

# El Cuento en Red

Revista Electrónica de Estudios sobre la Ficción Breve

## No. 28

### DIDÁCTICA DE LA MINIFICCIÓN

Diez recursos para lograr  
la brevedad en el micro-relato

Dolores M. Koch

De lo rotundo inapelable a la minuciosa  
ambigüedad: la microficción en el aula

Raúl Brasca

Los extranjeros también  
escriben minificción

Frida Rodríguez Gándara

### RESEÑAS

La Logia del microrrelato.  
Una antología en la encrucijada

Leticia Bustamante Valbuena

Finales felices.

Estructura para estructurar

Laura Elisa Vizcaíno

### DECÁLOGO

Marco Aurelio Chavezmaya



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA  
UNIDAD XOCHIMILCO

# El Cuento en Red

Revista Electrónica de Estudios sobre la Ficción Breve

---

---

## El Cuento en Red

Estudios sobre la ficción breve  
Núm. 28 / Otoño de 2013

### ÍNDICE

---

Colaboraciones de España, México, Argentina

---

#### **DIDÁCTICA DE LA MINIFICCIÓN**

Diez recursos para lograr la brevedad en el micro-relato

Dolores M. Koch .....3

De lo rotundo inapelable a la minuciosa ambigüedad: la microficción en el aula

Raúl Brasca.....10

Los extranjeros también escriben minificcion

Frida Rodríguez Gándara .....21

La microficción como máquina de pensar

Graciela Tomassini-Stella Maris Colombo .....30

#### **DECÁLOGO**

Decálogo

Marco Aurelio Chavezmaya .....43

#### **RESEÑAS**

Animal de fondo

Fernando Valls .....44

La Logia del microrrelato. Una antología en la encrucijada

Leticia Bustamante Valbuena .....48

Finales felices. Estructura para estructurar

Laura Elisa Vizcaíno.....51

# El Cuento en Red

Revista Electrónica de Estudios sobre la Ficción Breve

---

Mujeres contra la violencia de género Lucila Herrera .....	53
De aquellos lugares: Postales de Adriana Azucena Rodríguez José Pablo Camarena S. ....	55

## DIEZ RECURSOS PARA LOGRAR LA BREVEDAD EN EL MICRORRELATO

**Dolores M. Koch (†)**

Universidad de la Ciudad de Nueva York, Estados Unidos

Al igual que la novela, que existió antes de que fuera definida, el relato muy breve de nuestros días se ha desviado de las formas tradicionales, como la viñeta o el poema en prosa. Igual que en la novela, en la minificción se han trillado nuevos rumbos antes de que existiera un mapa crítico. La distinción entre las variantes existentes y su nomenclatura constituyen las interrogantes mayores. Hace veinte años comencé a estudiar una de estas variantes, la que denominé microrrelato (“El microrrelato en México: Torri, Arreola, Monterroso y Avilés Fabila”, *Hispanamérica* 30 (1981): 123-130) para distinguirla de otra variante muy popular, el minicuento. El distinguido crítico Harold Bloom ha hecho una distinción semejante en su más reciente aporte, *How to Read and Why* (Simon & Schuster: New York, 2000) cuando opina que hay dos clases de cuentos: al estilo de Chejov y al estilo de Borges. Aunque se han publicado varios estudios sobre el minicuento, ninguno parece ofrecer razones convincentes que desmientan el hecho de que el minicuento se adhiere generalmente a las convenciones del cuento como lo definieran Poe, Quiroga y Cortázar, cuya extensión nunca ha sido realmente delimitada. Hay cuentos largos, medianos, cortos y, por lo tanto, también minicuentos. Debo aclarar que no todas las minificciones son minicuentos o microrrelatos. Hay otras formas, algunas intermedias, y hay microrrelatos y fragmentos relacionados, articulados en una obra mayor como en la novela fragmentada. Y aunque las minificciones sean muy breves, esto no significa que carezcan de envergadura. A otras formas muy breves como, por ejemplo, el haikú, se les ha atribuido calidad literaria sin discusión.

Los diez recursos para lograr, la brevedad que vamos a ver en este trabajo aplican, sin exclusividad, al microrrelato, y utilizaremos microrrelatos muy breves para ilustrarlos. Y una última aclaración: ¿Cómo podría diferenciarse el microrrelato del minicuento? En el minicuento los hechos narrados, más o menos realistas, llegan a una situación que se resuelve por medio de un acontecimiento o acción concreta. Por el contrario, el verdadero desenlace del microrrelato no se basa en una acción sino en una idea, un pensamiento. Esto es, el desenlace de un minicuento depende de *algo que ocurre* en el mundo narrativo, mientras que en el microrrelato el desenlace depende de *algo que se le ocurre* al autor. Esta distinción no es siempre fácil. Otra característica esencial del microrrelato es la fusión de géneros. Algunos elementos narrativos lo acercan al cuento convencional, pero el microrrelato se aleja de los parámetros del cuento y del minicuento porque participa de algunas de las características del ensayo y del poema en prosa.

Veamos el final de un microrrelato de Juan José Arreola:

# El Cuento en Red

Revista Electrónica de Estudios sobre la Ficción Breve

---

Apuntes de un rencoroso

...todavía hoy puedo decirle: te conozco. Te conozco y te amo. Amo el fondo verdinoso de tu alma. En él sé hallar mil cosas pequeñas y turbias que de pronto resplandecen en mi espíritu.

(*Prosodia*, en *Bestiario*, 1972, 120-121.)

Como vemos, en el desenlace de este microrrelato *no ocurre nada* que dé fin al relato. Lo que sucede es que al yo narrativo *se le ocurre algo*; esto es, que el desenlace descansa en una idea explícita o sobreentendida: Una meditación, una paradoja, una desproporción, un golpe de ingenio, o una epifanía, para usar el concepto de James Joyce, o una entelequia, si nos apropiamos uno de Miguel de Unamuno. Y en cuanto a la fusión de géneros, vemos que este microrrelato combina, en distintas proporciones, el lenguaje esmerado del poema en prosa, el tono a veces confesional o meditativo del ensayo, y un elemento narrativo, ficcional, propio del cuento.

En este pequeño manual práctico veremos diez recursos ingeniosos utilizados en el microrrelato para lograr la brevedad.

Recurso # 1. Utilizar personajes ya conocidos, esto le permite al autor abreviar, pues no tiene que describir ni contexto ni personajes: pueden ser bíblicos, históricos, legendarios, mitológicos, literarios, o de la cultura popular. El elemento narrativo se hace además evidente en este ejemplo, de Ana María Shua:

La ubicuidad de las manzanas

La flecha disparada por la ballesta precisa de Guillermo Tell parte en dos la manzana que está a punto de caer sobre la cabeza de Newton. Eva toma una mitad y le ofrece la otra a su consorte para regocijo de la serpiente. Es así como nunca llega a formularse la ley de la gravedad.

(*Latinoamérica fantástica*, Augusto Uribe, ed., 1985, 194.)

Ana María Shua utiliza a Guillermo Tell, legendario-literario; Newton, histórico; y Eva, bíblico. El mismo microrrelato pudiera servir para introducir el próximo recurso.

Recurso # 2. Incluir en el título elementos propios de la narración que no aparecen en el texto del relato.

En “La ubicuidad de las manzanas”, el título es la razón y gracia del relato, esto es su resolución. Otro ejemplo, esta vez de Marco Denevi, se titula:

Justificación de la mujer de Putifar

¡Qué destino: Putifar eunuco, y José casto!

(*Falsificaciones*, 48.)

El título nos da parte de la información indispensable, y a veces nos obliga a volver a él al final. Nótese que también se recurre al Recurso # 1 al utilizar personajes bíblicos que no requieren explicación (Putifar y José).

Luisa Valenzuela lleva traviesamente este recurso al extremo con un largo título en el que incluye gran parte de la narración:

El sabor de una medialuna a las nueve de la mañana en un viejo café de barrio donde a los 97 años Rodolfo Mondolfo todavía se reúne con sus amigos los miércoles por la tarde

—Que bueno.

(*Aquí pasan cosas raras*, 91.)

Vale notar que Valenzuela se vale también de los signos ortográficos para añadirle significado a sus breves palabras. La exclamación “que bueno” llega con tan poco entusiasmo que le suprime los signos de admiración y deja la palabra “que” sin acento.

Recurso # 3. Proporcionar el título en otro idioma. Para lograr mayor brevedad, pueden añadirse también otras funciones al título, como por ejemplo, ubicar rápidamente al lector en otro tiempo o lugar determinado. Así tenemos “Veritas odium parit”, de Marco Denevi:

Traedme el caballo más veloz —pidió el hombre honrado—, acabo de decirle la verdad al rey.

(*Falsificaciones*, 1977, 70.)

El título en latín sugiere un contexto antiguo, medieval. Jorge Luis Borges utiliza un título en inglés con otro propósito. En “An unending gift” (*Obras completas*, 984) ubica geográficamente al lector en el mundo anglosajón, y con el título en italiano “Inferno, I, 32” (*Obras completas*, 807) lo transporta a la Italia de Dante. Monterroso utiliza un título en latín con otra intención. Según él, la fábula de la gallina, o en este caso gallo, de los huevos de oro resultaba “tan vulgar que necesitaba estar revestida de un tono absolutamente severo” (*Viaje al centro de la fábula*, 26) y le dio el título de “Gallus aureorum ovorum”. Marco Denevi usa este recurso con frecuencia. Veamos su “Curriculum Vitae”:

A menudo un dictador es un revolucionario que hizo carrera. A menudo un revolucionario es un burgués que no la hizo.

Denevi también usa el latín para evitar el lenguaje vulgar y titula otro de sus microrrelatos “Post coitum non omnia animal triste”, que además da la clave del relato.

Recurso # 4. Tener por desenlace rápido un coloquialismo inesperado o una palabra soez. Ayuda a la concisión hablar sin ambages, y esto puede tener un efecto humorístico. En el microrrelato titulado “La trama”, Jorge Luis Borges comenta que “Al destino le agradan las repeticiones, las variantes, las simetrías”, y después de recordar la famosa interpelación de Julio César a Bruto, “Tú también, hijo mío”, su personaje, un gaucho agredido por su sobrino, exclama “¡Pero, che!” (*Obras completas*, 793).

Augusto Monterroso cuenta que cuando su Pígalión se cansaba de sus Galateas, les daba una patada en... “salva sea la parte” (*La oveja negra*, 1983, 56). Crear el desfase es el golpe de gracia que le sirve de desenlace.

Recurso # 5. Hacer uso de la elipsis. Desde luego, se logra mayor brevedad si no se dice todo. Un lector activo se da por entendido. En ese caso, la expresión del desenlace o epifanía no necesita

# El Cuento en Red

Revista Electrónica de Estudios sobre la Ficción Breve

---

ser explícita. De Julio Torri, gran pionero del microrrelato, sacamos de un relato breve el siguiente ejemplo:

Desde que se han multiplicado los automóviles por nuestras calles, he perdido, la admiración con que veía, antes a los toreros y la he reservado para los aficionados a la bicicleta.  
(*Tres libros*, 1964, 111.)

Hacer uso de la elipsis requiere también un golpe de ingenio. Veamos el texto íntegro de “Cláusula III”, de Juan José Arreola, que dice así:

Soy un Adán que sueña con el paraíso, pero siempre me despierto con las costillas intactas.  
(*Bestiario*, 1972.)

Como puede apreciarse, el lector tiene que hacer uso de conocimientos previos, pero no queda duda en cuanto al significado. Uno de los más ingeniosos es “Fecundidad”, de Augusto Monterroso:

Hoy me siento bien, un Balzac: estoy terminando esta línea.  
(*La oveja negra*, 1969, 61.)

A veces la elipsis es de tal apertura, que requiere un golpe de ingenio de parte del lector para encontrar la conexión, como en un cuadro surrealista de Magritte. De Julio Cortázar es el siguiente ejemplo:

Tortugas y cronopios  
Ahora pasa que las tortugas son grandes admiradoras de la velocidad, como es natural.  
Las esperanzas lo saben, y no se preocupan. Las famas lo saben, y se burlan.  
Los cronopios lo saben, y cada vez que se encuentran una tortuga, sacan la caja de tizas de colores y sobre la redonda pizarra de la tortuga dibujan una golondrina.  
(*Elementos para una teoría del minicuento*, Nana Rodríguez Romero, 1996, 99.)

La elipsis permite inferir poéticamente la razón de ser del relato sin necesidad de expresarlo. Veamos este microrrelato de Luis Britto García:

La canción  
Al borde del desierto en el ribazo, y con la lanza clavada en la arena, mientras yo estaba sobre la muchacha, ella dijo una canción que pasó a mi boca y supe que venía desde la primera boca que había dicho una canción ante el rostro del tiempo para que llegara hasta mí y yo la clavara en otras bocas para que llegara hasta la última que diría una canción ante el rostro del tiempo.  
(*Cuentistas hispano-americanos en la Sorbona*, Gilberto de León, ed., 1982, 77.)

Desde luego, el relato más elíptico e interactivo, el más recordado por todos, y quizá por eso algo sobrevaluado literariamente, es “El dinosaurio”, de Augusto Monterroso:

Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.  
(*Obras completas*, 1972, 75.)

Recurso # 6. Utilizar un lenguaje cincelado, escueto, a veces bisémico palabra certera. Éste es uno de los recursos más obvios para lograr la brevedad, y uno de los más difíciles. Jorge Luis Borges ha impactado nuestra literatura, para bien o para mal, con su lenguaje certero y juegos de palabras. Gabriel Jiménez Emán nos proporciona un microrrelato humorístico:

El hombre invisible  
Aquel hombre era invisible, pero nadie se percató de ello.  
(*Los dientes de Raquel*, 141.)

Algunos son tan concisos que corren de boca en boca como un chiste. Veamos “Toque de queda”, de Omar Lara:

—Quédate —le dije. Y la toqué.  
(*Brevísima relación. Nueva antología del microcuento hispanoamericano*, Juan Armando Epple, ed., 1990, 51.)

Recurso # 7. Utilización de un formato inesperado para elementos familiares. Esta estrategia narrativa ubica el texto sin preámbulos dentro de un código o contexto sorpresivo o en desuso. Se dice que Ambrose Bierce, nacido en Ohio, Estados Unidos en 1842, y precursor en inglés del microrrelato, ha influido en la obra de Jorge Luis Borges. Bierce utilizó con éxito el formato de diccionario. Ésta es, por ejemplo, su definición de “Violín”:

Instrumento para regalo del oído humano creado por la fricción entre la cola de un caballo y las tripas de un gato.  
(*The Devil's Dictionary of Ambrose Bierce*, 1958, 24.)

El formato más popular utilizado en este recurso es el bestiario medieval. Borges nos habló de seres imaginarios y de zoología fantástica, y Arreola de animales con rasgos humanos. Monterroso añade un elemento de crítica social. Este recurso ayuda a lograr la brevedad porque, a decir de Monterroso, “nunca describo un animal, pues todos los que aparecen en mis fábulas son enteramente familiares” (*Viaje al centro de la fábula*, 1982, 147). Arreola por su parte combina la gracia de expresión con una inocencia adánica que parece contemplar el mundo por vez primera. En “Felinos”, por ejemplo, razona la inferioridad del león, debida a que como tiene melena, no se ve obligado a cazar la presa que se come. Termina diciendo que:

# El Cuento en Red

Revista Electrónica de Estudios sobre la Ficción Breve

---

Si no domesticamos a todos los felinos fue exclusivamente por razones de tamaño, utilidad y costo de mantenimiento. Nos hemos conformado con el gato, que come poco.  
(*Bestiario*, 1972, 20.)

Recurso # 8. Utilizar formatos extra-literarios. En general, éstos sirven para mantener el texto breve cuando se quiere poner en evidencia lo absurdo de algunos conceptos comunes. Marco Denevi, en este ejemplo, se burla del clásico silogismo  $A = B$  y  $B = C$ ,  $A = C$ . Veamos “Catequesis”:

—El hombre —enseñó el Maestro— es un ser débil.  
—Ser débil —propagó el apóstol— es ser un cómplice.  
—Ser cómplice —sentenció el Gran Inquisidor— es ser un criminal. (*Falsificaciones*, 104.)

Se utilizan también con éxito formatos o códigos de los medios de comunicación en masa. Juan José Arreola, por ejemplo, usa el anuncio clasificado y el boletín de noticias. *De L'Osservatore* (*Prosodia*, 89) es un simple anuncio clasificado de la pérdida de unas llaves. La gracia es que el personaje es San Pedro, y el objeto perdido, desde luego, son las llaves del cielo. Veamos también otro.

Cláusula IV  
Boletín de última hora: En la lucha con el ángel, he perdido por indecisión.  
(*Cantos de mal dolor*, 1972, 66.)

En este microrrelato Arreola pone en juego inesperadamente una frase hecha del código lingüístico del boxeo, “perder por decisión”.

Recurso # 9. Parodiar textos o contextos familiares. Con este recurso se puede lograr la brevedad cuando se quiere hacer un contraste humorístico u ofrecer nuevas perspectivas ante un pensar anquilosado. Se re-escribe la historia o algún pasaje bíblico. Se parodian dichos populares, frases hechas, situaciones o leyendas conocidas. Para lograrlo, el escritor se vale de la paradoja, la ironía o la sátira. Veamos un ingenioso juego de perspectivismo de René Avilés Fabila:

Apuntes para ser leídos por los lobos  
El lobo, aparte de su orgullosa altivez, es inteligente, un ser sensible y hermoso con mala fama... Trata de sobrevivir. Y observa al humano: le parece abominable, lleno de maldad, cruel; tanto así que suele utilizar proverbios tales como: “Está oscuro como boca de hombre”, para señalar algún peligro nocturno, o “el lobo es el hombre del lobo”, cuando este animal llega a ciertos excesos de fiereza semejante a la humana.  
(*Los oficios perdidos*, 1985, 56.)

Veamos también, de Marco Denevi, una parodia moderna de un cuento muy viejo. El contexto ya está dado y el escritor no tiene que describir la situación ni los personajes.

La bella durmiente del bosque y el príncipe

La Bella Durmiente cierra los ojos pero no duerme. Está esperando al príncipe. Y cuando lo oye acercarse, simula un sueño todavía más profundo. Nadie se lo ha dicho, pero ella lo sabe. Sabe que ningún príncipe pasa junto a una mujer que tenga los ojos bien abiertos.

(*Antología precoz*, 1973, 215.)

Y por último:

Recurso # 10. Hacer uso de la intertextualidad literaria. En un diálogo de libros universal, usualmente se rinde homenaje a escritores del pasado. Monterroso nos ofrece un excelente ejemplo.

La cucaracha soñadora

Era una vez una Cucaracha llamada Gregorio Samsa que soñaba que era una Cucaracha llamada Franz Kafka que soñaba que era un escritor que escribía acerca de un empleado llamado Gregorio Samsa que soñaba que era una Cucaracha.

(*Viaje al centro de la fábula*, 1982, 49.)

La literatura se hace de literatura, como muchos han dicho, y en este caso, el microrrelato parece rendir homenaje no sólo a Kafka, sino también a Jorge Luis Borges, quien a su vez rindió homenaje, desde otro continente, a un poeta chino al decir que “hace unos veinticuatro siglos, soñó que era una mariposa y no sabía al despertar si era un hombre que había soñado ser mariposa o una mariposa que ahora soñaba ser hombre” (*Obras completas*, 768).

Como hemos visto en estos ejemplos, los recursos para lograr la brevedad en el microrrelato pueden resultar casi más importantes que la brevedad misma. En resumen, “Lo que importa, entonces, no es su carácter escueto, sino la eficacia de su síntesis”, apunta el escritor venezolano Gabriel Jiménez Emán, en *Ficción mínima: Muestra del cuento breve en América*, (Fundarte: México, 1996, 9), quien en un microrrelato titulado “La brevedad”, comenta:

Me convenzo ahora de que la brevedad es una entequeia cuando leo una línea y me parece más larga que mi propia vida, y cuando después leo una novela y me parece más breve que la muerte.

(*Los dientes de Raquel*, 1993, 167.)

junio de 2000

# El Cuento en Red

Revista Electrónica de Estudios sobre la Ficción Breve

---

## DE LO ROTUNDO INAPELABLE A LA MINUCIOSA AMBIGÜEDAD: LA MICROFICCIÓN EN EL AULA

**Raúl Brasca**

Jornadas Feriales de Microficción, Feria del Libro de Buenos Aires, Argentina

[rbrasca@sinectis.com.ar](mailto:rbrasca@sinectis.com.ar)

La “microficción” ha tenido un auge extraordinario en las últimas décadas y, como escribió el profesor Lauro Zavala, siempre ha tenido “vocación pedagógica”.<sup>1</sup> Esto se desprende de su misma naturaleza. Es una forma tan breve, que sus elementos constitutivos están muy expuestos y, por lo mismo, son fácilmente identificables y estudiables. Por otro lado, en la matriz general designada como “microficción” caben variadas formas breves y diversidad de procedimientos, lo que multiplica su valor como instrumento pedagógico. En lo que sigue se describirá la microficción por sus rasgos más generales, al tiempo que se apuntarán algunas de sus posibilidades en el aula.

