



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

# De la narrativa breve a la minificción

Tesis que para obtener el grado de  
Maestra en Letras  
(Letras Mexicanas)

presenta:

Laura Elisa Vizcaíno Mosqueda



Asesor: Federico Patán López



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

La presente investigación se realizó gracias al apoyo del Programa de Becas para Estudios de Posgrado y del Programa de Movilidad Internacional de Estudiantes, otorgados por la Coordinación de Estudios de Posgrado de la UNAM.

**LAURA ELISA VIZCAÍNO MOSQUEDA**

*De la narrativa breve  
a la minificción*

Primera edición: septiembre de 2011

Diseño de forros y producción editorial: Karla Dolores Cano Sámano

MD, ediciones

<https://sites.google.com/site/mdediciones/>

[md.ediciones@gmail.com](mailto:md.ediciones@gmail.com)



Impreso y hecho en México

*Printed and made in Mexico*

La impresión se realizó en los talleres gráficos de Publidisa Mexicana SA de CV, ubicados en Chabacano 69, colonia Asturias, CP 06850, México, DF. El tiraje consta de 25 ejemplares.

## AGRADECIMIENTOS

A mi maestro Federico Patán López, por leerme cientos de veces y aconsejarme con paciencia.

A la Dra. Ute Seydel, a la Dra. Graciela Estrada, al Dr. Alberto Vital y al Dr. Manuel Garrido, por su detallada lectura, útiles consejos y necesarios coscorriones.

A mis compañeros de maestría por iluminarme en el camino y acompañarme en el proceso.

A mis papás y hermano, gente de números, por comprender las letras y ayudarme en todo momento.

Y a Rene Alcocer Flores, por el apoyo ilimitado y el impulso hacia lo alto.



## ÍNDICE

	<b>Página</b>
Introducción.....	10
<b>Capítulo I: Aclaración de conceptos.....</b>	<b>15</b>
1. Definiciones.....	16
2. Inicios de la minificción.....	21
3. La minificción como género.....	25
<b>Capítulo II: Julio Torri.....</b>	<b>29</b>
1. Recursos formales.....	31
Registros del ensayo.....	31
Registros de la poesía.....	33
Registros de la estampa.....	36
Registros del aforismo.....	37
Hibridez genérica.....	39
Fragmentación.....	42
Ironía.....	44
Sátira.....	46
Referencias a artistas y personajes.....	48
2. Recursos temáticos.....	50
El artista fracasado.....	50
El buen escritor.....	52
La pretensión.....	53
México.....	54
La mujer.....	56
3. Conclusiones.....	57
<b>Capítulo III: Juan José Arreola.....</b>	<b>59</b>
1. Recursos formales.....	61
Fragmentación.....	61
Parodia.....	64
Lenguaje poético.....	67
Referencias a artistas y personajes.....	72
Los finales.....	74
2. Recursos temáticos.....	76
La mujer.....	76
Análisis social.....	78
México.....	81
3. Conclusiones.....	83
<b>Capítulo IV: Augusto Monterroso.....</b>	<b>85</b>
1. Recursos formales.....	87

	<b>Página</b>
Personajes que miran su entorno a la distancia.....	88
Personajes con características humanas.....	89
Analogía entre el personaje animal y el ser humano.....	90
Tono coloquial.....	92
Inversión de elementos.....	95
Parodia.....	97
Juegos con el paratexto.....	100
La nueva fábula.....	102
Sátira.....	103
2. Recursos temáticos.....	106
El anhelo de ser otro.....	106
El oficio del escritor.....	107
La sociedad.....	108
El aspecto político.....	110
3. Conclusiones.....	111
<b>Capítulo V: Luis Felipe Hernández.....</b>	<b>113</b>
1. Recursos formales.....	115
Fragmentación.....	115
Parodia.....	119
Sátira.....	122
Los finales.....	125
Juego con los términos, significados y sinónimos.....	128
Paratexto.....	129
Humor.....	131
2. Recursos temáticos.....	135
3. Conclusiones.....	137
<b>Capítulo VI: Conclusiones. El desarrollo de la narrativa breve.....</b>	<b>141</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>147</b>

El horror por las explicaciones y ampliaciones  
me parece la más preciosa de las virtudes literarias.

(Julio Torri, *Tres libros*)



## INTRODUCCIÓN

Dentro de la narrativa breve se ubican distintas formas literarias como las fábulas, las leyendas, los cuentos o las minificciones. El fenómeno de la brevedad en las narraciones ha existido desde mucho tiempo atrás; sin embargo, es a finales del siglo XX cuando el término minificción empieza a escucharse, a generar interés y, en consecuencia, los investigadores y creadores comienzan a reflexionar sobre este nuevo paradigma.

Desde mi punto de vista, la minificción forma parte de la narrativa breve y antes de que existiera como tal, ya se estaban perfilando los rasgos que más adelante darían lugar a lo que la minificción es actualmente. Por lo tanto, la minificción es resultado del tránsito y evolución de la narrativa breve; las ficciones breves del pasado dan lugar a lo que la minificción es hoy en día.

El objetivo del presente trabajo consiste en estudiar el proceso de la narrativa breve que ha dado lugar a lo que hoy entendemos como minificción, acotando la mirada exclusivamente en México y partiendo desde los inicios del siglo XX hasta la actualidad.

Para conocer el tránsito de la ficción breve, estudiaré tres autores canónicos de la brevedad, es decir, Julio Torri (1889-1970), Juan José Arreola (1918-2001) y Augusto Monterroso (1921-2003); mientras que para conocer el presente de la minificción trabajaré con un autor reciente: Luis Felipe Hernández (1959).

La selección de autores se debe, en primer lugar, a que los cuatro son mexicanos y lo que me interesa aquí es contribuir al conocimiento de la narrativa breve mexicana, sobre todo porque este país es uno de los principales generadores de minificción. En el caso de Augusto Monterroso se sabe que nació en Honduras, vivió en Guatemala, pero finalmente se nacionalizó mexicano, así que lo reconozco como parte del grupo de autores mexicanos.

En segundo lugar, considero autores canónicos a Torri, Arreola y Monterroso porque conforman una triada ya conocida por los investigadores, empezando por Dolores Koch, pionera en el estudio de la minificción, cuya tesis doctoral se titula “El micro-relato en México: Julio Torri, Juan José Arreola y Augusto Monterroso” y data del año 1986.

Del mismo modo, Serge I. Zaïtzeff, en su libro *El arte de Julio Torri*, de 1983, encuentra una gran afinidad entre Torri y Arreola, en cuanto a sus obras literarias se refiere, y finalmente también incorpora a Augusto Monterroso como un escritor que comparte las mismas preocupaciones literarias junto con los dos autores anteriores.

Cabe agregar que en la antología *Minificción Mexicana*, del 2003, existe una sección titulada “El canon: A.T.M.”, haciendo referencia a las iniciales de Arreola, Torri y Monterroso. Sé que estoy dejando fuera a muchos otros que han incursionado en la narrativa breve, como Carlos Díaz Dufoo II (1888-1932), Francisco Monterde (1894-1985), Octavio Paz (1914-1998), Salvador Elizondo (1932-2006), José Emilio Pacheco (1939), René Avilés Fabila (1940), entre otros. Pero considero que partir del canon (A.T.M.) me acerca directamente a las aportaciones más representativas de la ficción breve.

Por último, la razón primordial por la que Torri, Arreola y Monterroso son esenciales para el estudio de la narrativa breve se debe a que, desde mi punto de vista, demuestran una maestría en el manejo del lenguaje y la creación ficcional, por lo que sus obras resultan ser excelentes ejemplos: la de Torri por su elogio de la sencillez, la de Arreola por el culto a la palabra y la de Monterroso por su mirada crítica, y esto por mencionar sólo algunos de los rasgos más representativos. En suma, la obra de los tres autores muestra un compromiso con el formato breve, pero sobre todo un compromiso con la literatura. Sobre esto he de profundizar a lo largo de la tesis; sólo adelanto que la canonicidad de A.T.M. no es gratuita sino resultado de su trabajo.

En cuanto a Luis Felipe Hernández ya mencionaré los elementos que lo caracterizan, por ahora afirmo que, al elegirlo, su obra me permite ejemplificar el extremo de la brevedad al que ha llegado la minificción, es decir, que si anteriormente se iban perfilando algunos rasgos de la narrativa breve, como la fragmentación o la mezcla de géneros, con Hernández los elementos se afinan por completo y ya no hay duda de que estamos hablando de minificción.

Existen otros autores mexicanos a los que se les reconoce como escritores de minificción, entre ellos están José de la Colina (1934), René Avilés Fabila (1940), Felipe Garrido (1942), Guillermo Samperio (1948), Luis Humberto Crosthwaite (1962), Javier García-Galiano (1963). Sin embargo, la razón por la que me centro en Hernández es porque el autor tiene una obra corta, pero dedicada exclusivamente a la minificción, el género está mucho más acotado y por ello es útil como ejemplo. En cambio, en las obras de los demás autores se encuentran algunas minificciones junto con cuentos largos o poemas, pero es difícil encontrar una obra exclusiva de minificción, porque normalmente se combina con otros géneros o porque no ha recibido interés por parte de las editoriales, por lo que los libros son muy difíciles de conseguir.

Por otro lado, el modo de trabajo de la presente tesis consiste en señalar los recursos formales y temáticos que emplea cada uno de los autores, pues de esta manera revisaré la evolución que ha sufrido la narrativa breve: iré del autor más antiguo al más reciente, con el propósito de descubrir aquellos aspectos literarios que fueron empleados desde un inicio por Julio Torri, retomados por los siguientes autores y que continúan vigentes, o bien, identificar aquellos recursos distintos que están innovando la narrativa breve. En sí, el estudio de los recursos formales y temáticos, en cada uno de los cuatro escritores, ha de permitirme entender el desarrollo de la narrativa breve.

En los recursos formales encontraré los aspectos que se utilizan en la hechura de los textos, como la ironía, la fragmentación, la hibridez genérica, la parodia, la intertextualidad, el humor, por mencionar los más representativos. En los recursos temáticos trataré los problemas que preocupan a los autores, principalmente los errores humanos y de la sociedad.

En el primer capítulo es primordial aclarar los conceptos respecto a la minificción y al género como tal. Los siguientes estarán dedicados a cada uno de los autores y sus aportaciones, mientras que un sexto capítulo servirá para dar mis conclusiones sobre el desarrollo de la narrativa breve.

Subrayo entonces que la minificción es resultado del proceso evolutivo que ha sufrido la narrativa breve, por el cual tiene la oportunidad de alimentarse de una gran tradición de brevedades, como los mitos, las fábulas, las parábolas, o simples cuentos breves. ¿De qué forma la minificción se nutre de un pasado de brevedades narrativas y cuáles son los resultados de esta alimentación? La respuesta me permitirá concluir la presente tesis.



CAPÍTULO I

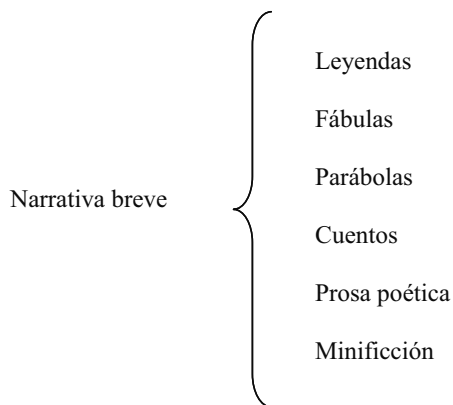
**ACLARACIÓN DE CONCEPTOS**

## 1. DEFINICIONES

Dedico un espacio a la delimitación de conceptos porque existen distintos puntos de vista respecto a la narrativa breve y a la minificción. Al tratarse de un nuevo género, en los congresos internacionales de minificción se debate acerca del nombre que debe otorgársele a este fenómeno reciente, lo cual nos indica una confusión de términos o en todo caso un choque de perspectivas. En la presente tesis considero importante definir lo que para mí significa tanto la narrativa breve como la minificción.

Entiendo como narrativa breve una estructura corta, que no abarca más allá de dos páginas y que contiene un carácter ficcional y literario. Por lo tanto, descarto una crónica histórica por no ser ficcional, y el chiste, por no ser literario. Del mismo modo, la narrativa breve, en su afán por contar, debe tener, al menos, una acción narrativa. Dentro de la narrativa breve podemos encontrar fábulas, parábolas, prosas poéticas y, por supuesto, minificciones, tan sólo por nombrar algunos ejemplos.

Resumiendo lo anterior, propongo el siguiente esquema. En ocasiones, la narrativa breve podrá abarcar también formas como la adivinanza, los bestiarios u otro tipo de narraciones, pero aquí menciono los ejemplos más conocidos:



En cuanto a la minificción, la razón por la que me inclino por este término, en vez de minicuento o microrrelato, es porque la palabra ficción no se cierra exclusivamente al género del cuento o género del relato, sino que se expande hacia toda expresión narrativa, siempre y cuando sea breve y ficcional. Como vemos en el esquema anterior, la minificción es parte de la narrativa breve porque no deja de ser ni breve ni ficcional, pero se separa del cuento, de la fábula, de las leyendas y demás por sus características propias. Aún así, por su carácter híbrido, suele presentar elementos de otros géneros u otras formas literarias, tema que revisaré más adelante.

