957 «LUIS LOAYZA, *El avaro*», en *Mercurio Peruano*, N° 360, pp. 215-216.
- COHN, Dorrit
1978 *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton (NJ): Princeton UP.
- CORNEJO POLAR, Antonio
1994 *Escribir en el aire: Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Editorial Horizonte.
- CORRAL, Wilfrido H
1996 «Las posibilidades genéricas y narrativas del fragmento: formas breves, historia literaria y campo cultural hispanoamericanos», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*. Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, El Colegio de México, 44, 2, pp. 451-487. Consultado el 30 de Julio de 2013. Disponible en http://biblioteca.colmex.mx/revistas/xserver/index.php?request=%20Corral%20Wilfrido%20H.&find_code=wau

- CUETO, Alonso
2009 «El avaro», en César Ferreira y Américo Mudarra (eds.), *Para leer a Luis Loayza*. Lima: Ediciones del Vicerrectorado Académico, UNMSM, pp.
- DE MORA, Carmen
2011 «Introducción», en Carmen de Mora, *Confabulario definitivo*. Madrid: Cátedra, pp. 9-56.
- DEL VALLE PEDROSA, Concepción
1992 *El micro-relato en Hispanoamérica*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología.
- DICCIONARIO de símbolos*.
1986 Jean Chevalier. Barcelona: Herder.
- DOLEŽEL, Lubomír
1995 «A Semantics for Thematics: The Case of the Double», en Claude Bremond, Joshua Landy and Thomas Pavel (eds.), *Thematics: New Approaches*. Albany: State University of N.Y.
1997 *Historia Breve de la Poética*. Madrid: Editorial Síntesis. (Versión en español de Luis Albuquerque).
1999 *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*. Madrid: Arco/Libros.
- DUNN, Jennifer
2009 *Flash Fiction Legitimate Short Story*, en *academia.edu*. Consultado el 10 de noviembre de 2013. Disponible en [http://www.academia.edu/4595474/Flash Fiction Legitimate Short Story Form](http://www.academia.edu/4595474/Flash_Fiction_Legitimate_Short_Story_Form)
- ECO, Umberto
1992 *Obra abierta*. Buenos Aires: Planeta.
1993 *Lector in fábula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen.
- ELGUERA OLÓRTEGUI, Christian
2010 «Acercándonos a lo lejano: La formación del microrrelato peruano (desde el aforismo hasta la experimentación de los 50s)», en *El Cuento en Red* 21, pp. 71-81. Consultado el 30 de julio de 2013. Disponible en http://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla_contenido.php?id_fasciculo=498
- ELIADE, Mircea
1978 *Mito y realidad*. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- EPPLE, Juan Armando
2006 «Precursores de la minificción americana (X). Rubén Darío», en *Centro virtual Cervantes*. Consultado el 10 de noviembre de 2013. Disponible en http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/junio_06/16062006_01.htm

2008 «Orígenes de la minificción», en Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas (eds.), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico. Actas del IV Congreso Internacional de Minificción*. Palencia: Menoscuarto, 2008, pp. 123-136.

ESCOBAR, Alberto

1951 «Asedio al cuento y a la novela», en *Letras Peruanas*. Año I, N° 2, agosto.

1955 «La narración en el Perú», en *Letras Peruanas*. Año IV, N° 12, agosto.

1960 *La narración en el Perú*. (Estudio preliminar, antología y notas de A. E.). Lima: Editorial Juan Mejía Baca.

1964 *El cuento peruano, 1825-1925*. Buenos Aires: Universitaria de Buenos Aires.

EZAMA, Ángeles

1992 *El cuento de la prensa y otros cuentos. Aproximación al estudio del relato breve entre 1890 y 1900*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.

FERNÁNDEZ COZMAN, Camilo

2009 «Primera aproximación a “El héroe” de Luis Loayza», en *Para leer a Luis Loayza*. Lima: Ediciones del Vicerretorado Académico, UNMSM, pp. 59-66.

FERNÁNDEZ, Jesse (ed.)

1994 *El poema en prosa en Hispanoamérica. Del Modernismo a la Vanguardia*. Madrid: Hiperión.

FERNÁNDEZ PÉREZ, José Luis

2010^a «Hacia la conformación de una matriz genérica para el microcuento hispanoamericano», en David Roas (ed.), *Poéticas del microrrelato*. Madrid: Arco Libros, pp.121-153.

2010^b «El microrrelato en Hispanoamérica: dos hitos para una historiografía/nuevas prácticas de escritura y de lectura», en *Literatura y Lingüística 21*, Universidad Católica Cardenal Raúl Silva Henríquez, Santiago de Chile, pp. 41-54. Consultado el 20 de marzo de 2013. Disponible en <http://www.scielo.cl/pdf/lyl/n21/art04.pdf>

FERREIRA, César

2002 «La silenciosa presencia de Luis Loayza», en *La Casa de Cartón de OXY*, N° 25, pp. 51-54.

FOUCAULT, Michel

1998 *Historia de la locura en la época clásica I*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.

FRÖHLICHER, Peter y Georges Günter (eds.)

1995 *Teoría e interpretación del cuento*. Berna: Peter Lang.

FREUD, Sigmund

1977 «Los sueños», en *Introducción al psicoanálisis*. Madrid: Alianza Editorial.

GALLEGOS SANTIAGO, Óscar

- 2008^a «Minardi, Giovanna. *Breves brevísimos. Antología de la minificción peruana*», en *Tinta Expresa*, N° 3, pp. 242-243.
- 2008^b «Textos excéntricos: El microrrelato y la literatura fantástica en el Perú», ponencia presentada en el Primer Coloquio de Narrativa Fantástica «Manifestaciones de lo fantástico peruano». Lima: CELACP (22 y 23 de agosto) [Inédito].
- 2012^a «La minificción o la estructura ausente en la narrativa peruana del 50», en *Actas del XVII Coloquio de Estudiantes de Literatura*. Lima: Facultad de Letras y Ciencias Humanas, PUCP.
- 2012^b «El sentido del fragmento en *Prosas apátridas* de Julio Ramón Ribeyro», en *Escritura y pensamiento*. Año XV, vol. 30, N° 30, pp. 45-64.
- 2012^c «La minificción en la narrativa última de Carlos Eduardo Zavaleta», en *Fix100, Revista hispanoamericana de ficción breve*, N° 3, pp. 67-79.
- 2013 «El microrrelato o la estructura ausente en la narrativa peruana del 50», en *Fix100, Revista hispanoamericana de ficción breve*, N° 3, pp. 58-95.

GARCÍA-BEDOYA, Carlos

- 2000 *La literatura peruana en el periodo de estabilización colonial*. Lima: Fondo editorial, UNMSM.
- 2004 *Para una periodización de la literatura peruana*. Lima: Fondo editorial, UNMSM.

GARCÍA BERRIO, Antonio

- 1973 *Significado actual del formalismo ruso*. Barcelona: Planeta.

GARCÍA CANCLINI, Néstor

- 2007 *Lectores, espectadores e internautas*. Barcelona: Gedisa.

GARCÍA GARCÍA, José Manuel

- 2012 «El aforismo o la tradición de lo hiperbreve», en *Quimera*, N° 211-212, pp. 20-24.

GENETTE, Gerard

- 1988 «Géneros, "tipos", modos», en Miguel A. Garrido (comp.), *Teoría de los géneros literarios* Madrid: Arco Libros.

GIL GONZÁLEZ, Antonio Jesús

- 2001 *Teoría y crítica de la metaficción en la novela española contemporánea: a propósito de Álvaro Cunqueiro y Gonzalo Torrente Ballester*. Tesis Doctoral, Universidad de Salamanca, Salamanca, España. Consultado el 23 de diciembre de 2013. Disponible en <http://gredos.usal.es/jspui/handle/10366/22455>

GONZÁLEZ, Aníbal

- 1983 *La crónica modernista hispanoamericana*. Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas.
- 1995 «Crónica y cuento en el Modernismo», en Enrique Pupo Walker (coord.), *El cuento hispanoamericano*. Madrid: Castalia, pp. 155-170.