El nombre con que primero se la identificó hacía referencia a lo “súbito” o “repentino” como a su cualidad primordial. Una de las primeras antologías que reunió piezas de esta clase, la editada por R. Shapard y J. Thomas en 1986, se tituló *Sudden Fiction*. Es interesante que este título haya surgido luego de una encuesta de opinión a escritores. En el prólogo de ese libro, los compiladores dicen: “Habíamos empezado a preguntarnos si Johnathan Penner no tenía razón al defender estos “pequeños reinos” de la imposición de cualquier nombre, cuando la carta de Robert Kelly llegó: “...*Ficción repentina* me gusta mucho, *blasters* no, no hacen impacto, sino que repentinamente están allí...”<sup>2</sup> La afirmación de Kelly nos remite a una experiencia de lector. En efecto, el lector habituado a este tipo de lectura, concibe la microficción como un dispositivo que siempre se le adelanta (*Repentino*: pronto, impensado, imprevisto). Sabe que por más empeño que él ponga no podrá prever lo que la microficción finalmente le deparará. No es que no pueda prever el final, se trata de algo más general, del modo en que el texto se hará súbitamente presente en su inteligencia. Esto es importante porque marca una diferencia fundamental con lo que también se dijo de estos textos: que tienen un final de puñalada.<sup>3</sup> Esto último no es siempre cierto, muchas de las mejores piezas carecen de final a toda orquesta, en cambio sí poseen la cualidad de lo súbito.<sup>4</sup> Pero para que el repentinismo suceda es necesario que el texto esté calculado para ese fin. La lectura y el análisis de ejemplos adecuados con especial atención a los mecanismos responsables de la impresión de repentinismo, proporcionará a los estudiantes simultáneos beneficios en lo que se refiere a comprensión lectora y a su capacidad de organizar textos de acuerdo con un objetivo fijado.

---

1 “Breve y seductora: La minificción y la enseñanza de teoría literaria”. En Lauro Zavala, 141.

2 Shapard, R. y Thomas, J. 29.

3 Expresión aparecida en la revista *Zona*, de Barranquilla (Colombia), para describir el final del minicuento. Edmundo Valadés, 28.

4 Para un análisis de los finales de la microficción, véase Zavala: 145.

## Brevedad, concisión, elipsis

Los medios de que el autor dispone para lograr repentinismo son una extrema economía verbal y una precisión sin concesiones. Con ellas podrá alcanzar brevedad y alta condensación semántica. Asimismo, debe contar con una particular sabiduría para elegir qué es lo que va a decir (y, sobre todo, lo que no va a decir), y en qué orden dirá lo que va a decir. En una microficción siempre es menos importante lo que dice explícitamente que aquello que deja entrever. De ahí que en ella se mida minuciosamente la capacidad alusiva de las palabras, y que se extreme la elipsis hasta la ambigüedad. Veamos un ejemplo del autor cubano Julio Miranda (Brasca y Chitarroni, 151):

Pasión

El hombre, con los brazos abiertos delante de la puerta, le obstaculizaba el paso. Ella no pudo evitar una sonrisa, pese a todo.

—Pareces un Cristo.

—No te vas.

—Volveré en unos días.

—¿Está aquí de nuevo, verdad?

—¿Para qué lo preguntas?

—No te vayas.

—Déjame salir.

—¿Esto va a durar toda la vida?

—No lo sé.

El hombre se apartó, cruzó junto a ella evitando rozarla, se sirvió un trago y se hundió en un sillón, derramándose encima la bebida, mientras la puerta se cerraba. Se levantó de inmediato, fue hasta la ventana. Sólo entonces se dio cuenta de que llovía.

—Se va a mojar —dijo, en voz muy baja.

La elipsis es evidente, ¿quién está aquí de nuevo? ¿Por qué motivo él lo pregunta? ¿Qué es lo que va a durar toda la vida? Esos vacíos de información deben ser salvados por el lector. Miranda fue poeta. Quizá por eso sus ambigüedades tienen que ver con la poesía. Comparar al protagonista con Cristo alude al sufrimiento. Eso, y las preguntas que plantea pero no responde, posibilitan que el lector resuelva la ambigua sugerencia contenida en “Se va a mojar”, interpretando: “qué enorme amor siente este hombre por esa mujer”. “Pasión” ilustra también el formato diálogo que tienen muchas piezas; es decir, es doblemente modélico.

Que buen número de microficciones sean ambiguas, no significa que todas lo sean: hay algunas de inapelable rotundidad. Sin embargo, existe una ambigüedad característica en la microficción: aquella que es minuciosamente calculada para provocar la súbita fulguración conclusiva, sea mostrando la resolución de esta ambigüedad (generalmente inesperada y, a la vez, rigurosa), sea sugiriéndola, sea manifestando la evidencia de que no puede ser resuelta.

## Duplicidad

La ambigüedad, aquel matiz verbal que permite reacciones alternas a una misma porción de lenguaje, puede encuadrarse como un caso particular de duplicidad. Tomaremos, con el fin de relacionar los ejemplos mediante un rasgo común, a la duplicidad como una cualidad integradora

# El Cuento en Red

Revista Electrónica de Estudios sobre la Ficción Breve

---

de los muy diversos tipos de microficción. Es una elección que hacemos por motivos eminentemente didácticos pero, como se verá, no es artificiosa.

La duplicidad es, a veces, temática. Las dobles versiones de una historia y los paralelismos (dualidades soñador-soñado; mundo real-mundo soñado; imagen real-imagen especular; macro-mundo-micromundo), son temas recurrentes en el género. Hay libros enteros de microficciones basadas en dobles versiones (v.g. *El jardín de las delicias*, de Marco Denevi) y las antologías están llenas de ejemplos basados en paralelismos.

Lo doble aparece también cuando hay ambigüedad en el significado de palabras o conjuntos de palabras. Veamos por ejemplo, “Patio de tarde”, de Julio Cortázar.<sup>5</sup>

A Toby le gusta ver pasar a la muchacha rubia por el patio. Levanta la cabeza y remueve un poco la cola, pero después se queda muy quieto, siguiendo con los ojos la fina sombra que a su vez va siguiendo a la muchacha rubia por las baldosas del patio. En la habitación hace fresco, y Toby detesta el sol de la siesta; ni siquiera le gusta que la gente ande levantada a esa hora, y la única excepción es la muchacha rubia.

Para Toby la muchacha rubia puede hacer lo que se le antoje. Remueve otra vez la cola, satisfecho de haberla visto, y suspira. Es simplemente feliz, la muchacha rubia ha pasado por el patio, él la ha visto un instante, ha seguido con sus grandes ojos avellana la sombra en las baldosas.

Tal vez la muchacha rubia vuelva a pasar. Toby suspira de nuevo, sacude un momento la cabeza como para espantar una mosca, mete el pincel en el tarro, y sigue aplicando la cola a la madera terciada.

En este caso, la ambigüedad se crea por el doble significado de la palabra “cola” y una situación que es tan aplicable a un perro como a un humano. Es el modo más elemental de ambigüedad y, ciertamente, este microrrelato no está entre los mejores de Cortázar. También Jairo Aníbal Niño usa este procedimiento en “La fuga” (53), donde la palabra en cuestión es “latido” (movimiento del corazón y, también, ladrido del perro que persigue una presa). En ambos ejemplos la ambigüedad se resuelve en la última línea.

El famosísimo “El dinosaurio”, de Augusto Monterroso (1980: 75), es más sutil:

Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.

Lo no dicho explícitamente es responsable del poder de sugerencia de este microrrelato. Al extremo que es lícito preguntarse, ¿quién despertó? Dice David Lagmanovich en su libro *Microrrelatos*: “Hay dos interpretaciones posibles, que brevemente son: o bien ‘alguien’ que ya había visto al dinosaurio o bien ‘el dinosaurio mismo’. Opto por la primera, pero desde luego que no puedo aseverar en forma absoluta que sea la correcta. Eso está muy bien, y es un hecho más que conocido en la literatura contemporánea: manifiesta, simplemente, la existencia de la ambigüedad.” Y, más adelante: “Pero la insuficiente marcación deíctica siempre genera ambigüedad, y ‘despertó’ (producto de la delección del rasgo. [+ Pron] de la estructura profunda) sólo tiene la obligación de concordar con una entidad —humana o no— a la cual nos referimos en tercera persona. La ambigüedad triunfa.” (1999: 56).

---

5 Pertenece a Último Round (1969). En Cortázar, 1974, 368.

El siguiente ejemplo, “El sueño de Chuang Tzu”, tiene veintitrés siglos.<sup>6</sup>

Chuang Tzu soñó que era una mariposa y no sabía al despertar si era un hombre que había soñado ser una mariposa o una mariposa que ahora soñaba ser un hombre.

En esta pieza, la ambigüedad es lo medular de la narración. Hay un pasado y un presente. Hay una situación ambigua y un transcurrir ambiguo. El pasado está indicado por “soñó” y el presente por el “ahora soñaba”. Pero la ambigüedad hace que sea indecidible si “al despertar” sucede en la vigilia del filósofo o dentro del sueño de la mariposa. Otra vez hay dos posibilidades: que Chuang Tzu sea realmente un hombre que soñó y despertó, en cuyo caso el transcurrir se mide por el tiempo de los relojes, y que Chuang Tzu pertenezca al sueño de la mariposa y entonces haya soñado, despertado y dudado allí, con lo que el transcurrir se mediría en las misteriosas coordenadas temporales de los sueños.

Si se elige como ámbito de aprendizaje un taller de producción textual que proceda a partir de modelos, no es aconsejable empezar por uno tan complejo como “El sueño de Chuang Tzu”. En cambio, el esquema de “El dinosaurio” —una situación soñada que se resuelve en la realidad concreta—, es muy sencillo, y proporcionará un éxito inicial que estimulará a los alumnos. Un ejemplo trivial: Soñó que se defendía de un cuervo que le atacaba los ojos. Cuando despertó, su cama estaba cubierta de plumas negras.

Cuando la consigna sea escribir microrrelatos siguiendo el modelo de “Patio de tarde” pueden proporcionarse las palabras adecuadas. A las ya mencionadas “cola” y “latido” se agregarán otras como “carpa” (tienda-pep), “talento” (genio-moneda antigua), fresa (fruta-herramienta).

## La duplicidad en las cualidades características

A veces la duplicidad no es tan evidente como en los ejemplos anteriores porque anida en cualidades características del género como la ironía. Dice Enrique Anderson Imbert: “El narrador que ironiza es porque está en conflicto consigo mismo, dividido en sus juicios, y quiere expresarse en dos niveles, con dos perspectivas, confiando en que el lector se ha de divertir con el espectáculo de esa duplicidad [...] Decir una cosa significando la opuesta y al mismo tiempo indicar por el tono de la voz lo que de veras se significa es una ironía” (118). Para marcar la diferencia con la alegoría, Francisca Noguerol cita a Wayne Booth: “Las transformaciones alegóricas no son en cuanto tales irónicas en nuestro sentido actual: Los significados reconstruidos *se suman a, no se restan de*, lo que daría de sí una lectura estrictamente literal. En la ironía, se le pide al receptor que rechace toda su respuesta original y que adopte una dirección totalmente nueva” (25). No es casual que una de las más extendidas características en la microficción contemporánea sea la presencia de la ironía, y que, cuando de humor se trata, campee el doble sentido. La obra satírica de Augusto Monterroso es fuertemente irónica. Los ejemplos darían lugar a una antología. Demos sólo uno, “El grillo maestro” (1990: 40):

---

6 Herbert Allen Giles: *Chuang Tzu* (1889). En Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, 20.

# El Cuento en Red

Revista Electrónica de Estudios sobre la Ficción Breve

---

Allá en tiempos muy remotos, un día de los más calurosos del invierno el Director de la Escuela entró sorpresivamente al aula en que el Grillo daba a los Grillitos su clase sobre el arte de cantar, precisamente en el momento en que les explicaba que la voz del Grillo era la mejor y la más bella entre todas las voces, pues se producía mediante el adecuado frotamiento de las alas contra los costados, en tanto que los Pájaros cantaban tan mal porque se empeñaban en hacerlo con la garganta, evidentemente el órgano del cuerpo humano menos indicado para emitir sonidos dulces y armoniosos.

En éste, como en muchos otros microrrelatos, Monterroso usa como técnica la parodia. Para tener una idea de la importancia de la parodia en el microrrelato pensemos que son posibles parodias de situaciones arquetípicas, de textos particulares, de autores, de géneros.

No siempre la parodia es tan evidente, muchas veces está escondida y hasta constituye un “valor agregado” en microficciones cuyo mecanismo principal es otro. Muy pocas alcanzan la sutileza que logró Borges con “Argumentum Ornithologicum”.<sup>7</sup>

Cierro los ojos y veo una bandada de pájaros. La visión dura un segundo o acaso menos; no sé cuántos pájaros vi. ¿Era definido o indefinido su número? El problema involucra el de la existencia de Dios. Si Dios existe, el número es definido, porque Dios sabe cuántos pájaros vi. Si Dios no existe, el número es indefinido, porque nadie pudo llevar la cuenta. En tal caso, vi menos de diez pájaros (digamos) y más de uno, pero no vi nueve, ocho, siete, seis, cinco, cuatro, tres o dos pájaros. Vi un número entre diez y uno, que no es nueve, ocho, siete, seis, cinco, etcétera. Ese número entero es inconcebible; *ergo*, Dios existe.

El mecanismo deductivo que parte de una observación, casual para concluir en la enormidad “Dios existe” por *reductio ad absurdum*, basta para hacer de esta microficción una obra notable. Pero, además, quienes hayan leído antes las históricas “demostraciones” de la existencia de Dios podrán disfrutar del elemento paródico que la pieza contiene.

En otro microrrelato de Borges, “Diálogo sobre un diálogo”, la ambigüedad alcanza a la naturaleza misma del texto.<sup>8</sup>

A —Distraídos en razonar la inmortalidad, habíamos dejado que anoheciera sin encender la lámpara. No nos veíamos las caras. Con una indiferencia y una dulzura más convincentes que el fervor, la voz de Macedonio Fernández repetía que el alma es inmortal. Me aseguraba que la muerte del cuerpo es del todo insignificante y que morir se tiene que ser el hecho más nulo que puede sucederle a un hombre. Yo jugaba con la navaja de Macedonio, la abría y la cerraba. Un acordeón vecino despachaba infinitamente la *Cumparsita*, esa pamplina consternada que les gusta a muchas personas, porque les mintieron que es vieja... Yo le propuse a Macedonio que nos suicidáramos, para discutir sin estorbo.

Z (burlón). —Pero sospecho que al final no se resolvieron.

A (ya en plena mística). —Francamente no recuerdo si esa noche nos suicidamos.

La última línea de diálogo puede ser tomada en broma o en serio. Si fuera una *boutade* de A el texto sería humorístico. Sin embargo, la indicación entre paréntesis “ya en plena mística”, parece descartar toda intención bromista en el personaje. Ahora bien, si A dijera esas palabras en serio, quedan dos posibilidades: que no se hubiesen suicidado y estaríamos ante un diálogo entre vivos, o que se hubiesen suicidado y entonces A hablaría desde el otro mundo. En el primer caso, A habría

7 Pertenece a *El hacedor* (1960). En Borges, 787.

8 Pertenece a *El hacedor* (1960). En Borges, 784.

sido convencido por su interlocutor de la inmortalidad del alma (puesto que admite que seguiría “siendo” después de la muerte) y el texto sería, si no un microensayo, al menos la narración de un intercambio de ideas. En el segundo caso, se trataría de una historia fantástica. Lo repentino en “Diálogo sobre un diálogo” es que la ambigüedad aparece en la última línea y que lo hace de una forma absolutamente deslumbrante: obliga a que el lector se pregunte lisa y llanamente qué es lo que leyó y que, simultáneamente, advierta que no puede resolverlo.

Para iniciar a los alumnos en la estrategia irónica es adecuado pedirles que usen como técnica la parodia porque constituye un punto de partida más concreto. Monterroso será la mejor fuente de ejemplos. Se les puede sugerir que parodien situaciones corrientes en el establecimiento educativo al que concurren, un programa de televisión, una noticia periodística, una sentencia legal, una parábola piadosa, etc. Parodiar formas escritas como las tres últimas los introducirá en la variedad de formatos que puede adoptar la microficción.

Otra característica de la microficción, la hibridación genérica, supone duplicidad, cuando no multiplicidad. Los ejemplos de Borges ofrecidos, “Argumentum Ornithologicum” y “Diálogo sobre un diálogo”, muestran el maridaje entre el relato y el ensayo.

El chiste y el poema también disputan terreno a la microficción. Delimitar sus ámbitos conduce menos a una línea divisoria que a una zona de indefinición.

El mecanismo típico del chiste, el doble sentido, es también el de muchas microficciones, por lo que quedará estudiar los elementos “literarios” que contiene el texto para decidir si estamos en presencia de uno u otra.

Tan considerable es el número de microficciones que se acercan al poema, que más de una vez se ha tomado este grupo como la totalidad. Al respecto, en la obra citada de Shapard y Thomas, aparece otra cita de Robert Kelly: “Lo que me entusiasma es la coincidencia de poesía y prosa, las dos vocaciones extraordinariamente diferentes de poeta y novelista, ambos capaces de una obra renovada en esta nueva forma, que no es ni prosa poética ni versos prosaicos, sino la energía y claridad típicas de la prosa acorde con el alcance y ritmo del poema. Y este énfasis en el *momento de la experiencia del texto* es lo que exactamente caracteriza a esta forma.”<sup>9</sup> Si la cita no es aplicable al género como conjunto, lo es a una porción importante de él. Juan José Arreola tiene ejemplos relevantes de lo dicho por Kelly. “Gravitación” (266), es uno de ellos:

Los abismos se atraen. Yo vivo a la orilla de tu alma. Inclinado hacia ti, sondeo tus pensamientos, indago el germen de tus actos. Vagos deseos se remueven en el fondo, confusos y ondulantes en su lecho de reptiles.

¿De qué se nutre mi contemplación voraz? Veo el abismo y tú yaces en lo profundo de ti misma. Ninguna revelación. Nada que se parezca al brusco despertar de la conciencia. Nada sino el ojo que me devuelve implacable mi descubierta mirada. Narciso repulsivo, me contemplo el alma en el fondo de un pozo. A veces el vértigo desvía los ojos de ti. Pero siempre vuelvo a escrutar en la sima. Otros, felices, miran un momento tu alma y se van.

Yo sigo a la orilla, ensimismado. Muchos seres se despeñan a lo lejos. Sus restos yacen borrosos disueltos en la satisfacción. Atraído por el abismo, vivo la melancólica certeza de que no voy a caer nunca.

Eclecticismo y ambigüedad. Prosa y poesía, narrativa y lirismo. Todo lo ambiguo de la alusión metafórica y de los finales que, por aludidos, están fuera del texto. El mestizaje genérico pre-

---

9 Shapard, R. y Thomas, J. 31.

# El Cuento en Red

Revista Electrónica de Estudios sobre la Ficción Breve

---

sente en la microficción la hace ideal para el estudio de los géneros. Un ejercicio posible consiste en descubrir y discutir los modos en que los géneros se combinan para producir textos que, por cierto, tienen indiscutible unidad. Veamos un ejemplo sencillo (Brasca, 1997: 29) de Alejandro Rodríguez Hanzik:

Después de todo, nada.  
Este cuento no fue escrito.  
Jules dio marcha atrás a su máquina del tiempo.  
Y llegó al paraíso terrenal.  
Jules disputó con Adán por la manzana y lo mató.  
Jules era estéril.

La primera y la última línea funcionan, respectivamente, como premisa y conclusión de un argumento, son absolutamente informativas. Las tres del medio contienen la narración que proporciona el modo de llegar de la premisa a la conclusión. Está claro que lo narrativo cede aquí ante lo ensayístico, sin contar que el humor presente en la conclusión acerca el texto a una broma literaria.

Aun el reiteradamente señalado carácter lúdico de la microficción, suele tener que ver con la ambigüedad, sobre todo cuando el autor calcula su texto para, por decirlo de alguna manera, “ganarle” al lector. Puede concebirse como analogía una brevísima “carrera” de dos competidores, autor y lector, en la que la “velocidad” del autor se manifiesta en su habilidad para crear un sistema de significación que contenga tanta ambigüedad como la coherencia del texto pueda soportar, y la del lector en su acrobática capacidad para producir sentido salvando limpiamente esta ambigüedad.

## Duplicidad del discurso

El famoso capítulo 68 de *Rayuela* (Cortázar, 1987: 378) y el microrrelato “La inmiscusión terrupta” que aparece en *Último Round* (Cortázar, 1983: 110) emplean la alusión para contar una historia. Representan lo que David Lagmanovich llama “discurso sustituido” (1996: 28-30), un lenguaje inventado pero alusivo (por analogías, similitudes fónicas, etc.), que permite dar sentido al texto. Al mismo grupo pertenece “Zoología fantástica” de Luisa Valenzuela.<sup>10</sup>

Un peludo, un sapo, una boca de lobo. Lejos, muy lejos, aullaba el pampero para anunciarla salamanca. Aquí, en la ciudad, él pidió otro sapo de cerveza y se lo negaron:

—No te servimos más, con el peludo que traés te basta y sobra.