A diferencia de otros tipos de narrativa breve, la minificción se inscribe en la época posmoderna, donde es común encontrar tres elementos que he de subrayar: la fragmentación, la ironía y la hibridez genérica; elementos sobre los que se construye esta nueva forma literaria y que se repiten constantemente en los minitextos como común denominador. Aunque estos tres aspectos han existido en otras épocas y han sido parte de otros géneros literarios o artísticos, es importante recalcar que, la fragmentación, la ironía y la hibridez genérica en relación con la brevedad, es decir, dentro de textos cortos literarios, pueden dar lugar a la minificción. Más adelante revisaré la importancia de cada uno, pero por ahora es importante mencionar que estos tres elementos no son exclusivos de la minificción, han existido en otros tiempos y en otros formatos, sin embargo, dentro de la minificción se llevan al extremo, se intensifican, es decir que su presencia es constante y firme dentro del género de la brevedad.

La principal diferencia que observo entre la narrativa breve y la minificción, es que en esta última, la acción está sugerida, la historia en sí se complementa en nuestra mente lectora. A continuación presento dos ejemplos para ilustrar el contraste, el primero es un



cuento corto de Mariano Silva y Aceves (1887-1937) y el segundo es, desde mi punto de vista, una minificción de Raúl Renán (1928).

#### El componedor de cuentos

Los que echaban a perder un cuento bueno o escribían uno malo lo enviaban al componedor de cuentos. Éste era un viejecito calvo, de ojos vivos, que usaba unos anteojos pasados de moda, montados casi en la punta de la nariz, y estaba detrás de un mostrador bajito, lleno de polvosos libros de cuentos de todas las edades y de todos los países.

Su tienda tenía una sola puerta hacia la calle y él estaba siempre muy ocupado. De sus grandes libros sacaba inagotablemente palabras bellas y aun frases enteras, o bien cabos de aventuras o hechos prodigiosos que anotaba en un papel blanco y luego, con paciencia y cuidado, iba engarzando esos materiales en el cuento roto. Cuando terminaba la compostura se leía el cuento tan bien que parecía otro.

De esto vivía y tenía para mantener a su mujer, a diez hijos ociosos, a un perro irlandés y a dos gatos negros.

*(Minificción Mexicana, Mariano Silva y Aceves 23).*

#### Circe

Gracias a mi mente que se mantuvo humana, a salvo de los hechizos de la diosa, logré escabullirme, y al llegar a las afueras cayó sobre mí un puerquero que me sometió venciendo mis chillidos.

*(Minificción Mexicana, Raúl Renán 99).*

La diferencia entre el cuento corto y la minificción va más allá del tamaño. En el caso de estos dos ejemplos, observamos que uno es más grande que el otro, pero el verdadero cambio está en que el segundo exige un mayor esfuerzo por parte del lector porque hay muchos espacios vacíos que el público debe rellenar. Aquel que lee minificción,

tiene más cabos sueltos que atar porque la información es poca. Resulta paradójico pero, en las minificciones, el trabajo de un lector es mayor cuando el texto es menor.

En todo texto literario hay cabos sueltos que atar; se puede tratar de una novela extensa, y aún así hay muchos espacios en blanco que el lector debe rellenar. Sin embargo, la minificción es tan fugaz que los cabos sueltos se intensifican, la falta de información es exagerada, las acciones quedan sugeridas y los lectores, únicamente tenemos ciertos *tips* que nos permiten concluir la lectura. La minificción es la intensificación de lo ausente, si la literatura se permite silencios, la minificción los lleva al extremo.

Aunado a lo anterior, me parece interesante observar la razón de ser de la brevedad, es decir, ¿por qué la minificción “Circe” es breve? La respuesta la encuentro en aquel material en común que tienen el autor y el lector: el pasaje de Circe. Si el lector conoce la historia de Odiseo, entiende perfecto lo que ocurre en esta minificción; gracias a esto la información se reduce, el texto se abrevia porque el lector sabe de lo que el autor está hablando. A lo largo de la tesis hablaré constantemente del común denominador entre autor y lector, el cual ahorra espacio, permite la brevedad y desata cabos sueltos que nosotros como lectores hemos de atar.

A diferencia de otros tipos de narrativa, la minificción es elitista en el sentido de que el lector puede quedar fuera del juego con mayor facilidad que en un cuento común. Quien lee minificciones debe tener muchos elementos en su memoria de lector: lecturas, géneros, elementos de su época y épocas pasadas, conocimiento de significados y normas literarias, de lo contrario no podrá comprender el texto que lee.

Por otro lado, desde mi especulación, el conocimiento de investigadores y autores respecto al nombre “minificción” ha provocado que el género se afine, que se delimiten los conceptos y por lo tanto que los resultados sean sólidos, es decir, que los textos sean

clasificables. La especialista Violeta Rojo, en su ponencia “Atrapados en la red”, que presentó en el VI Congreso Internacional de Minificción en Bogotá, menciona lo siguiente:

Y ahora me pregunto, por enésima vez: ¿qué es la minificción? Y mi respuesta no puede sino ser distinta a todas las que hemos dado antes. Es un género que hicimos nosotros, los teóricos, en estos congresos, porque los escritores se han dedicado a las brevedades desde tiempos inmemoriales.

(Rojo 6)

Esta afirmación puede parecer controversial y muchos no estarán de acuerdo, pero desde mi punto de vista los estudios y delimitaciones que los teóricos han hecho sobre la narrativa breve y lo que denominan como minificción, genera que la ficción breve se afine y se convierta en algo más preciso, algo más aprehensible, distinto a las narrativas cortas de tiempos añejos. Por ejemplo, como veremos más adelante, Torri escribió narrativa breve pero no tenía conocimiento del término minificción; por ello su obra fue difícil de clasificar y está incluida en antologías tanto de ensayos como de poesía y prosa. Algo parecido sucedió con Juan José Arreola, al respecto, Dolores Koch menciona lo siguiente en su tesis doctoral:

Puede observarse que Juan José Arreola, al igual que otros autores de micro-relatos, no ha tratado conscientemente de establecer un nuevo subgénero. Más aún, su intención parece originarse precisamente en un impulso contrario: el de no acatar las tradiciones literarias o las corrientes nacionales; el de resistirse a todo tipo de clasificación y encasillamiento.

(Koch 112).

En cambio ahora, en la actualidad, cuando los autores e investigadores conocen el término minificción, parece que lo corto, lo breve, lo mini, se vuelve una necesidad imperante, como si el objetivo primordial fuera crear un formato brevísimo antes que otra cosa. Al mismo tiempo, la fragmentación, la ironía y la hibridez genérica, que aparecen

constantemente en este nuevo género, se acentúan y se llevan al extremo. Tan es así que hoy en día encontramos textos de una sola línea con toques paródicos, satíricos y que mezclan más de dos géneros en uno.

Por otro lado, especulo también que los escritores que tienen conocimiento del término minificción están al tanto de lo que ocurre en esta época posmoderna: la tecnología, lo virtual, la inmediatez, etcétera. Y con este conocimiento los objetivos se enfocan más a intensificar la fugacidad, la brevedad, lo mini y el instante, porque actualmente hay una tendencia más notoria hacia lo inmediato.

Finalmente, estudiar la evolución del fenómeno literario resulta interesante, ya que Torri, Arreola y Monterroso, como antecesores, van preparando el terreno para la minificción sin importarles el término ni el futuro de este nuevo género. Ellos buscaban escribir y la brevedad fue el mejor medio que encontraron y que les dio resultados. Sin embargo, estos autores son tan importantes que hoy en día es casi imposible que un investigador o creador de minificción no conozca el pequeño texto “El Dinosaurio”, de Augusto Monterroso, por mencionar tan solo un ejemplo.

## 2. INICIOS DE LA MINIFICCIÓN

En la *Revista Hispamérica* del 2001, el investigador Lauro Zavala realiza un recorrido por la historia de la minificción, y menciona que los inicios se dan con la antología de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, *Cuentos breves y extraordinarios*, de 1953, además de la de Edmundo Valadés titulada *El libro de la imaginación*, cuya publicación es de 1976. Estas antologías comenzaron a fijar la atención en los formatos breves, al igual que las aportaciones teóricas de Dolores Koch, cuya tesis doctoral, como ya mencioné, data de 1986 y comienza a utilizar el término micro-relato. Sin embargo, es importante aclarar que

ella utiliza ese nombre porque precisamente estudia el relato: “el relato al que se refiere este estudio carece generalmente de acción. Como juego ingenioso de lenguaje, se aproxima al aforismo, al epigrama y a la greguería” (Koch 3). Sus aportaciones son muy relevantes porque fija la mirada en un fenómeno difícil de definir y le da un nombre, pero desde mi punto de vista el término minificción, por contener una mínima acción narrativa, se opone al micro-relato, donde la acción no predomina.

Por otro lado, el Primer Congreso Internacional de Minificción ocurre en 1998 en México, dando inicio a las reflexiones en torno al fenómeno de la brevedad, y precisamente utilizando el vocablo minificción, como lo han hecho los siguientes seis congresos.

Por otra parte, existen distintos aspectos que han permitido el inicio de la minificción; entre ellos están las revistas, el modernismo, el simbolismo francés, el cuento tradicional y los medios de comunicación, como veremos en seguida.

En la *Revista Interamericana de Bibliografía* Juan Armando Epple escribe la introducción al número 46, año 1996, dedicado exclusivamente a la minificción. Aquí menciona que el cuento moderno estuvo vinculado a las demandas y opciones de las revistas, las cuales fueron creando un mercado para este tipo de ficción. El espacio limitado que requería el formato se confundió con el rasgo de la brevedad, era importante rellenar espacios pequeños al momento de la compaginación, de tal manera que aparecen textos muy breves como citas o poemas. Por ejemplo, “los micro-cuentos que publicó Rubén Darío a comienzos de siglo parecen obedecer a esta factura por encargo” (Epple 13).

En el texto “Hacia una teoría del microrrelato hispanoamericano” David Lagmanovich habla sobre la tendencia de la modernidad a la brevedad, menciona que en esa época las artes recurren a “eliminar la redundancia, rechazar la ‘ornamentación’ innecesaria, abolir los desarrollos extensos y privilegiar, en definitiva, las líneas puras y la

consiguiente brevedad” (Lagmanovich 20). Este artículo también reconoce a Rubén Darío, que al ser un autor representativo del modernismo en Latinoamérica, es de los primeros en trabajar con la prosa breve.

Sin embargo, la influencia de la prosa breve se debe principalmente a Baudelaire y al simbolismo francés. Al respecto, Gabriel Zaid, en su texto “Extravagancia de los textos breves”, menciona que el poema en prosa surge en el siglo XIX y el principal representante fue Baudelaire con sus *Pequeños poemas en prosa*, obra que tuvo mucha influencia en Julio Torri. El oxímoron que presenta la nomenclatura del libro, demuestra la mezcla de géneros: poesía y prosa. La principal aportación de Baudelaire a la narrativa breve radica en “la prosa interrumpida, que no fluye como parte de un largo discurso; la prosa reducida a escala de laboratorio, para hacer experimentos, en cualquier género” (Zaid 18). Esta experimentación de la que habla el especialista, es clara en Julio Torri con la variedad de poemas, cuentos, ensayos, pensamientos, estampas y apólogos, que coinciden con Baudelaire en la brevedad, la perfección del fragmento y en la agudeza de la ironía.

Por otro lado, el principal género que da origen a la minificción es el cuento. Respecto al tema, Violeta Rojo en su texto “El minicuento, ese (des)generado”, habla precisamente del problema genérico que presenta la minificción, al mezclar una serie de géneros y a la vez ser inclasificable. Más adelante trataré este problema, pero por el momento es importante observar que la hibridez genérica de la minificción tiene su antecesor inmediato en el cuento. Esta misma autora cita a Enrique Anderson-Imbert, el cual menciona los distintos adjetivos que ha tenido el cuento desde la Antigüedad y muestra que este género también se ha alimentado de otros tipos de formas literarias. Por ejemplo, cuento legendario, cuento mítico, cuento costumbrista, cuento poético, entre otros. Por lo tanto, considero que el cuento, además de ser el antecesor de la minificción por cuestiones

narrativas, le enseña a ésta a retomar elementos de otros géneros, es decir a tener un carácter proteico.

La época en la que vivimos también ha influido en el origen de la minificción; algunos elementos que inciden directamente en ella son el periodismo, los *spots* publicitarios, los chistes, e incluso Enrique Yepes la relaciona con el grafiti y la historieta, porque aluden a la intertextualidad, a la lectura rápida y masiva, y es el ingenio su principal generador.

El grafiti y la minificción tienen la similitud de ser expresiones que rompen con las normas tradicionales; mientras que la historieta se asemeja en “su voluntad de acercar los medios cultos y los masivos [...] La alusión al superhéroe constituye, no sólo un distanciamiento sarcástico del ídolo transnacional y su derrota simbólica, sino también un reconocimiento de su fuerza metafórica” (Yepes 104). Así, del mismo modo que la historieta, la minificción también retoma los relatos canónicos de manera irónica, como veré más adelante.

Después de conocer algunas de las aportaciones más sobresalientes al formato breve, confirmo que la minificción se encuentra con vida y los elementos que la configuran son aspectos de la actualidad. Por lo tanto, la lista no está terminada, ya que se renueva constantemente.

Ahora, es importante resaltar que la minificción no es un tipo de literatura que se construya a partir de la prisa, el consumo acelerado y la pereza por leer; éstas son actividades propias de nuestro tiempo, pero no son el origen de la narrativa breve ni de la minificción. Quizás los textos breves sean prácticos en la enseñanza o ejemplificación de la literatura por la rapidez con la que pueden ser leídos, pero la brevedad es causa de los elementos antes mencionados y si se emparenta con la posmodernidad es por la ironía, la

fragmentación y la hibridez, y no por la pereza o indiferencia con la que vivimos hoy en día.