- GONZÁLEZ, Henry
 2002 «La minificción en Colombia». Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional. [Estudio preliminar]. Consultado el 15 de noviembre de 2013. Disponible en http://www.javeriana.edu.co/narrativa_colombiana/contenido/modelos/minificcion.htm
- GONZÁLEZ, Henry (comp.).
 2012 *Los comprimidos memorables del siglo XXI. Aproximaciones teóricas contemporáneas en torno a la minificción* Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo (comp.)
 1991 *El Cuento Peruano 1942-1958*. (Selección, prólogo y notas de R.G.V.). Lima: Ediciones Copé.
 1992 *El Cuento Peruano hasta 1919*. (Selección, prólogo y notas de R.G.V.). Lima: Ediciones Copé.
 2008 *Años decisivos de la narrativa peruana*. Lima: Editorial San Marcos.
- GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo (ed.)
 2012 *César Vallejo. Narrativa completa*. Introducción, edición y notas de Ricardo González Vigil. Lima: PETROPERÚ.
- GUTIÉRREZ, Miguel
 1988 *La Generación del 50: un mundo dividido*. Lima: Ediciones Sétimo Ensayo.
- HENRÍQUEZ, Fausto Leonardo
 2010 «Entrevista al poeta Oscar Acosta», en *Interiorismo Literario. Ateneo Insular*. Consultado el 20 de junio de 2013. Disponible en <http://www.interiorismoliterario.com/ateneoinsular/cronicas/entrevistas/62-entrevista-al-poeta-oscar-acosta.html>
- HERNÁNDEZ MIRÓN, Juan Luis
 2009 «Microrrelato y modernidad digital. Estrategias comunicativas de un género fronterizo», ponencia presentada en el IV Congreso Online del Observatorio para la Cibersociedad. Consultado el 20 de noviembre de 2013. Disponible en <http://www.cibersociedad.net/congres2009/es/coms/microrrelato-y-modernidad-digital-estrategias-comunicativas-de-un-genero-fronterizo/808/>
- HONORES VÁSQUEZ, Elton
 2008 *El cuento fantástico en la narrativa del cincuenta: 1950-1959*. Tesis de licenciatura. Facultad de letras. UNMSM. Lima.
- HOWE, Irving
 1983 «Introduction», en Irving Howe e Ilana Weiner Howe (eds.). *Short shorts. An anthology of the Shortest Stories*. New York: Bantam Books, IX-XIV.

- HUAMAN MORI, Reinhard
2010 *De Luis Loayza, El avaro. Mito y Posmodernidad. Tesis de licenciatura. Facultad de Letras y Ciencias Humanas, UNMSM, Lima.*
- JAKOBSON, Roman
1988 «El metalenguaje como problema lingüístico», en *Obras selectas (I)*. Madrid: Gredos, pp. 369-376. [Primera edición, 1956].
- JARA JIMÉNEZ, Cronwell
1995 «Los microcuentos de la revista *El ñandú desplumado*», en *El ñandú desplumado. Revista de Narrativa Breve*, N° 2, pp. 120-123.
- JARAMILLO LEVI, Enrique
2003 «Acerca de esta antología», en *La minificción en Panamá. Breve antología del cuento breve en Panamá*. Bogotá: Universidad Pedagógica nacional, pp. 11-17.
- JOCHAMOWITZ, Luis
1976 «Luis Loayza: El Camino del Regreso», en *La Prensa*. Lima, 4 de abril, p. 15.
- JULIÁN, Julio
1956 «El avaro», en suplemento *Dominical* de *La Crónica*. Lima, 15 de enero, p. 4.
- KIRK, G. S.
1990 *El mito. Su significado y funciones en la antigüedad y otras culturas*. Barcelona: Paidós.
- KOCH, Dolores
1981 «El micro-relato en México: Torri, Arreola, Monterroso y Avilés Favila», en *Hispanérica*, X/30, pp. 123-130. [versión electrónica, en *El cuento en red*, N.º 20, pp. 66-71. Consultado el 20 de diciembre de 2013. Disponible en http://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla_contenido.php?id_fasciculo=400]
- 2000 «Retorno al micro-relato: algunas consideraciones», en *El cuento en red*, N° 1, pp. 20-31. Consultado el 25 de octubre de 2013. Disponible en http://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla_contenido.php?id_fasciculo=251
- 2004 «¿Microrrelato o minicuento? ¿Minificción o hiperbreve?», en Francisca Noguerol (ed.), *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura. Actas del II Congreso Internacional de Minificción*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 45-54.
- 2011 «El micro-relato en México: Julio Torri, Juan José Arreola y Augusto Moterroso», en *El cuento en red*, N° 24, pp. 4-105. [Versión electrónica de su tesis de Doctor en Filosofía. The City University of New York, 1986, New York]. Consultado el 10 de diciembre de 2013. Disponible en http://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla_contenido.php?id_fasciculo=570

LAGMANOVICH, David

- 1996 «Hacia una teoría del microrrelato hispanoamericano», en *Revista Interamericana de Bibliografía*, pp. 1-4. Consultado el 15 de octubre de 2012. Disponible en <http://www.educoas.org/portal/bdigital/es/rib.aspx?culture=es&navid=21>
- 1999 *Microrrelatos*. Buenos Aires-Tucumán: Cuadernos de Norte y Sur.
- 2006 «La extrema brevedad: microrrelatos de una y dos líneas», en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, N° 32. Consultado el 20 de setiembre de 2012. Disponible en www.ucm.es/info/especulo/numero32/exbreve.html
- 2006 *El microrrelato. Teoría e historia*. Palencia: Menoscuarto.
- 2008 «Minificción: corpus y canon», en Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas (eds.), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico. Actas del IV Congreso Internacional de Minificción*. Palencia: Menoscuarto, pp. 25-46.
- 2009 «Precisiones antipáticas (pero útiles) sobre el microrrelato», en *Fix100. Revista hispanoamericana de ficción breve*, N° 1, pp. 23-28. Consultado el 20 de octubre de 2012. Disponible en [http://www.cpecperu.org/docs/cpec/pdf/Fix100%20numero%201%20\(1.21%20MB\).pdf](http://www.cpecperu.org/docs/cpec/pdf/Fix100%20numero%201%20(1.21%20MB).pdf)

LAMARCA LAPUENTE, María Jesús

- 2006 *Hipertexto, el nuevo concepto de documento en la cultura de la imagen*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid. Consultado el 9 de abril de 2014. Disponible en <http://www.hipertexto.info/index.htm>

LEAL, Luis

- 1967 *El cuento hispanoamericano*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, pp. 44-45.

LÓPEZ, Fernando

- 2010 «Periodismo literario: entre la literatura constitutiva y condicional», en *Ámbitos*, N°19, pp. 97-116. Consultado el 15 de junio de 2013. Disponible en <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=16820577006>

LYOTARD, Jean François

- 2006 *La condición posmoderna*. Barcelona: Cátedra.

MARMOL, Mathilde

- 1968 *Los sinlogismos de Sofocleto*. Lima: Editorial Arica.

MARTÍNEZ, José María

- 2000 *Rubén Darío: Addenda*. Palencia: Ediciones Cálamo.

MATOS MAR, José

- 1986 *Desborde popular y crisis del Estado*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

MILLÁS, Juan José

- 2001 *Articuentos*. Barcelona: Edición de Fernando Valls.

MILLER, Peter

1991 *Get Published! Get Produced!: A Literary Agent's Tips on How to Sell Your Writing*. New York: Shapolsky Publishers, Inc.

MINARDI, Giovanna

2006 «Ars breve, vita longa» [Prólogo], en Giovanna Minardi, *Breves, brevísimos. Antología de minificción peruana*. Lima: Ediciones El Santo Oficio, pp. 17-33.

2010 «La minificción en el Perú», en *Actas del XVI Congreso de la AIH*, Madrid: Iberoamericana.

MIRÓ QUESADA, Francisco

1960 «Tres libros de Sofocleto», en *Suplemento Dominical de El Comercio*. Lima, 11 de diciembre, p. 5.

MONTESA, Salvador

2009 «La microtextualidad en la vanguardia histórica», en Salvador Montesa (ed.), *Narrativas de la posmodernidad. Del cuento al microrrelato*. Málaga: Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea. Universidad de Málaga.