Él se ofendió porque lo llamaron borracho y dejó la cervecería.

Afuera, noche oscura como boca de lobo. Sus ojos de lince le hicieron una mala jugada y no vio el coche que lo atropelló de anca. ¡Caracoles!, el conductor se hizo el oso. En el hospital, cama como jaula, papagayo. Desde remotas zonas tropicales llegaban a sus oídos los rugidos de las fieras. Estaba solo como un perro y se hizo la del mono para consolarse. ¡Pobre gato! Manso como un cordero pero torpe como un topo. Había sido un pez en el agua, un lirón durmiendo, fumando era un murciélago. De costumbres gregarias, se llamaba León pero los muchachos de la barra le decían Carpincho. El exceso de alpiste fue su ruina. Murió como un pajarito.

---

10 La fuente original es *Aquí pasan cosas raras*, 1975, Buenos Aires: Ediciones de la Flor. En Valenzuela, 20.

Aquí el mecanismo sustitutivo es diferente, acaso inverso, porque un lenguaje de uso corriente pero utilizado de modo no habitual alude a una historia con la claridad suficiente para que el lector pueda reconstruirla.

## Mímesis

La microficción suele presentarse bajo la apariencia (¿de nuevo la duplicidad?) de formas no literarias como la noticia periodística, la definición, el chiste, el instructivo, etc. Veamos una pieza “periodística” de García Márquez titulada “La fotogenia del fantasma”.<sup>11</sup>

Los fantasmas, acomodándose a las nuevas circunstancias, comienzan a aficionarse a la mecánica. En el domicilio del marqués de Ely, en Hove, cerca de Brighton, Londres, ha hecho su misteriosa aparición un fantasma que no es tan misterioso por ser fantasma como por ser un fantasma exclusivamente fotogénico. En su departamento particular, el joven marqués —25 años— tomó con luz artificial la fotografía de una amiga, convencido de que estaba solo con ella. Pero la fotografía reveló que el marqués se equivocaba: además de ellos había un fantasma en la habitación. Un fantasma que nadie ha conocido personalmente, y que por consiguiente nadie puede decir cómo es en realidad, pues no hay testimonio de que el conflictivo, original y modernizado espectro sea igual o por lo menos parecido a sus retratos.

Está claro que se trata de una microficción perfecta publicada en un periódico como asombrosa (y jocosa) noticia periodística. Inversamente, hay muchos ejemplos en los que un recorte practicado en una verdadera noticia periodística se resignifica al separarlo del contexto y darle un título, transformándose así microficción.

Poco estudiadas aún, las microficciones obtenidas por recortes de obras mayores tienen una tradición antigua y prestigiosa. La primera antología argentina de microficciones, compilada por Borges y Bioy Casares en 1955, está mayormente integrada por recortes, incluso por piezas apócrifas que fingen ser recortes (1967). Luis Chitarroni y quien escribe estas líneas renovaron el procedimiento en *Antología del cuento breve y oculto* (2001).

Un ejemplo sobresaliente de esta clase de microficción fue publicado en más de una oportunidad por la revista mexicana *El Cuento*. Se trata de “Mariposa”, un recorte del cuento homónimo de Salvador Elizondo que asume la forma de una definición.<sup>12</sup>

La mariposa es un animal instantáneo inventado por los chinos.

En este caso, el lirismo del texto desmiente el propósito implícito en su forma.

## Escribir y analizar microficciones

Así, la duplicidad aparece, como elemento aglutinador de una gran diversidad. No es aplicable a todas las microficciones tal como aparecen hoy en las antologías, pero sí a un número

---

11 Publicada en el diario *El Espectador* de Bogotá en junio de 1955. En García Márquez, 688.

12 El cuento “Mariposa” pertenece a *El retrato de Zoe y otras mentiras* (1969). El recorte homónimo fue recogido de Elizondo, 642.

# El Cuento en Red

Revista Electrónica de Estudios sobre la Ficción Breve

---

muy considerable de ellas. La tendencia natural, cuando se comienza a escribir estas brevedades, es componer textos monosémicos puramente narrativos, esquemas de historias. Los hábitos de lectura, sumados a la obligada brevedad y al concepto inculcado de “principio, medio y final” inducen a ello. Ese camino debería conducir al cuento brevísimo; es decir a una narración bisémica que consiste en dos historias: una literal y otra subyacente que aflora en la última línea. Pero esta duplicidad difícilmente se alcanza y, aun en el caso de que se alcance, el éxito obtenido sería limitado. Reducir la microficción al cuento muy breve sin perderse la enorme variedad que el género ofrece y, con ello, también buena parte de sus posibilidades en el aula. Por eso, estas notas proponen reemplazar el modo tradicional de presentar la microficción (como una derivación del cuento y una serie de diferencias que lo alejan de él) por otro que pone el acento en la muy frecuente duplicidad que contiene. Es enorme la utilidad que puede tener en el aula un formato que ejemplifica en pocas líneas mucho de lo que se quiere transmitir y que, además, permite ejercitar creativamente ese conocimiento. Temas como la estructura del texto, los puntos de vista, la frontera entre objetividad y subjetividad, la totalidad y el fragmento, la distancia del mundo contado respecto a la realidad corriente, el análisis del discurso, los géneros literarios, etc.,<sup>13</sup> pueden desarrollarse eficazmente a partir de la microficción.

## Entrenamiento del lector

La duplicidad que acecha por vanos flancos hace que la microficción exija un lector excepcionalmente activo. Es un lector precavido y desconfiado. Prevé que es muy probable que lo que está leyendo sea diferente de lo que cree leer o, al menos, que haya claves ocultas aún no reveladas que darían por tierra con una interpretación apresurada. Por tanto suspende acordar con el texto hasta estar en posesión de todas las claves, cosa que en general sucede recién en la última línea. Mientras el lector de novelas pacta con el texto a las pocas páginas y el de cuentos clásicos sabe que la primera línea lo pone en un camino sin ramificaciones que lo conducirá rectamente hasta el final, el de microficciones lo hace sólo cuando está seguro de que el texto ya terminó de poner “su parte” y, entonces, de súbito, relee todo en un instante de gozosa lucidez. La lectura de microficciones sería entonces una relectura desde el final. Admitir esto es admitir un fuerte argumento a favor de que estamos ante un nuevo género literario caracterizado, además de por las cualidades antes apuntadas, por un modo de recepción particular.

De lo dicho se desprende la importancia pedagógica de la microficción cuando de entrenar lectores se trata. En efecto, un texto tan elíptico y alusivo exige al lector que acuda a la enciclopedia que pone en funcionamiento en la práctica de leer y la aplique instantáneamente al momento de resignar la cautela y decidir cómo enfrentar eso que tiene ante los ojos. Las alusiones suelen ser intertextuales. Hay un bagaje mínimo de conocimientos comunes a la cultura que él deberá poseer para producir sentido. El artificio microficcional requiere de saberes no específicamente literarios, que van desde el conocimiento extendido de los saberes domésticos, hasta lo bíblico, lo mitológico, las filosofías y el arte en general y particular, pasando naturalmente por el conocimiento de los géneros literarios. Sólo en posesión de esos saberes podrá acceder plenamente al texto. Es seductor para

<sup>13</sup> Para una discusión detallada de estos temas, véase “La minificción como estrategia pedagógica en los procesos de comprensión y producción textual”, de Graciela Tomassini y Stella Maris Colombo. En Zavala, 119-140.

quien lee microficciones sentirse involucrado repentinamente y desde varios ángulos en la lectura porque, de este modo, el saber literario confluye con una forma de conocimiento experiencial. Una lectura guiada, progresiva en cuanto a dificultades intertextuales, de microficciones, puede crear la necesidad de otras lecturas que, a su vez, permitirán el acceso a microficciones más complejas.

## BIBLIOGRAFÍA

- Anderson Imbert, Enrique, 1979. *Teoría y técnica del cuento*, Buenos Aires: Ediciones Marymar.
- Arreola, Juan José, 1980. *Confabulario personal*, Barcelona: Bruguera.
- Borges, Jorge Luis y Bioy Casares, Adolfo, 1967. *Cuentos breves y extraordinarios*, Buenos Aires: Santiago Rueda Editor.
- \_\_\_\_\_, 1974. *Obras completas*, Buenos Aires: Emecé.
- Brasca, Raúl, 1997. *Dos veces bueno 2 (antología)*. Buenos Aires: Desde la Gente.
- Brasca, Raúl y Chitarroni, Luis, 2001. *Antología del cuento breve y oculto*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Cortázar, Julio, 1974. *El Cuento. Revista de Imaginación*, núm. 63, México: Editorial El Cuento.
- \_\_\_\_\_, 1983. *Último Round*, tomo II, México: Siglo XXI Editores.
- \_\_\_\_\_, 1987. *Rayuela*, Buenos Aires: Sudamericana / Planeta.
- Elizondo, Salvador, 1970. *El Cuento. Revista de Imaginación*, núm. 44, México: Editorial El Cuento.
- García Márquez, Gabriel, 1995. *Obra periodística 2. Entre cachacos*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Lagmanovich, David, 1996. "Hacia una teoría del microrrelato hispanoamericano", en *Revista Interamericana de Bibliografía*, núms. 1-4, vol. XLVI, Washington: OEA. 1999.
- \_\_\_\_\_, *Microrrelatos*, Buenos Aires-Tucumán: Cuadernos de Norte y Sur.
- Monterroso, Augusto, 1980. *Obras completas (y otros cuentos)*, México: Joaquín Mortiz.
- \_\_\_\_\_, 1990. *La oveja negra y demás fábulas*, México: Era.
- Noguerol Jiménez, Francisca, 1995, *La trampa en la sonrisa. Sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*, Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Niño, Jairo Aníbal, 1989, *Puro pueblo*. Bogotá: Carlos Valencia Editores.
- Shapard, R. y Thomas, J., 1989. "El cuento breve y brevísimo: ¿Ficción repentina?" (Trad. de Mónica Suárez de páginas de *Sudden Fiction*, 1986). En *Puro Cuento*, núm. 18, Buenos Aires: Puro Cuento.
- Valadés, Edmundo, 1990. "Ronda por el cuento brevísimo". En *Puro Cuento*, núm. 21, Buenos Aires: Puro Cuento.
- Valenzuela, Luisa, 2004. *Brevs*. Córdoba: Alción Editora.
- Zavala, Lauro (comp.), 1999. *Lecturas simultáneas: La enseñanza de lengua y literatura con especial atención al cuento ultracorto*, México: UAM.

# El Cuento en Red

Revista Electrónica de Estudios sobre la Ficción Breve

---

## LOS EXTRANJEROS TAMBIÉN ESCRIBEN MINIFICCIÓN

**Frida Rodríguez Gándara**

Centro de Enseñanza para Extranjeros, UNAM, México  
fridarg@hotmail.com

### 1. Introducción

Esta propuesta nace de mi experiencia profesional como coordinadora de talleres de lectura y creación literaria, además del intercambio académico que surgió en el otoño de 2004 cuando asistí al III Congreso Internacional de Minificción en Valparaíso, Chile. Dos queridas amigas y colegas argentinas, Silvia Delucchi<sup>1</sup> y Graciela Tomassini<sup>2</sup> (en riguroso orden alfabético) me regalaron sus libros y su amistad. De sus textos puse en práctica sus estudios con sus respectivos ajustes a la circunstancia mexicana, y adjunté mis propuestas didácticas personales surgidas del estudio y del ejercicio cotidiano de la enseñanza. Su amistad la sigo cultivando cotidianamente a través del espacio cibernético.

Hace tiempo coordino un Taller de Creación Literaria,<sup>3</sup> y gracias a la minificción propicié a los estudiantes del posgrado de Arquitectura de la UNAM un acercamiento distinto a la literatura. Después de algún tiempo y al ver los resultados con los arquitectos me surgieron varias preguntas sobre la propuesta que había desarrollado y comprobado. ¿Qué pasará si dicha propuesta didáctica tan exitosa con hispanohablantes se aplica a los alumnos extranjeros que estudian español en México? ¿Cuáles son los conocimientos del español que deben tener los estudiantes extranjeros para poder leer y escribir en español? Los alumnos extranjeros que se inscriben en los cursos de literatura del Centro de Enseñanza para Extranjeros (CEPE).<sup>4</sup> ¿Son lectores en su lengua materna? ¿La propuesta deber ser para un curso o un taller? ¿Cuáles son los aprendizajes reales que desarrollarán los alumnos al finalizar el curso? ¿Cuáles son los materiales de lectura adecuados para este curso? ¿Qué género puede ser más productivo didácticamente? ¿Cómo debe ser la presentación del material que se utilizará en este taller?

El objetivo de esta colaboración es presentar los resultados de la propuesta didáctica del taller de lectura y escritura para alumnos extranjeros e hispanohablantes, la que se ha dividido en varias secciones: el taller, la antología de minificción, la antología de los alumnos, además de mostrar los resultados concretos, es decir, textos escritos en español por alumnos extranjeros e hispanohablantes.

## 2. El taller

La modalidad que se decidió para este curso fue el taller, ya que suele ser un espacio donde los estudiantes logran acrecentar varias habilidades, de modo que se enseñó a saber hacer, a desarrollar diversas competencias lingüísticas que tuvieron como telón de fondo la cultura, la literatura y la gramática de Iberoamérica.

El taller establece una metodología especial de acción, ya que recurre a técnicas dinámicas activas, a las investigaciones bibliográficas, a la realización de proyectos que subrayan el trabajo independiente, a la interacción y a la presencia de un producto final que representa el logro de los objetivos. Su propósito fundamental fue reforzar y actualizar en los alumnos las habilidades para la investigación, el análisis, la observación, la comprobación, la creación, la elaboración, la construcción y la experimentación, a través de la propuesta didáctica de lectura y escritura. Dicho taller se impartió en el CEPE de la UNAM, en treinta horas durante seis semanas en el curso de verano de 2005. Los participantes que se inscribieron a este taller fueron seis. Uno de los norteamericanos no terminó el curso, lo que le impidió finalizar este taller fue el trabajo que había en la clase de español, ya que dicho curso requiere de mucho trabajo extra clase; sin embargo, fue el alumno que tenía una escritura más compleja que los otros dos condiscípulos extranjeros. En cuanto a las colombianas, una tenía madurez sintáctica porque le ayudó su profesión de periodista y a la otra chica le costó mucho trabajo dar secuencias lógicas, coherentes y cohesión al texto. En cuanto a la mexicana, por una extrema conlajiza de sentirse “en casa” no trabajó mucho y sus textos sólo eran ideas inconclusas e inconexas. Dos de los estadounidenses habían cursado tres de los cinco niveles de español que se ofrecen en el Centro para ingresar a esta clase. El otro norteamericano estaba cursando paralelamente con este taller el nivel tres de español.

El taller comprendió actividades que tuvieron énfasis fundamentalmente en prácticas en la ejecución y realización de tareas como lectura crítica, análisis de textos de literatura iberoamericana, producción textual, además de lecturas extra-clase que los alumnos realizaron por su cuenta; a través de estas experiencias específicas crearon, construyeron, elaboraron, diseñaron, discutieron, enjuiciaron, redactaron y concluyeron con base en objetivos concretos. Desde esta experiencia los talleres didácticos son una modalidad para conducir el proceso enseñanza-aprendizaje. Dan la oportunidad para que los alumnos utilicen su imaginación, inteligencia y talento, además de sus conocimientos previos para encontrar una serie de alternativas o tratamientos ante un hecho, o un problema para lograr los objetivos propuestos.

## 3. *La Antología de Cuento Breve Iberoamericano del Siglo XX*

La antología fue el material didáctico indispensable para el desarrollo del taller, se compiló y utilizó específicamente para el curso, al seleccionar los textos surgieron varias preguntas sobre la compilación. ¿Con qué género debía motivar a los alumnos a la lectura y a la escritura sin que las clases resultaran tediosas o repetitivas? ¿Cómo fusionar un taller de lectura y un taller de escritura en 30 horas? ¿Cómo realizar un taller de lectura atenta a los elementos de la construcción y análisis literario con la posibilidad de una variada producción escrita?

Así, ante la necesidad de realizar una antología con un espíritu de difusión y al mismo tiempo como material didáctico pertinente con un resultado óptimo elegí el minicuento,<sup>5</sup> en ese momento, único género que me proporcionaba las posibilidades de éxito, ya que en poco tiempo logré proponer diferentes estrategias didácticas-literarias; además de organizarlas en sesiones alrededor de los microrrelatos, los que se volvieron imprescindibles para tomarlos como modelos literarios en las propuestas de trabajo que se dividieron principalmente en el desarrollo de dos habilidades: la comprensión lectora y la producción textual. De la primera, se fijaron los objetivos de lectura, se leyeron los textos, se determinaron las focalizaciones de los aspectos técnicos de las minificiones, se reflexionaron y se elaboraron las conclusiones de los tópicos analizados. De la segunda, se plantearon las estrategias de la planificación del texto, se hicieron las redacciones individuales; luego, se procedió a la corrección y a la revisión de los textos en el taller. La secuencia didáctica de las habilidades de la lectura llevó de forma natural a la escritura. Así, poco a poco, los estudiantes fueron ampliando sus conocimientos tanto culturales como lingüístico-literarios. Los puntos que consideré para elaborar la antología fueron varios, los que se enuncian a continuación.

### **3.1. La naturaleza de esta antología**

La antología es más que una colección para dar clases, ya que el material forma parte de un proyecto más amplio, es una sección de la propuesta pedagógica que plantea la compiladora para la divulgación, la enseñanza del minicuento iberoamericano y del taller de creación literaria de la materia. El propósito de la *Antología de Cuento Breve Iberoamericano del siglo XX*<sup>6</sup> es hacer un viaje literario por Iberoamérica.<sup>7</sup>

En esta colección se incluye Brasil porque en los últimos años ha aumentado considerablemente el número de habitantes de español, principalmente el fenómeno tiene bases económicas y sociales, lo que ha hecho que sea la segunda lengua en importancia que se aprende en ese país después del portugués. A través de los minicuentos de los escritores más destacados de la lengua española del siglo XX, y con ello ayudar a los alumnos extranjeros e hispanohablantes a que encuentren en los textos el placer de la lectura, algo de la historia, la cultura y la tradición de cada país, pero sobre todo que crezca la sensibilidad ante la fascinación que ejercen las ideas y los sentimientos expresados por los escritores de textos breves. En esta colección de cuentos breves el alumno encontró ejemplos oportunos para realizar una lectura cuidadosa que lo llevó a analizar los conceptos literarios que conforman los diferentes tipos de minificiones como complemento del trabajo didáctico para llegar a la escritura personal de creación. También se advirtió que la selección se organizó alfabéticamente por país hispanohablante. Los textos, en su mayoría son de autores canónicos, aunque hay otros menos conocidos, pero todos con calidad literaria.

### 3.2. Elegir bien los textos

Al elaborar una antología<sup>8</sup> se deben considerar varios puntos, entre los cuales destacaremos la elección de textos, por lo que no debemos perder de vista el nivel y los intereses de los alumnos y en la medida de lo posible sus gustos, lo que resulta más hipotético, puesto que el profesor no sabe esos gustos específicos de sus estudiantes. En el caso del CEPE, generalmente los extranjeros no conocen nada de literatura escrita en español, por lo que se eligieron textos que corresponden a los siguientes criterios. Textos aptos para despertar el interés de los participantes y relacionarse con su bagaje sociocultural —es decir, sus conocimientos previos— Los textos necesariamente son breves y atractivos, consideramos que un texto breve y atractivo es aquel que contiene los elementos de la competencia comunicativa. Ya que desde el punto de vista léxico, el vocabulario es básico para poder entender el texto. Desde el punto de vista sintáctico, la cohesión interna es fácil de aprehender, pues son textos en los cuales las relaciones sintácticas no son demasiado complejas. Desde el punto de vista de la enunciación se eligieron algunos textos homogéneos, es decir, textos con un narrador único externo o interno, aunque no se excluyeron los textos polifónicos. Desde un punto de vista sociocultural la profesora estuvo atenta a que el contenido estuviera relacionado con los conocimientos para poder emitir hipótesis y crear horizontes de espera. Para los alumnos extranjeros de nivel medio y avanzado de español, como fue el caso de este grupo, se privilegió el texto dialogado en el cual las oraciones fueron más breves y el léxico más común, más próximos al lenguaje coloquial, sin que se descartaran las otras tipologías textuales.<sup>9</sup>

### 4. Comprensión lectora

En México, en general, la educación resalta la lectura y la equipara a la velocidad que realiza el lector junto con la acumulación de conocimientos. La lectura rápida es concebida como una herramienta para aprender la información; entre mas información se consume con esta propuesta, mayor es el acopio de datos y, como consecuencia, se poseerá más conocimiento. Así, se supone que la lectura es dominada por los alumnos que han cursado algunos niveles de educación y que la han incorporado como una práctica cotidiana que hace énfasis en los contenidos y los temas referentes a la profesión en la que se preparan o a los intereses o gustos personales. En este sentido, la lectura como medio de adquisición de conocimiento se limita al consumo de información y casi siempre está ausente la reflexión, por lo que los sistemas de evaluación se orientan a medir exclusivamente el recuerdo.