Al respecto, Jordi Doce en su texto “Para una lectura entre líneas”, menciona que “algunos lectores han buscado, en la literatura breve, comodidad y urgencia: un contacto rápido que es siempre perezoso. Pero los impulsos y deseos del propio escritor son muy otros” (Doce 85). La finalidad de un autor de minificción es provocar un ejercicio de crítica en el lector, ya sea crítica a sí mismo, a la sociedad o a la literatura en sí. Por ello la minificción se ha caracterizado por ser elitista, justamente porque requiere de un lector que sepa leer entre líneas esa crítica, que se esfuerce y que no viva en la pereza de la vida cotidiana.

### 3. LA MINIFICCIÓN COMO GÉNERO

Así como la minificción ha entrado en discusiones respecto al nombre, de igual forma se ha discutido respecto a si es un género o subgénero del cuento, por esta razón le dedico un espacio a este punto, sin la intención de abordar el problema teórico sobre el género, sino aclarar mi postura respecto a este tema debatible. Desde mi punto de vista, en el momento en que un estilo literario empieza a adquirir su propia mecánica o su propio modo de ser, como sucede con la minificción, deja de ser un subgénero.

El problema para definir un género es tan antiguo como la *Poética* de Aristóteles y la *República* de Platón. En estas obras ya se planteaba la dificultad para estudiar la teoría de géneros. El tema es retomado por Gérard Genette en su texto “Géneros, tipos, modos”, donde explica las distintas cosmovisiones que tenían los griegos respecto a la poética y la representación.

Lo que ahora me interesa es la propuesta de Genette para entender los géneros:



Junto a los grandes géneros narrativos y dramáticos, o más bien por debajo de éstos, existe una capa de polvo de pequeñas formas cuya inferioridad o falta de estatuto poético se debe un poco a lo reducido de sus dimensiones y (supuestamente) de su objeto, y mucho al secular rechazo de todo lo que no es ‘imitación de hombres actuando’. La oda, la elegía, el soneto, etc., no ‘imitan’ ninguna acción, ya que, en principio, lo único que hacen es enunciar, como en un discurso o en una plegaria, las ideas o los sentimientos, reales o ficticios, de su autor.

(Genette 202).

La visión de Genette es relevante porque la minificción, de igual forma, se ha considerado una forma literaria inferior. Y mi postura, más que luchar contra la idea de género o subgénero, es luchar contra la idea de literatura inferior: las minificciones no son chistesitos o cuentitos truncados; la minificción es literatura.

La idea de Genette demuestra cómo es que las formas literarias se van rebelando paulatinamente para ganarse un lugar dentro de los géneros. La minificción, que ha sido considerada un subgénero del cuento, también va encontrando sus propias maneras de ser que la distinguen del gran género canónico: aunque el cuento ha sido la base para la existencia de la minificción, ella misma tiene algunos aspectos —ironía, fragmentación, e hibridez— que en su interacción con la brevedad la hacen un fenómeno particular, le van quitando la cualidad de subgénero para convertirla en un género en formación.

Además, respecto a los concursos de minificción que se convocan constantemente, los autores que concursan se plantean crear un texto muy breve, y por consecuencia se valen de los elementos que permiten la brevedad, como son ironía, fugacidad, fragmentación, hibridez, parodia, sátira y temas en común entre autor y lector. La razón por la que estos aspectos dan pie a la brevedad la veré más adelante. Por ahora, no hay que perder de vista que la minificción se construye de elementos recurrentes en otros géneros, pero que

cuando interactúan con la brevedad, la minificción se construye, se afina, se particulariza y se conforma como género.

El problema con la minificción es que ésta, además de ser un género, se nutre de otros géneros, por lo que además del cuento, se alimenta de muchos tipos, estilos y modos literarios, o de escrituras no literarias. Respecto a este tema Violeta Rojo en su texto “El minicuento, ese (des)generado”, habla del problema de encasillar, y menciona que una cualidad de la minificción es el carácter proteico, es decir, que ésta se nutre de una lista interminable de géneros y estilos. Por esta razón la autora afirma: “es evidente que hay una transgresión de géneros, buscada o no, consciente o no, pero un afán de salirse de los géneros establecidos” (Rojo 41). En esta cita se reitera el carácter de rebeldía que se mencionó anteriormente, en el que la minificción rompe con el dogma. Además, la transgresión de géneros da pie a la libertad creativa y permite que el autor le dé la forma que él guste a su propio minitexto.

Esta misma autora retoma a Welles y Warren y su teoría moderna de los géneros, la cual no dicta reglas a los autores, sino que supone que los géneros pueden mezclarse y producir un nuevo género, así como las obras literarias influyen en otras que las imitan, parodian y transforman. En consecuencia, tanto un género como una obra, nunca pueden ser completamente puros, ya que siempre han tenido alguna influencia previa. Al mismo tiempo, como las formas de expresión van cambiando, los géneros también se van transformando.

Después de revisar este artículo y el texto de Genette, puedo afirmar que la hibridez genérica no es razón para creer que la minificción sea inferior, sino al contrario, es la característica de un género que se está formando constantemente. Y a pesar de ser nuevo, sigue la misma mecánica que los géneros ya canonizados, es decir, retoma las influencias

de otros estilos, modos y obras para construirse. Si la minificción fuera un subgénero del cuento, esto no la denigraría, ni sería negativo para ella, pero insisto en que la minificción es un género porque quizás la hibridez genérica puede hacerla parecer como subgénero; pero no, la hibridez únicamente muestra la característica protéica de la minificción: ella se nutre de otros géneros, pero eso no tiene porque darle una condición de subgénero, al contrario, es la condición de un género que siempre se estará formando.

Por último, como menciona Tzvetan Todorov: “ocuparse de los géneros puede parecer en nuestros días un pasatiempo ocioso además de anacrónico” (Todorov 31). La minificción, al igual que los demás géneros, guarda influjos de distintas formas literarias, pero esto no quiere decir que sea inferior al cuento.

CAPÍTULO II

**JULIO TORRI**

Julio Torri nació en Saltillo, Coahuila, el 27 de junio de 1889 y murió en la ciudad de México el 11 de mayo de 1970. Aunque no es momento de recrear su biografía lo ubicamos en la época del Ateneo de la Juventud, que él mismo fundó con Pedro Henríquez Ureña, Antonio Caso, José Vasconcelos, Alfonso Reyes, entre otros jóvenes intelectuales que cuestionaron y criticaron el positivismo en México, pensamiento que predominó durante el porfiriato. A través de la promoción de la cultura y el arte, estos autores representativos provocaron la reflexión en torno a la manera de generar el conocimiento en el país, trabajo que está muy presente en la obra de Torri.

En *Tres libros*, del Fondo de Cultura Económica, 1964, se encuentran reunidas las obras de Julio Torri: *Ensayos y poemas* (1917), *De fusilamientos* (1940) y *Prosas dispersas* (1964). A continuación estudiaré los textos de estas tres obras, destacando los mejores ejemplos que ilustren la búsqueda de la brevedad.

Desde mi punto de vista, la mayoría de los textos que componen la obra de Torri es narrativa breve, y su contribución a la minificción se sustenta en trabajar con los recursos de la fragmentación y de la ironía, pero sobre todo de preferir la concisión sobre todas las cosas y manejar la hibridez genérica. Torri conoce los géneros narrativos de tal manera que los mezcla y los pone a dialogar. Este autor no tuvo conocimiento del término minificción y, como se verá, sus textos son inclasificables; no tuvo intención de acomodar su obra dentro de un género; él simplemente escribió, teniendo a la brevedad como el mejor aliado.

A continuación, me detendré en cada una de las formas literarias de las que Torri se nutre para construir sus textos, lo interesante es que todas éstas pertenecen a la narrativa breve, por lo que analizaré los registros del ensayo corto, de la estampa y del aforismo, para

después comprender la hibridez genérica y, posteriormente, continuar con el estudio de los demás elementos que influyen en la construcción de los textos.

## 1. RECURSOS FORMALES

### REGISTROS DEL ENSAYO

El ensayo es uno de los géneros a los que Torri recurre constantemente para aportar su opinión. Entiendo el ensayo como una o varias reflexiones sobre algún tema en particular. Los temas ensayísticos los trataré en los recursos temáticos; lo importante ahora es observar cómo se insertan los registros del ensayo en la obra de Torri y cuál es el resultado de esta inserción.

Sobre el ensayo, Torri tiene un texto que precisamente se titula “El ensayo corto”, bastante útil para entender cómo se expresa el autor en toda su obra, porque alaba la brevedad y la expresión de una idea:

Es el ensayo corto la expresión cabal, aunque ligera, de una idea. Su carácter propio procede del don de evocación que comparte con las cosas esbozadas y sin desarrollo. Mientras menos acentuada sea la pauta que se impone a la corriente loca de nuestros pensamientos, más rica y de más vivos colores será la visión que urdan nuestras facultades imaginativas.

(Torri33).

Estas ideas funcionan como metatexto porque explican el mecanismo de la obra; en otras palabras, el ejemplo anterior es un ensayo corto sobre el ensayo corto. El metatexto muestra la coherencia entre la forma de escritura y la perspectiva del autor: constantemente Torri reclama a favor de la brevedad y al mismo tiempo es breve en su forma de narrar.

El tipo de ensayo al que Torri apela y del que se nutren sus textos es el ensayo corto, por lo que desde el inicio se nota una fuerte tendencia por la brevedad; incluso las demás

formas literarias que el autor utiliza tampoco requieren mucho espacio, como la estampa y el aforismo. En consecuencia, se puede notar una búsqueda constante por lo breve y conciso: “El horror por las explicaciones y ampliaciones me parece la más preciosa de las virtudes literarias” (Torri 33).

¿Cómo se maneja el ensayo en la obra de Torri? El autor incorpora una mezcla de prosa breve con ensayo, para manifestar una opinión tajante y directa. A su vez, emplea términos negativos para criticar o positivos para alabar, además de un narrador en primera persona que configura el carácter de opinión, es decir, un narrador personaje que expresa sus ideas, por lo que los lectores sabemos que él es responsable de las afirmaciones y críticas. Debido al fenómeno de la brevedad, el narrador no puede dar mayores explicaciones, pero por esta razón las afirmaciones deben ser contundentes, sin rodeos que quiten tiempo y espacio.

Aunado a lo anterior, la opinión, en un breve espacio, provoca que el autor se exija a sí mismo una elección exacta de palabras, para que el efecto de la contundencia resulte y los lectores no nos perdamos en interpretaciones arbitrarias. Por esta razón, el lenguaje en toda la obra de Torri resulta preciso, ya que la brevedad es una forma de ahorro y, como tal, se utiliza lo necesario y nada más.

¿Cuál es el resultado del ensayo breve? La contundencia e ideas tajantes nos llegan a los lectores con fuerza. Es decir, que si el autor hace una crítica a los oradores, por dar un ejemplo, esta crítica no tiene rodeos ni paja, va directa hacia su objetivo: “Nuestros amigos de temperamento oratorio tienen, en términos muy breves, alternativas lamentables en sus juicios” (Torri 15). En este pequeño ejemplo, se está atacando concretamente a los oradores y su escaso juicio, no queda duda al respecto. La brevedad del texto da pie a que el narrador

sea conciso en sus comentarios y opiniones, no permite preámbulos, porque esto arruinaría la determinación del enunciado.

La opinión determinante genera el toque ensayístico en la obra, porque expresa la crítica del autor hacia algún aspecto concreto, ejercicio sobre el que se construye el ensayo. Finalmente, una opinión es una crítica, ya sea positiva o negativa, y los textos de Torri se conforman de pequeñas críticas concretas que hablan de cierto tema significativo para él.

Existen algunos textos del autor, en especial del libro *Ensayos y poemas*, que considero buenos ejemplos de ensayo: “El ensayo corto”, “Del epígrafe” o “La oposición del temperamento oratorio y el artístico”. Pero existen otros que colindan, además, con la poesía y el aforismo, como se verá a continuación.

#### REGISTROS DE LA POESÍA

Otro ingrediente que se conjuga con la narrativa e incluso con el ensayo es el de la poesía. Hay que recordar que el primer libro de Torri se titula *Ensayos y poemas*, por lo que desde el título se puede ver la presencia de estos dos géneros, que serán constantes en los siguientes libros del autor. Ya que he mencionado la presencia del ensayo, ahora es importante observar cómo el lenguaje poético participa en la obra y más adelante veré cómo Juan José Arreola también se destaca por agregar el toque poético a la narrativa. Este ingrediente de la poesía lo entiendo como la construcción de imágenes a través del manejo de la palabra.

En el texto “La balada de las hojas más altas” hay un claro ejemplo en el que el relato construye la imagen poética de las hojas que miran a los peregrinos y entre ellas mismas comentan: “Nada saben los afanosos, de las matinales sinfonías en rosa y perla; del sedante añil del cielo, en el mediodía; de las tonalidades sorprendentes de las puestas de



sol” (Torri 35). En este pequeño extracto hay una personificación, donde las hojas tienen habilidades humanas y definen las tonalidades del cielo, además de que observan a los hombres que van a trabajar. Se construye una imagen del cielo, como si los lectores pudiéramos apreciar una postal y compadecernos, así como lo hacen las hojas, de las personas ajenas que caminan debajo del árbol rumbo a su trabajo. Por lo tanto, el lenguaje poético en la obra de Torri funciona por medio de frases que en conjunto forman una imagen, donde los peregrinos, las hojas del tilo y los colores del cielo se detienen para ser retratadas por la voz que las aprecia.