NOGUEROL, Francisca

1996 «Micro-relato y posmodernidad: textos nuevos para un final de milenio», en *Revista Interamericana de Bibliografía*, N° 1-4. Consultado el 20 de mayo de 2013. Disponible en <http://www.educoas.org/portal/bdigital/es/rib.aspx?culture=es&navid=21>

1992 «Sobre el micro-relato latinoamericano: cuando la brevedad noquea», en *Lucanor*, N° 8, pp. 117-133.

2000 *La trampa en la sonrisa. Sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

2010 «Micro-relato y posmodernidad: textos nuevos para un final de milenio», en David Roas (ed.), *Poéticas del microrrelato*. Madrid: Arco Libros, pp. 77-100.

NOGUEROL, Francisca (ed.)

2004 *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

NÚÑEZ, Estuardo

1963 *Cuentos* (X: XXI). Lima: Ediciones del sol.

OQUENDO, Abelardo

1956 «El Avaro. De Luis Loayza», en *Suplemento Dominical de El Comercio*. Lima, 8 de enero, p. 9.

2011 «MEMORIA BREVE DE OLVIDOS», en *Literatura. Edición facsimilar 1958-1959*. Lima: UNMSM.

O'TOOLE, Garson

2013 «For sale, Baby shoes, never worn. Ernest Hemingway? William R. Kane? Roy K. Moulton? Avery Hopwood? Arthur C. Clarke? Anonymous?», en *Quote Investigator. Exploring the origin of quotations*. Consultado el 10 de noviembre de 2013. Disponible en <http://quoteinvestigator.com/2013/01/28/baby-shoes/#note-5340-1>

OTTO CANTÓN, Elena

2005 «El tema del doble en *Willian Wilson*, de E. A. Poe», en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, N° 30. Consultado el 2 de abril, 2013. Disponible en <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero30/wwilson.html>

PETERS, Colin

2008 *Minificción: A narratological investigation*. Tesis presentada para el grado de magister en filosofía. Universidad de Viena. Austria. [Versión electrónica]. Consultada el 15 de junio de 2012. Disponible en thes.univie.ac.at/1142/1/2008-09-10_0108124.pdf

PÉREZ RIOJA, José Antonio

2008 *Diccionario de símbolos y mitos: las ciencias y las artes en su expresión figurada* Madrid: Tecnos.

POLLASTRI, Laura

1990 «Hacia una poética de las formas breves en la actual narrativa hispanoamericana: Julio Cortázar, Juan José Arreola y Augusto Monterroso». Informe final de la beca de perfeccionamiento. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Buenos Aires.

1996 «El insidioso espacio de la letra: Juan José Arreola y el relato breve en Hispanoamérica», en *Revista Interamericana de Bibliografía*, N° 1-4, vol. XLVI. Consultada el 10 de noviembre de 2013. Disponible en http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo10/introduccion.aspx

2004 «El canon hereje: la minificción hispanoamericana». Actas del II Congreso Internacional CELEHIS de Literatura, Mar del Plata. Consultado el 14 de octubre de 2013. Disponible en <http://www.freewebs.com/celehis/actas2004/mesas.htm#LL>

POLLASTRI, Laura (ed.)

2010 *La huella de la clepsidra. El microrrelato en el siglo XXI*. Buenos Aires: Katatay.

POZUELO, José María

1994 «La ficcionalidad: estado de la cuestión», en *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, N° 3, pp. 264-283. Consultado el 10 de noviembre de 2014. Disponible en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--11/html/dcd92a92-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_27.html#I_35

PROPP, Vladímir

2006 *Morfología del cuento*. Madrid: Editorial Fundamentos. Traducido por Lourdes Ortiz. [Primera edición: 1928].

RAMIREZ FRANCO, Sergio

2004 «Sobre Luis Loayza. Linderos de la perfección formal», en *Identidades*, suplemento de *El Peruano*, N° 56, pp. 6-7.

RAMOS CABEZAS, Jorge

2009 «El microrrelato fantástico peruano y la Generación del 50», en *Actas Coloquio Internacional Lo Fantástico en la Literatura y el Arte en Latinoamérica*. Elton Honores y Gonzalo Portals (comps.). Lima.

2010 «Un marginal en la marginal narrativa fantástica peruana. Primera aproximación a la obra de Carlos Mino Jolay», en *Actas del Coloquio Internacional: Lo Fantástico Diverso*, Elton Honores y Gonzalo Portals (comps.). Lima: CELACP.

2012 «Cuaderno de pulgas», en *Fix100. Revista hispanoamericana de ficción breve*, N° 3, pp. 99-101.

RECAVARREN, Jorge Luis.

1960 «Carlos Mino Jolay: Escoba al revés», en *La Prensa*. Lima, 20 de agosto, p. 8.

RIBEYRO, Julio Ramón

1976 «Lima, ciudad sin novela», en Julio Ramón Ribeyro, *La caza sutil*. Lima: Editorial Milla Batres.

ROAS, David (ed.)

2001 *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros.

ROAS, David

2005 «Velocidad e impacto», en *Ciempíes. Los microrrelatos de Quimera*, Barcelona: Montesinos, pp. 267-268.

2008 «El microrrelato y la teoría de los géneros», en Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas (eds.), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico. Actas del IV Congreso Internacional de Minificción*. Palencia: Menoscuarto, pp. 47-76.

2010 «Sobre la esquivia naturaleza del microrrelato», en David Roas (ed.). *Poéticas del microrrelato*. Madrid: Arco Libros.

RÓDENAS DE MOYA, Domingo

2006 «El microrrelato en la estética de la brevedad del Arte Nuevo», en Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas (eds.), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. Palencia: Menoscuarto, pp. 77-121.

2009 «La microtextualidad en la vanguardia histórica», en Salvador Montesa (ed.), *Narrativas de la posmodernidad. Del cuento al microrrelato*. Málaga: Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea. Universidad de Málaga, pp. 67-90.

2010 «Consideraciones sobre la estética de lo mínimo», en Roas, David (ed.) *Poéticas del microrrelato*. Madrid: Arco Libros, pp. 181-208.

ROJO, Violeta

1996^a *Breve manual para reconocer minicuentos*. Caracas: Equinoccio Ediciones de la Universidad Simón Bolívar.

1996^b «El minicuento, ese (des)generado», en *Revista Interamericana de Bibliografía*, N° 1-4. Consultado el 14 de junio de 2012. Disponible en <http://www.educoas.org/portal/bdigital/es/rib.aspx?culture=es&navid=21>

2004 «De las antologías de minicuento como instrumentos de definición teórica», en Francisca Noguero (comp.), *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 15-24.

2005 «La minificción en Venezuela. Prólogo», en *El cuento en red*, N° 11, pp. 21-24. Consultado el 16 de abril de 2013. Disponible en http://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla_contenido.php?id_fasciculo=241

2009 «La minificción se lee en una ojeada», en *Fix100. Revista hispanoamericana de ficción breve*, N° 1. Consultado el 15 de enero de 2013. Disponible en http://cpecperu.org/docs/index.php?option=com_wrapper&Itemid=79

2010^a «El minicuento, ese (des)generado», en David Roas (ed.), *Poéticas del microrrelato*. Madrid: Arco Libros, 2010. 241-253.

2010^b «Atrapados en la red. La banalización de la escritura mínima», conferencia presentada en el VI Congreso Internacional de Minificción. Bogotá. Colombia.

2010^c «La tradición de lo novísimo. Libros de sentido común, libros de almohada, cajones de sastre y *blogs* de minificción», en Brasca, Senegal, Noguero, et al. *Minificción: Tradición de lo Novísimo*. Quindío: Editorial Cuadernos negros.

ROMUALDO, Alejandro

1956 «LUIS LOAYZA», en *Cultura Peruana*, N° 91, p. 13.

RYAN, Marie-Laure

1988 «Hacia una teoría de la competencia genérica», en Miguel A. Garrido Gallardo (comp.), *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco/Libros.