Ante la forma pasiva de desarrollar la lectura existe una propuesta que se denomina *lectura crítica*, entendida como una capacidad que, para su desarrollo, supone en el lector predisposición a hacer consciente su *propia* postura sobre el tema con grados variables de conocimiento, reflexión y elaboración que serán confrontados con lo expresado en el texto. Esta propuesta tiene como sustento la participación activa del alumno. El lector elabora su conocimiento mediante la crítica, la reflexión, el análisis y el debate de su experiencia para tomar una postura frente a lo leído. El profesor, en esta tendencia, es el facilitador y promotor de un aprendizaje diferente. Con base en

los antecedentes mencionados, para desarrollar la presente investigación se partió de la hipótesis de una estrategia promotora de la participación del estudiante que tiene un mayor alcance en el desarrollo de la habilidad crítica para el análisis de textos. Aún más, una estrategia participativa en el desarrollo de esta aptitud que puede mostrar sus efectos cuando se lleva a cabo en estudiantes de escaso conocimiento de una lengua, por lo que se hacen algunas reflexiones en los siguientes puntos. La desmitificación de la lectura,<sup>10</sup> activar los conocimientos previos,<sup>11</sup> desarrollar estrategias lectoras,<sup>12</sup> cambiar de enfoque<sup>13</sup> y modificar la forma de evaluación.<sup>14</sup>

## 5. La antología de los alumnos extranjeros

Al ir leyendo los textos de la *Antología de Cuento Breve Iberoamericano del siglo XX* los alumnos desarrollaron varias habilidades literarias de identificación y comprensión, conocimiento de conceptos y términos literarios que los llevaron naturalmente a la escritura, para ello se destacaron las tramas, los finales, los mitos, fábulas y cuentos clásicos, las voces, los personajes, las historias recicladas que se reflejan en la producción total del taller. Al final del taller la profesora editó y publicó una pequeña antología llamada: *Voces extranjeras en español: un taller de lectura y escritura*, donde se compilaron los textos escritos por los asistentes al taller. A continuación se presentan algunos de esos textos narrativos. La antología está dividida en cuatro secciones, mismas que motivaron las estrategias didácticas de lectura y escritura en el taller. En la primera parte el lector encontrará un texto inconcluso que los alumnos tuvieron que terminar de escribir, para lo cual elaboraron dos tipos de finales: abiertos (□&) y cerrados (c&), además de poner el título. La segunda está dedicada a los mitos, fábulas y cuentos clásicos que todos conocemos, pero con un toque diferente. El tercer apartado se centra en el tema de los nombres propios. Por último, la cuarta sección está reservada al clásico minicuento de Augusto Monterroso que cada uno de los estudiantes cuenta, a su manera, los otros cuentos de “El dinosaurio”. Así, esta pequeña compilación presenta una propuesta sucinta de teoría, historia y difusión del cuento breve en un taller de lectura y escritura.

### Sección I: Los finales

Había un fantasma en un espejo. Por las noches ella se miraba en la luna de cristal y no se veía su imagen sino una cara que le hacía muecas. La mujer corría espantada al cuarto de servicio donde estaban los enseres de limpieza, allí permanecía hasta recuperar el aliento. Una mañana llamaron por teléfono al “Señor Espectro”. Ella se puso pálida e inventó un par de excusas, al colgar el aparato cayó sentada en el sillón y sufrió una crisis nerviosa de carcajadas histéricas durante dos horas. El último ataque fue el peor. Encontró una nota colgada en un ángulo del espejo...

Digno de nota  
& Beth Wheeler

---

...y al verla sufrió otra crisis nerviosa que esta vez fue fatal. En la funeraria su esposo lamentó:

# El Cuento en Red

Revista Electrónica de Estudios sobre la Ficción Breve

---

—“Ella no había sido la misma desde aquel accidente, había estado muy nerviosa... y justo ayer yo vendí el espejo que le había aterrerado tanto.” Lo que verdaderamente le impactó fue la dirección del comprador que el marido había colgado en el ángulo del espejo.

El lugar es lo de menos  
c& Mónica Torres

...al enfrentar esta experiencia, la mujer decidió pedir ayuda. Una amiga le llevó del mercado flores y veladoras para ofrecerlas al fantasma. Ella dudó en hacer el rito en ausencia de los dueños de la casa, pero lo intentó. Cuando a la semana siguiente los propietarios regresaron pudo informar los resultados. El fantasma había cambiado de espejo.

## Sección II. Mitos, fábulas y cuentos clásicos

El flechazo  
Beth Wheeler

Cupido se sentó para pensar en su problema y sus flechas se cayeron de su saco. Tomó una por el asta, con la mano derecha, fijó la vista en la apunta impotente y lamentó su mala suerte. Tenía su célebre puesto debido a la fama de su madre poderosa, Afrodita. Sin embargo, ella no le había pasado ningún poder a su hijo Cupido era un dios sin fuerza divina. Cupido había aprendido de niño apegarse a las faldas de su madre, a halagarla hasta fingir el complejo de Edipo. Cada noche la secaba después del baño y, a hurtadillas, metía unas flechas en el agua de la tina, así les daba un efímero poder afrodisíaco que se disipaba en unas horas. Estas flechas le habían dado al arquero cierta fama de Celestina y, gracias a unos poetas ebrios, su renombre fue establecido.

Cupido se sentía atrapado ahora que su madre estaba celosa de la belleza de Psique y le había ordenado castigarla. Ella quería que su hijo le disparara a Psique para que se enamorara del peor de los hombres que existiera en la tierra, pero él no pudo hacerlo. Tal vez pudiera causar un interés pasajero, unos latidos extras del corazón entre ella y un hombre guapo, ¿pero el hombre más feo del mundo? Imposible. Cupido sollozaba inconsolablemente y acariciaba su flecha impotente. Al fin decidió dejar que un rumor se corriera, que él mismo había sido picado por una de sus notorias flechas y que él estaba loco por la bella mortal. ¿Lo creerían?

## Sección II: Cuestión de nombre

Cuestión de nombre  
Ángela Sáenz

Luisito, hijo de Luis, espera un hijo, tiene la determinación de acabar con la tradición de que el primogénito de la familia debe llamarse como el padre. Sabe que, de conservarla, su pequeño hijo crecerá y terminará siendo llamado por la parentela Luisitito, pues sería el varón de la tercera generación. Decide, entonces, llamarlo Tito. Efectivamente Tito crece, se hace hombre, contrae matrimonio y recibe el nacimiento de su primer hijo y le pone por nombre Tito, a quien cariñosamente la familia le dice Titito.

Titito crece, se hace hombre, tiene un hijo y le pone por nombre Luis. Luis es hombre, tiene un hijo, le llama Tito pues a él todos le dicen Luisito.

Tito crece, tiene una hija y le pone por nombre Luisa. Al igual que su tataratatarabuelo, Tito cree por fin haber roto con la tradición.

## Sección IV: Los otros cuentos de “El dinosaurio”

Después de un largo sueño  
Patricia Herrera Saray

A los cinco años su madre le regaló a Mariana un dinosaurio de algodón, desde ese momento fue su mejor compañero de sueños, a los dieciocho años aún dormía con él. Después de cada rumba el dinosaurio era la mejor almohada. En la mañana al abrir los ojos a Mariana se le mezclaban los dos colores de su acolchonado amigo: ¿amarillo y verde? ¿O azul?... Bueno, el caso es que ahí estaban juntos, su amigo el dinosaurio aprobaba con certeza que había llegado a casa, ¿cómo? Nunca se acordaba, pero ahí estaban ella y el dinosaurio.

Después de la loca fiesta de graduación, Mariana no utilizó más su dinosaurio de almohada. Desde esa noche ella cambió de morada y durmió por mucho tiempo. Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba ahí con sus dos colores totalmente diferenciados. A sus treinta años aún despertaba con su amigo de sueños.

Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí  
Shawn Godaire

Con el paso del tiempo se puede dejar que el matrimonio lo haga feliz a uno o permitir que el enlace se torne en cincuenta y cinco años de adversidad. Había una señora que le ha puesto reparos a su esposo desde que empezó el maridaje con él. La señora, en ningún momento del matrimonio, se ha encontrado con la felicidad, sino con la inquietud y la armadura. Cuanto más tiempo pasaba más iba aumentando la tribulación. Todo lo que hacía el marido le enfadaba a su mujer.

El esposo malvado, quien ya se había arrugado tanto como un reptil, la aprisionaba incesablemente como un rehén, pues no consintió que ella saliera psicológicamente de su entorno. Cada día al despertarse, la señora se percataba aún más de que su vida no era saludable, de hecho, se le deterioraba la vida y por dentro, sus ganas de vivir. No atinaba a separarse de él, debido a la costumbre que la hacía sentir cómoda, aunque atrapada. El sufrimiento se agudizó tanto que ni siquiera podía aguantar la presencia de su marido sin enfermarse. Quería recurrir al suicidio, pero mejor esperaba a que el viejo hombre, de noventa años, alguna mañana milagrosa no se despertara. La señora iba contando los días cada vez hasta el anhelado final de él. Una noche en que ella trataba de dormirse, pero no podía, se empecinó en que quizá mañana fuera el día que estaba esperando. Por fin, después de más de cinco décadas, él día aparecería y ella se libraría. Finalmente la señora se quedó dormida. El sol empezó a asomarse, indicando el inicio de la mañana. *Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.*

## 6. A modo de conclusión

A lo largo de esta colaboración podemos observar que la literatura en la enseñanza de español para extranjeros es también la enseñanza de la cultura e historia y, en combinación con una adecuada propuesta metodológica desarrolla en los estudiantes la habilidad de comprensión lectora más atenta y profunda. Al mismo tiempo la minificción posibilita una variada producción textual sobre diversos temas. Hasta hoy varios ex alumnos me han dicho que continúan leyendo en español, ya que lograron en este taller sistematizar la comprensión y el análisis de textos, lo que les ha servido para comunicarse mejor en español. Igualmente son capaces de hacerlo correctamente por escrito de una forma más natural, además de tener un conocimiento un poco más profundo sobre Iberoamérica, porque a través de la lectura y la escritura han podido comprender y habitar los espacios sociales con los que se enfrentan cotidianamente para convivir con la cultura mexicana en particular y con la iberoamericana en general.

## Citas

- <sup>1</sup> Silvia Delucchi y Noemí Pendzik. (2004) *En frasco chico. Antología de microrrelatos*. Buenos Aires, Ediciones Colihue, p. 136.
- <sup>2</sup> Graciela Tomassini y Stella Maris Colombo. (2000) *Comprensión lectora y producción textual. Minificción hispanoamericana. Una propuesta para el 3er. Ciclo de E.G.B.*, Buenos Aires, Fundación Ross, p. 274.
- <sup>3</sup> Ha quedado constancia de ello en dos publicaciones: *El espacio en la literatura y la arquitectura*. En fascículo del Seminario de Pedagogía Universitaria reunión 118. Cuernavaca, Morelos, México, Centro de Investigación y Docencia en Humanidades del Estado de Morelos (CIDHEM), UNAM, 2005. “El espacio en la literatura y la arquitectura: un taller de lectura y creación literaria”. En *Memorias del III encuentro sobre problemas de la enseñanza del español en México*, Marina Arjona, Zacatecas, Zacatecas, Universidad Autónoma de Zacatecas, 2006, pp. 92-102.
- <sup>4</sup> Centro de Enseñanza para Extranjeros (CEPE) de la UNAM. La función principal del CEPE es la enseñanza del español a los extranjeros que residen en México, además el Centro ofrece cursos de literatura y culturas mexicana e iberoamericana tanto para extranjeros como para la población hispanohablante interesada en estas materias.
- <sup>5</sup> Los expertos han reunido una gran variedad de formas bajo el nombre de minificción. En este trabajo se tomarán como sinónimos microcuentos, microrrelatos, minicuentos, textos narrativos breves y minificción.
- <sup>6</sup> Esta antología será publicada en breve.
- <sup>7</sup> En esta colección se incluye Brasil porque en los últimos años ha aumentado considerablemente el número de hablantes de español, principalmente el fenómeno tiene bases económicas y sociales, lo que ha hecho que sea la segunda. lengua en importancia que se aprende en ese país después del portugués.
- <sup>8</sup> Frida Rodríguez Gándara. (2005) “Itinerario de algunas antologías de cuento mexicano del siglo XX”. México, UNAM, p. 283 (tesis de maestría inédita).
- <sup>9</sup> Cfr. Frida Rodríguez Gándara. (2005) *El espacio en la literatura y la arquitectura: un taller de creación literaria*, p. 18.
- <sup>10</sup> Es claro que muchos de los extranjeros que asisten al CEPE no tienen mucha necesidad de leer en español. Por ello, las actividades de esta competencia jamás deben ir enfocadas a dejar largas tareas. Desde el primer día del taller se debe desacralizar la lectura y rechazar dictados. Además de la búsqueda exhaustiva de vocabulario o de ejercicios gramaticales mecánicos. Si seguimos con esta “metodología” es probable que estemos invitando a los estudiantes extranjeros a que jamás abran un libro escrito en español. Si la lectura se convierte en una tarea pesada es altamente posible que pierda su aspecto lúdico para los estudiantes.
- <sup>11</sup> Como en la lengua materna cada lectura en L2 tiene que estar precedida por una fase de acondicionamiento. Lo que comprobamos al elegir un libro, lo hacemos porque ya tenemos algunas representaciones previas de lo que vamos a encontrar; sabemos algo del autor, a qué género pertenece, conocemos la colección o la editorial, tenemos una idea del tema tratado, hemos oído hablar del libro, o simplemente vimos una adaptación en cine. En pocas palabras no entramos a ciegas al texto, tenemos un bagaje cultural y nuestras expectativas son el resultado de una larga impregnación. Puesto que los alumnos carecen de cualquier tipo de información de literatura iberoamericana el papel del profesor consiste en proponer las informaciones necesarias, en (re) construir los esquemas culturales o, en ciertos casos, activar los conocimientos que ya tienen con el fin de crear puntualmente esas expectativas de los estudiantes. Antes de empezar a leer hay que situar la obra en su contexto y contar ese contexto. Esta preparación proporciona las referencias socioculturales indispensables que se tratarán de desarrollar en ellos, el deseo de entrar al texto y sentir el placer al leerlo.
- <sup>12</sup> En este caso se trabajó con actividades metacognitivas. ¿Qué nos ocurre cuando leemos? ¿Y cuando leemos en una lengua extranjera qué pasa? Para el lector experto en L1, esos procesos son inconscientes ya que su memoria a corto plazo distingue lo esencial de lo accesorio, mientras que la memoria a largo plazo graba cuanto es necesario para la continuación de la lectura, lo que permite desarrollar expectativas y expresar hipótesis y predicciones. Esas estrategias no son inmediatamente transferibles a la L2, quedándose en la dificultad de bajo nivel, el alumno tiende a ignorarlo todo sin distinguir las informaciones relevantes de modo que, atestando la memoria a corto plazo, ésta no puede desarrollar su papel y devolver elementos necesarios a la memoria a largo plazo. Es como lo que sucede en el niño que comienza a leer solo. Pone todos sus esfuerzos en las microestructuras, lo que le impide tener una aprensión global de lo que está leyendo, y por tanto, memorizar las informaciones relevantes y avanzar la hipótesis. Obligado a leer lo ya leído, no avanza en su lectura, se desanima y acaba por abandonarla, por consiguiente, con los extranjeros habrá que concebir y multiplicar las prácticas capaces de desarrollar todas las estrategias lectoras con textos funcionales que se leen con los participantes (lectura fina, detallada, finalizada). Con los textos literarios, al comenzar este tipo de actividades la profesora señala qué texto leer, ya que está más habilitada que el alumno para localizaránforas, marcas temporales, organización textual, etcétera. De modo que el alumno logre, en lo posible, comprenderlo de forma global sin extraviarse en operaciones de decodificación. Así, la profesora ayuda al estudiante a hacer inferencias, hipótesis, distinguir los elementos relevantes por medio de preguntas o de comentarios antes o durante la lectura.

<sup>13</sup> Puesto que el texto literario es la producción de un acto de comunicación debemos tratarlo como tal. A saber, no hay que enfocarlo como un documento lingüístico o histórico, sino como un documento interactivo de la misma manera con que debe tratarse un texto literario en L1 con el objetivo prioritario de fomentar el deseo y el placer de leer. Este placer es la consecuencia de una interacción entre el texto y el lector, sea que se identifique, sea que busquen respuestas o interrogaciones suyas, sea que exprese predicciones. En síntesis, en vez de recurrir a la consigna: “Lee cuidadosamente el texto y prueba que...”, hay que dar consignas tales como: “Haz preguntas al texto”, “Detente aquí y trata de adivinar lo que ocurrió en la página siguiente: compara tu hipótesis con lo que viene en el texto”, “¿Es relevante o no poner aquí una descripción, el retrato de un personaje, o un diálogo?” No hay que olvidar que un texto literario es una expresión lograda de un conjunto cultural y basta un testimonio privilegiado de un patrimonio sociocultural que puede ayudarnos a entender mejor los elementos culturales hispanoamericanos.

<sup>14</sup> El debate constante con el autor hace posible que el lector descubra los supuestos implícitos, la idea central y analice los aspectos fuertes y débiles de los principales argumentos del texto escrito. De esta manera pueden proponer otros planteamientos que afirmen o modifiquen su postura pasiva.

Cuando leemos, ¿ponemos calificaciones? ¿Es una deformación profesional, una manía de verificar y anotar cuanto hacen los alumnos? Y el alumno que no es estúpido lee o nos hace creer que ha leído para conseguir puntos. ¿Cuál ha de ser el placer de la lectura en este caso? Todos conocimos las tareas de reseñar ornamentalmente, analizar por escrito, contestar cuestionarios, expresar consideraciones histórico-literarias, etc. En síntesis, la evaluación a la cual estamos acostumbrados es una evaluación certificativa mientras que lo que necesitamos sobre todo en el aprendizaje de la lectura es la evaluación formativa. Una evaluación que acompañe, que guíe al alumno y lo anime a leer y a leer mejor cada vez. Por medio de ejercicios adecuados hay que ayudar al estudiante a descartar sus malas costumbres y a adquirir paulatinamente las estrategias lectoras idóneas. Ya no se trata de repetir puntos sino de evaluar a cada alumno con relación a sí mismo, a sus progresos, a las habilidades que va dominando, a sugerirle ejercicios aptos para que tenga confianza en sí mismo y a que descubra el placer de leer hasta en español. En pocas palabras evaluar es dar valor a sus actividades lectoras y no sancionar sus errores, es ayudar al alumno a mejorar su competencia lectora y no juzgar su comprensión.

Considero que la incorporación de la lectura crítica como una habilidad compleja como lo demuestra la estrategia participativa de crítica en la lectura de textos literarios puede lograr cambios en el desarrollo de una aptitud en todos los alumnos. Además de sentar las bases para la investigación como herramienta de aprendizaje, y en este caso se torna un instrumento valioso en la enseñanza de las materias culturales y optativas en el CEPE. El propósito aquí es evaluar el efecto de una estrategia promotora de la participación a través del grado de desarrollo de la habilidad de lectura crítica que se reflejó en la escritura de textos de creación. El efecto benéfico de esta estrategia se puede observar al analizar los textos que escribieron los alumnos durante el taller.

# El Cuento en Red

Revista Electrónica de Estudios sobre la Ficción Breve

---

## LA MICROFICCIÓN COMO MÁQUINA DE PENSAR

**Graciela Tomassini-Stella Maris Colombo**

Universidad Nacional de Rosario (Argentina)

smcolombo@catalactica.com.ar

Desde finales de los pasados años 80, el incesante crecimiento de miniaturas ficcionales en prosa ha sido acompañado por el surgimiento de un metatexto crítico en permanente expansión, orientado a dar respuestas a múltiples cuestiones planteadas por esa textualidad atípica y transgresora, dando lugar a debates en torno al nombre, a su estatuto genérico, a sus marcas identificatorias, al tipo de recepción demandada, al tiempo que se ensayaban múltiples cartografías de su variopinto territorio. Desde comienzos de los 90 venimos allegando reflexiones en torno a esos núcleos problemáticos y con el correr de los años también exploramos su productividad didáctica y llevamos a cabo tareas de antologización; asimismo impulsamos los estudios comparatísticos entre la minificción en español y en inglés e indagamos su relación con las nuevas tecnologías.<sup>1</sup> A lo largo de ese trayecto investigativo hemos tenido la oportunidad de reafirmar —sobre la base de un corpus considerablemente ampliado con el correr de los años— nuestra inicial conceptualización, basada en el reconocimiento de la naturaleza híbrida y de la transgenericidad de esta modalidad escrituraria. Dicha posición, esbozada en nuestro estudio seminal publicado en 1992 y explicitada en un artículo de 1996, ha sido minuciosamente reexaminada y confirmada en sus postulaciones básicas en un artículo de autoría compartida (2013) de pronta publicación.