Este texto, perteneciente a *Ensayos y poemas*, se refiere a una balada como indica el título, y en *Prosas dispersas* se encuentra “Balada de las tres hijas del buscador de oro”. Con el antecedente de ser baladas, los lectores podemos esperar un lenguaje poético, ya que éstas se caracterizan por la composición lírica. A su vez, la poesía se conjuga con la narrativa, porque también se nos cuenta un relato y se dibuja una acción como en el ejemplo anterior.

En el caso de “Oración por un niño que juega en el parque” sucede que con el pretexto de un rezo se dibuja la imaginación infantil: “¡Fantasía, suma benevolencia! Que transformas el sórdido jardincillo de arrabal en selva encantada: ¡encanta su camino!” (Torri 102). Aquí, una vez más, hay una prosopopeya, donde la fantasía es un personaje con cualidades divinas porque es capaz de proteger al niño y embellecer su vida. Este recurso retórico, la prosopopeya, funciona para hablar sobre el tema de la inocencia. Tal vez Torri pudo haber elegido el ensayo como medio de expresión, pero en cambio tenemos un texto poético que funciona por medio de imágenes: “secreto de la vida”, “embriaguez de almas claras” (Torri 102), frases que en conjunto nos crean una imagen mental, en la que la inocencia y la fantasía quedan dibujadas.

El resultado del lenguaje poético en la obra de Torri son esas fotografías, tomadas con un lente microscópico que detalla pacientemente cada componente de la imagen. Las figuras retóricas, como las prosopopeyas vistas en los dos ejemplos anteriores, provocan un dibujo minucioso de aquel ángulo importante para la voz que observa.

Por lo tanto, ¿cómo se conjuga el lenguaje poético en la obra de Torri? Con el ejercicio de escribir breve y contundente Torri recurre a figuras poéticas, como pueden ser analogías, metáforas o prosopopeyas, las cuales no requieren mucho espacio. Una metáfora, por ejemplo, se caracteriza por aquello que queda en silencio; los silencios como consecuencia ahorran mucho espacio. Helena Beristáin define la metáfora como “una comparación abreviada y elíptica” (Beristáin 310). En efecto, el lenguaje poético en general se caracteriza por aminorar en lugar de explicar, mientras que en la elipsis está lo que no se dice, un secreto y un silencio.

La poesía está latente en la ficción breve porque en sus metáforas guarda muchos secretos que producen silencios, la poesía no es explicativa, por lo que el texto se ahorra mucho espacio, una sola palabra puede disparar una gran cantidad de referencias y significados, en vez de utilizar muchas oraciones descriptivas. Los siguientes autores que revisaré y que también recurren al lenguaje poético, ayudarán a reafirmar que la poesía facilita el manejo de la brevedad por ese ahorro de esclarecimientos, por todo lo que no dice y deja en secreto para el lector y por todas esas imágenes que fragmentan el panorama, seleccionando sólo lo importante.

La obra de Torri se caracteriza por emplear imágenes, postales o estampas sobre un tema. Las sensaciones, las actividades o la cotidianidad se detienen como si posaran frente a aquél que las retrata. Por esta razón, Torri tiene varios textos que pueden ser considerados estampas, como veremos a continuación.

## REGISTROS DE LA ESTAMPA

Considero la estampa como una imagen quieta, como una fotografía o un dibujo. En la literatura se puede construir, por medio de palabras, una imagen autónoma que no necesariamente tiene que estar compuesta de acciones, sino reflejar un momento que no avanza.

Me parece pertinente, para hablar de este tema, conocer la definición de ecfrasis porque este término alude precisamente a la relación de la imagen visual con la literatura. La ecfrasis se define como “la descripción verbal de un objeto [...] El lector no puede ignorar ese pacto de citación explícito que es la ecfrasis: el texto nos invita a buscar el objeto referido para leerlo junto con su descripción” (Pimentel 113).

En el libro *De fusilamientos* aparece un texto titulado “Estampa” que resulta interesante por describir una pintura que a su vez es observada por un personaje melancólico; por lo tanto, los lectores tenemos una ecfrasis que surge a partir de un objeto: la pintura.

En rústicos bancos están repartidas algunas parejas, las cabezas inclinadas, las caras graves y felices, perdidas las miradas en el tramonto [...]

Fuera del cuadro un melancólico, la cara negra de sombra bajo el puntiagudo sombrero, herido de amorosas penas tasca desdenes y medita en insolubles enigmas. La tarde divina armoniza sus querellosas preocupaciones.

(Torri 75).

Este texto funciona como las cajas chinas, porque los lectores observamos una imagen retratada por el narrador que a su vez observa al personaje que observa una pintura; por lo tanto, el acto más importante es la mirada: la acción de observar tanto del narrador como del personaje melancólico. “En la ecfrasis la descripción remite, por medio de la cita, al objeto plástico no sólo como referente, sino como soporte y como punto de partida de la

descripción” (Pimentel 113). Por lo que en el ejemplo anterior la descripción de la pintura observada es la base del texto, pero no puede haber descripción sin una mirada que se detenga a contemplar.

Por lo tanto, una estampa no tiene la prioridad de generar una crítica, como sucede en el ensayo, o la acción como sucede en el cuento, aunque sí pueden estar contenidas, pero el principal efecto que provoca la estampa es hacernos mirar.

En *Prosas dispersas* aparecen otras estampas que no retratan necesariamente un objeto plástico, como la ecfrasis anterior, pero siguen dejándonos ver la perspectiva de una mirada que, como tal, no hace nada más que observar. El texto “Noche mexicana” lo considero estampa porque aunque en el relato ocurren distintas acciones, la mirada permanece quieta: “En las tinieblas espesas, la cohertería infernal de la metralla iluminaba fugazmente inquietas sombras negras como diablos jóvenes que danzan en torno a las calderas donde se cuece más de un justo” (Torri 101). En este fragmento podemos imaginar el ruido de las ametralladoras y a los hombres muriendo, pero lo que quiero decir con una mirada quieta, es que la voz no nos narra una evolución en los personajes o elementos del texto, simplemente nos relata esa escena en la que el narrador se detiene a contemplar.

La estampa en la obra de Torri funciona como un descanso de contingencias, como un alto que hacemos los lectores para apreciar la imagen dada. Se intercambia la evolución de personajes y acciones por el dibujo de distintas perspectivas y aristas. Como resultado aprendemos que las palabras construyen imágenes visuales, tan tangibles como una pintura.

#### REGISTROS DEL AFORISMO

En el libro *De fusilamientos* nos encontramos con “Almanaque de las horas”, donde comienzan a aparecer distintos aforismos inesperados, porque emergen entre otros textos no

tan breves. El investigador Díaz Perucho define el aforismo como “una expresión de sabiduría que condensa los saberes de una vida. Para su enunciado se vale de una oración simple o una frase” (Díaz 49).

Aplicando esta definición, afirmo que el aforismo en la obra de Torri nos acerca a la sabiduría de distintas maneras: esta forma literaria puede ser solemne, poética y a veces hasta burlona, como sucede en el siguiente ejemplo: “Todos tenemos dos filosofías: aquella cuyas ideas morales quebrantamos en nuestra conducta, a causa de nuestra voluntad frágil; y otra filosofía, más humana, con la que nos consolamos de nuestras caídas y flaquezas” (Torri 85). Aquí la burla consiste en apropiarse de un tono serio que termina ridiculizando un aspecto: las debilidades humanas y nuestra manera de sobrellevarlas. Lo interesante es que a pesar de la burla, el texto contiene ideas que podemos corroborar con nuestra vida diaria; por esta razón los aforismos son muestras de sabiduría, ya que logran explicar aspectos humanos que atañen a todas las personas en general.

Por otro lado, también hay aforismos con un tono poético, por ejemplo: “La melancolía es el color complementario de la ironía” (Torri 83). En consecuencia, sin importar el tono del aforismo, esta forma literaria permite tocar una pluralidad de temas desde diferentes ángulos, como si el narrador de los aforismos pudiera ser muchos personajes a la vez: el que se burla, el que escarmienta y el que conoce al hombre en general.

¿Cómo funcionan los aforismos en la obra de Torri? Considero que el formato breve que exige el aforismo da lugar a que el autor lo utilice para expresar una opinión tajante. El hecho de que el ensayo sea tan recurrente en Torri provoca como consecuencia que los aforismos tengan tanto peso, ya que, finalmente, también son opiniones tajantes o

microensayos. Por esta razón, los aforismos en la obra de Torri se encuentran mezclados con otros textos no tan breves, pero que también buscan expresar una opinión.

Como resultado hay una mezcla, donde los aforismos tienen distintos tonos de expresión y donde ellos mismos se mezclan con otros textos pequeños que, aunque no son tan breves, están conformados de oraciones que de manera autónoma podrían funcionar como aforismos. Por ejemplo: “Somos más nuestras intuiciones que nuestra propia vida” (Torri 83). Esta frase es el inicio de un texto más largo, pero también es una afirmación tajante como los ensayos y expresa una sabiduría de la vida, como los aforismos.

Hasta aquí he revisado cuatro formas literarias de narrativa breve de las que Torri retoma lo esencial para construir sus textos. Éstas tienen en común la brevedad y, aunque el ensayo puede ser extenso, Torri se vale exclusivamente del ensayo corto. De los registros poéticos rescaté las imágenes, que fragmentan un amplio panorama en un solo cuadro, esto gracias a las figuras poéticas, como la metáfora, que en una sola frase dibuja un retrato. En los registros de la estampa, Torri exige de su lector el saber contemplar, una vez más, una sola imagen. Y en los aforismos, las opiniones tajantes del ensayo se conjugan con las sentencias de sabiduría.

Aunque Torri no tenía conocimiento de la minificción, como nombre de un género, sí conocía las formas de expresión breves, y muestra cómo a través de ellas el mensaje es mucho más claro y contundente, ya que sin redundar y sin echar paja, puede llegar directamente al lector.

#### HIBRIDEZ GENÉRICA

Uno de los problemas para definir la obra de Torri es que sus textos no contienen un solo género sino distintos ingredientes; por ello la hibridez genérica es un rasgo visible en la

obra del autor. Anteriormente definí la hibridez genérica, pero vuelvo a recordar la definición de Violeta Rojo, que considera esta particularidad como un carácter proteico del texto que “puede adoptar distintas formas genéricas y suele establecer relaciones intertextuales tanto con la literatura como con formas de escritura no literarias” (Rojo 39). La hibridez genérica es una mezcla de distintos componentes que se conjugan en uno.

En el artículo “Julio Torri: originalidad y modernidad”, Serge I. Zaïtzeff menciona que el carácter inclasificable del autor se manifiesta en las antologías: “se pueden encontrar los mismos textos de Torri tanto en *Poesía en movimiento* de Octavio Paz como en *El ensayo mexicano moderno* de José Luis Martínez o en *El cuento mexicano del siglo XX* de Emmanuel Carballo” (Zaïtzeff 161). La hibridez genérica se encarga de mezclar un texto en un cuento, en un ensayo y en un poema, dándole un carácter multifacético que le permite estar en distintas antologías.

En el libro *Prosas dispersas* proliferan los ejemplos de hibridez genérica, ya que se amalgaman textos muy breves con opiniones tajantes, reflexiones aforísticas, acciones narrativas e imágenes poéticas; en otras palabras, un poco de todo. A veces, sí se puede distinguir el género al que pertenece cada texto, pero en ocasiones esto es imposible. A continuación veremos un ejemplo de cada caso.

Donde sí es claro reconocer una pequeña muestra de cada género es en “Muecas y sonrisas” de *Prosas dispersas*, porque aparecen distintos fragmentos: el primero es una narración, el siguiente un aforismo y otro más, después tres epígrafes de distintos poetas, para finalizar con un poema en prosa. En este texto cada fragmento o cada párrafo se sostienen de manera independiente y los lectores sí podemos distinguir a qué género pertenece cada uno. Sin embargo, a pesar de la independencia de cada segmento, hay una unidad temática que los relaciona, la pérdida de la mujer deseada: “Perdí una mujer y ahora

sin reposo la busco anhelante con el ardiente deseo de hallarla, con el temeroso deseo de hallarla” (Torri 107). Cada fragmento del texto pertenece a una forma literaria distinta, pero el argumento es el mismo, por lo que se logra enriquecer el tema principal y completar la idea general. Es como si cada trozo fuera una ilustración del tema original. Esto nos demuestra que el autor puede manejar distintos géneros en un espacio muy corto, lo que da como resultado que se explore y se enriquezca una idea principal a través de distintas formas literarias.

Por otro lado, en el siguiente ejemplo perteneciente a “Lucubraciones de media noche”, es difícil distinguir el género al que corresponde el texto: “Esas hojitas secas que se adhieren a la cola del gato, y que él reparte por todos los rincones de la casa, son sus tarjetas de visita” (Torri 117). Este fragmento puede ser un cuento porque hay una mínima acción narrativa que consiste en repartir hojitas y el gato como personaje; una estampa porque la imagen del gato con hojitas en la cola es lo que permanece en la mente lectora; una prosa poética que parte de la analogía entre las hojitas secas y las tarjetas de visita; o simplemente una mezcla de las posibilidades anteriores. Considero que el autor se vale de muchas opciones de géneros para crear un pequeño texto literario mucho más rico. Resulta interesante que mientras más ingredientes haya, el texto se enriquece, pero esto no quiere decir que mientras más ingredientes mayor sea el texto en cuanto a extensión, a pesar de que se mezclen muchos géneros, el resultado es breve y conciso.