SADURNÍ, Teresa Inés

2003 *Teoría del relato breve: el ejemplo mexicano*. Tesis doctoral. Facultad de Filología I. Universidad Complutense de Madrid. Consultado el 7 de noviembre de 2013. Disponible en <http://www.ucm.es/BUCM/tesis/fil/ucm-t26692.pdf>

SALAZAR BONDY, Sebastián

1960 «Las secreciones de Mino Jolay» (Prólogo), en MINO Jolay, Carlos. *Escoba al revés*. Lima: Ediciones Vida y Palabra, p. 8.

SANCHEZ, Luis Alberto

1964 *La Literatura Peruana. Derrotero para una Historia Cultural del Perú* (V). Lima: Ediciones Ediventas.

- SARAVIA, Guillermo
1975 «El avaro de Loayza», en *La Crónica*. Lima, 25 de enero, p. 4.
- SERRANO, Eduardo
1998 «El relato mínimo», en *Poligramas*, N° 15, pp.39-46. Consultado el 7 de noviembre de 2013. Disponible en <http://faculty.ksu.edu.sa/belaichi/DESCRIPCIONES/El%20relato%20m%C3%ADnimo.pdf>
- SHAPARD, Robert
2009 «Panorama de la situación de la minificción en los EE UU: Micro, Flash y Súbita», en *El cuento en red*, N° 19, pp. 45-49. Consultado el 12 de marzo de 2013. Disponible en http://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla_contenido.php?id_fasciculo=375
2011 «What is a story, what is a flash?», en *Flash Fiction. For writers, readers, editors, publishers & fans*. Consultado el 15 de noviembre de 2013. Disponible en <http://flashfiction.net/2011/03/robert-shapard-what-is-a-story-what-is-a-flash.php>
- SHAW, L., Donald
1999 *Nueva Narrativa Hispanoamericana*. Madrid: Cátedra.
- SILES, Guillermo
2007 *El microrrelato hispanoamericano: la formación de un género en el siglo XX*. Buenos Aires: Corregidor.
- SMITH, Alan
2012 «La obra delicada y extraordinaria de Óscar Acosta», en *El Heraldo.hn*. Consultado el 21 de abril de 2013. Disponible en <http://www.elheraldo.hn/Publicaciones/Revistas/Siempre/Crimenes23/La-obra-delicada-y-extraordinaria-de-Oscar-Acosta>
- STAVANS, Ilan (ed.)
1997 *The Oxford Book of Latin American Essays*. Oxford: Oxford University Press.
- SUANCES, Manuel y Alicia Villar
2000 *El irracionalismo. De Nietzsche a los pensadores del absurdo*, t. 2. Madrid: Síntesis.
- SUSTI GONZÁLEZ, Alejandro
1991 *El avaro y otros textos de Luis Loayza: Una aproximación narratológica*. Tesis para el grado de bachiller en Lingüística y Literatura. PUCP, Lima.
- TAMARIZ, Domingo
1997 *Memorias de una pasión. La prensa peruana y sus protagonistas (1948-1963)*, t.1. Lima: Jaime Campodónico.

TEJERO, Pilar

2002 «El precedente literario del microrrelato: la anécdota en la antigüedad clásica», en *Quimera*, N° 211-212, pp. 13-19.

2005 *La anécdota como género literario entre los años 1930 y 1960. Un estudio comparado entre el ámbito literario hispánico y el germánico*. Tesis doctoral. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, España.

TEODORI, Julio

2004 «El arte del ensayo», en *Identidades*, suplemento de *El Peruano*, N° 56, pp. 10-11.

THORNE, Carlos

2007 *La Generación del 50 y el periodismo: un testimonio personal*. Lima: Universidad de San Martín de Porres.

TODOROV, Tzvetan

1988 «El origen de los géneros», en Miguel A. Garrido (comp.), *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco Libros.

TODOROV, Tzvetan y DUCROT Oswald

1997 *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. (Traducción de Enrique Pezzoni). Buenos Aires: Siglo XXI, editores.

TOMACHEVSKI, Boris

1982 *Teoría de la literatura*. [Prólogo de Fernando Lázaro Carreter]. Madrid: Akal editor. [Primera edición, 1928].

TOMÀS i Puig, Carles

1999 «Del hipertexto al hipermedia. Una aproximación al desarrollo de las obras abiertas», en *Formats. Revista de comunicación audiovisual*, N° 2. Consultado el 9 de abril de 2014. Disponible en <http://www.raco.cat/index.php/Formats/article/view/255416>

TOMASSINI, Graciela y Stella Maris Colombo

1996 «La minificción como clase textual transgenérica», en *Revista Interamericana de Bibliografía*, N° 1-4. Consultado el 10 de noviembre de 2013. Disponible en http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/index.aspx?culture=es&navid=201

TORRES, Jannet

2010 *El Artículo costumbrista de Manuel Moncloa y Covarrubias, 1885-1895. Caminos hacia el cuento peruano moderno*. Lima: UNMSM.

TRABADO, José Manuel

2010 «El microrrelato como género fronterizo», en David Roas (ed.), *Poéticas del microrrelato*. Madrid: Arco Libros, pp. 273-298.

- VALADÉS, Edmundo
1990 «Ronda por el cuento brevísimo», en Alfredo Pavón (ed.). *Paquete: cuento (La ficción en México)*. Tlaxcala: Universidad Autónoma de Tlaxcala.
- VALENZUELA, Jorge
2009 «La representación del poder en “El avaro” de Luis Loayza», en César Ferreira y Américo Mudarra (eds.), *Para leer a Luis Loayza*. Lima: Ediciones del Vicerrectorado Académico, UNMSM, pp. 67-79.
- VALLEJO, Georgette de
1973 [Nota prologal] a *Contra en secreto profesional* de César Vallejo. Lima: Mosca Azul Editores.
- VARGAS LLOSA, Mario
1993 *El pez en el agua*. Barcelona: Seix Barral.
1997 *Cartas a un joven novelista*. Barcelona: Planeta.
- VÁSQUEZ GUEVARA, Rony
2010 «Tendencias narrativas de la minificción peruana. A propósito de sus orígenes, su panorama actual y proceso evolutivo en la literatura peruana», en *Plesiosaurio. Primera revista de ficción breve peruana*. Año III, N° 3, pp. 101-118.
2012 «Apuntes para una teoría de la minificción», en *Circo de pulgas. Minificción peruana*. Lima: Editorial Micrópolis.
- VELASQUEZ, Fernando
2001 «¿QUIÉN ES LUIS LOAYZA?», en *Somos*, N° 741, pp. 56-58.
- VODIČKA, Felix
1989 «La estética de la recepción de las obras literarias», en Rainer Warning (ed.), *Estética de la recepción*. Madrid: Visor.
- WELLEK, René y WARREN, Austín
1966 *Teoría literaria*. Madrid: Gredos.
- YURKIEVICH, Saúl
1995 *Juan José Arreola*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- ZAVALA, Lauro
1996 «El cuento ultracorto: hacia un nuevo canon de lectura», en *Revista Interamericana de Bibliografía*, N° 1-4. Consultado el 16 de marzo de 2012. Disponible en <http://www.educoas.org/portal/bdigital/es/rib.aspx?culture=es&navid=21>
2000 «Seis problemas para la minificción, un género del tercer milenio: brevedad, diversidad, complicidad, fractalidad, fugacidad, virtualidad», en *El cuento en red*, N° 1, pp. 50-60. Consultado el 20 de octubre de 2013. Disponible en http://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla_contenido.php?id_fasciculo=251
2001 «Diez aproximaciones didácticas al *Bestiario* de Juan José Arreola», en *Casa del tiempo*, Núm. 28, vol. III.