Junto al señalamiento de los dos rasgos antes mencionados como marcas definitorias de esta textualidad —unidas a la brevedad, la concisión, la intensidad y el espíritu transgresivo— hemos sostenido repetidamente que toda minificción bien lograda es un objeto artístico que, además de deslumbrar al lector por el uso depurado y sugerente del lenguaje, por la precisión de los mecanismos en los que basa su eficacia estética, por la imprevisibilidad que suele signar muchas de sus manifestaciones, constituye un poderoso acicate para el desarrollo del pensamiento crítico. Nuestra aserción sintoniza con el parecer de Dolores Koch, la pionera de estos estudios, quien en la conclusión de su tesis doctoral (1986) sostuvo que las mejores ocurrencias del género se distinguen de las muestras afectadas de banalidad en razón de que aquellas siempre “tienen algo detrás”:

En conversación en su estancia en Nueva York en 1981, Augusto Monterroso se lamentaba de que en México se estaba escribiendo una clase de cuento brevísimo que se diferencia de la “varia invención”, como él lo denomina, en que ésta “tiene algo detrás”. (Web)

A nuestro entender, es precisamente ese plus semántico advertido por Koch en las mejores muestras de este tipo de escritura, la que permite caracterizar a la microficción como una *máquina de pensar*; o, si se prefiere, como una *máquina para pensar*. Ciertamente, la frase “máquina de pensar” conlleva el eco de la ironía con que Borges ([1937] 1986: 343; [1984] 1991: 440) se refiere al dis-

positivo combinatorio inventado por Raimundo Lullio en el S. XIII con el propósito de crear un sistema de lengua filosófica perfecta y universal. Pero lo que nosotras reivindicamos con relación a esa frase al asociarla a la minificción es, antes bien, el sentido que el mismo Borges termina por reconocerle al artilugio lulliano, y que la crítica argentina Beatriz Sarlo al referirse a dicha cuestión ha expresado más ajustadamente mediante un oportuno cambio de preposición: “máquina *para* pensar” (1993: 140), es decir, disparador de pensamiento. Es sabido que toda ficción, en tanto arte combinatoria, lo es; pero de nuestra parte consideramos que esa característica puede predicarse aún con más razón acerca de la ficción brevísima, ya que en sus manifestaciones más creativas y depuradas concentra y sintetiza en un mínimo despliegue textual una perspectiva diferente sobre el mundo, toda vez que saca al lenguaje de sus goznes habituales e incita al lector a abandonar esquemas perceptivos rutinarios y anquilosados.

En esta ocasión nos proponemos profundizar en esa línea reflexiva que pudimos abrir desde nuestros primeros trabajos sobre el tema, ya que nuestra teoría transgenérica nos permitió tomar en consideración de entrada la dimensión argumentativa de los textos mínimos, independientemente de la secuencia textual que los expresara. Decíamos en 1992:

El minicuento es, por esencia, una construcción transgenérica. Conserva del cuento su núcleo de acción, pero no le rinde tributo: tan pronto aparece como una trama despojada hasta el esqueleto de la anécdota, como la arroja al plano de las presuposiciones discursivas a través del trabajo intelectual, o la subordina a la puesta en escena de un discurso especulativo o lírico o descriptivo [...] El minicuento cala, metáfora mediante, en la oscura faz de lo concebible no presentable, y lo construye como significante parcial, recortado por la elipsis y la omisión. El punto final de una micronarración es el punto de partida del metadiscurso íntimo, que en ausencia, lo justifica. En eso estriba su condición textual epigráfica: superficie verbal que, al postularse como un universo posible encapsulado en una grajea, refleja como en un baño de azogue la infinita red especulativa promovida por el acto de lectura. (32)

En el apartado siguiente ahondaremos en nuestra reflexión sobre esas cuestiones y expondremos los lineamientos básicos del marco teórico a partir de cual consideramos pertinente examinar la dimensión argumentativa que toda microficción a nuestro entender entraña. Seguidamente, mediante el análisis de muestras de variado perfil constructivo, procuraremos dilucidar algunas de las estrategias que contribuyen a dinamizar el potencial argumentativo de las brevedades, con especial atención al rol de la elipsis en los encadenamientos argumentativos. A tal fin, pondremos a prueba la productividad de un conjunto de herramientas analíticas provistas por el enfoque teórico priorizado en esta oportunidad. Nuestra intención es poner de manifiesto la orientación polémica y deconstructiva que en general asume la argumentación en la ficción mínima, rasgo que la diferencia notoriamente de otras textualidades que comparten con ella rasgos tales como la brevedad, la concisión, la instantaneidad y la intensidad (como el slogan político o el spot publicitario) pero que se caracterizan por promover adhesiones no problematizadoras.

## **Algunas precisiones teóricas**

En sus trabajos seminales sobre la ficción brevísima, Dolores Koch esbozó con fines operativos una distinción, que la crítica posterior mantuvo, entre las ficciones brevísimas de índole narrativa y las

# El Cuento en Red

Revista Electrónica de Estudios sobre la Ficción Breve

---

que presentan otras tramas discursivas; a las primeras les reservaba el nombre de minicuentos; a las segundas, cuya hibridez reconocía, las llamaba microrrelatos (1986: 2-4). Quienes posteriormente acotaron su objeto de estudio al microrrelato suelen negar la amplitud implicada en la definición de microrrelato de Koch, que nosotras tuvimos en la nuestra y quisimos preservar con la elección del término *minificción* (o *microficción*), pues a nuestro entender evita la connotación exclusivamente narrativa que suele atribuirse a la postulación de la pionera. En nuestra concepción, en cambio, la hibridez genérica es entendida como una característica general de todo el campo microficcional, no debida a las indecisiones propias de una etapa temprana en el proceso de consolidación genérica (pues la microficción ya estaba bien desarrollada en los 80, cuando la crítica reparó en ella), sino a una razón de índole pragmática —o retórica, si se quiere—: la minificción induce a pensar, y para ello cuestiona las ideas recibidas y el lenguaje que las reviste, problematiza los saberes consensuados, deconstruye las categorías con las que trabaja el pensamiento ordinario; de ahí el carácter transgresivo que reconocemos en sus mejores realizaciones. Y para promover este pensamiento lateral, a contrapelo, se vale de estrategias de distinto nivel, entre las que se destaca la elección de los tipos de secuencias (narrativa, descriptiva, explicativa, argumentativa, dialógica)<sup>2</sup> que se entretjerán en cada texto. No basta el predominio de uno u otro esquema secuencial para determinar la asignación genérica de un texto, que constituye un proceso complejo y abierto en el que intervienen las dimensiones semántica y pragmática, así como también variables de orden histórico y social por las que el texto va posicionándose en relación con las formaciones discursivas vigentes. Considerado este multidimensional conjunto de factores, la microficción que tenemos frente a nosotros será un ejemplar de microrrelato, microensayo, microteatro, una definición satírica (al estilo de las que incluye Ambrose Bierce en el *Diccionario del Diablo*), una fábula paródica (como las de Monterroso en *La Oveja negra y demás fábulas*), un bestiario paródico (de los que tenemos numerosas muestras en la literatura hispanoamericana), etc. Pero estas designaciones meramente orientativas no apuntan a establecer una tipología con clases rigurosamente delimitadas, cuya pertinencia en este campo de la creación verbal sería improbable, pues cada ejemplar de ficción brevísima resulta del entrecruzamiento e hibridación de pautas genéricas, cuyo modo de lectura debe ser negociado en cada instancia. Es en reconocimiento de esta complejidad que hemos aplicado a toda la clase textual de la ficción brevísima el atributo de **transgenericidad**. Con ello no hemos intentado cubrir con un cómodo paraguas la rica variedad de formas específicas exhibida por el corpus, sino centrar nuestra atención en la hibridez como operación transgresora y vector cultural que muestra creciente relevancia en múltiples órdenes de la realidad. Apuntamos, asimismo, a un conjunto jerárquico de procesos que se cumplen tanto en la producción como en la recepción de estos textos, entre los cuales reconocemos como prioritaria —e imprescindible— la problematización crítica del aspecto de lo real tematizado en cada texto (y aun, muchas veces, del lenguaje empleado para formular dicho cuestionamiento). Dicha problematización —lograda con variables dosis de creatividad y agudeza— es inherente a toda la clase textual que nos ocupa, al menos en sus manifestaciones más logradas, y vigente en las diversas formas de hibridación genérica exploradas.

A nuestro entender, la especificidad de una microficción no estaría vinculada a su capacidad para vehicular la narración de una historia interesante, para abocetar apretadamente —descripción mediante— un fragmento de mundo, o para escenificar un drama humano superlativamente

condensado (como podría pensarse ante un microrrelato, un retrato plasmado en un puñado de líneas o un concentrado microdrama, respectivamente) toda vez que el sistema genérico contemporáneo ofrece un amplio abanico de cauces mucho más productivos, quizás, para llevar a cabo exitosamente proyectos ficcionales de tales características. Antes bien, pensamos que la razón de ser de una microficción guarda relación con su capacidad para hacer pensar, enfáticamente promovida por la contundencia e intensidad que comparte con la mayoría de las formas breves, de orientación estética o pragmática. De allí que en la microficción, tanto la narración, como la descripción o el diálogo, por ejemplo, puedan percibirse como estrategias subsidiarias en relación a la dimensión argumentativa que toda microficción comporta. De allí también que en muchas ocasiones la historia encapsulada en una microficción pueda percibirse como banal o intrascendente (soslayando el requisito básico de toda narración: que el suceso narrado sea interesante, según las pautas de reconocidos lingüistas, semiólogos y narratólogos) y, sin embargo, el texto igualmente pueda reputarse como una microficción bien lograda. Esto es posible porque en esos casos la estrategia escrituraria promueve el desplazamiento de la atención del lector desde la planificada obviedad de la historia hacia el/los argumento/s de base que resultan encadenables a partir de determinados puntos nodales del enunciado. Esos casos confirman que, a pesar de existir una estructura narrativa, la misma sirve a otros fines; más precisamente, es subsidiaria de la dimensión argumentativa, según puede apreciarse, por ejemplo, en este conocido microtexto cortazariano:

Amor 77

Y después de hacer todo lo que hacen, se levantan, se bañan, se entalcan, se perfuman, se peinan, se visten, y así progresivamente van volviendo a ser lo que no son. (183)

En cambio, resultan decididamente deceptivas aquellas minificciones donde la nimiedad de la historia —lejos de percibirse como un recurso esgrimido con vistas a la producción de un efecto calculado de antemano— resulta atribuible a falta de creatividad o de maestría en el oficio. En tales casos, la obviedad de la historia suele darse la mano con la liviandad argumentativa, dando por resultado una microficción aquejada de banalidad en todos los niveles textuales.

De otra parte, es indudable que existen otros cauces escriturarios más idóneos que la microficción para el despliegue argumentativo, como es el caso del ensayo literario, el artículo académico, la nota editorial, el artículo de opinión, el panfleto, etc. Pero la microficción, aún sin desarrollar explícita y detalladamente una argumentación, es capaz de canalizar una fuerza argumentativa vigorosa, precisamente en razón de su brevedad y de las estrategias orientadas hacia su logro, entre las que juega un rol fundamental la elipsis, en convergencia con recursos que promueven la polisemia, la ambigüedad, la multiplicidad de interpretaciones. Es esto precisamente lo que distingue a la microficción de los géneros argumentativos funcionales, mediante los cuales se procura buscar la adhesión del destinatario a un determinado punto de vista sobre lo real. La microficción, lejos de promover la aceptación de una tesis unívoca sobre una materia particular, propicia una problematización crítica capaz de hacer percibir la realidad construida en sus plurifacéticas dimensiones y a la luz de perspectivas múltiples e inéditas.

# El Cuento en Red

Revista Electrónica de Estudios sobre la Ficción Breve

---

Así concebida la microficción, consideramos pertinente examinarla a la luz de la teoría de la argumentación —sin desmedro de otras aproximaciones analíticas— por entenderla particularmente idónea para abordar la dimensión crítica de las brevedades. Como es sabido, la argumentación ha sido pasible de plurales enfoques, desde su temprana atención en el marco de la retórica tradicional —que restringía su campo a los textos explícitamente persuasivos— hasta nuestros días. Es así como su estudio cobró especial impulso de la mano de la Nueva Retórica (Ch. Perelman, L. Olbrecht-Tyteca, S. Toulmin) y amplió considerablemente su objeto de estudio en el marco de la Teoría de la Argumentación en la Lengua (TAL). Dicha teoría, iniciada por Jean C. Anscombe y Oswald Ducrot a principios de los 80, ha dado lugar a sucesivas reformulaciones hasta desembocar en la Teoría de los Bloques Semánticos (TBS), iniciada por Marion Carel, a quien luego se sumó O. Ducrot (Carel y Ducrot, 2005). En esa evolución no puede soslayarse la aportación de la *teoría polifónica de la enunciación*, elaborada por O. Ducrot (1984) y la *teoría del estereotipo* —que constituye una profundización de la teoría de los *topoi*— elaborada por Anscombe tras tomar distancia del exacerbado inmanentismo que signó las contribuciones más recientes de su antiguo compañero de ruta.

La TAL considera que la argumentatividad es una propiedad intrínseca de la lengua, observable en todo enunciado. En la significación interna de las palabras habría instrucciones sobre sus orientaciones argumentativas; de modo que la argumentación estaría determinada por los elementos lingüísticos elegidos por el hablante y no por los referentes de esas unidades. En un primer momento la argumentación fue explicada como el concatenamiento de dos segmentos de discurso: uno, el argumento; el otro, la conclusión, lo que llevó a priorizar el análisis de los elementos conectores y a introducir la noción de *topos* como garante del pasaje entre uno y otro término de la relación. Un *topos* se define como un sistema explicativo compartido por la comunidad (por tanto, un presupuesto que da sentido polifónico al acto de la argumentación en tanto habilita la introducción de puntos de vista diversos) que hace posible la *ley de paso* entre argumento y conclusión. Posteriormente, la TBS abandona la teoría de los *topoi* y postula que “el sentido mismo de una expresión está dado por los discursos argumentativos que pueden encadenarse a partir de esa expresión” (Ducrot, 2005 13), tomando en consideración tanto los encadenamientos normativizantes (que establecen una relación de consecución) como los transgresivos (que expresan una relación de oposición).

Habiendo generado herramientas aptas para el microanálisis lingüístico en sus diferentes estadios de evolución, la TAL se nos ha revelado particularmente productiva para el análisis de la microficción. No obstante, fuera de ese marco, existen otros enfoques que también podrían resultar operativos, como el de Cristian Plantin (1998), quien entiende la argumentación no ya como un fenómeno de la lengua sino del discurso y la explica como interacción de discursos contradictorios problematizados por una pregunta-cuestión. De su parte, Ruth Amossy (1998), basándose asimismo en postulados interaccionales, ha hecho extensivo el estudio de la argumentatividad a los “textos en situación de ficción”, con especial foco en los narrativos.<sup>3</sup> Sostiene que la dimensión argumentativa del texto literario coexiste con otras dimensiones, como la descriptiva o la narrativa. Al igual que ellas, no necesita existir en estado puro para afirmarse y, aunque resulte dominante en algunos casos, también puede subordinarse o incluso reducirse al extremo (249), pensamiento con el cual sintonizan plenamente nuestras teorizaciones sobre la microficción. Amossy considera

que “la dimensión argumentativa del texto literario se expresa en la capacidad de orientación de la visión de sus lectores” (249). Y agrega:

De acuerdo con sus propias modalidades, abre u orienta un debate, desvela o aclara una problemática. Si el discurso electoral o publicitario tienen como objetivo primordial influir sobre una decisión inmediata y provocar adhesión [...] la argumentación en situación de ficción puede, por el contrario, poner de manifiesto una cuestión sin proponer una solución unilateral. El carácter no pragmático del texto de ficción, tantas veces debatido, no lo cierra a toda posibilidad de argumentación, sino que le permite desarrollar estrategias de adhesión que van desde el refuerzo de los valores vigentes a su problematización [...] La interrogación, el examen no definitivo de las contradicciones, la manifestación de las tensiones, la complejidad pueden convertirse en parte integrante de la dimensión argumentativa del relato literario. Desde esta perspectiva, el análisis argumentativo no se aplica sólo a los textos que intentan hacer aceptar una tesis bien definida, sino también a aquellos que hacen compartir un punto de vista sobre lo real, refuerzan los valores u orientan la reflexión. (254-5)

La microficción ofrece un excelente banco de prueba para las aserciones de Amossy, tal como mostraremos a continuación, mediante el análisis de un pequeño corpus representativo de la heterogeneidad propia de la ficción mínima contemporánea, valiéndonos de algunas de las herramientas que nos proporciona la mencionada Teoría de la Argumentación en la Lengua. No está de más aclarar que si bien la prevalencia de la dimensión argumentativa sobre las demás funciones (informativa, descriptiva, instructiva, etc.) es una propiedad que la TAL postula en relación a todo tipo de enunciado, la microficción se nos revela como una textualidad cuya exigüidad y desnudez favorecen el discernimiento de los procedimientos lingüísticos y retóricos con los que se vincula la orientación argumentativa que todo texto conlleva. En nuestro primer libro dedicado a la microficción (1998) hemos puesto en evidencia la idoneidad de la ficción brevísima para ser tomada como eje de actividades didácticas destinadas a favorecer la comprensión lectora y a estimular la producción textual ya que, además del disfrute e incremento de la competencia literaria que puede deparar en los alumnos la lectura de ese tipo de textos, resultan sumamente propicios para implementar a partir de ellos tareas de reconocimiento y exploración de los procedimientos constructivos en los que basan su eficacia, en razón de las características antes mencionadas<sup>4</sup>. Con ese mismo espíritu —sin pretender erigir en receta para la lectura de microficciones la aplicación de las herramientas analíticas que nos asistirán en el desarrollo de nuestra hipótesis— hoy proponemos adentrarnos en los pliegues de esta textualidad mínima con el propósito de poner en evidencia una propiedad lingüística —la orientación argumentativa— que, si bien no le es privativa, se patentiza en ella con singular contundencia y, en muchas ocasiones constituye una importante clave interpretativa.

¿Cómo funciona una pequeña *máquina para pensar*?  
Veamos esta minificción de Ana María Shua

Un grito entra por la ventana. Si lo dejo salir, volverá a molestarme. Rápidamente bajo las persianas y me entiendo con él. Le propongo sonar libremente en los horarios que prevé el reglamento. Él es frugal. Yo soy generosa. Sin embargo, la convivencia nos resulta imposible. A la larga, dormir toda la noche con un grito reprimido suele traer dolores de cabeza. (2: 11-12)

# El Cuento en Red

Revista Electrónica de Estudios sobre la Ficción Breve

---

Lo que este texto hace no es contar una historia, sino poner en el centro de interés del lector una frase, un idiomatismo en cuyo mecanismo figurativo (la metonimia) no solemos reparar, pues forma parte de un repertorio de expresiones corrientes. Aquí el mecanismo cobra vida, provocando, además de una expansión narrativa de índole fantástica de este lugar común tan usual como inocente, un desarrollo argumentativo tendiente a su desfamiliarización crítica. El desarrollo narrativo se produce a expensas de una literalización de la figura que late en el origen del lugar común. Para explicarlo más detalladamente, diremos que la expresión de uso “un grito entra por la ventana” supone una elipsis que elimina de la cadena discursiva el sujeto gramatical original de la proposición: “el sonido de un grito entra por la ventana”. La metonimia resultante es tan usual como otras muchas que abundan en nuestro lenguaje cotidiano, como “la luz entra por la claraboya” o “entró agua por las rendijas”. Ahora bien, si lo que entra por la ventana es un grito, la metonimia lexicalizada comporta, además, una nominalización, pues no se concibe un grito sin alguien que lo profiera como reacción instintiva, espontánea, frente a una situación de peligro o sufrimiento. Así pues, la expresión conlleva un potencial argumentativo que hace posible una serie de encadenamientos como “por lo tanto, alguien está en peligro”, o “alguien sufre”. Sin embargo, el texto nos sorprende con una expansión narrativa de índole fantástica, donde el grito ya no se interpreta como un acontecimiento sino como un actor, dotado de voluntad propia, capaz de interactuar con la protagonista-narradora (“si lo dejo salir, volverá a molestarme”), dando paso a otra figura, la personificación/ prosopopeya; así, el grito y su anfitriona llegan a un acuerdo de convivencia (el Grito molesta, por lo tanto la protagonista celebra un acuerdo con él para que funcione de acuerdo con el reglamento: “me entiendo con él”). Pero un grito que suena a reglamento se transforma en un “grito reprimido”, y el dolor de cabeza resultante de semejante represión da a inferir que se ha sumado una nueva interpretación a “grito”: acontecimiento del mundo, entidad fantástica, y ahora reacción amordazada de la protagonista misma. En la nueva transformación que propone el inesperado desenlace, “grito reprimido” comporta dos orientaciones que se mantienen simultáneamente vigentes: una mantiene la personificación del grito explotada narrativamente; la otra induce a una relectura retroactiva de la secuencia de acciones, de modo tal que bajar las persianas y “entenderse” con el grito constituyan, figurativamente, procedimientos para reprimir el grito, ahora propio, y definitivamente instalado en el ámbito de la narradora-protagonista. El modificador “reprimido” ha proyectado la narrativa fantástica al plano alegórico. Aun sin apelar al contexto de producción de este texto, su base argumentativa nos permite construir un posible sentido, más allá de la desconstrucción lúdica del idiomatismo inicial: la protagonista ha bajado las persianas para no dejar salir el grito, sin embargo el horror ha entrado en su vida.