Con estos dos ejemplos he podido observar que la hibridez genérica puede estar presente en un texto repleto de diferentes fragmentos como “Muecas y sonrisas”, o en otro muy pequeño de dos líneas, como el que aparece en “Lucubraciones de media noche”; en ambos casos los temas se enriquecen gracias a la hibridez genérica. Afirmo entonces que la



hibridez genérica hace que se enriquezca un tema gracias a los distintos géneros y formas literarias que participan en el aparato del texto.

Recordando la idea de Todorov que define como ocioso el pasatiempo de ocuparse de los géneros, reafirmo que es inútil querer encasillar en un solo género una obra tan prolífica como la de Torri; en cambio, lo que sí queda en la mente lectora es un caos agradable, en el sentido de que la falta de encasillamiento podría parecer caótica, pero contrariamente es gratificante que la literatura rompa con normas tradicionales y que siga mostrándonos las múltiples posibilidades del lenguaje y creación narrativa.

Por lo tanto, más allá de distinguir qué género se está mezclando, debemos observar que la hibridez genérica tiene cabida en la narrativa breve porque un pequeño espacio admite la amalgama de géneros y formas literarias; la concisión es una meta y se alcanza al comprimir los elementos necesarios en un solo texto.

#### FRAGMENTACIÓN

Ya he venido tratando el tema de la fragmentación, ahora en concreto la defino como una unidad de sentido (ya sea una oración o un párrafo) autónoma e independiente, que puede tener otras unidades como antecedentes y precedentes, pero aun así se sostiene por sí sola: su significado no depende de lo que esté antes o después.

En “Xenias”, de *Ensayos y poemas*, el texto está dividido en dos fragmentos. El primero habla de un autor que busca imágenes poéticas, pero no produce ni un verso. El segundo trata de un escritor que escribe sobre todas las cosas, pero su funeral no tiene un éxito social, como él hubiera querido. La fragmentación en este texto sirve para hablar de dos personajes dedicados a la literatura, pero sin trascender. Estos textos no forman parte de la misma historia, pero sí del mismo tema.

Sin embargo, en “Almanaque de las horas” y “Lucubraciones de media noche”, que ya he mencionado anteriormente, los fragmentos ni siquiera tienen el mismo tema. Por lo tanto, reafirmo que los fragmentos pueden sostenerse mutuamente cuando comparten un eje en común, pero también tienen la capacidad de sostenerse independientemente.

En *Roland Barthes por Roland Barthes* encuentro la siguiente cita que define el fragmento: “es como la idea musical de un ciclo: cada pieza se basta a sí misma y, sin embargo, no es nunca más que el intersticio de sus vecinas” (Barthes 103). Lo interesante de esta cita, y del fragmento en sí, es que éste puede ser leído de manera autónoma o como una cadena de fragmentos, que tienen en común la característica de ser trozos.

El fragmento en la obra de Torri es importante porque saltan a la vista esos textos (“Almanaque de las horas”, “Lucubraciones de media noche”), que se componen de unidades muy breves de sentido, sin relación entre un párrafo y otro y que ni siquiera tienen un título que oriente al lector. Buscar un orden tradicional en la revuelta de fragmentos, es inútil, debemos aceptar el desorden, como si el narrador estuviera hablando de lo que observa en el camino y tomara elementos de cualquier lado.

El fragmento en la obra de Torri funciona de dos maneras: como una catarsis, donde la voz narrativa se expresa libremente, y como un caos, porque en la expresión libre no hay una norma que nos oriente como lectores para indicarnos el tema o el camino. Como resultado, los lectores también tenemos la libertad de leer desde donde nos plazca. No existe el fragmento número uno, dos y tres, no existe la continuidad, sino la tómbola de fragmentos, donde cualquiera que escojamos es el correcto.

## IRONÍA

El tema de la ironía será muy recurrente a lo largo de la presente tesis, así como otros dos puntos que suelen relacionarse entre sí, la sátira y la parodia. En este capítulo, dedicado a la obra de Torri, me parece necesario hablar tanto de la ironía como de la sátira porque están muy presentes en los textos del autor y son parte importante de la estructura.

La definición de ironía la retomo de la aportación de Linda Hutcheon: “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, la especialista menciona que la ironía es un tropo comúnmente considerado como una simple antífrasis: una oposición entre lo que se dice y lo que se quiere hacer entender. Sin embargo, la especialista propone entender la ironía no sólo en un nivel semántico, sino también pragmático, “la pragmática se distingue de otras orientaciones semióticas (semántica, sintáctica) por su concentración sobre el efecto práctico de los signos” (Hutcheon 174). Por lo tanto, más allá de la oposición en las frases, existe una perspectiva pragmática donde el oyente, o el lector, pone en práctica los modelos hermenéuticos y realiza un ejercicio interpretativo. Esto se debe a que la intención irónica del autor requiere un desciframiento por parte de su receptor, de aquello que se está ironizando, y en esta acción de traducir se da la interpretación.

En la palabra griega *eironeia* (ironía) están implícitos dos fenómenos: la inversión semántica y la evaluación pragmática, es decir, un desfase entre significaciones, pero también un juicio. En la suma de ambos fenómenos radica el doble funcionamiento de la ironía; tropo del cual se vale la sátira, la mayoría de las veces, para existir.

El autor Pierre Schoentjes, en su libro *La poética de la ironía*, menciona ciertos recursos formales que funcionan como indicadores de ironía, por ejemplo: la repetición de una misma frase, la yuxtaposición de elementos contradictorios, el recurso de la lítotes que da a entender más diciendo menos, el recurso de la hipérbole que dice más para significar

menos, o el recurso del oxímoron que relaciona dos términos contradictorios. Al mismo tiempo, el tropo de la metáfora y la alegoría, también están asociados con la ironía porque son una forma de decir otra cosa, “pero en lugar de reposar sobre el principio de semejanza en el que se basan la comparación elíptica y el relato simbólico, la ironía explota las posibilidades del contraste y de la contradicción” (Schoentjes 180). Por lo tanto, el recurso de la antífrasis, que anteriormente era considerado como sinónimo de ironía, no es el único ingrediente del que la ironía puede valerse para existir, los elementos arriba mencionados, son una muestra de las posibilidades que tiene el autor irónico para escoger.

Torri por ejemplo, utiliza la ironía hiperbólica en la siguiente cita. En el libro *De fusilamientos*, específicamente en “Almanaque de las horas”, se habla de un tipo falso, ignorante y trivial. “Pero... ¡qué tono de voz estupendo!, ¡qué porte tan científico! Nunca se vio en sabio auténtico mejor estilo, mayor aplomo, superior actitud, más noble seguridad” (Torri 90). En este caso se están exagerando los elogios para hablar de un personaje trivial. Además de esto, hay una burla hacia este personaje pretencioso que se configura cuando la voz narrativa se apropia de cierto tono, la mayoría de las veces solemne o trágico, para ridiculizar algún aspecto y dar un resultado humorístico. Por lo tanto se contraponen, de manera irónica, el tono con el efecto. “La burla irónica se presenta generalmente bajo la forma de expresiones elogiosas que implican, al contrario, un juicio negativo” (Hutcheon 177).

A su vez, Torri se caracteriza por incluir el tono sarcástico, es decir, una sonrisa amarga que no aprueba lo que observa, pero en vez de negarlo se burla de ello. El sarcasmo y la ironía colindan constantemente e incluso llegan a confundirse uno con el otro. “La etimología *sarcazein* que significa en griego ‘morder la carne’, señala la agresividad que expresa abiertamente el sarcasmo [...] este fenómeno se describe a veces como una ironía

mordiente” (Schoentjes 192). Considero que en la literatura, al tratarse de personajes ficticios, el sarcasmo hiriente no muerde precisamente al personaje, sino que ataca a los lectores que pueden sentirse reflejados con el protagonista, pero este ataque lo mencionaré a continuación al hablar de la sátira. Antes de esto, es importante subrayar que el tropo de la ironía tiene una fuerte presencia en los géneros de la parodia y de la sátira, por lo que al hablar de estos, hay que seguir estudiando a la ironía.

Un autor como Torri, experto en el lenguaje, puede trabajar con la ironía porque ésta es meramente lenguaje. “Es, por tanto, la palabra la que inventa la ironía y por ello es exacto decir que es más literaria que el humor y lo cómico” (Schoentjes 188). Lo literario de la ironía también radica en la interacción entre lo “dicho” y lo “no dicho”, los dos aspectos tienen un significado a partir de su relación con el otro. Por esta razón, la ironía no es una simple inversión, sino una reciprocidad entre lo que se dice y lo que se calla. Esta reciprocidad virtual que no ocurre en el texto sino en la mente del receptor es donde está el sentido literario.

## SÁTIRA

En cuanto a la sátira, Hutcheon menciona que:

La sátira es la forma literaria que tiene como finalidad corregir, ridiculizándolos, algunos vicios e ineptitudes del comportamiento humano. Las ineptitudes a las que de este modo se apunta están generalmente consideradas como extratextuales en el sentido de que son, casi siempre, morales o sociales y no literarias.

(Hutcheon 178).

La sátira ataca a un blanco que se encuentra fuera del texto, es decir, a los seres humanos. Desde mi punto de vista, Torri es un experto en observar los errores de los

hombres y plasmarlos en sus textos, rematando con un final que deja en ridículo a los personajes, esto a modo de escarmiento y regaño que, finalmente, será recibido por el lector.

Para estudiar la sátira, una vez más tomo el ejemplo de “Xenias”, donde el personaje es un escritor que cree que al morir se le citará como a Goethe; sin embargo, se muere y nadie lo compara con el autor alemán y “hay además en su epitafio dos faltas de ortografía” (Torri 42). Este ejemplo contrasta el deseo de trascender con el hecho de una muerte llana y para colmo un epitafio con errores ortográficos. Esto nos produce una sonrisa, porque el resultado del personaje remata con un aspecto ridículo: el escritor tiene errores ortográficos hasta en su tumba. Llevar lo ridículo al colmo produce en nosotros el humor, porque nos reímos de aquel personaje víctima del remate final, que no solamente ha fracasado, sino que vuelve a fracasar.

El ridículo en el que queda este personaje tiene una razón de ser, es el resultado, una vez más, de un hombre pretencioso que siente ser igual que Goethe, como consecuencia sufre el ridículo en su propia tumba. Esto nos indica que estamos frente a un texto satírico que busca corregir la pretensión del personaje con un castigo: el error ortográfico y la burla que esto provoca.

En *La risa*, Henri Bergson señala que en el efecto cómico “concorre siempre la intención implícita de humillar, y por ende de corregir, al menos en lo externo” (Bergson 105). Esta afirmación me parece relevante porque la burla y el ridículo que sufren los personajes de Torri tienen una razón de ser que va más allá de hacer reír al lector. Apunta a mostrar los errores humanos y quizás a aprender de los mismos, aspecto que revisaré también en Monterroso.

La ironía y la sátira funcionan como reveladoras de un error humano. Quizás hay defectos en los seres humanos que pasamos de largo, y un autor como Torri se encarga de develarlos con un tono burlón. El autor realiza un acto evaluativo al reprobar la pretensión y castigarla con la burla, dejando a los personajes en ridículo. En teoría, un error debe simularse, pero Torri lo hace evidente dentro de sus textos.

Los temas que Torri expone los revisaré más adelante, lo relevante es que la burla resulta ser un buen escarmiento para los lectores. Nosotros podemos identificarnos con esos personajes víctimas de una sátira, reconocernos en ellos y observar nuestros errores, pero también podemos ser cómplices del narrador y simplemente observar las equivocaciones de los demás. Por lo tanto, los lectores de Torri ocupamos dos facetas: los que recibimos el golpe de la sátira como castigo o los que observamos al personaje ser castigado; todo depende de cómo nos quede el saco, es decir, de cómo nos identifiquemos con el narrador que observa o con los personajes que suelen equivocarse. Finalmente un autor como Torri sabe manifestar los errores humanos y transformarlos en textos satíricos.

#### REFERENCIAS A ARTISTAS Y PERSONAJES

En muchos de los textos de *Tres libros* encuentro referencias a personajes literarios o históricos. Éstos aparecen en epígrafes que anteceden la narración o en el desarrollo mismo del relato.

Este recurso de incluir referencias cultas en el texto será retomado más adelante por Juan José Arreola, pero desde ahora advierto que esta técnica provoca un hermetismo donde los lectores podemos sentirnos excluidos, si no conocemos de lo que el narrador está hablando.

El elitismo que mencioné anteriormente está presente en la obra de Torri, sobre todo cuando el autor hace estas referencias a personajes literarios o históricos. Sin embargo, el elitismo no es un fenómeno negativo, sino la consecuencia de un factor: la brevedad.

Una forma de alcanzar la brevedad, además de las que ya he revisado hasta aquí, es incluir personajes históricos o literarios, que ya han sido conocidos por un público culto y que por tanto representan una época y guardan un significado. Al estudiar el lenguaje poético mencioné que una palabra puede tener un significado que ayuda a construir la imagen poética, sin necesidad de explicaciones. En el caso de las referencias ocurre algo similar: Torri recurre a las referencias de personajes que ya son conocidas por el lector, es decir, que son material común entre autor y lector, por lo que las descripciones y esclarecimientos no son necesarios, con lo que puede reducirse mucho espacio.

Por ejemplo, en el libro *Prosas dispersas* el texto “Lucubraciones de medianoche” dice así: “El artista. No proponerse fines secundarios en la vida: como posición social, dinero, buen nombre entre las gentes o sus amigos, etc. Su pan y su arte (Nietzsche). El artista tiene una orientación y vive por lo tanto dentro de la moral” (Torri 115).