- 2002^a *El dinosaurio anotado*. (Edición crítica de «El dinosaurio» de Augusto Monterroso). México: Alfaguara/Universidad Autónoma Metropolitana.
- 2002^b *La Minificción en México: 50 textos breves*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- 2006^a *La minificción bajo el microscopio*. México, D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- 2006^b «Fragmentos, fractales y fronteras. Género y lectura en las series de narrativa breve», en Pablo Brescia y Evelia Romano (eds.), *El ojo en el caleidoscopio*. México: UNAM, pp. 115- 140.
- 2004 *Paseos por el cuento mexicano contemporáneo*. México. D. F.: Nueva Imagen.
- 2007^a «De la teoría literaria a la ficción posmoderna», en *Dossiê Modernidade/Pósmodernidade*. Ciências Sociais Unisinos. Universidad do Vale do Rio do Sinos, Sao Leopoldo, Brasil, pp. 86-96. Consultado el 26 de enero de 2013. Disponible en www.unisinos.br/publicacoes_cientificas/images/stories/pdfs_ciencias/v43n1/art09_zavala.pdf
- 2007^b «La minificción, el género más reciente de la escritura literaria», en *Textos de didáctica*, N° 46, pp. 16-25.
- 2008 «La minificción audiovisual: Hacia un nuevo paradigma en los estudios de la minificción», en Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas (eds.), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. Palencia: Menoscuarto.

ZAVALETA, Carlos Eduardo

- 2006 *Narradores peruanos de los 50's. Estudio y antología*. Lima: Instituto Nacional de Cultura-CELACP.
- 2009^a «Los ejemplos de Luis Loayza», en César Ferreira y Américo Mudarra eds.), *Para leer a Luis Loayza*. Lima: Ediciones del Vicerrectorado Académico, UNMSM, pp. 25-28.
- 2009^b «Luis Loayza traductor», en César Ferreira y Américo Mudarra (eds.), *Para leer a Luis Loayza*. Lima: Ediciones del Vicerrectorado Académico, UNMSM, pp. 263-268.

ANEXO:

Muestra de microrrelatos en diarios y revistas

ANEXO 1:

Suplemento Dominical de El Comercio

[Selección de *sinlogismos* (narrativos) de Luis Felipe Angell (Sofocleto)]

La mosca romántica se asomó al balcón y aspiró el aire de la noche. Por desgracia, el aire estaba cargado de D. D. T²¹⁰.

«¡No oigo nada. Rompí la barrera del sonido!» –exclamó feliz el aviador. Pero no. Lo que se le había roto era el tímpano²¹¹.

Lo iban a dejar libre, pero le habían contado de la carestía de la visa, del precio de la vivienda y tantas cosas, que se asustó y mató a un guardia para asegurarse el calabozo²¹².

María Antonieta no quiso a Luis XVI, sin embargo perdió la cabeza por él²¹³.

El fantasmita tenía mucho miedo a la oscuridad, por eso, nunca salía del cementerio²¹⁴.

²¹⁰ 4 de julio de 1954, p. 11.

²¹¹ 1 de agosto de 1954, p. 11.

²¹² 29 de agosto de 1954, p. 11.

²¹³ 16 de setiembre de 1956, p. 12.

²¹⁴ 30 de junio de 1957, p. 11.

La gran Muchedumbre²¹⁵

La mirada de la Gran Muchedumbre no llegaba hacia aquel hombre, por más que éste se empeñara, ansiosamente, en buscar unos ojos que lo crearan imagen. Algunas veces creyó lograrlo, pero fue rechazado: sus ideas opacas, sin una brizna de originalidad, lo reducían hasta confundirlo con la nada. Estaba demás

Entristecidos los perros por la desgracia de su amo, quisieron iluminarlo. Anduvieron buscando, jadeantes, aquella luz prodigiosa, sin encontrarla. Un día repararon en el milagro del sol y se dijeron: «De allí la traeremos». Habían observado que, a determinada hora del día, el astro reposaba sobre la cumbre de la montaña más alta. Y en medio del calor de una tarde iniciaron el ascenso. Fue penoso. Mientras se fueron acercando a la cumbre, el calor estuvo a punto de ahogarlos y la luz de enceguecerlos. Y no obstante, los ojos momentáneamente inútiles, lograron coger al sol prendido de una cresta. Lo trajeron rodando hasta el llano.

Bebió el amo toda la luz y sólo quedó el globo vacío del sol. Con ello vino lo esperado: de su mente brotaron ideas resplandecientes. Sin embargo, todo fue inútil: la luz era demasiado fuerte y los ojos de la Gran Muchedumbre no pudieron soportarla. El hombre siguió siendo rechazado.

Decepcionados los perros, se dijeron «No era esta luz que buscábamos». La llenaron en el gran globo desinflado y colocaron el astro sobre la cumbre de la montaña. Esa noche se pusieron a llorar...

Salió la luna y dio tímida claridad a la noche; una claridad débil, azul. Los perros se alegraron. Con sus ladridos mordieron a la luna y en trocitos blancos se la trajeron al amo. Iluminaron su mente sombría, y la luz frágil, quieta y callada de la luna, lo hizo mediocre. Entonces, la Gran Muchedumbre puso la mirada en él, se alegró y lo acogió en su seno.

²¹⁵ Gálvez Ronceros, Antonio, en *Suplemento Dominical de El Comercio*, 4 de agosto de 1957, p.1.

ANEXO 2:

La Crónica

COMPRA Y VENTA DE AUTOS²¹⁶

Esto empezó cuando alguien me dijo que mi carro parecía una bocina envuelta en una lata de basura.

–Tu posición, Sofo –me aconsejo un amigo–, no te permite andar en semejante carcocha... así como estás pareces de la oposición...

Entonces me decidí a venderlo y visité a uno de esos agentes que compran y revenden autos.

–¡Hummm! –hizo el tipo despectivamente, mirando mi modelo– por este carro no le van a dar nada... lo único que está en buenas condiciones es la placa. Y eso, que es del año pasado...

Total, en menos de cinco minutos le encontró los siguientes defectos:

La dirección como ojos de bizcocho.

El motor hasta las cangallas.

Un pantalón en la maletera.

El guardabarro lleno de ídem.

La faja esperando gatitos.

El cigüeñal sin una sola cigüeña.

Total, el tipo me dijo que con entera franqueza mi carro le daba asco y que mejor lo usara para recoger desperdicios.

Me puse de rodillas y me dio cinco mil soles por él, en una letra a noventa días.

Una semana más tarde me encontré con Martínez.

–¡Sofo de mi alma, qué ha sido de tu vida... me dicen que ahora te dedicas a la pluma...

–Sí, viejo –le contesté– ahora tengo una granja... ¿y tú, cuándo saliste de la cárcel?

–Hace poco. Me declararon inocente del asunto ese del desfalco, y apenas he salido me he comprado un carro de la madonna. ¡Y una miseria, te digo!... quince mil soles al contado y el resto en letras...

¡Qué gangas consiguen algunos!, pensé. En cambio yo tuve que vender el mío en una miseria.

–¡No te imaginas lo que es el carro... se lo compré a uno de esos tipos que revenden automóviles. ¡Perfecto, hermano, lo que se dice perfecto!

Fuimos a verlo y se me hizo un nudo en la espina dorsal. Era mi carro.

²¹⁶ Luis Felipe Angell, [bajo el título de la columna: «Acuarelas de Sofocleto»] en *La Crónica Dominical*, suplemento de *La Crónica*, 29 de abril de 1956, p. 7.

EL PAYASO Y EL PRÍNCIPE²¹⁷

Héctor era un payaso de circo que tenía el alma llena de moretones. Tantos golpes había cobrado en la vida que reía por fuera y lloraba por dentro, como suele ocurrir con los hombres que dan la impresión de ser felices y no lo son. Hastiado de su tristeza decidió asistir a la fiesta de Carnaval que ofrecía el hijo del Rey.

Se acicaló lo mejor que pudo y partió feliz de alejarse por un día del circo. Ingresó sonriendo de sus manos y de su cuerpo [porque] lo confundían con su disfraz [que] le quedaba perfectamente. El movimiento comentó que Héctor se había ocultado bajo las [vestimentas del] hijo del Rey. Alguien al verlo entrar tan jubiloso, [comentó] que representaba [el papel] del «Príncipe Feliz». [...].