En este análisis sumario hemos visto la expansión mediante una secuencia narrativa de dos orientaciones argumentativas diferentes a partir de un idiomatismo, que en el desenlace revelan un vínculo alegórico. En la siguiente microficción, una secuencia descriptiva se combina con un recurso propiamente lírico, el apóstrofe, con una finalidad rotundamente polémica:

Al amor de las catacumbas ideológicas

¡Oh el vino, el fuego de la chimenea, la dulce camaradería de los jóvenes revolucionarios que comparten los mismos ideales todavía clandestinos, los mismos planes todavía remotos! ¿Quién podría distinguir, entre esos rostros fraternos, a Stalin y a Trotsky? (49)

Esta microficción pone bajo los ojos del lector una escena que constituye en sí misma todo un tópico pictórico: el interior de una taberna con un grupo de amigos sentados a la mesa, los rostros exaltados por el vino, iluminados por el resplandor rojizo de la hoguera. El título funciona, en principio, como un epígrafe para esta imagen genérica que la palabra suscita en la mente del lector. Sin embargo, no es un simple comentario que refuerza el sentido de la escena. La expresión “al amor de...” coloca con “la lumbre”, “el hogar”, “el fuego”, y no tanto con el término del modificador preposicional “catacumbas”, que, por su parte, reclama más bien un núcleo como “al abrigo”. La ruptura de la colocación provoca la relectura de “al amor” en clave de dedicatoria (este es un poema sobre el amor fraterno de los jóvenes revolucionarios), sentido que —sin anular el primero— resulta reforzado por la cadena léxica “vino”, “fuego”, “camaradería”, “fraternos” y por el apóstrofe (“¡Oh, el vino...!”), recurso fundamental de la lírica. Por otra parte, llamar “catacumbas ideológicas” a los refugios donde se reunían los revolucionarios entraña una argumentación por analogía: las catacumbas fueron al cristianismo lo que ciertas tabernas a la revolución, donde la base de comparación no es sólo “clandestinidad” sino también “etapa”, “estadio”, sentido que encontrará plena realización en la repetición del adverbio temporal “todavía” (que modifica a “clandestinos” y también a “remotos”: se trata de la etapa inicial, por lo tanto todos los militantes se comportan como hermanos). Con sutil gesto irónico, esta analogía implícita acerca la revolución a la Iglesia: como ella triunfará, pero entonces el amor fraternal entre los camaradas se transformará en odio y persecución. Obviamente, para comprender la base argumentativa de este texto el lector debe conocer, si no las historias, al menos los prototipos representados por los nombres de Stalin (el autócrata sangriento) y Trotsky (el intelectual revolucionario).

Como puede apreciarse en los análisis anteriores, el núcleo argumentativo del texto minificcional alcanza realización discursiva mediante distintos tipos de secuencia: narrativa en el primer ejemplo, lírico-descriptiva en el segundo. La amplia variedad de configuraciones genéricas y discursivas de la microficción obedece al uso estratégico de esquemas secuenciales, formatos y formulaciones retóricas orientadas a la eficaz realización de una argumentación de base. La única condición es que, cualquiera sea la secuencia predominante, su desarrollo estará constreñido por la *brevitas* y la constelación de recursos que le es inherente. La brevedad no es una exigencia arbitraria de este género —por ello no es pertinente establecer límites cuantitativos al dominio de la minificción— sino una condición estrechamente ligada a la *fuerza argumentativa* propia de esta textualidad. En el siguiente texto de Marco Denevi, la materia narrativa está adelgazada hasta la pura mención en el título. La argumentación, explícita aunque elíptica, reside en la postulación de la conocida historia de Judith y Holofernes como ejemplo de la premisa expresada en el texto:

Judith, degolladora de Holofernes

Entre dos que se aman, tarde o temprano el que sólo ama será la víctima de quien, además, tiene ideales. (136)

# El Cuento en Red

Revista Electrónica de Estudios sobre la Ficción Breve

---

El texto, que asume una forma epigramática, puede leerse como un comentario metatextual acerca del título, que a su vez presenta el estilo nominal, descriptivo, de un epígrafe. En efecto, a su lectura acuden a la mente las conocidas pinturas de Caravaggio (*Decapitación de Holofernes*, 1598), Artemisia Gentileschi (*Judit y Holofernes*, 1620) y F. de Goya (*Judith y Holofernes*, 1820) entre muchas otras. En todas ellas, de acuerdo con la clásica interpretación de la escena bíblica aludida, se exalta el ingenio femenino que triunfa sobre la brutalidad del tirano asirio, con el noble fin de liberar al pueblo oprimido. Por ello, en todas estas representaciones icónicas, la figura de Judith desempeña el rol protagónico, mientras Holofernes yace, muriendo, en el lecho, o es directamente suprimido, como en el cuadro de Goya. El “epígrafe” de Denevi va en ello más allá que los títulos de aquellas pinturas, pues encripta la historia en una nominalización atributiva, de tal modo que la degollación termina siendo un epíteto propio del personaje de Judith. Llama mucho más la atención, entonces, que el comentario epigramático del que el título se postula como ejemplo cambie drásticamente el tema por el de una relación amorosa desequilibrada por los ideales de uno de sus integrantes. Es que la relación que se establece entre los dos componentes de esta microficción no consiste en una interpretación o comentario metatextual de la historia que, como tal, está ‘fuera de campo’, sino en su travestimiento burlesco: Judith y Holofernes, convertidos en una pareja de amantes mal avenidos. La argumentación, que es aquí la secuencia predominante, desdramatiza el texto de referencia (el hipotexto, diríamos con Genette) sin dejar de atacar de manera sutil el sistema de valores que rige su interpretación clásica: ¿hasta dónde el fin justifica los medios?

Muchas veces, el efecto perturbador producido por muchos textos microfccionales es consecuencia de una base argumentativa de carácter paradójal, como la que se manifiesta en el siguiente texto de Raúl Brasca:

## Longevidad

No son las parcas quienes cortan el hilo ni es la enfermedad ni la bala lo que mata. Morimos cuando, por puro azar, cumplimos el acto preciso que nos marcó la vida al nacer: derramamos tres lágrimas de nuestro ojo izquierdo mientras del derecho brotan cinco, todo en exactamente cuarenta segundos; o tomamos con el peine justo cien cabellos; o vemos brillar la hoja de acero dos segundos antes de que se hunda en nuestra carne. Pocos son los signados con posibilidades muy remotas. Matusalén murió después de parpadear ocho veces en perfecta sincronía con tres de sus nietos. (29)

Mediante una argumentación incompleta —como la casi totalidad de las que enunciamos en nuestras intercambios cotidianos con nuestros semejantes— el texto rechaza dos explicaciones frecuentes que suelen atribuirse a la muerte, a favor de una nueva interpretación. La muerte no sería obra del destino (la parca que corta el hilo), ni consecuencia (previsible, lógica) de la enfermedad o la violencia, sino una mezcla aleatoria de azar y *fatum*: se muere cuando por pura casualidad uno cumple, con trágica inocencia, un esquema previsto desde su nacimiento, provocando algo así como la ruptura de un sello letal programado para estallar con la combinación correcta. Borgesiana (“la recóndita clave de mis años, / [...] la letra que faltaba, la perfecta/ forma que supo Dios desde el principio”, 867), pariente de las arbitrarias vicisitudes que gobiernan el destino de los personajes de los cuentos tradicionales (la aguja que pincha el dedo de la princesa Aurora), esta explicación

espeja como un símil borroso aunque cargado de funestas resonancias, la inapelable cifra que todos llevamos en cada una de nuestras células. El ejemplo de Matusalén, que cierra conclusivamente la argumentación y el microtexto, es una mera maniobra de distracción.

En todos los casos analizados, la argumentación de base se manifestaba, aunque no siempre como secuencia predominante, en el discurso del texto. En otros microtextos de ficción, en cambio, puede ser inferida a partir de los elementos de superficie. Así ocurre en “Una leyenda”, perteneciente a la serie “Los calígrafos”, de Pablo de Sanctis:

Hace muchos años un calígrafo fue acusado de conspirar contra el emperador. Como castigo se le cortó la mano derecha. Por las noches, cuando la sala de calígrafos está vacía, la mano sigue escribiendo, sola, los documentos apócrifos que han de hacer caer, en algún mañana, la ley del imperio. (65)

En este brevísimo microrrelato, la paradoja de la mano cercenada que escribe sola los documentos que revocarán las perversas leyes del imperio sugiere un argumento de superación (Perelman § 67 443-450) que podría enunciarse de ésta u otras muchas maneras: cuanto más se la cercena, tanto más poderosa es la palabra que se levanta contra la injusticia.

En ningún caso, determinar la base argumentativa inherente a todo microtexto significa arrestar el juego de sus significaciones ni adjudicarle un sentido único. Por lo contrario, se trata de justificar analíticamente, y desde una perspectiva teórica adecuada, lo que siempre se ha afirmado sobre la microficción: su inconformismo ético y estético, su capacidad de inducir al pensamiento crítico, su potencial para revitalizar las necrosis del lenguaje. El *argumentum* que llegamos a formular no es sino el que nos ha permitido nuestra competencia, a partir de las instrucciones argumentativas inscriptas en el propio texto. Y detrás de ese —lo sabemos— habrá tantos como lecturas posibles.

En este avance hemos presentado tan sólo algunas de las múltiples estrategias mediante las cuales se expresa la dimensión argumentativa de la microficción, las cuales hemos analizado mediante el concurso de herramientas provistas por la teoría de la argumentación. No está de más apuntar que un vasto corpus de la microficción, en el que se problematizan creencias, dogmas, teorías o ideas recibidas en general, puede ser objeto de fructíferos análisis basados en la aplicación de la *teoría polifónica de la enunciación* toda vez que en esos casos se suele dar la concurrencia de plurales enunciadore que, al introducir puntos de vista diversos, hacen del texto mínimo un privilegiado espacio de debate. También ante esas muestras puede resultar productiva la apelación a la *teoría de los estereotipos* —otro de los aportes insoslayables al estudio de la argumentación—. Faltaría agregar que la dimensión argumentativa de la microficción no sólo resulta discernible a partir del análisis de textos individuales sino que también emerge en el análisis de las series que este tipo de composiciones suele integrar, así como también a partir del examen de libros completos de microficciones temáticamente relacionadas (como en observable en obras de J. J. Arreola, A. Monterroso, M. Denevi, E. Anderson Imbert, A. M. Shua y muchos más). En esos casos, la acumulación de microficciones vinculadas por el asedio recurrente a alguna idea desde plurales perspectivas oficia como acumulación de argumentos problematizadores de creencias o principios arraigados. Dicha estrategia, magnifica el espíritu polémico, antidoxástico y transgresivo que en general signa cada ocurrencia de este tipo de escritura de innegable potencial crítico.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Fuentes primarias:

Brasca, Raúl. *Todo tiempo futuro fue peor*. Madrid: Thule Ediciones, 2004.

Cortázar, Julio. *Historias de cronopios y de famas. Un tal Lucas*. Buenos Aires: Alfaguara, 2004.

Denevi, Marco. *Falsificaciones*. (Obras Completas, Tomo 4). Buenos Aires: Corregidor, 1984.

Sanctis, Pablo de. *Los signos*. Buenos Aires: La Página, 2004.

Shua, Ana María. *La Sueñera*. Buenos Aires: Minotauro, 1984.

### Fuentes secundarias:

Amossy, Ruth. “La interacción argumentativa en el discurso literario. De la literatura de las ideas al relato de ficción”. *Escritos*. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje 17-18 (1998): 249-289. Web.

\_\_\_\_\_ y Anne Herschberg Pierrot. *Estereotipos y clichés*. Buenos Aires: Eudeba, 1era. edic., 4ta. reimpr., 2005 [2001].

Anscombre, Jean-Claude. “Semántica y léxico: *topoi*, estereotipos y frases genéricas”. *Revista Española de Lingüística* 25.2 (1995): 297-310. Web.

\_\_\_\_\_ “La théorie des *topoi*: Sémantique ou Rhétorique?” *Hermès* 15 (1995): 185-198.

\_\_\_\_\_ “La polifonía: nociones y problemas”. *Archivum*. Revista de la Facultad de Filología. Universidad de Oviedo 58-59. (2008-2009): 21-58. Web.

Borges, Jorge Luis. “*Ars Magna*”. *Atlas* [1984]. En *Obras completas*, Tomo 3 (1975-1985). Buenos Aires: Emecé Editores, 1991. 440.

\_\_\_\_\_ “La máquina de pensar de Raimundo Lullio” [1937]. *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en “El Hogar”, 1936-1939*. Barcelona: Tusquets, 1986. 343.

\_\_\_\_\_ “Poema conjetural”. *El otro, el mismo* [1964]. En *Obras completas*, Tomo 2 (1952-1972). Buenos Aires, Emecé Editores. 1993. 245-6.

Bruxelles, S. y H. de Chanay. “Acerca de la teoría de los *topoi*: estado de la cuestión.” *Escritos*. *Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje* 17-18 (1998): 349-383. Web.

Carel, Marion y Oswald Ducrot. *La semántica argumentativa. Una introducción a la teoría de los bloques semánticos*. Trad. y ed. María García Negroni y Alfredo Lescano. Buenos Aires: Colihue Universidad, 2005.

Colombo, Stella Maris. “Rosario y sus apuestas a la minificción”. *Horizontes de la brevedad en el mundo iberoamericano*. Actas de las IV Jornadas Nacionales de Minificción. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, CILHA, 2012. CD ROM.

Ducrot, Oswald. *El decir y lo dicho*. Buenos Aires: Hachette, 1984.

Herrero Cecilia, Juan. “La argumentación en el relato y la evaluación del mundo narrado”. *Pragmalingüística* 5-6 (1997-1998): 211-216. Web.

Koch, Dolores. “El Micro-relato en México: Julio Torri, Juan José Arreola y Augusto Monterroso” (tesis doctoral) *El Cuento en Red* 24, (otoño 2011 [1986]). Web.

Malcuori, Marisa. “La secuencia textual”. *Tipología*. Comps. Sylvia Costa y Marisa Malcuori. Montevideo: Sociedad de Profesores de Idioma Español. Universidad de la República, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Instituto de Lingüística. Departamento de Teoría del Lenguaje y Lingüística General, 1997. Web.

Perelman, Charles y L. Olbrechts-Tyteca, *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*, Madrid, Gredos, 1989.

Plantin, Christian. “La interacción argumentativa”. *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje* 17-18 (1998): 23-49. Web.

Sarlo, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1993.

Tomassini, Graciela y Stella M. Colombo. “Aproximación al minicuento hispanoamericano: Enrique Anderson Imbert y Juan José Arreola”. *Puro Cuento* 36 (1992): 32-26. Reproducido en *Revista Interamericana de Bibliografía* XLIII, 4 (1993): 641-648.

\_\_\_\_\_. *Comprensión lectora y producción textual. Minificción hispanoamericana*. Rosario: Editorial Fundación Ross. 1998.

\_\_\_\_\_. “La microficción y las instancias canonizadoras. Balance, reflexiones y propuestas”. En prensa, 2013.

\_\_\_\_\_. “La minificción como clase textual transgenérica”. *RIB* XLVI, 1-4 (1996): 79-93.

Tomassini, Graciela y Stella Maris Colombo, eds. *La minificción en español y en inglés. Actas de las III Jornadas Nacionales de Minificción*. Rosario (Argentina), Editorial de la Universidad de Rosario/ UCEL, 2011.

Tomassini, Graciela. “Los litblogs de La Fabularia. Un universo rizomático en expansión”. Conferencia presentada en el VII Simposio Internacional de Minificción, Berlín, 2-11-2012. En vías de publicación en las Actas correspondientes.

Zavala, Lauro. “Breve y seductora: la minificción y la enseñanza de la teoría literaria”. Lauro Zavala comp. *Lecturas simultáneas: La enseñanza de lengua y literatura con especial atención al cuento ultracorto*. México: UAM, Unidad Xochimilco, 1999. 141-9.

(Endnotes)

1 En relación a nuestros aportes sobre didáctica de la minificción y propuesta de antología, véase Tomassini-Colombo 1998; sobre estudios comparatísticos, Tomassini-Colombo comps. 2011; sobre microficción y nuevas tecnologías, Tomassini 2012 y Colombo 2012.

2 Remitimos a la propuesta modular de J.M. Adam, que distingue cinco esquemas secuenciales prototípicos (narrativo, descriptivo, explicativo, argumentativo y dialógico); estos constituyen agrupamientos de proposiciones con una conformación dada y son las unidades mínimas y básicas de la composición textual. El texto, en su definición estrictamente composicional (es decir, dejando de lado los aspectos semántico y pragmático, que Adam reconoce pero no explica), es una estructura compleja que comprende  $n$  secuencias del mismo o diferentes tipos. (Malcuori 1997 Web)

# El Cuento en Red

Revista Electrónica de Estudios sobre la Ficción Breve

---

3 También Juan Herrero Cecilia (1997-98) se ha ocupado de la argumentatividad en el relato como una dimensión siempre presente, implicada en el carácter dialógico del discurso y manifiesta en la actividad evaluativa del narrador.

4 En esa línea de propuestas destaca el temprano aprovechamiento didáctico de la microficción en el estudio de problemas de teoría literaria, por parte de Lauro Zavala (1999).

# El Cuento en Red

Revista Electrónica de Estudios sobre la Ficción Breve

---

## DECÁLOGO

### Marco Aurelio Chavezmaya

- 1.- Abreviarás con el sudor de tu mente. (La vastedad y la cortedad dependen de tus latidos. Extensión que no da vida, mata.)
- 2.- Santificarás largamente las fiestas de la brevedad.
- 3.- Tu vida, el sueño, la realidad, tu tiempo. Escarbarás en ellos con las uñas, con los huesos, con los ojos, con los testículos, hasta extraer un diamante envuelto en sangre. Arrópalo, límpialo, amántalo: es el inicio de un cuento; es el rostro de su final.
- 4.- No robarás historias ajenas en vano (eso quiere decir que si vas a robar la historia de otro, tu deber principalísimo es escribir una pequeña obra maestra, para que los ingenuos crean que fue aquél quien robó primero).
- 5.- No fornicarás con el espejo. La vanidad es una pésima costumbre si crees que has escrito una pequeña obra maestra.
- 6.- Que nadie te haga sentir mal por el tamaño. Ya lo dijo aquél (y si no lo dijo, no importa): “A mis brevedades voy, / de mis brevedades vengo, / porque para andar conmigo / me bastan mis minicuentos.”
- 7.- Respetarás a tus padres (literarios), pero no usarás sus corbatas ni sus trajes, a menos que consigas una cita de amor con la loca de la casa.
- 8.- Si piensas que tu oficio es beber océanos, tragar lumbre, masticar vidrio, increpar a Dios por su fastuosa desmemoria, amar a todas las mujeres y sorber los sesos vivos de las criaturas más extrañas del mundo, inscríbete entonces en el Taller de Cuentagotas.
- 9.- No matarás la historia en aras de la pirotecnia. No matarás a los personajes buscando el oropel. No matarás a nadie. El brillo, como la perfección, no existe. A lo único que puedes aspirar en este valle de lágrimas es el decoro.
- 10.- Por eso honrarás las sencillas palabras, las palabras justas.
- (11.- Y sobre todo no olvidarás que los decálogos son catálogos del Diablo.)