En esta cita, la referencia al filósofo Nietzsche funciona como una observación: el artista que sigue a un ídolo al pie de la letra y se olvida de todo lo demás. Aunado a esta crítica, el narrador alude a la obra *La genealogía de la moral*; por esta razón se dice que el artista vive dentro de ella. En consecuencia, para ser cómplices del narrador, sí es importante conocer las referencias. De lo contrario, se tendría que explicar quién es Nietzsche, su obra y las relaciones con el artista; esto provocaría un texto muy extenso y dejaría al lector sin ningún esfuerzo por comprender e interpretar.

Por lo tanto, el significado que tiene la palabra en los textos poéticos, o el significado que tiene un personaje histórico o literario, permite que el autor trabaje



libremente, confiando en que el lector entiende el lenguaje y el significado. Cada palabra o cada referencia son un código entre el autor y el lector, lo que permite un ahorro de espacio y en consecuencia la brevedad.

Los recursos formales que revisé en la obra de Torri tienen el denominador común de la brevedad: la hibridez genérica se sustenta en géneros breves (ensayo corto, poesía, estampa y aforismo); la fragmentación recorta la paja o los elementos que pueden ser deducidos por el lector, sustrayendo únicamente lo esencial; la ironía y la sátira se sustentan entre lo que se dice y lo que se calla, y utilizar referencias a artistas y personajes conocidos ahorra mucho espacio y explicaciones, dando lugar a la brevedad.

Cada uno de estos elementos propicia que los textos sean breves, pero con una razón de ser, un sentido que desde mi punto de vista caracteriza a Julio Torri: ser contundente. La contundencia pega directo en el lector, como un simple dardo que, mientras más ligero, vuela más rápido y la impresión es mayor. El contenido del dardo lo veré a continuación.

## 2. RECURSOS TEMÁTICOS

### EL ARTISTA FRACASADO

El tema del escritor está presente en distintos textos de la obra de Torri, sobre todo el del escritor que fracasa y no tiene el éxito que hubiera esperado.

En el texto breve “De una benéfica institución” encuentro una buena analogía para definir la frustración a la que se enfrenta el personaje escritor, equiparándola con la de las tías abuelas: “la flamante colección de nuestras obras completas padecen injustamente los rigores del tiempo en una doncellez inútil, como nuestras tías abuelas” (Torri 22).

Considero que el escritor frustrado funciona como una muestra de aquel personaje que se pierde en el olvido por desear el reconocimiento y el nombre, más que el simple deseo por

la creación literaria. Éste es un tema constante en la obra de Torri porque el autor busca una literatura pura, sin deseos de triunfo, sin deseos de reconocimiento, únicamente el deseo por la misma literatura.

En “De la noble esterilidad de los ingenios” retomo la siguiente cita: “¡Si fuéramos por ventura de la primera generación literaria de hombres, cuando florecían en toda su irresistible virginidad aun los lugares comunes más triviales!” (Torri 37). Esta idea, por ejemplo, me hace pensar en Torri como un buscador de la pureza, de la autenticidad o de la virginidad, como se menciona en la cita, y en los siguientes temas que quedan por revisar hay una constante súplica por la sencillez, por la brevedad, por alejarse de los adornos innecesarios y de las falsas pretensiones que nada tienen que ver con la literatura.

Como resultado de este tema recurrente, observo un voto a favor de la creación pura y sencilla, así como un rechazo al personaje escritor lleno de pretensiones, porque “tan pronto como un escritor nos descubre la mecánica de su pensamiento, sus hábitos mentales, sus reacciones acostumbradas y el cielo bajo de sus ideas preferidas se nos cae de las manos y de la gracia” (Torri 120). Sabemos que uno de los lugares comunes que tiene la figura del escritor, es el del intelectual exitoso, así encontramos en la vida real muchos personajes con la pretensión de ser esa figura famosa, dejando a la expresión literaria en segundo plano. Torri ataca constantemente este tipo de actitudes, este tipo de personajes presuntuosos que se dicen literatos y, a manera de castigo, los critica por no tener a la literatura en primer y único lugar.

Al estudiar los temas que Torri maneja en sus textos, encuentro que la sátira, como ya mencioné, es constante en la obra de Torri: en los recursos formales, vimos que la sátira es útil para ridiculizar los errores humanos con el fin de corregirlos; en los recursos temáticos, el tema del escritor fracasado es uno de los errores que el autor ataca. “El género

puramente satírico en sí está investido de una intención de corregir, que debe centrarse sobre una evaluación negativa para que asegure la eficacia de su ataque” (Hutcheon 178). Aquello que el autor evalúa como negativo, es decir, que reprueba, es el tema del escritor fracasado que está presente a lo largo de su obra.

#### EL BUEN ESCRITOR

Dentro de la misma línea de la literatura, existe el artista frustrado, como lo acabo de mencionar, pero también el artista ejemplar. Éste lo analizo aparte para observar de cerca al escritor libre de pretensiones.

El personaje del buen escritor funciona en la obra de Torri como un consejo sobre el escribir bien y un consejo constante respecto al ejercicio de la escritura; aquí la forma del aforismo es muy útil para aconsejar, como vemos a continuación: “Escribir hoy es fijar envanescentes estados del alma, las impresiones más rápidas, los más sutiles pensamientos” (Torri 126). El consejo en estas líneas es simplemente escribir, siguiendo el deseo del espíritu; un consejo bastante útil que va en contra del escritor que busca la fama antes de la creación. El autor hace hincapié en el ejercicio de la escritura, como una enseñanza para el lector, en la que se enfatiza el imperativo de escribir. Del mismo modo, en el texto “El descubridor” aparece la analogía del minero con el escritor, que debe explotar cada intuición como una cantera y no entretenerse en un manto que terminó hace tiempo. En diferentes fragmentos de la obra de Torri emergen este tipo de exhortaciones, respecto a escribir sin frenar el impulso de creación y no entretenerse en temas que ya no dan para más.

Como resultado, en el personaje del buen escritor encuentro distintas lecciones que explican cómo debe ser, idealmente, esa figura dedicada a las letras y que no se parece en

nada a la que fracasa por intentar la fama antes que la creación. Con lecciones no quiero decir que la obra de Torri sea pedagógica o que contenga moralejas, sino que los lectores, una vez más, podemos identificarnos con el narrador, comprenderlo y reconocer que el buen escritor busca la creación antes que nada, mientras que el escritor frustrado suele caer en la pretensión.

#### LA PRETENSIÓN

Como ya he venido mencionando, los textos de Torri critican constantemente las pretensiones en distintos tipos de personajes, como los escritores, oradores y artistas. Ahora las estudiaré específicamente.

En “La oposición del temperamento oratorio y el artístico” hay una crítica a los oradores; a través de un formato de ensayo, el narrador expresa su malestar respecto a estos personajes, cuyo único interés es buscar frases para citar: “Permitidme que dé rienda suelta a la antipatía que experimento por las sensibilidades ruidosas, por las naturalezas comunicativas y plebeyas, por esas gentes que obran siempre en nombre de causas vanas y altisonantes” (Torri 15). Aunque esta cita apela a los oradores, funciona también como una muestra de repulsión hacia la banalidad y la pretensión.

La pretensión se relaciona a su vez con seguir una moda, un lugar común o con el querer ser una figura representativa. La crítica por parte del autor apunta hacia esa actitud de acosar lo novedoso. “Las mentes son como los relojes: no las más finas las que fácilmente se descomponen, las que acogen a ciegas cualquier necia moda que las apasiona y saca de tino” (Torri 84).

La crítica a la pretensión y el gusto irracional por la moda, funcionan como queja de la falsedad, la cual es común en los personajes literarios, en los oradores y en los artistas en

general. Por lo tanto, Torri critica a estos individuos falaces, con el fin de clamar por lo auténtico.

Los lectores podemos ver la crítica como un consejo. Nos queda claro, después de leer a Torri, que la pretensión y la falsedad son un mal ejercicio. En cambio, podemos optar por el otro camino: la autenticidad y sencillez, por la que Torri lucha y a la cual defiende en cada texto.

### MÉXICO

Existen algunos textos en la obra de Torri que retoman temas mexicanos, desde nombres de lugares hasta elementos representativos de la región. Presumo entonces que México en sí es un asunto importante para el autor.

En *Ensayos y poemas* aparece un texto interesante porque el tema que plantea sigue vigente, lo podemos seguir observando en la vida cotidiana, se titula “Fantasías mexicanas” y narra el encuentro de dos carrozas en la Condesa, cada chofer manifiesta ser parte de distinguidos marqueses, pero ninguno cede el paso al otro. “Al cabo de tres días [...] mandó el Virrey que retrocedieran las carrozas al mismo tiempo, y la una volvióse hacia San Andrés, y la otra fuese por la calle del puente de San Francisco” (Torri 43). El texto hace alusión a regiones específicas del país, y los personajes, que por no ceder el paso se estancan, son comunes en la actualidad y en México.

El mismo contexto de la época de la Colonia está presente en “Vieja estampa”, donde se dibujan las clases sociales: los indios, los criollos, el conde y la realeza. El ejemplo anterior, “Fantasías mexicanas”, lo considero actual porque la soberbia no ha finalizado. Ahora, en “Vieja estampa”, aunque ya no existe la realeza, las clases sociales siguen estando muy marcadas y sobre todo la indiferencia de la clase alta, como se muestra

al final de la estampa: “Indiferente a todos, tras los cristales, el señor conde toma rapé de una caja de oro, con sus dedos descarnados y temblorosos” (Torri 46). Esta breve cita manifiesta una posición económica alta que explica la indiferencia del personaje respecto a los demás. Por lo tanto, el narrador está reflejando un error humano que, ahora en este caso, existe a partir de la distinción de clases sociales y la indolencia por el otro.

“La gloriosa” es otro texto que en el formato de estampa representa la veneración a la Virgen de Guadalupe. A su vez, “La feria” narra una fiesta mexicana y “Noche mexicana” una guerra. Lo que tienen en común estos tres textos es que muestran un elemento inherente al país: el indígena. Este personaje venera, se divierte o lucha, pero su aparición constante en los textos de Torri demuestra ser relevante, como una pieza esencial sin la cual sería imposible hablar de México. El escenario estaría incompleto sin un detalle tan importante como el indígena, pero el autor reconoce a éste como elemento representativo del país y por ello es recurrente en sus textos.

En conclusión, el tema de México se construye a partir de referencias geográficas que nos sitúan en el país; al mismo tiempo que se tocan errores humanos como la soberbia, la diferencia entre clases sociales y el ser del indígena (que lucha, que cree y que festeja). Como resultado está la imagen real del país, en ningún texto existe alguna intención nacionalista, de exaltación de valores mexicanos y tampoco una crítica a las costumbres. La imagen simplemente es. Tal vez por esta razón la mayoría de los textos con temas mexicanos son estampas, porque expresan una mirada neutra que no miente respecto a lo que observa y tampoco exagera en adulaciones, lo que hace es mostrar perspectivas de México.

## LA MUJER

La mujer es un tema que aparece hasta el libro *De fusilamientos* y después en *Prosas dispersas*. Al respecto, Julio Torri ha sido considerado como misógino, igual que Juan José Arreola. Aunque éste será un asunto al que volveré más adelante, aclaro que desde mi perspectiva la misoginia es un término obsoleto para hablar de la calidad de una obra literaria, ya que los gustos, rechazos y odios del autor son lo que menos importa; el valor literario del texto es lo que debe ser considerado prioritariamente. Por otro lado, lo que sí es necesario afirmar es que la mujer en la obra de Torri resulta ser un personaje extraño, con características ajenas a las humanas, como un ente misterioso.

En “Mujeres”, por ejemplo, se clasifica a los personajes femeninos según su parecido con ciertos animales, se categoriza desde las mujeres elefantas hasta las vacas. Lo interesante es que en cada clasificación hay un análisis sobre los distintos tipos de mujer que suele haber en la realidad: las maternas, que se asemejan a los elefantes por los cuidados que dan a su crías; las que tienen un trato frío, parecidas a los reptiles, y las rutinarias víctimas del matrimonio, que hacen lo mismo todos los días, al igual que la vaca pastando.

Aquí por ejemplo, no encuentro un tono misógino, sino sólo al mismo narrador sincero que aparece en los textos anteriores, cuyas críticas contundentes pueden apuntar tanto a la mujer como al escritor frustrado, o al hombre en general.

En la obra de Torri aparecen los errores humanos de manera constante, no importa si estos pertenecen a los artistas o a las mujeres. Un error muy común es caer en la rutina y el narrador castiga esa falta con una analogía: la mujer como una vaca que “rumia deberes y faenas” (Torri 60). Quizás si en la obra de Torri sólo hubiera críticas a los tipos de mujer,

podríamos hablar de misoginia, pero resulta que el autor habla de los traspies humanos y no se tiente el corazón ante ningún tipo de personaje.

Por otro lado, la mujer como un personaje extraño, además de parecerse a distintos tipos de animales, tiene un poder sobre otro personaje, que generalmente es un hombre indefenso ante la feminidad: “La mujer es una fuerza de la naturaleza, como el viento o el relámpago, terrible desatada [...] acerquémonos a ella temerosos si no sabemos la fórmula mágica que ata y orienta su incontrastable energía” (Torri 88). En estas pocas líneas veo a la mujer como un ser superior, mientras que el hombre ocupa un lugar inferior y suele sentir miedo. No puedo hablar de misoginia en este ejemplo, al contrario, aquí se está apelando al poder de la mujer ubicándola como una fuerza eficaz a la cual hay que temer. Se configura a la mujer como un personaje místico, al que el narrador masculino teme.