Haciendo gala de su garbo principesco, Héctor invitó a una bella princesa a bailar por el salón. Entre gritos de alegría, serpentinas multicolores e intrépidas y chisquetazos multicolores, la pareja real de la fantasía carnestolendas recorrió ágilmente el piso del salón. Héctor bailó hasta extenuarse. Luego bailó con una hermosa musulmana, más tarde con una delicada ninfa, después con una enigmática gitana y por último con una «Reina Margarita». Bebió hasta quedar ebrio. Extenuado y sin fuerzas para continuar la francachela, Héctor se retiró a un costado de la sala. Entonces, divisó a pocos metros a un hombre disfrazado como el «Payaso Héctor». Esto le produjo hilaridad. Extrañado por la ocurrencia del invitado, se aproximó, para saber quién era. Frente a frente, le habló:

–Representa admirablemente al «Payaso Héctor»... Está triste como él... La gente lo confundiría al verlo así... ¡Es admirable... ¿Quién es Ud. Amigo?

–Soy hijo del Rey... y ¿Ud.?

–... El payaso Héctor, su Alteza...

²¹⁷ Carlos Mino Jolay, en *La Crónica Dominical*, suplemento del *La Crónica*, Lima, 8 de febrero, 1959, p. 1. Este microrrelato lamentablemente presenta errores tipográficos, grafías ininteligibles y además espacios en blanco. Por ello, para darle coherencia, hemos intentado subsanar estos errores mediante algunos agregados que hemos puesto entre corchetes y, una línea que no pudimos comprender por ausencia de palabras clave, la hemos representado en puntos suspensivos también entre corchetes. Por lo demás, hemos seleccionado este relato porque es uno de los pocos de este diario, nos parece interesante, y es uno de este autor a quien consideramos representativo del microrrelato de los 50.

ANEXO 3:

La Prensa

UNA MUÑECA DE TRAPO PARA NOSOTROS...²¹⁸

Lima, 27 de julio de 1958.

Señor Rey de Castro:

Por medio de la presente le hago llegar la carta que le ha escrito mi hijita María Helena, de 9 años de edad, después de haber asistido a la Tómbola en beneficio de la Clínica de San Juan de Dios, en la Plaza Grau. En mi casa siempre leemos «La Prensa» y María Helena se ha empeñado en escribirle para que Ud. tenga la gentileza de publicar su carta en el diario. Quizás esto no sea posible, porque la redacción es demasiado infantil. Pero tal vez Ud. pueda arreglarla. Ella estaría muy contenta de que se publique. Perdone Ud. las molestias que le ocasiona esta madre y lectora suya.

Señor de la Torre de Papel:

Ayer mi mamá me llevó a la Tómbola de los niños de San Juan de Dios y me saqué una muñeca. Es de trapo y no toma mamadera pero no importa porque a mí me gusta bastante y la voy a querer como a las otras que tengo que toman mamadera. Mi mamá dice que no importa porque así es la Tómbola y que esa plata es para los niños que están enfermitos y que no pueden mover las piernas ni correr. Tampoco tienen juguetes y no pueden ir al colegio porque están en la cama todo el día. Dice mi mamá que mi muñeca de trapo servirá para que los curen y les pongan unas cosas en las piernas para que puedan caminar y que por eso tengo que quererla como a las otras muñecas.

Y también fuimos a la Tómbola con el Coco y me dio mucha risa porque él se sacó otra muñeca. Pero como los hombres no pueden jugar con muñecas, estaba furioso y quería botarla. Yo le dije que no la botara y que más bien la cambiara en la bodega de su casa con un trompo. Pero Coco no quiere trompo sino un tanque que ha visto. Entonces yo le dije que no importaba que se saque una muñeca porque es para los niños que no tienen (tachado) que no pueden correr con sus piernas porque están en el hospital. Mejor será que su papá le compre un tanque y que la muñeca se la regale a una niñita del hospital que no tenga.

Usted Señor escríbame mi carta en el periódico para que Coco haga lo que yo le digo y para que vea que somos amigos. Muchas gracias.

María Helena

²¹⁸ Rey de Castro, Luis, de su columna *Torre de Papel*, en *La Prensa*, 29 de julio de 1958.

«QUE RETIRE SUS PALABRAS»²¹⁹

Supongamos por un momento que el cronista tuviera un amigo diputado, lo cual se aproxima bastante a la realidad. Supongamos también a este representante dotado de un gran sentido del humor, debilidad que lo induce a prácticas tales como escuchar la grabación en cinta megatofónica de las sesiones de su Cámara. Imaginemos entonces que, invitado por su amigo, este cronista hubiera tenido el privilegio de oír la grabación correspondiente a la noche del 22 de agosto. Pero como nada de esto es histórico, sigamos imaginando:

–Señor Presidente, pido la palabra.

–La tiene.

–Se trata de un asunto urgente: es urgente que se termine la carretera urgentemente.

–Señor Presidente: que diga cuándo quiere que se termine.

–Que diga.

–Que se termine a fin de año.

–Entonces no es urgente, porque recién estamos en agosto.

–Por eso mismo, lo que queremos es que se declare urgente.

–¡Cómo vamos a declarar urgente lo que no es urgente!

–Porque se ha prometido para fin de año.

–Entonces, ¡espere!

–No espero porque aquí tengo un libro que dice: «La carretera será puesta en servicio público a fines del presente año...»

–¡Macanudo! Pero yo también tengo ese libro, y dice: «La carretera será puesta en servicio público cuando podamos...»

– ¡Es otro libro!

–¡No! ¡Es otra carretera!

–Tilín, tilín, tilín... Señores, se ruega conservar orden en el debate.

–Señor Presidente: queremos saber si es otro libro o si es otra carretera.

–Muy simple: es otra página de la carretera del mismo libro.

–Entonces... ¡el autor es un irresponsable!

–¡Mentira!

–¡Idiota!

–¡Abusivo!

–Talán, talán, talán... Señores, se ruega guardar compostura.

–Señor Presidente: ¡ha insultado al autor del libro!

–¡Que retire sus palabras!

–¡Que retire también el que me dijo idiota!

–Yo no he sido...

–Yo tampoco...

–Tolón, tolón, tolón... Señores diputados: se ruega conservar el orden, mantener compostura y adquirir serenidad. Vamos a ir por turno. ¿Quién fue el que dijo que el autor del libro era irresponsable? Que levante su dedo.

–Fui yo...

–Retire sus palabras.

–Las retiro, pero...

–Retire el pero.

–Lo retiro.

²¹⁹ Rey de Castro, Luis, de su columna «Torre de papel», en *La Prensa*, p. 8, 24 de agosto de 1957.

–El que dijo idiota, ¡que se retire!
–Ya se fue...
–Ya se fue...
–Muy bien. El que dijo mentira, que diga la verdad.
–¡No! Me toca a mí, señor Presidente. Yo dije abusivo y quiero retirar.
–Abusivo no es insulto. Que no retire nada.
–Dijo otra cosa, despacito, Yo lo oí.
–Que diga lo que dijo.
–No, porque fue despacito. Eso no cuenta.
–Entonces, que retire despacito.
–Tilín, talán, tolón... Señores diputados: orden, compostura, serenidad. Traten de no olvidar que todas sus palabras están siendo grabadas en una cinta. ¿Qué dirá la historia? ¿Qué pensará de nosotros? Vamos a ver: ¿Todos han retirado sus palabras? Que levanten el dedo los que faltan.
–Yo falto. Retiro.
–Muy bien. Proseguimos el debate. ¿En qué nos quedamos?

ANEXO 4:

Idea, Artes y Letras.

Y AL SEPTIMO DÍA²²⁰

La noticia derramó en mi corazón secreta esperanza: piezas anatómicas selectas se destinan a la armoniosa integración de una mujer. Es cierto que se emplearán procedimientos impíos y que las leyes y los convencionalismos serán quebrantados; pero sólo así el sueño milenario tendrá término.

Con esperanza y sin escrúpulos me dispongo a cumplir mi parte. Escojo los ingredientes con certera perspicacia. Aquí y allí aparecen las piezas requeridas. Su turbio origen no preocupa al profesor, jubiloso a cada nuevo hallazgo. Primero, una artista dona parte de su cuerpo; a poco la ciudad se alarma con la desaparición de una niña (yo ansiaba sus ojos asombrados). No faltan las frágiles manos, conseguidas una noche aciaga. El plan, minuciosamente urdido, se cumple sin tropiezo.

Al sexto día de trabajo, mi maestro se complace en la obra terminada. En los ojos, en el perfil, en los cándidos ademanes, hay dulce evidencia de vida. Su cabellera de oro mate devuelve los rayos del sol, reverbera... Pero he aquí que sus labios no emiten palabras. Y esto nos inquieta y nos entristece.