Otras voces, otros libros de Marco Aurelio Chavezmaya: *La expulsión del paraíso*, México, Ficticia-Instituto de Cultura de Yucatán, 2010, 113 pp. (Premio Nacional de Cuento Breve Agustín Monsreal 2009)

# El Cuento en Red

Revista Electrónica de Estudios sobre la Ficción Breve

---

## ANIMAL DE FONDO

**Fernando Valls**

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de Barcelona  
fernando.valls@uab.cat

Peces, cucarachas, gatos, hongos, serpientes y algunos humanos desorientados, si es que no lo estamos todos, protagonizan los cinco cuentos que componen *El matrimonio de los peces rojos* (Páginas de Espuma, Madrid, 2013), de la escritora Guadalupe Nettel. Las historias tienen un narrador protagonista que se vale de la primera persona, excepto la última, que nos la cuenta un testigo de los hechos. De forma más precisa, podría decirse que estas narraciones abordan el fuerte nexo de unión que mantienen con los animales, no siempre domésticos, una abogada embarazada, un profesor de biología, una estudiante de doctorado, también en cinta, una violinista y un autor de teatro. Se trata, así pues, de tres mujeres y dos hombres; dos artistas, otros tantos profesionales, como ahora se les llama, y una tercera persona camino de serlo. Los relatos se ocupan no sólo de las relaciones de pareja sino de los no menos complicados lazos familiares. De este modo, en la primera frase de “Felina”, pieza que se halla en el centro del libro, más cercana al memorialismo que a la estricta ficción, se anuncia —por si no estaba ya suficientemente claro— que “los vínculos entre los animales y los seres humanos pueden ser tan complejos como aquellos que nos unen a la gente” (p. 63). Y tal vez por ello, el libro se llamara al principio *Historias naturales*, denominación utilizada por Plinio el Viejo, Jules Renard, Primo Levi, Joan Perucho y Julio Cortázar (véase la sección “Sus historias naturales” en las *Historias de cronopios y de famas*).

En el primer cuento, que da título al conjunto, quizá por eufonía, una abogada cuenta su separación matrimonial tras el embarazo y nacimiento de su hija Lila, la pérdida del trabajo y la convivencia con una pareja de peces combativos, los *Betta splendens*, cuya conducta se asemeja a la del matrimonio, o eso cree la esposa. Desde el inicio intuimos lo que va a suceder, puesto que el proceso de desamor resulta convencional. Por tanto, es la segunda historia, como advirtió Ricardo Piglia, la relación entre los peces del acuario, la que proporciona al cuento una cierta singularidad. La narradora observa obsesivamente a la hembra, con quien se identifica, intentando entender su conducta, tarea en la que acaba poniendo más empeño que en arreglar su deteriorada relación matrimonial. Quizá por ese motivo el título del relato aluda tanto al matrimonio como a los peces, pues ambas parejas unas veces andan juntos y otras separados. Podría leerse, pues, como una versión sofisticada, posmoderna, de los ancestrales antojos. Lo curioso, sin embargo, es que la narradora termine mimetizando la conducta de los peces. En este sentido, Ignacio Martínez de Pisón es autor de un cuento excelente, con un planteamiento semejante, “Siempre hay un perro al acecho”, aunque en su caso se trate de la relación que entabla un padre con su hija y su esposa, y el animal sea otro.

Guadalupe Nettel consigue dosificar la tensión, e incluso genera expectativas que acaban cumpliéndose, si bien de manera poco convencional, como cuando el marido parece querer confesarle una infidelidad, pero en realidad le cuenta que el pez hembra ha muerto, simbólico anticipo

del definitivo descalabro de la pareja. Así, en el desenlace, no sólo se pudre el matrimonio, sino también la pecera, que acaba desprendiendo un fuerte olor a putrefacción.

El segundo cuento, “Guerra en los basureros”, de título poco afortunado, se presenta como el obsesivo testimonio de un profesor de Biología que termina descubriendo la esencia de su “naturaleza profunda” (p. 43). A los lectores españoles, al menos, esta pieza puede recordarles las concentradas historias de Javier Tomeo. Aquí se contraponen dos familias distintas: una caótica, la del narrador protagonista, y otra más tradicional y organizada, la de su tía Claudina. Pero será dentro de esta última, en la que el protagonista es abandonado por sus padres, donde paradójicamente se tope con las cucarachas, sus iguales, y con dos singulares criadas, madre e hija, con quienes el ensimismado chico entablará una estrecha relación, emprendiendo una lucha por la supervivencia. Podría decirse, en suma, que este cuento es la historia de un abandono, una obsesión, una guerra y una transformación, hasta que el protagonista termina aceptando su auténtica naturaleza. Pero lo singular, a la vista de la tradición literaria, es que se trata de una identificación, no de una metamorfosis.

En “Felina”, la narradora, ahora una estudiante de doctorado que comparte piso, acaba quedándose en cinta, como le ocurre también a su gata Greta. En esta ocasión el círculo se amplía y el papel de mascotas se atribuye a los animales pero también a los ocasionales compañeros de vivienda, aunque se apunte que sólo los gatos resultan una “compañía verdadera y estable” (p. 65), pues con Greta acaba compartiendo periodos y embarazo. No en vano, la chica afirma que ella era a su vez un animal y reaccionaba de la misma forma que lo hubiera hecho la gata (p. 77), aun cuando a los animales no les cueste demasiado tomar decisiones.

“Hongos” es el cuento en el que el rebuscamiento efectista llega más lejos y donde se relata la historia de un adulterio previsible: él es un violinista y director de orquesta consagrado, maniático, hipocondriaco e infeliz en su matrimonio; mientras que ella, también músico y con una carrera ascendente alentada por el amante, se describe como una mujer fantasiosa, obsesiva y llena de miedos. Y puesto que el adulterio se vislumbra desde las páginas iniciales, el efecto del cuento se concentra en la infección que ambos padecen, “un escozor en la entrepierna” (p. 96), que si bien los une al principio, finalmente los separa. Así, el convencional adulterio acaba desembocando en un disparatado e hilarante relato acerca de los deseos de sus respectivos hongos y en el cuidado que le dispensa a su infección la “asustada y adolorida” mujer. La historia, no podía ser de otra manera, concluye mal, con la protagonista convertida en parásito del músico, imitando su estilo, cuando sus relaciones ya han decaído y sólo le queda el consuelo de seguir obteniendo de su sexo, de la propia masturbación, “las notas que Laval ha dejado en él” (p. 102). Todo, ya lo ven, muy estrambótico, efectista y pasado de rosca... Si como se cuenta en el recuerdo infantil con que arranca el relato, la madre de la narradora sólo consiguió librarse de un hongo en el pie tras mucho padecer, gracias a un remedio chino; quizá la violinista logre únicamente poner fin a la infección, a la relación que mantiene con el músico, una vez haya encontrado un amante chino...

Y de China llega, precisamente, el protagonista del último cuento, “La serpiente de Beijing”. En este caso, lo que pudiera parecer una búsqueda de los orígenes acaba convirtiéndose en un apasionado enamoramiento, contado con sutileza y en el orden conveniente para que no se quede en una historia trivial. El narrador testigo, un hombre de casi 40 años, relata los cambios repentinos

# El Cuento en Red

Revista Electrónica de Estudios sobre la Ficción Breve

---

que ha sufrido la conducta de su padre, Michel Hersant, un dramaturgo de origen chino y francés de adopción, que en su primer viaje al país asiático se enamora de una joven actriz, Zhao Xun, a quien promete sacar de allí. Cuando regresa a París, para intentar olvidarla construye una especie de pagoda en lo alto de su casa, y compra una Dabohia, o serpiente de las tijeras, ante el estupor de su mujer e hijo. Y, sin embargo, no será el venenoso anfibio, “símbolo curativo en la tradición china” (p. 107), quien los dañe, sino el recuerdo de la joven, que debilitará al padre hasta convertirlo en “un muerto en vida” (p. 119). La actriz, por tanto, es la auténtica serpiente de Beijing, a la que alude el título de la narración.

Lo que se narra, en esencia, es cómo este hombre se reencuentra con emociones que permanecían latentes en él, aunque no hubieran aflorado hasta entonces (ocurre algo similar en un relato anterior de la autora, “Bonsái”, recogido en *Pétalos y otras historias incómodas*, 2008), si bien acabarán determinando su destino. El hijo, por su parte, de las tres promesas que les hace a sus progenitores, una no puede llevarla a cabo, matar a la serpiente, puesto que se encarga de ello el padre; y las otras dos, enterrar a la madre junto a su marido y sacar a la actriz de China, no llegamos a saber si consigue cumplirlas.

La unidad del libro, que ha obtenido el III Premio Internacional de Narrativa Breve Ribera de Duero, dotado con 50.000 euros, en competencia con finalistas de tanto prestigio como Cristina Peri Rossi o Eloy Tizón, se sustenta no sólo en la relación especular entre la conducta humana y animal, ya mencionada, sino también en la tensión producida por la irrupción de lo anómalo en la vida cotidiana y por las consiguientes reacciones de los personajes ante ciertas situaciones imprevistas.

El jurado estuvo compuesto por los escritores Enrique Vila-Matas, como presidente, la narradora argentina Samanta Schweblin, los españoles Cristina Grande, Ignacio Martínez de Pisón y el ganador de la anterior convocatoria Marcos Giralte Torrente. Si hacemos caso a los reportajes de la prensa, según Giralte Torrente “solo se hizo una vuelta (de votaciones) porque fue evidente para todos que ni siquiera había que contar los votos” (E. Vasconcellos, *El Mundo*, 21 de marzo del 2013); en cambio, para Vila-Matas los seis finalistas eran muy valiosos, cada uno en su estilo, “por lo que fue muy difícil elegir uno solo de ellos para el premio” (Europa Press, 21 de marzo del 2013). Acaba de aparecer el libro de Eloy Tizón, *Técnicas de iluminación*, Páginas de Espuma, Madrid, 2013

Tengo la impresión de que en los tres relatos narrados por mujeres, podría tratarse del mismo personaje en distintos momentos de su existencia. Además, ninguno de los matrimonios que sufre una crisis consigue superarla. Hay dos cuentos, “Guerra en los basureros” y “La serpiente de Beijing”, que comparten procedimiento a la hora de poner fin al problema que afecta a sus protagonistas: si el único modo que existe de deshacerse de las cucarachas es comiéndoselas; “la única manera de acabar con un demonio o con una emoción aflictiva es mirarla de frente” (pp. 57 y 119). Y por lo que respecta al orden de los cuentos, quizás hubiera sido más adecuado alterar el relativo a los dos últimos, concluyendo con “Hongos”, el más hilarante de ellos. Y, sin embargo, tanto en el primer como en el último relato sus protagonistas necesitan ilustrarse sobre los peces y las serpientes, respectivamente, para conocer mejor sus hábitos y singularidades.

Podría reprochársele a la autora una cierta liviandad en la presentación y análisis de situaciones y conductas. Con todo, qué duda cabe que se desenvuelve con indudable soltura en el género: conoce bien sus singularidades, sabe dosificar el humor y la ironía, a la vez que pasa discretamente

de la tragedia a la comedia, ordena el material de la manera más conveniente e incluso consigue relacionar elementos disímiles, mientras que toma nota con perspicacia de la conducta humana. Aun así, a menudo se queda sólo en lo singular, sin penetrar más acradamente en el porqué de los comportamientos, y abusa de lo extravagante, rebuscado y efectista o de las obsesiones de sus personajes.

Guadalupe Nettel (Ciudad de México, 1973) forma parte de una generación de narradores mexicanos lamentablemente poco leídos en España, quizá con la excepción de Yuri Herrera y Antonio Ortuño. Resulta sorprendente, por otra parte, que se presente en entrevistas y relatos biográficos como una escritora marginal, ella dice *outsider*, cuando su curriculum literario, al menos, grita lo contrario, con premios y becas en su haber y numerosas estancias en diversos países y festivales del mundo mundial. La idea que posee uno acerca de lo que es un escritor marginal es muy distinta. Y como todavía podemos considerarla posmodernamente joven es probable que nos dé libros aún más consistentes en el futuro. No puedo concluir sin advertirle al lector que el título de esta reseña se lo he robado a Enrique Vila-Matas. Hubiera sido muy adecuado para este libro si antes no lo hubiera utilizado Juan Ramón Jiménez, de quien lo tomó prestado Enrique.

Guadalupe Nettel, *El matrimonio de los peces rojos*, Madrid, Páginas de Espuma, 2013.

*Nota bene:* Esta reseña amplía considerablemente la publicada con el mismo título en el suplemento *Babelia* del diario *El País*, el 8 de junio del 2013, p. 8.

## LA “LOGIA DEL MICRORRELATO”. UNA ANTOLOGÍA EN LA ENCRUCIJADA

**Leticia Bustamante Valbuena**

IES José María Pereda (Santander, España) y ANLE

leticibusval@gmail.com

Ante la proliferación de antologías de microficción durante los últimos años, la publicación de una más puede suscitar cierta desconfianza entre lectores y críticos: ¿Otra compilación más? ¿Aportará algo realmente interesante? ¿Cumplirá con las expectativas a las que debe aspirar este tipo de obras colectivas? Por ello, al profundizar en *De antología. La logia del microrrelato* (Madrid, Talentura, 2013), habrá que considerar algunas circunstancias en torno a su concepción antes de analizar el resultado de la selección llevada a cabo por Rosana Alonso y Manuel Espada, los antólogos. Solo así se podrá dar respuesta a las preguntas planteadas y valorar su verdadera relevancia.

En la primavera de 2013 se publicó *De antología. La logia del microrrelato* bajo el sello Talentura, editorial independiente que, como otras, se apoya en las nuevas formas de difusión que proporciona internet: el *blog* y las redes sociales. Talentura ha conseguido con ello algo más que promocionarse, ya que ha creado espacios en que se mantienen relaciones multidireccionales con naturalidad y en que, con cierta frecuencia, escritores y lectores intercambian papeles. A pequeña escala, representa la convergencia de dos mundos que hasta no hace mucho corrían paralelos: la actividad cultural en internet y el mercado editorial. Y esta confluencia es también una de las características singulares del volumen que nos ocupa.

En *De antología. La logia del microrrelato* la combinación de elementos pertenecientes a ambos mundos se hace visible desde la portada. En el título queda claro que estamos ante una selección de textos antológicos de un género narrativo que ya ha adquirido reconocimiento como tal, pero ¿a qué logia se hace referencia? Como Manuel Espada ha explicado en algunas entrevistas, este término, que propuso Rosana Alonso, es un guiño con el que se designa al grupo conformado por varias oleadas de escritores dedicados a este género narrativo que, sobre todo desde 2006, emplean las bitácoras y las redes sociales como medios preferentes para difundir sus creaciones y, al mismo tiempo, participar como lectores activos y críticos en la actividad del colectivo. En este sentido, son elocuentes las imágenes que aparecen en la cubierta: la flecha del cursor que apunta hacia el subtítulo y la fotografía de una vieja máquina de escribir a la que se encuentra conectada un ratón, como si la reliquia fuera una computadora. El texto de la contracubierta, que emula ser una reseña desde el pasado, amplía y complementa la información icónica de la portada. El irónico asincronismo no es gratuito.

Estamos ante una antología de microrrelatos escritos por sesenta y nueve autores españoles e hispanoamericanos pertenecientes a lo que se ha denominado “generación blogger”: escritores que, con independencia de su edad y nacionalidad, se han dado a conocer sobre todo en sus bitácoras, asiduos a certámenes literarios, muchos de ellos presentes en selecciones antológicas precedentes

y algunos —más de veinte— con libros propios publicados. Por tanto, el volumen constituye un reconocimiento de la relevancia que los medios digitales, los concursos y las antologías colectivas han tenido en el desarrollo y la difusión del género durante los últimos años.

Manuel Espada y Rosana Alonso, responsables de esta antología, pertenecen también a esta denominada “generación blogger” y conocen bien el medio en que se mueven. Según han manifestado, la muestra es el resultado de la depuración a partir de un número mayor de textos inéditos solicitados a los autores, guiada por los objetivos de calidad, especialidad y representatividad. Es decir, el libro no se concibe como una simple compilación o un volumen por encargo, sino como una verdadera antología en que la selección se ha guiado por criterios literarios.

En el cuerpo de la antología cada autor aparece representado por la dirección de su *blog* —si lo tiene—, lo que posibilita un variado caudal de información para lectores interesados, además de una autobiografía y dos microrrelatos. Las autobiografías son en realidad brevísimas y originales piezas entre las que encontramos formas literarias próximas al aforismo, a la prosa poética o, incluso, verdaderos microrrelatos entre la autoficción y la metaficción. Algunos de estos microrrelatos autobiográficos resultan interesantísimos, como los de Xesc López (69), Rocío Romero Peinado (89), Pedro Sánchez Negreira (113) y Sara Lew (233).

Es evidente que en una antología con ciento treinta y ocho microrrelatos inéditos es difícil mantener una calidad homogénea. En general, el nivel resulta más que aceptable y hay un buen puñado que destaca por su brillantez, aunque en otros se acusa cierta reiteración formularia de recursos propios del género, en detrimento de la originalidad y la singularidad. Además, la selección realizada denota que los antólogos conocen el canon que, aunque flexible y abierto, ya posee el microrrelato. En consecuencia, se reconoce su estatuto genérico, sin concesiones a otras formas de minificción o a otros géneros narrativos. Y resulta muy lograda la representatividad de la muestra, ya que el lector podrá comprobar cómo la esencia transgresora del microrrelato, heredada de la posmodernidad, se configura en unos peculiares mundos ficcionales —lo fantástico verosímil, el realismo engañoso, lo irracional o alógico, la revisión culturalista y el intimismo lírico— y en la diversificación de motivos temáticos y procedimientos narrativos, discursivos y lingüísticos.

Lo fantástico se ofrece como verosímil y se concreta en dobles, coexistencia de mundos, vida de ultratumba, vulneración de las leyes físicas o seres fabulosos y transformaciones. Así, hay desdoblamiento en “Manual de supervivencia” (199), de Fernando Sánchez Ortiz; animación de un mundo en miniatura en “La caja” (195), de Eva Díaz; simbiosis, sin éxito, del mundo vegetal y humano en “Madreselva” (106), de Montaña Campón; amenazantes ángeles en “Kamikazes” (31), de Ricardo Álamo; o animalización en “Posibles efectos del insomnio” (211), de Martín Gardella.

El realismo se torna en engañoso, sobre todo por procedimientos como el contraste entre la historia y su contexto, la focalización inusual o la ruptura de las expectativas del lector. Aunque realistas, resultan sorprendentes y sorpresivos microrrelatos como “Lo terrible...” (34), de Pablo Gonz, con elementos escatológicos; “Rompecabezas” (210) de Martín Gardella, con desengaño progresivo acerca del asunto relatado; “Uno para todos” (283), de Pedro Herrero, de reveladora ironía; “Lo peor” (70), de Xesc López, con giro inesperado del relato; o “Cómplices” (114), de Pedro Sánchez Negreira, de final epifánico.

# El Cuento en Red

Revista Electrónica de Estudios sobre la Ficción Breve

---

Se cuestiona lo racional en microrrelatos cuya historia se precipita hacia lo absurdo teñido de humor negro, como en “Los moridores” (215), de Migueángel Flores, o en “La perfección” (87), de Manuel Rebollar. Y la desviación de la lógica verbal sitúa al lector ante un alogicismo en que el significante incide sobre el significado y, más allá, sobre el referente, como en “El de la vergüenza” (170), de Ernesto Ortega.

La revisión del acervo cultural se lleva a cabo por reinterpretación de tópicos y motivos, variadas estrategias intertextuales, lenguaje mimético, metaficción y metalenguaje. Algunos ejemplos pueden dar cuenta de este abanico de posibilidades: actualización del mito de Diana en “Cicatrices o el árbol de Diana” (50), de José Manuel Ortiz Soto; revisión irónica del motivo de la magdalena proustiana en “Proust” (219), de Jesús Esnaola; encadenamiento de trabalenguas en “Trabados” (99), de Ana Vidal Pérez de la Ossa; apropiación del discurso instruccional en “Catorce pasos para lograr algo extraordinario” (123), de Iván Teruel; carácter metalingüístico en el desgarrador y sórdido “Preposición indecente” (174), de Víctor Lorenzo, o en el humorístico y enternecedor “Políglota” (179), de Araceli Esteves.

El intimismo es una tendencia sobresaliente en esta antología, tanto por la cantidad como por la calidad de algunos microrrelatos que se deslizan hacia un profundo lirismo. Se ahonda en las incertidumbres y los miedos más íntimos del ser a partir de percepciones sensoriales en “Inevitable” (55), de Beatriz Alonso; “El día que llovieron corazones” (74), de Rosa Yáñez; “Nocturno sin mamá” (223), de Isabel Wagemann; o “Premonición” (235) de Sara Lew. El lenguaje se transmuta en poético por la vía del simbolismo en “Sarmiento quebrado” (62), de Xavier Ximens; pero la poeticidad también se consigue con una expresión depurada, aparentemente sencilla y cotidiana, como en “¿Entonces te vas?” (154), de Esteban Dublín.

Para concluir esta reseña, volvamos al título: “Una antología en la encrucijada”. Desde que surgió como género contemporáneo, el microrrelato ha sido minoritario en el ámbito editorial, pero en la era digital internet ha contribuido notablemente a su difusión. A la actividad en la red se le atribuyen los méritos de su popularización e internacionalización, aunque sigue siendo el salto al libro tradicional lo que parece otorgar el reconocimiento de calidad. *De antología. La logia del microrrelato* es una obra que toma como referencia la actividad creadora en la red, pero los criterios en su elaboración alejan la selección de los peligros que entraña la difusión libre e inmediata: desconocimiento, facilismo, banalización... En definitiva, refleja una encrucijada de caminos que confluyen y se complementan, es decir, la realidad mediática, cultural y literaria del microrrelato en la actualidad.