Como resultado, la mujer no es menospreciada ni odiada, sino al contrario, es enaltecida o por lo menos respetada, debido al daño que puede causar en el narrador masculino. El personaje extraño que es la mujer, refleja traspies humanos y amorosos, pero sobre todo manifiesta la imposibilidad de comprender la feminidad, razón por la cual ella es vista como algo exótico y sobrenatural. El narrador masculino no la comprende, por lo que no le queda más que temerla y construirla como un personaje ajeno.

### 3.- CONCLUSIONES

En los temas que aborda Julio Torri encuentro un clamor por la literatura sencilla y un rechazo constante de la fama. Estos dos aspectos muestran la coherencia del autor con su obra e incluso con su vida, ya que él fue un hombre a quien nunca le atrajo la gloria y cuyo trabajo literario es un homenaje a la brevedad y a la palabra en sí, alejado de la búsqueda de



aplausos. “Julio Torri ve pasar la vida y no le acongoja permanecer inmóvil cuando pasan frente a él los honores y la fama” (Carballo 191).

Cuando defino *Tres libros* como un clamor por la literatura sencilla, no demerito el trabajo de Torri, al contrario, me refiero a que los textos contienen un perfecto equilibrio de ingredientes. Las palabras y los recursos están puestos con la medida exacta, de tal modo que los adornos innecesarios quedan ausentes en toda la obra del autor y esto nos deja una sensación de sencillez y pulcritud.

Torri alcanza la miniatura a través de los recursos formales que revisé, como la hibridez genérica que amalgama formas literarias, la ironía y la sátira que hacen un silencio donde esconden la burla, la fragmentación que deja espacios en blanco, el lenguaje poético cuyas metáforas esconden un secreto, referencias a personajes históricos y literarios que no necesitan presentación, y el ensayo, el aforismo y la estampa que opinan, aconsejan e ilustran sin dar mayores redundancias.

Todo este trabajo ahorrativo da como resultado una literatura limpia, que entonces puede tratar los temas de la pretensión, la banalidad, la fama y otros errores humanos. Anteriormente mencioné que Torri lanza hacia el lector un dardo sencillo, que por su claridad llega inmediatamente al interlocutor, lo que el dardo transmite es una poética en favor de la literatura breve y sencilla; por esta razón, el autor y su creación son coherentes con su vida y sus *Tres Libros*. Afirmo, por consecuencia, que esta obra es un conjunto de ideas sobre la literatura, ideas que apuntan hacia la concisión, la sencillez y la brevedad.

CAPÍTULO III

**JUAN JOSÉ ARREOLA**

Arreola nace en Ciudad Guzmán, Jalisco, el 21 de septiembre de 1918 y muere en Guadalajara el 3 de diciembre del 2001. Fue contemporáneo de Juan Rulfo y de Edmundo Valadés. El investigador Díaz Perucho menciona que estos autores, junto con Alí Chumacero, Antonio Alatorre y José Luis Martínez, forman parte de la segunda oleada de escritores, después de que la primera fue constituida por el Ateneo de la Juventud. En esta nueva generación el modo de expresión y propuesta literaria se manifestó en las revistas *Tierra Nueva* y *Pan*.

La obra de Arreola se encuentra reunida en *Narrativa completa*, de editorial Alfaguara (1997), y contiene los siguientes libros: *Varia invención*, *Bestiario*, *Cantos de mal dolor*, *Prosodia*, *Confabulario*, *Palindroma*, *Variaciones sintácticas* y *La feria*, además de “Un texto inédito” al final de la antología. Las fechas de cada obra son difíciles de definir porque los textos han estado en uno y después en otro libro. Sara Poot en *Un giro en espiral* nos relata el proceso y la historia de cada compendio y cómo algunos relatos estuvieron en *Confabulario* y terminaron en *Cantos de mal dolor*, por dar un ejemplo de la transformación. “La creación literaria de Juan José Arreola se configura en una obra móvil y giratoria: libros que pasan a ser parte de otros más densos o que finalmente se convierten en un nuevo libro” (Poot 35). Sin embargo, para ubicarnos es importante destacar que *Varia invención* de 1949 y *Confabulario* de 1952 fueron reunidos por el Fondo de Cultura Económica en 1955, titulándose así: *Confabulario y Varia invención*. *La feria*, por su parte, aparece en 1963 y en 1971 la editorial Joaquín Mortiz publica también lo que hasta ese momento eran las obras completas del autor, reuniendo *Bestiario*, *Cantos de mal dolor*, *Palindroma*, *Prosodia* y *Aproximaciones*.

Aquí utilizaré *Narrativa completa* de Alfaguara 1997, porque actualmente es de fácil acceso y surge cuando los textos ya están fijos en sus respectivos libros. Debido a que mi objetivo es el examen de la brevedad, he tomado para el presente estudio *Bestiario*, *Cantos de mal dolor*, *Prosodia* y *Variaciones sintácticas*, donde se encuentran los mejores ejemplos de narrativa breve. Arreola, al igual que Torri, tampoco escribió su obra con la idea de crear minificciones propiamente dichas; incluso exploró también el género de la novela y del cuento. En cada uno de estos géneros encuentro dos ejes primordiales: el cuidado por la palabra precisa y la fragmentación, a los cuales considero como las principales aportaciones del autor a la narrativa y a la minificción en específico. Aunque estos elementos también existen en la obra de los demás autores, desde mi punto de vista son mucho más sobresalientes en Arreola.

## 1. RECURSOS FORMALES

### FRAGMENTACIÓN

El recurso de la fragmentación dentro de la obra de Arreola lo encuentro por tres razones. En primer lugar, porque cada texto funciona de manera independiente sin importar el libro al que pertenezca. Por esta razón sus relatos pudieron circular entre los distintos libros que componen la obra de Arreola hasta asentarse en uno solo, como afirma la investigadora Sara Poot.

En segundo lugar, la fragmentación, como la definí en la obra de Torri, es una unidad de sentido independiente, que se sostiene por sí sola, pues su significado no depende de lo que esté antes o después. Teniendo esta idea presente me acerco a dos textos muy particulares: “Cláusulas” de *Cantos de mal dolor* y “Doxografías” de *Variaciones*

*sintácticas*. Ambos contienen pequeños fragmentos divididos por un número o por un nombre, están unidos por el título principal, pero cada uno se sostiene de manera autónoma.

Por ejemplo, en “Clausulas” el número IV dice: “Boletín de última hora: En la lucha con el ángel he perdido por indecisión” (Arreola 140). En “Doxografías” el nombre Francisco de Aldana encabeza: “No olvide usted, señora, la noche que nuestras almas lucharon cuerpo a cuerpo” (Arreola 345). Ambos textos funcionan de manera independiente y al estar separados de los otros, tanto por un número como por un nombre, permiten que los lectores los veamos de manera aislada. Sin embargo, debemos realizar un esfuerzo, ya que los fragmentos omiten mucha información; lo poco que se dice debe bastar para entender el minitexto y lo que queda fuera debe ser descifrado por nosotros los lectores.

Para comprender mejor la fragmentación, rescato un término poco utilizado, pero cuya definición es útil: el entimema, que se refiere sencillamente a la premisa faltante, construida, como menciona Aristóteles, de “las deducciones hechas sobre la base de lo verosímil y de los signos” (Aristóteles 48). El entimema es un elemento que siempre ha existido en la comunicación y construcción de argumentos. Sobre él, Roland Barthes, en *La aventura semiológica*, menciona una nueva definición que alude sobre todo a un carácter elíptico; el entimema “es pues un silogismo truncado por la supresión de una proposición cuya realidad parece incuestionable a los hombres, y que por esta razón es simplemente guardada en la mente” (Barthes, *La aventura semiológica* 128). Estas afirmaciones me parecen importantes porque señalan que, en la fragmentación, la premisa faltante es como un secreto que ha de ser comprendido por el lector. En la fragmentación es importante tanto la premisa existente, como la faltante, porque las dos comunican ya sea de manera directa o indirecta. Lo que se dice con palabras habla tanto como lo que se omite, se dice lo necesario para realizar una conexión con el lector, pero una vez que el texto y el lector se

conectan, aquello que se calla puede comprenderse gracias a la relación ya establecida. Por esta razón, son igual de importantes las palabras expresadas y las palabras que se esconden.

El tema de lo no dicho se sustenta en el carácter elíptico de las oraciones. Barthes define la elipsis como la supresión de elementos sintácticos, pero esta supresión no significa una degradación, no se trata de un silogismo truncado en un sentido negativo, sino que la construcción de un espacio vacío debe ser rellenado por el receptor; éste es quien se ocupa de concluir el argumento. Es así como, en el ejemplo antes citado: “En la lucha con el ángel he perdido por indecisión” (Arreola 140), el lector deberá realizar una serie de conjeturas que le permitan deducir cuáles son las premisas faltantes. A partir de la información que el autor nos está dando, los lectores podremos imaginar la respuesta de tantas preguntas, ¿por qué el narrador ha luchado con el ángel?, ¿cómo es esa lucha?, ¿por qué pierde por indecisión?, ¿a qué se refiere con lo que está diciendo?, etcétera. Al final de la deducción, en nuestra mente pueden recrearse los antecedentes y conclusiones de la pequeña narración. Únicamente el fragmento esencial basta para que imaginemos todo lo que está alrededor.

Después de comprender que la premisa faltante y la elipsis son parte de la fragmentación, menciono el tercer punto que demuestra la fragmentación en la obra de Arreola. La especialista Poot define la fragmentación como una cuestión de selección y análisis. El autor “fragmenta una realidad al elegir de ella ciertos elementos que le son significativos” (Poot 19). Con lo que he revisado hasta ahora puedo afirmar que Torri y Arreola parten de la realidad para crear sus textos, y la fragmentan para analizarla de manera microscópica. Torri hablando de la literatura y Arreola hablando de la mujer, por mencionar un tema, fragmentan y analizan un aspecto particular.

En la narrativa breve el tema es concreto; en otras palabras, es como “ir al grano”. Los autores parten de una unidad minúscula para hablar sobre ella exclusivamente. En la selección de un único grano está la fragmentación, e incluso puedo decir que en la siembra de éste se encuentra el análisis y la reflexión del mismo.

Por lo tanto, los textos que se sostienen de manera independiente, los que están divididos por números o nombres (*Cláusulas, Doxografías*) y los que muestran una diminuta parte de la realidad para analizarla particularmente, me llevan a pensar que la fragmentación es un medio que exige un lector capaz de llenar el espacio entre fragmento y fragmento, reconocer lo que no se dice, el secreto o la premisa faltante. Por último, he de afirmar que la fragmentación es un recorte y, por lo tanto, una economía de elementos que deja atrás aquello que no sirve; en consecuencia, al reducir lo que es meramente esencial, se beneficia directamente a la brevedad.

#### PARODIA

Así como la sátira, la parodia también suele recurrir al tropo de la ironía para construirse a sí misma y requiere también de un ejercicio hermenéutico, un proceso de codificación por parte del autor y decodificación por parte del receptor. Como mencioné, la sátira apunta a un blanco extratextual: los errores humanos, mientras que la parodia es un fenómeno de intertextualidad porque incorpora “un texto parodiado en un texto parodiante, un engarce de lo viejo en lo nuevo [...] la parodia representa a la vez la desviación de una norma literaria y la inclusión de esta norma como material interiorizado” (Hutcheon 177). En el caso exclusivo de Arreola, adelantaré que el modo de utilizar la parodia consiste en incluir en sus textos distintos formatos, como son las recetas, diarios, cartas y anuncios.

La parodia ocurre porque los textos cumplen con una serie de características que permiten nombrarlos como recetas, por mencionar un ejemplo. Sin embargo, al final del relato nos damos cuenta de que no se trata precisamente de una receta.

Una muestra de lo anterior la encuentro en *Variaciones sintácticas*, donde hay un texto titulado “Receta casera”: “Haga correr dos rumores. El de que está perdiendo la vista y el de que tiene un espejo mágico en su casa. Las mujeres caerán como las moscas en la miel” (Arreola 337). En este pequeño extracto observo que el texto cumple con el formato de receta: se le habla directamente al lector, y se le indica el procedimiento a seguir. El texto es una receta, pero su objetivo no es recetar, sino reírse de la forma y del modo para seducir a las mujeres. Una burla que, como la definí anteriormente, se trata de la apropiación de un tono, la voz narrativa aparenta un modo solemne, pero el resultado es humorístico, alejado de toda solemnidad.

Considero que en este caso la parodia se vale del tropo de la ironía al contraponer el tono solemne de una receta con la imagen humorística de las mujeres ahogadas o salpimentadas al gusto. El autor, al tomar prestado el recurso de la receta, logra configurar una situación absurda, porque esta receta sólo aparenta un discurso formal que en el fondo se está riendo tanto del formato como del tema de la seducción.

El ejemplo más representativo sobre la parodia de formatos es el mismo libro *Bestiario*, ya que aquí el autor aparenta un tono científico para configurar el carácter de los bestiarios clásicos, donde la observación y la descripción objetiva del animal eran esenciales en ese tipo de textos; sin embargo, el resultado del *Bestiario* de Arreola se aleja de cualquier trabajo científicista.

Tanto en Arreola como en Monterroso la parodia se da a través de una simulación; ambos autores simulan tratar los formatos de manera seria o como cualquier otro escritor,



pero debido a que rompen con los esquemas conocidos de bestiario y de fábula, la sonrisa que quería permanecer escondida, termina por estallar.