En el laboratorio nada disipa la ansiedad... Con desvelada paciencia, el profesor vuelve a su tarea como dios que no ha reposado nunca... la desaparición de una cantante crea en la ciudad otro misterio.

...Pero la experiencia termina. Termina y mi maestro queda preso en pensamientos enrarecidos y abismales. Desde entonces y para siempre su voz se desliza torpe en la garganta y habla con los ojos vueltos hacia la noche; y sigue absorto en la soledad azul de la mañana... Desde entonces y para siempre, en el laboratorio, una puerta enmohecida detiene mis brazos anhelantes.

Y mi corazón envejece de abatimiento.

²²⁰ Mejía Valera, Manuel, en *Idea, Artes y Letras*, N° 32, julio-agosto, 1957, p5.

UN POEMA EN PROSA²²¹

Un día muerto de hambre, me acerqué a la casa de un amigo, que ni yo mismo lo conocía y le pedí pan.

– Dame un pedazo de pan, sin humildad le hablé, así con voz imperativa.

Dame un pedazo de pan.

Este hambre perro me besuquea hasta los huesos.

Y me dio muchos panes, pero muchos panes, probé de todos, pero no me gustaron, porque estaban hechos de harina blanca. Menos uno que estaba hecho de maíz de mazorca negra. Este se pegó a mi paladar, y hasta ahora lo llevo prendido. Yo creo que ha sido hecho para mí, su masa es también la mía, yo estoy dentro de la masa. Dentro de la masa de ese pan, he ido a todas partes, a Roma, Madrid, Londres y también al infierno.

Un día no muy lejano, era yo el hombre en esta tierra, ahora sigo siendo hombre pero en otra escala. Mi Dios, era el Sol, la Luna, el Mar y las estrellas; yo no tenía otro Dios.

Vino un monstruo barbado con cara de hombre y patas de llama y me dijo:

He aquí tu Dios, y me enseñó una cruz y un libro. Rojo de ira por tamaño sacrilegio, le arrojé su Dios por las patas, y ese fue el comienzo de mi tragedia. Desde esa fecha hasta hoy, han transcurrido por mi espinazo, más de cien guernicas.

Y a propósito de Guernica, yo también he nacido en Guernica, conozco el dolor del plasma. Si Guernica es un campo, donde los hombres para no crecer con callos en el espinazo, se tienen que lavar la cara con sangre. Yo nací y crecí en Guernica; ¿sabes lo que sale de dos partes de sangre por tres de petróleo?: sale un hombre.

Después de ese barbado con patas de llama, vino otro, pero ya estaba más familiarizado con su estampa, aunque vino como Drácula, de etiqueta y con alas de murciélago. Ya no me asusté, más bien fabriqué una muralla de poemas.

Heme aquí en mi puesto de combate, recordando mis guernicas, la del Norte y la del Sur, ¡ah! me olvidaba; yo tengo muchas guernicas, la del Norte, la del Centro y la del Sur.

Si, a un paso de Arancota y Tiabaya, está el caballero, el esposo de la Guernica del Sur. Un día un gran capitán, se subió al lomo del caballero, con una chomba en el hombro y en vez de chicha, la regó con sangre, a la Guernica del Sur. De sus campiñas nacieron y crecieron hombres.

Ya ves, yo tengo muchas guernicas, y nunca he apuntado mis versos contra Dios. A pesar que a mí también me friegan los obispos.

Yo también tengo no sólo una, sino varias guernicas, y sin embargo nada digo contra Dios. Este Dios que no era el mío.

²²¹ Arias Vivanco, Eusebio, en *Idea, Artes y Letras*, N° 15, enero de 1953, p. 11.

ANEXO 5:
Cultura Peruana

FANTASMA²²²

Vi mi cuerpo completamente pálido, con sangre parecida en todo a la salsa de tomate pegoteándose mechones de pelo. Después me recogieron y no sé más porque me fui. Ahora estoy en esta casa y mi oficio es asustar a los niños.

En las noches yo me deslizo por detrás de los cuadros y grito: uh, uh, uh. Ellos me ven entonces y se cubren los ojos con la sábana o hunden la cara en la almohada y tiemblan. Pero, después de todo, la verdad es que se divierten mucho. Noche que no salgo, si los espío (desde los viejos retratos o en el corpulento reloj) los veo esperarme con ansiedad y dormirse desengañados. Esto ocurre pocas veces, porque, aunque yo haya decidido descansar esa noche, me enternezco y salgo gritando: uh, uh, uh.

Será que me contento con poco, pero la verdad es que no me cambiaría por nadie. Durante el día debo buscar los sitios oscuros. No importa, yo me acomodo en apenas espacio: me basta una copa en el armario cerrado o un zapato. Llevo, pues, una existencia descansada. Espero que dure mucho tiempo. Pero por supuesto los niños crecerán –y esto es lo único que me preocupa– ¿qué será de mí después?

²²² Loayza, Luis, en *Cultura Peruana*, N° 112, Octubre de 1957.

DE DONDE NO SE VUELVE²²³

Como estaba verdaderamente fatigado y harto de todo, me recliné en mi diván y con asombro angustioso constaté que me caía dentro sin poderlo remediar.

Me levanté gimiendo y dando voces.

Estaba muy oscuro y nadie venía en mi auxilio, hasta que algunas sombras se reclinaron en el bote.

–¿Qué haces allí? –me dijeron.

–¿No ve que me hallo en una situación peligrosa? –respondí– ¡Venid a sacarme, echadme una cuerda! –vociferé.

–No podemos –replicaron– el amo es muy malo y no lo permite...

–¿Quién es el amo? –pregunté con rabia

Entonces pronunciaron mi nombre como los lebreles podrían nombrar al patrón.

–¡Ese es un sinvergüenza y un usurpador! –grité–. ¡Venid por mí y os recompensaré!...

–No, no podemos... –declararon reticentes– nos costaría la vida.

Y se fueron para siempre.

²²³ Buendía, Felipe, en *Cultura Peruana*, N° 131, mayo de 1959.

ANEXO 6:

Letras Peruanas

EL HOMBRE DEL ARROYO²²⁴

Hallábame caminando por la orilla de un arroyuelo, una mañana de no recuerdo qué mes. Estaba tranquilo y sosegado. Es un recodo del camino encontré unos cañaverales destrozados y, junto a éstos, un hombre de pie, en actitud amable.

–Hermano –le dije–, el solo hecho de verte aquí, y en estas circunstancias, me hace recordar el sueño que tuve anoche y te estoy agradecido por ello.

El hombre, afablemente, y casi de inmediato, respondió:

–Lo que se sueña no es auténtico. Tú también me has hecho recordar el sueño que tuve anoche.

Y al relatarme su sueño vi que era idéntico al mío, y que el motivo de nuestro sueño había sido el llegar caminando por un arroyo y encontrarnos con cañaverales rotos.

Pero queriendo ir aún más lejos que él, le dije:

–Quizá, hermano, ignoras que yo escribo todo sueño que tengo .

–Yo también –respondióme el hombre a su vez.

–En este mismo instante iré a traerte los papeles que contienen todos mis sueños –añadí. Él, tranquilamente respondió:

–Haré yo lo mismo...

Corriendo me dirigí hacia el salón donde guardaba los escritos de mis sueños; mientras tanto pensaba: «No, es imposible que tenga razón», aunque sabía en el fondo de mí que él la tenía. Llegué jadeante. Desgraciadamente el salón estaba lleno de gente, y como mis papeles se encontraban en la última carpeta, para sacarlos hubiera sido necesario hacer poner de pie a toda una fila de personas, armar un alboroto y quizá hasta correr el riesgo de que alguien me preguntase el objeto de todo aquello. Tenía la vaga idea de que los papeles ya no se encontraban allí; no obstante, me empecinaba en llegar hasta ellos.

Alguien estaba dando una conferencia, que yo, en mi inquietud, no escuchaba. Como por el momento vi perdido el hecho de recuperar mis escritos, resignéme y presté atención a lo que allí se decía. Era un hombre joven el que hablaba; no podía escuchar claramente sus palabras, pero decía y se quejaba públicamente de todas sus antiguas desgracias y miserias, vanagloriándose luego de la posibilidad envidiable que había llegado a tener gracias a sus esfuerzos.