Rosana Alonso y Manuel Espada (eds.), *De antología. La logia del microrrelato*, Madrid, Talentura, 2013, 279 pp.

# El Cuento en Red

Revista Electrónica de Estudios sobre la Ficción Breve

---

## *FINALES FELICES. ESTRUCTURA PARA ESTRUCTURAR*

**Laura Elisa Vizcaíno**

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM  
noescierto9@hotmail.com

El libro *Finales felices* del autor mexicano Francisco Laguna Correa se compone de 62 relatos breves, los cuales están divididos en cinco secciones: “*In-festum*”, “Soledades”, “El tiempo”, “La realidad” y “La voz”.

Antes de iniciar con los relatos, el autor presenta un “Prólogo a quemarropa”, donde explica que no hablará de la estructura de la obra para no “promover la bruma donde no se necesita” (Laguna, 11). En consecuencia, los lectores entramos al mundo de *Finales felices* de manera inocente, confiándonos en la promesa que contiene el título del libro, recorriendo las frases tranquilamente hasta que empezamos a notar ciertos aspectos, ruidos y un camino pedregoso y poco confiable; de tal modo que debemos enderezarnos en el asiento, abrir un poco más los ojos, e incluso, regresarnos en la serie de páginas y repetir la lectura de relatos. ¿A qué se debe esto?

En el caso de la primera sección, ocurre que cada uno de los relatos están relacionados entre sí, pero no nos damos cuenta de ello hasta que nuestra lectura avanza y encontramos que los textos hablan en torno al mismo tema —no diré cuál para que cada lectura tenga su propia capacidad de asombro—. Lo interesante de esta sección es que la escena y los personajes se dan a conocer de manera fragmentada; es trabajo del lector completar el rompecabezas. Son 18 fragmentos numerados, pero no en el orden en el que se dieron los hechos, y no es necesario entender qué sucedió primero, sino completar el panorama.

Más allá de ese tema en común que me abstengo a mencionar para no arruinar el “final feliz”, el autor presenta un trabajo efectivo con la fragmentación. En *Roland Barthes por Roland Barthes* se menciona que “los fragmentos son entonces las piedras sobre el borde del círculo, me explayo en redondo, todo mi pequeño universo está hecho migajas: en el centro, ¿qué?” (Barthes, 101). Cada fragmento como piedra es una unidad, por lo que los relatos se sostienen por sí mismos aunque giren en torno a un mismo tema. Una vez terminada la lectura, la visión panorámica de los fragmentos es mucho más comprensible, a pesar del epígrafe que inaugura esta sección, el cual es una frase de Sergio Pitol que dice “La historia es rara, lo sé; bizarra, como dicen los cursis. Hay gente que tiene que vivir en las tinieblas, no le quepa la menor duda” (Laguna, 15). Contrarrestando este anuncio de oscuridad, los relatos tienen una claridad alegórica respaldada en aquel tema siniestro que los une, además de que pueden funcionar solos o en conjunto.

La segunda sección, “Soledades”, exige de manera imperante poner atención en los paratextos, que como diría Gerard Genette, son aquellos elementos que se encuentran en la periferia del texto: título, prefacio, índice, glosario, etcétera. Un paratexto es un umbral, “más que de un límite o de una frontera cerrada, se trata aquí de un umbral [...] de un vestíbulo, que ofrece a quien sea la posibilidad de entrar o retroceder” (Genette, *Umbrales*). En el caso de *Finales felices*, nos encontramos

# El Cuento en Red

Revista Electrónica de Estudios sobre la Ficción Breve

---

con el paratexto de la numeración que acompaña cada título, pero esta serie de números es algo caótica: inicia en el 95 para terminar con el 39. Si bien no comprendemos la razón de esta numeración, ya sospechamos por qué el autor no quiso explicar sobre la estructura de su obra, como mencionó en el “Prólogo a quemarropa”. Es trabajo de nosotros, los lectores, desentrañar la distribución de los textos. Y de nada serviría establecer un orden numérico porque faltan muchos números, así que el orden convencional no existe. Sin embargo, debe bastarnos con lo que tenemos: los títulos; estos sirven un poco de guía y dan luz en cada uno de los fragmentos. En este caso no hay un asunto en común que una todos los relatos, pero contamos con el título de la sección, “Soledades”, y que precisamente agrupa a personajes solitarios; como el caso de una mujer que siempre va sola a un restaurante, pero gracias a la atracción que produce, nunca falta un hombre que pague su cuenta.

Esta sección es útil para comprender que la fragmentación no siempre va a girar en torno a un tema en común, pero en este caso podemos hablar de fragmentos porque los relatos están contruidos con frases que fragmentan la imagen. Además descubrimos que la numeración no siempre va a llevar un orden, pero que los títulos hacen la función de cerillos sin vela e iluminan ligeramente el caos.

En la tercera sección titulada “El tiempo”, hay una breve ilusión de orden sobre el caos. El primer relato empieza por el número uno y se titula “Destiempo”, la numeración continúa hasta el número ocho pero después, una vez más el caos, se salta al número trece, y además nos damos cuenta de que no existe el texto número seis. Aunado a la incertidumbre, ocurre que los demás relatos no hablan específicamente sobre el tiempo, como inocentemente nos hizo creer el título de sección. Podríamos concluir que el tema del tiempo es inherente al ser humano, y por tanto siempre está ahí en el fondo. Ahora bien, si olvidamos los paratextos y la necesidad de ordenar el caos, descubrimos que cada microrrelato se basta a sí mismo, no necesita de un título de sección, ni un número, existe por cuenta propia y conserva su respectivo interés.

En la cuarta y quinta sección ya no buscaremos el orden, hemos comprendido que la estructura es secreta, pero funciona sin ser descifrada porque cada microrrelato es autónomo y dentro de sí mismo muestra distintos tipos de fragmentación: fragmentación en la imagen, en las frases, y por supuesto, fragmentación en la estructura del libro, que el autor se niega a explicar y nos da la libertad como lectores de armar rompecabezas tanto en cada uno de los microrrelatos, como en la obra en general. Los lectores unimos las piezas y rellenamos los espacios donde no las hay.

El último microrrelato del libro es el número 99 y se titula “Final feliz”, haciendo referencia a su posición última y al título de la obra, algo que nuevamente vuelve a dar orden y nos deja la sensación de que cada elemento, cada número, cada título, tiene una razón de ser, y en nuestras manos, o en nuestro ojos, está la traducción de esa estructura.

La obra *Finales felices* de Francisco Laguna Correa obtuvo el II Premio Literario de la Academia Norteamericana de la Lengua Española, fue publicado en el 2013 por la editorial Paroxismo, y muestra un trabajo efectivo con el fragmento que nos deja a los lectores tejiendo, atando, armando, construyendo, estructurando cada uno de los elementos dispuestos en la obra para llegar al “Final feliz”.

Francisco Laguna Correa, *Finales felices*, México, Paroxismo, 2013.

## MUJERES CONTRA LA VIOLENCIA DE GÉNERO

**Lucila Herrera**

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

lucila\_herrera@yahoo.com.mx

Hombre-mujer, maltrato físico-verbal, violencia-ultraje y abuso; sueños perdidos-esperanzas rotas; venganzas-heridas en el cuerpo y el alma, dolor-culpa y muerte se transmutan en: coraje-valentía; dignidad-conciencia; denuncia-legalidad; atención a las víctimas y un compromiso: nunca más. *¡Basta! Cien mujeres contra la violencia de género* es el último libro de microficción de Macedonia Ediciones que se presentó recientemente el 4 de septiembre en Buenos Aires.

El libro está constituido por cien microrrelatos de diversas plumas argentinas que con base en el tema de la violencia en contra de las mujeres constituye el tercer esfuerzo colectivo que se realiza para despertar conciencia, combatir el feminicidio y denunciar la impericia de las autoridades quienes se han mostrado ciegas en el momento de impartir justicia o, en el peor de los casos, disculpar al victimario. La idea pionera surgió en 2010 de un grupo de escritoras chilenas: Pía Barros, Gabriela Aguilera, Susana Sánchez, Lilian Elphick y Silvia Guajardo quienes aceptaron por primera vez el desafío de contar historias sobre violencia contra la mujer en no más de 150 palabras, el resultado fue la consolidación de una antología publicada por el Grupo Editorial Asterión. Cabe mencionar que el proyecto ha tenido un gran impacto y en el 2012, en Lima se publicó *¡Basta!* con una temática y estructura similares, ahora con historias de mujeres reales y ficticias de Perú.

Paradójicamente, al adentrarse en los mundos narrados en el pequeño y ligero volumen de 116 páginas y de 14 x 10 cm de Macedonia Ediciones, el texto explota en la cara del lector y deja secuelas, al mismo tiempo que provoca una profunda indignación por la existencia de este hecho reiterado tan arraigado y, desgraciadamente, común en las sociedades de todas las épocas. Uno de los propósitos de su publicación queda enunciado en la segunda página: “Quienes elaboramos la versión argentina... sentimos la satisfacción de ser parte de la construcción de este entramado de religación solidaria y social.”

El recurso de la prosa poética es utilizado por algunas como un homenaje a las mujeres que perdieron la vida en la lucha doméstica por conservar su integridad moral o física como lo muestra “Indeshojable” de Adriana Trecco, quien se refiere a una chica llamada Otoño: “¿Sabes? Todas las vocales suenan en tu nombre, pero todo sonido es mudo si manos asesinan lo silencian.” La mayoría de las brevedades contiene una poderosa fuerza narrativa, son historias terribles, lacerantes contadas por mujeres que sobrevivieron o que hablan desde el más allá, que van a morir, que desvelan su alma torturada, reviven el trauma de la infancia, describen las violaciones y vejaciones más abyectas. Y es que *¡Basta!* (versión argentina) debe ser leído con ánimo sereno y en partes, ya que el lector más ecuánime, termina sintiéndose abatido y rebasado por la cantidad de dolor que los microrrelatos contienen.

# El Cuento en Red

Revista Electrónica de Estudios sobre la Ficción Breve

---

La sordidez del tema y su unicidad temática es compensada por la variedad de plumas que intervienen en su factura: Ana María Shua, Beatriz Cano, Graciela Tomassini, Luisa Valenzuela, entre otras, muchas, consolidan esta polifonía que consigue perturbar y enmudecer al lector. La nómina de relatos destacables es amplia: “Manchas” de Ana María Mopty; “Ella también se cansó” de Sofía Criach Montilla; “Yo soy” de Caro Fernández; “Última vez” de Carola Martínez; “Eva y Lilith” de Gilda Manso; “El silencio” de Evangelina Rosa Mayol; “Como el agua” de María Rosa Lojo; “Esa voz” de María Selva Cappella; “Bodas de algodón” de Mariángeles Abelli Bonardi, y “Rebeldía del silencio” de Marisa Álvarez, entre muchos otros, llaman la atención por su habilidad creativa, la concisión de lo narrado, la fuerza de las palabras y su poderosa contundencia.

La gran mayoría son minicuentos escritos con inicio, desarrollo y final abierto o cerrado dramático como el feminicidio. Asimismo, hay elaboraciones más sofisticadas hechas a base de diálogo, elementos poéticos, como se mencionó arriba y estrategias lúdicas como en “Revancha” de Ana María Mopty o “Viceversa” de Rosalba Campra cuyos finales logrados e inesperados sorprenden al lector y logran dibujar una sonrisa en el rostro.

En definitiva, *¡Basta!* cumple su cometido al utilizar la escritura y, en específico, a la narrativa breve para despertar conciencia en el lector, persuadirlo y conmoverlo, hacerlo dudar si lo que lee es real o inventado. El texto es un lugar de privilegio que permite que la escritura logre resignificar el acto violento y convertirlo —por qué no— en una forma distinta de aproximarse a una verdad ineludible, desgraciadamente, las estadísticas no mienten y cada minuto hay una mujer que es lastimada por un hombre en alguna parte del mundo, sin embargo, este tipo de ejercicios, acercan a la víctima a la denuncia, a los de afuera a involucrarnos como condición humana, me parece que aquí la única *vencedora* es la escritura que redime y restaña la herida, la letra cuya función es sanar y quizá traer esperanza de cambio.

## ADVERTENCIAS

Susana Szwarc

De la boca para afuera nada, escuchaste, ni una palabra. Si me entero que alguien se entera... ¿Te queda claro? No quiero tener que repetir ni una sola vez ¿Escuchaste?

¿Qué escuchaste? Te estoy preguntando. Contéstame ¿No sabes hablar? Escribí, entonces, escribí.

AAVV, *¡Basta! Cien mujeres contra la violencia de género*, edición a cargo de Amor Hernández, Fabián Vique, Leandro Hidalgo, Miriam Di Gerónimo y Sandra Bianchi, Macedonia, Morón, 2013.

## DE AQUELLOS LUGARES: *POSTALES* DE ADRIANA AZUCENA RODRÍGUEZ

**José Pablo Camarena S.**

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México  
camarenajp@gmail.com

¿A dónde habrá viajado Adriana Azucena Rodríguez? Porque es verdad que nos ha enviado *Postales* desde los lugares más escondidos de su fantasía, desde los sitios más preciados de su imaginación y desde los paisajes más notables de la ficción. Y es verdad que ha viajado, y mucho, no sólo por los recuerdos que podemos leer, sino por la variedad de los mismos. De “Bestiarios” a “Medievalia” y de regreso, con escala en algunas “Historias de la Literatura” y en otras “Geografías improbables”, para llegar a los “Finales para un libro”, Adriana recorrió consejos y decálogos, reinterpretaciones y advertencias, intertextualidades y metaficciones.

### I

Yo recuerdo las postales convencionales, con una cara donde se ven los mejores panoramas de las ciudades y con la otra cara en blanco, dispuesta —casi entregada— para ser llenada con algunas palabras, siempre limitadas por el espacio cuadrado o por algunas líneas predisuestas. Pero las que escribió Adriana (la llamo así, de manera personal, por ser guía y compañera de viaje) no son convencionales, no tienen dos caras: si acaso tienen muchas, si acaso tienen sólo una. De sus postales sólo vemos la parte escrita, en apariencia, mientras que la parte contraria, la de la fotografía o el dibujo, está velada. La cara de los magníficos horizontes se va construyendo con la lectura.

Tampoco sus postales están limitadas, porque las hay tan cortas como de una oración (“De teatro”, “Encierro”) hasta unas que son relatos breves (“Sirenas”, “El restaurador y la doncella”, “Cita a ciegas”). Esto me lleva a pensar en el subtítulo de éste, su más reciente libro, por dos razones: porque dicho subtítulo no aparece en la portada, y porque los prefijos tanto sugieren como desvían la realidad de los textos. *Mini-hiper-ficciones*, ése es el apellido que llevan las postales, aludiendo a una consistente brevedad y a un exceso de ficción.

Empezaré por hablar de la brevedad, de lo mini, pues en realidad el libro consta de muy pocas minificciones, entendidas como esos textos llenos de elipsis, de intertextualidad, de posmodernidad, de finales y personajes sugeridos, de destreza lingüística, de inicios empezados en otro lugar y de golpes de sorpresa (es lo que la generalidad afirma). “De cuento”, “Líneas y puntos”, “Palimpsesto” y “El espejo” son algunos de los pocos ejemplos de lo que podría caber en un estricto cajón con el sello de minificción. Por el contrario, la mayoría de los textos en el libro acarician más las aguas del microrrelato, del cuento condensado, como “Al final del pasillo” o “Te esperamos”. Es verdad, mucha verdad, que esto no implica un desbalance en la calidad, aunque el potencial literario de la escritora viajera se goza mejor con varios párrafos, sin elisiones o vacíos voluntarios de sentido.

# El Cuento en Red

Revista Electrónica de Estudios sobre la Ficción Breve

---

En cuanto al exceso de ficción creo que, a la vez, el subtítulo es honesto y engañoso. Honesto porque el viaje de Adriana es increíble, porque crea un contexto verosímil en cada una de sus narraciones y como decir “verdad ficcional” no es oxímoron, su ficción siempre es válida y el lector se vuelve un creyente. La superabundancia de ficción reside en su forma moderna de volver a interpretar la Historia, en su fe hacia las dos Comalas y hacia una Pompeya contemporánea, y en sus teorías de conspiración (“Peluches”, “Tortugas”). Pero a la vez es engañosa, porque hay mucho de anclaje a la realidad en sus escritos. No es gratuito ni injustificado que el libro abra con un “Nodécálogo” y siga con una carta que parece estar escrita a sí misma en sus épocas de aprendiz. Y es desde ahí que ella habla de cuentos mínimos y de cuentistas, y ya en el quinto punto de su decálogo están los animales fantásticos, entre los chistes de moda y las palabras chillonas. Lo que aprecio es que, como todo escritor que ha escrito sus diez mandamientos, la autora haya pasado por encima de ellos en su libro, porque son como su pasaporte: los necesita para viajar, pero no para disfrutar.

Como todo buen recorrido, el libro empieza con consejos y advertencias, con la firme intención de ir seguros por su mundo de ficción.

## II

Los temas de *Postales* son muy variados, tanto que, si no fuera por la presencia del estilo constante de Adriana, parecería una antología o una recopilación justificada en ciertos asuntos. La creación de un ambiente intimista con el lector (“No olvide, nunca, al lector: su complicidad es imprescindible. Para mejores resultados, invéntese uno.” dice en el séptimo punto de su nodécálogo), la aparición de sus gatos y tortugas (“La señora de los gatos”, “Metafísica”, “Un destino turístico”), el sentido del humor socarrón y poco sencillo (“Sabiduría popular”, “Ajolote”) y el engendrar todo un ambiente narrativo y una contextualización dilatada para definir el relato en la última línea (“Pantera”, “El beso”) son esas marcas estilísticas que, a ojo del buen viajero, se convierten en recuerdos de los lugares visitados.

En esta multiplicidad temática, las divisiones capitulares —por llamarlas de algún modo— a primera vista parecen funcionar. Sin embargo, hay unas precisas y encaminadoras como “Aman-tes” o “Semanario”, pero hay otras como “Crónicas y crónicos” y “La otra realidad” que adolecen de consistencia respecto a los textos que las conforman. Yo sigo sin comprender, a pesar de haber puesto mi análisis en ello, por qué “Metamorfosis” está en la sección de “Algunos sentidos” o por qué existe “El cajón de sastre” cuando esos textos pudieron haber cabido en otro lado. Por eso una lectura aleatoria también es recomendable y no demerita la uniformidad del libro. Tal vez si los relatos funcionan como ciudades de grandes países, se pueda comprender la homogeneidad en algunos fundados hace tiempo y la heterogeneidad de los más recientes.

Aun así, el compendio literario de Adriana en este libro es vasto, por lo que yo no recomendaría leerlo como un ejemplar o paradigma de la creación minificcional. Más bien, creo que su riqueza radica en no ser un sumario de un solo tipo de producción literaria, pues esto sería reducir el viaje de la escritora a una simple experiencia adentro de un tren, cuando es claro que la autora conoció y vivió cada uno de los lugares desde los que nos envía sus entrañables misivas. Sus cuentos en miniatura responden, también, a la función expresa de una postal, que es enviar un recuerdo

desde el recuerdo que tenemos de la persona que lo recibirá. A diferencia de las cartas, las postales son más veloces, son enmarcados destellos de imagen y palabra, la constancia de haber estado y de haber recordado, la muestra fehaciente de nuestro paso por un lugar. De este modo, creo que su proyecto tanto puede ser advertido y ceñido al carácter minificcional, como puede ser apreciado con un lente más abarcador.

### III

Pensé en no hablar de “A manera de colofón”, el *bonus-text* que viene después del índice, por ser éste parte de un código entre autores, de un juego entre grandes compañeros, afectos de las miniaturas. Pero en una parte se menciona al “amigo leal e infiel lector”, ese que ha tomado el libro en sus manos y lo ha llevado, también, como un amigo durante la lectura. Y por esa alusión creo que es justo mencionarlo y confirmar que entre *Postales* y *La verdad sobre mis amigos imaginarios* hay un puente construido a base de estilo y de afición a las aventuras enmarcadas en lo breve. Así, me uno al reclamo que en este epílogo hacen estos personajes (no tan) imaginarios por medio del carnal de los pigmeos, amante sensible de las sirenas, Javier Perucho, y recupero la voz de esos seres provenientes del pensamiento de la autora.

Todavía no sé con precisión a dónde viajó Adriana, porque no ha habido cartógrafo que dibuje los mapas de su trayecto, pero sus *Postales* me hablan de los lugares que visitó, y puedo afirmar que tienen mucho que decir.

Adriana Azucena Rodríguez, *Postales. Mini-hiper-ficciones*, México, Fósforo-CNCA, 2013, 117 pp.

# El Cuento en Red

Revista Electrónica de Estudios sobre la Ficción Breve

---

# El Cuento en Red

Revista Electrónica de Estudios sobre la Ficción Breve

---



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA**  
UNIDAD XOCHIMILCO