Pero ¿a quién le puede interesar todo eso? –pensé. Este hombre, a quien tanto conozco y que siempre ha sido tan tímido, ¿cómo se puede atrever a dar una conferencia en público y todavía para exponer semejantes intimidades? De pronto me acordé de mi cita con el hombre del arroyo. Cuando me iba a dirigir corriendo a aquel lugar, vi que él se hallaba a pocos metros de mí y en actitud de quien ha esperado mucho tiempo.

Después de todo –me dije– lo único perdido realmente es lo perdido en un sueño, lo único que jamás podremos encontrar.

Hermano –le dije– perdóname no he podido hallar los papeles que contienen mis sueños, estoy bastante apenado por ello. Aunque en lo más interior de mi corazón me alegraba, pues tenía el presentimiento de que mis papeles contenían idénticos a los suyos.

No importa –dijo él– y esbozando una sonrisa larga y triste, no importa –repetió– el sueño siempre llega más allá...

Al oír esas palabras quedé con la sensación de haber dicho yo eso mismo hace mucho tiempo, o de que pensaba decirlo en ese instante...

²²⁴ Luis León Herrera, en *Letras Peruanas*, N° 3, octubre de 1951, p. 77.

EL ABUELO²²⁵

A veces, no lo reconozco. Parece ya no estar en casa, respirando nuestro mismo aire. Por momentos, su mirada no se detiene en un punto fijo. Mira a través de nosotros. Sus palabras no se dirigen a nadie. Ni siquiera a sí mismo. Habla muy quedo. No lo entendemos. Hace mucho, su figura, se ha encorvado totalmente. Como si buscara la tierra. Tal vez quiera unirse a ella. Camina casi de milagro. A veces imagino que reptar.

A decir verdad, lo veo poco. Sólo en determinadas horas. Y entonces me doy cuenta: realmente existe. Devora los alimentos con rapidez increíble. Saborea. Nunca deja de tomar té y lo hace con pan, subrepticamente. Es admirable pensar en su proceso digestivo: en un cuerpo que apenas guarda la arquitectura humana, imagino el lento descenso del bolo alimenticio; su paso por el esófago; el arribo inevitable al estómago; la acción de los jugos gástricos. Fisiología esotérica la de mi abuelo.

Su mujer ha muerto hace un mes. Recuerdo la dolorida perspectiva de casa. Mamá y todas sus hermanas sumidas en tristezas abisales. También los nietos, los sobrinos y el resto de la colmena. Todos, de alguna manera, expresaban su pesar. Fue un día vestido de gris oscuro. Yo me marché por la mañana, muy temprano. No quise aparecer hasta después del entierro. No me gustan los ritos fúnebres. Me parecen definitivos espejos. Los detesto.

Al llegar a casa, pude sentir mis propios pasos. Esto me incomodaba. En el comedor, reunida toda la familia, yo ocupé mi sitio junto a mi hermano Javier. Los minutos transcurrían con lentitud atroz. Nadie decía nada. Yo mantenía los ojos bajos. Miraba el monótono contenido de los platos. No masticaba.

El abuelo había terminado. Dos veces lo vi pasarse la indefinible lengua por los labios violáceos. Quería algo. Papá, que más lo entendía, se le acercó. Puso su oreja junto a su boca. Escuchó. Todos imaginábamos ser testigos de alguna dolorida confidencia.

Papá, con su extraño brillo en los ojos, dijo:

–Desea que le busque el diario. ¡Quiere enterarse de lo que sucede en el mundo!

²²⁵ Winston Orrillo, en *Letras Peruanas*, N° 14, setiembre de 1963, p. 22.

ANEXO 7:

Mar del Sur

LINEA TELEFÓNICA²²⁶

Durante mi convalecencia hube de quedarme horas y horas en una poltrona junto a la ventana de mi cuarto. En las horas del día nunca noté nada y aquello era sólo el poste de teléfono que había estado siempre frente a casa. Lo vi una noche que el insomnio me obligó a regresar a mi asiento; mi calle estaba bien iluminada, y creo que también había luna porque recuerdo haberlo distinguido tan claramente como no podría hacerlo con sólo la luz de los faroles. Asomé primero un gorro, creo que rojo, más chico y ancho que aquellos con que comúnmente se retrata a los duendes. Al principio me pareció algún pájaro nocturno posado sobre el poste, pero luego asomé la cabeza y después de aguaitar alrededor –yo estaba en la oscuridad, no podía verme– sacó medio cuerpo afuera y se quedó sentado en el extremo del poste. Era extraordinariamente delgado y pequeño, sin la clásica barba duendina. Respiraba a grandes bocanadas, cerrando los ojos; parecía satisfecho y así se estuvo un rato –cinco o seis minutos, estoy seguro– hasta que se oyeron unas voces. Se ocultó rápidamente dejando afuera sólo la cabeza, y miraba la calle. Entonces apareció por la esquina el que gritaba, un borracho que venía tambaleándose y agitando los brazos. El duende salió de su escondite y se volvió a sentar como antes, pero ahora tarareaba algo, se mecía al compás y parecía muy divertido. El borracho no lo vio hasta llegar a unos pasos del poste, y entonces se detuvo y quedó mirándolo alelado, frotándose la cara con las manos, mientras el duendecillo seguía tarareando y meciéndose como si no lo viera. El pobre hombre, creo que algo asustado, se sentó en la verja de mi casa y lo llamó: «¿Qué haces ahí? Bájate, bájate». El duende sonreía francamente ahora, pero se compuso y contestó como sorprendido: «¿Para qué? Yo vivo aquí». Su voz era extraña, más bien femenina. «Yo vivo en este poste, escuchando las conversaciones de todos». El borracho, súbitamente furioso, trató de trepar el poste, pero caía torpemente una y otra vez. Por fin desistió y se alejó tambaleándose, sin mirar de nuevo, mientras la risa burlona del duende le rebotaba en la espalda. Cuando el hombre se perdió de vista, el duende se ocultó, y no lo he vuelto a ver más, a pesar de haberlo acechado varias noches. Pero alguna vez, al contar esto por teléfono, oí una risa ahogada que no era del amigo con quien estaba hablando.

²²⁶ Luis Loayza, en *Mar del Sur*, N° 24, noviembre-diciembre, 1952, p. 67.

EL REGRESO A LA CIUDAD²²⁷

—Hay una sola línea que pasa por este campo; por ella transitan tanto los trenes de ida como los de vuelta —dijo el hombre a quien pregunté por dónde pasaban los trenes de regreso a la ciudad.

—¿La ciudad está lejos? —indagué— ¿No sería más seguro tomar aquella carreta de bueyes para que me conduzca allá? Hace mucho tiempo que espero, y me parece que es lo más seguro.

—Por supuesto que es mucho más seguro —repuso el campesino— pero se demora mucho; mejor dicho, no llega nunca. Es mejor que lo espere, aunque el tren no tenga itinerario fijo ni hora segura de pasar por aquí.

Desoyendo esta advertencia, tomé corriendo la carreta que atravesaba el campo.

—«¿Va para la ciudad?» —pregunté, nada más para decir algo. Bien sabía que ahí era donde se dirigía. El conductor nada respondió. —«Comienza a hacer frío» —dije, después de una larga pausa. Por segunda vez tampoco obtuve respuesta alguna...

No había pasado mucho tiempo que había tomado la carreta, y cuando comenzaba a acomodarme entre el heno, oí a lo lejos el fuerte traquetear del tren. Me incorporé y vi que pasaba con rapidez vertiginosa en dirección a la ciudad.

Lanzó un largo pitido que me ensordecíó y desapareció en el horizonte.

Bajé los brazos desalentado, y cuando me disponía nuevamente a sentarme oí que el conductor decía en voz baja y como para sí mismo. —«Anochece ya»...

Y era verdad; el crepúsculo caía sobre nosotros.

²²⁷ Luis León Herrera, en *Mar del Sur*, N° 20, marzo-abril, 1952, p. 25.