Por ejemplo, en *Bestiario* encuentro un texto breve titulado “El oso”: “Señal de la condición es el pelaje: si blanco, sanguinaria; si negro, bondadosa. Por fortuna, el oso manifiesta sus diversos estados de ánimo con todos los matices del gris y del pardo” (Arreola 90). En esta cita puedo apreciar una intención bien lograda de configurar el tono científico, utilizando palabras como “condición” y “pelaje” y dándole importancia al color del animal, como suele suceder en los estudios científicos. Sin embargo, el autor está hablando de algo diferente: configura al oso como personaje de ficción, con características humanas y con diferentes estados de ánimo.

El tono científico aunado a los personajes configurados en *Bestiario*, dan como resultado un contraste porque la objetividad de un trabajo descriptivo, como sería un bestiario común, se contrapone con personajes ficticios. En el ejemplo se puede observar que el personaje oso baila y monta en bicicleta, así como también puede ser un osito de peluche, lo cual se refiere al estado de ánimo de la ternura. Por lo tanto, el autor termina hablando de los humores del personaje, en vez de prestar atención a la fauna y sus características.

La parodia es posible gracias a la incorporación de un formato como el bestiario en un nuevo texto que es el de Arreola, aparentando un objetivo científicista, pero sin llegar a ser un texto descriptivo del comportamiento animal. A través de este tipo de parodia encuentro dos resultados.

Por un lado, el autor puede hablar de los lugares comunes que les hemos atribuido a los animales a partir de su comportamiento. La hiena, por ejemplo, siempre ha sido mal vista; la conducta de este ser nos hace imaginar en él un carácter hostil, por lo que Arreola

lo define como “Animal de pocas palabras” (Arreola 97). Así como las fábulas de Monterroso reflejan el comportamiento de la humanidad, el *Bestiario* de Arreola refleja el modo como la humanidad ha encasillado y definido a los animales.

El segundo resultado de parodiar el formato de bestiario es el recuerdo, recordar los formatos del pasado. Arreola se apropia de una forma literaria anterior, que los lectores recordamos al momento de leer el título *Bestiario* y ver cómo algunos elementos —como el tono científico y la descripción— se siguen repitiendo. Se dice bestiario, lleva el nombre de *Bestiario*, pero el contenido no se basa en el análisis de la fauna. Lo que sucede es que Arreola sabe representar el modo como hemos encasillado y humanizado a los animales, además de encontrar la particularidad de cierto animal y convertirla en humana; así el elefante tiene una condición de abuelo y la jirafa representa los devaneos del espíritu, dos aspectos perfectamente humanos.

La parodia es un recurso útil para construir la brevedad porque está conformada de algún elemento en común entre autor y lector: nosotros como receptores recordamos los modos discursivos de las recetas y de los bestiarios para comprender el juego que hace Arreola al retomar un formato y reírse del mismo. De esta manera, el efecto paródico no necesita ser explicado, porque en nuestra memoria lectora está guardada la información, lo cual ahorra espacio, propicia la brevedad y promueve la complicidad entre autor y lector.

#### LINGÜAJE POÉTICO

En un principio mencioné que uno de los ejes primordiales en los libros de Arreola es el cuidado en la elección de la palabra, esto entre otras muchas cosas importantes, pero ahora, estudiando el recurso del lenguaje poético, mostraré la atención que el autor le presta a la palabra exacta. ¿Cómo se construye el lenguaje poético en la obra de Arreola? Para

responder esta interrogante, fijo mi atención en tres aspectos recurrentes dentro de la obra del autor: imágenes sugeridas, descripciones y analogías.

Para tratar el primer aspecto recurro al artículo de Teresa Sarduní, titulado “Rulfo, Arreola y Monterroso: tradición y modernidad en el cuento mexicano”. Aquí, la especialista menciona que Arreola es un experto en el arte de sugerir. Reflexionando en esta idea, confirmo que lo sugerido se logra a través de un lenguaje connotativo, que debe ser descifrado por los lectores, y aquello que se sugiere son imágenes. Este modo de comunicación sugerido tiene tanto peso que las acciones quedan en un segundo plano: “el estilo se decanta por lo lírico y alegórico [...] la trama desaparece y la construcción del símbolo gobierna la estructura del relato” (Sarduní 100).

Es así como el gran manejo del lenguaje que tiene Arreola, le permite construir imágenes como la siguiente: “A nivel del mar, apegado a una superficie ardorosa, el camello parece una pequeña góndola de asbesto que rema lentamente y a cuatro patas el oleaje de arena” (Arreola 93). Aquí, la imagen que queda sugerida es el simple movimiento del camello, el retrato de éste está sugerido con la analogía de una góndola.

Para construir un lenguaje poético Arreola utiliza las palabras exactas que sugieren la imagen deseada. Los recursos poéticos no describen directamente al objeto, sino que dicen lo necesario, únicamente, para que la imagen resulte dibujada (sugerida) en el lector. Si la idea no fuera sugerida, entonces se describiría al camello desde un punto de vista objetivo, es decir, predominarían los detalles precisos y no habría lugar para la imagen que se termina de construir en la mente del lector. Por lo tanto, el lenguaje poético remite a ese carácter elíptico de las frases y en consecuencia a la fragmentación, donde lo que no se dice, lo que se sugiere, tiene tanto peso como la palabra que sí se manifiesta. La premisa

faltante que une a un camello con una góndola conforma el secreto que queda entre autor y lector, el cual es posible de descifrar porque Arreola utiliza las palabras precisas.

Al estudiar la obra de Torri, descubrí que para este autor el lenguaje poético también tiene gran relevancia en sus textos y afirmo que este modo de escritura da como resultado ciertas imágenes dibujadas en la mente del lector. Tanto Arreola como Torri saben dejar plasmada una huella en nuestra percepción, una huella conformada de palabras que dejan la imagen sugerida.

El segundo punto interesante que encuentro respecto al lenguaje poético, lo hallo en *Bestiario*, y se trata de la maestría que tiene Arreola para relacionar las descripciones físicas de un animal con ciertos temas que atañen al hombre. Por ejemplo, en “El hipopótamo”: “Y si bosteza, las mandíbulas disformes añoran y devoran largas etapas de tiempo abolido” (Arreola 98). El poco movimiento y acción que describen al hipopótamo, permite que el texto trate el tema del hastío y del aburrimiento. La descripción que caracteriza a un bestiario común se encuentra presente en este ejemplo, pero Arreola la mezcla también con imágenes poéticas, de tal forma que un hipopótamo, al bostezar, devora el tiempo abolido.

Las descripciones que no llegan a ser meramente objetivas y se convierten en imágenes poéticas, son las que permiten la construcción del texto. Como más tarde veré, Augusto Monterroso percibe al animal como analogía del hombre: en *La Oveja negra y demás fábulas* los errores de los animales finalmente son errores de los humanos. Pero en Arreola los animales no reflejan al hombre, salvo algunas excepciones como “El sapo”: “y la fealdad del sapo aparece ante nosotros con una abrumadora cualidad de espejo” (Arreola 81). Sin embargo, en los demás textos de *Bestiario*, a pesar de que los animales tienen sentimientos humanos, no reflejan nuestros errores, sino que muestran la forma como los

hemos visto y encasillado, es decir, como los hemos imaginado. Por esta razón, puedo afirmar que en la obra de Arreola predominan las imágenes sobre las acciones. Como mencioné, no importa si los animales tienen una evolución dentro de la trama, lo que sobresale es la imagen del animal que surge a partir del modo de describir sus características. Por ello Arreola tiende al bestiario y Monterroso a la fábula, ya que en esta última las acciones del protagonista sí son esenciales para reflexionar sobre los errores del animal, que a su vez reflejan los del hombre; en cambio, en un bestiario, importa más el detalle, que Arreola ornamenta con un lenguaje poético.

Como tercer punto observo que Arreola recurre a las analogías y a partir de ellas desarrolla la narración. Es decir, a partir de la ecuación: X es igual a Y, se utiliza Y para hablar de X. En “Kalenda maya”, de *Cantos de mal dolor*, las niñas son como botellas de champaña, por lo que el texto habla de los brindis, de las cosechas, del corcho, pero en el fondo trata el tema de las mujeres que deben soportar la opresión de los hombres. Este mismo recurso de analogía sucede en “La trampa”, donde la mujer es una flor carnífera, por lo que el narrador utiliza un campo semántico relacionado con las flores (pétalos, insecticidas, moscardones, libélulas), todo esto para hablar del poder de turbación que tiene la mujer sobre el narrador. Por lo tanto, Arreola utiliza el recurso de la analogía, logrando hablar de temas complejos (la opresión, la atracción), pero ligeramente, con analogías, disemina el punto central hablando de un asunto más ligero, como los brindis y las flores.

Como mencioné anteriormente las analogías y metáforas, también están relacionadas con la ironía por aquello que no se dice y permanece en silencio. En los ejemplos anteriores se habla de situaciones terribles, pero con el disfraz de la analogía lo terrible se aminora, por lo que afirmo que en estos casos Arreola emplea la ironía a través del recurso de la lítotes. “La lítotes puede ser una forma de definirse a sí mismo; puede

también servir de norma estética y soportar una escritura [...] Es el arte de expresar lo más con lo menos [...] el rechazo del sentimentalismo” (Schoentjes 149).

En el *Diccionario de retórica y poética*, Helena Beristáin define la analogía como un término que “expresa la semejanza o correspondencia dada entre cosas diversas” (Beristáin 260). En las analogías de Arreola, los lectores hacemos la relación de un aspecto con otro, que aunque no tengan mucho en común (como las mujeres y las flores), se definen mutuamente.

Por esta razón considero que en *Bestiario* las descripciones no son objetivas, como se esperaría de cualquier otro bestiario, y en *Variaciones sintácticas*, *Prosodia* y en *Cantos de mal dolor* las acciones no tienen un inicio, desarrollo y fin, como se esperaría de cualquier otro cuento, sino que se combinan con analogías que a su vez sugieren imágenes, conjugando así la poesía con la narrativa, o las analogías con las acciones. Un ejemplo de esto lo encuentro en “Libertad”: “Hoy proclamé la independencia de mis actos. A la ceremonia sólo concurrieron unos cuantos deseos insatisfechos, dos o tres actitudes desmedaradas” (Arreola 152). Esta proclamación de independencia aparenta ser un relato común; sin embargo, es una analogía útil para expresar el tema de la libertad. Resulta interesante observar que la combinación de acciones con imágenes poéticas cambia nuestras expectativas de lectores. Porque en un principio, con palabras como “proclamación”, “independencia” y “ceremonia”, esperamos un relato de lucha independentista, pero el resultado es distinto: el argumento central es la libertad personal. Por lo tanto, las analogías utilizan un tema para hablar de otro.

El lenguaje poético en la obra de Arreola funciona a través de imágenes sugeridas, de descripciones y analogías, que dan como resultado una envoltura que recubre un tema central para presentarlo como nuevo. Y como el lenguaje poético está construido de

fragmentos, por todo lo que no se dice y queda sugerido, permite que la brevedad siga siendo eficaz.

#### REFERENCIAS A ARTISTAS Y PERSONAJES

La alusión a personajes ficticios o históricos es un punto en común entre Arreola y Torri. Los dos autores exigen un lector competente que conozca referencias extraliterarias y en ocasiones muy alejadas de lo popular.

El texto “El ajolote” de *Bestiario*, por ejemplo, es algo elitista por la información que contiene. En principio, el narrador cita *Cosas de la Nueva España* de Bernardino de Sahagún, e incluye frases en latín como *simillima mulieribus y lingam*. Además, nombra a Nemilov y Jean Rostand, personajes científicos que han estudiado la biología de la mujer. Por último, menciona al ajolote, animal poco conocido y exclusivo de México.

Sin embargo, a pesar de que varias referencias incitan a ser buscadas en la enciclopedia, el texto puede ser comprendido en su mayoría. En este ejemplo, si los lectores no conocemos alguna referencia, aun así podemos notar un tono humorístico, cuando después de todas las referencias cultas, refinadas y elitistas, se equipara a la mujer con cierta mona antropoide.

Las referencias de este ejemplo simulan un tono de sabiduría y cultura, se configura un narrador culto, que al final se burla de la mujer, del mono y del ajolote, destruyendo por completo esa solemnidad previa. Así como en el recurso de la parodia subrayé la simulación de un tono científico, del mismo modo algunas de las referencias cultas también aparentan una solemnidad, cuyo resultado es paradójico, porque esa aparente seriedad desemboca en el humor.

Sin embargo, las referencias no siempre están ahí para configurar la burla. En *Cantos de mal dolor* las referencias clásicas o cultas son mucho más evidentes y trágicas, empezando por el título que remite a la obra del Conde Lautrémont, titulada *Los cantos de maldoror* (1869). Del mismo modo que esa obra del siglo XIX, la de Arreola también se caracteriza por crear una atmósfera pesimista, en ocasiones triste o violenta, ya que los personajes no tienen ninguna solución para sus conflictos. La mayoría de los textos que conforman *Cantos de mal dolor* alude a personajes ilustres, tanto porque están nombrados en el título, o porque los epígrafes citan sus obras. Aquí las referencias no están puestas de manera humorística, sino de modo reverencial y como forma de respeto.

Un buen ejemplo es “La noticia”, donde se menciona a Carlota, Margarita de Borgoña y Coatlicue, entre otros personajes femeninos. Por lo tanto, Arreola exige de su lector cierto nivel de cultura o, de lo contrario, algo de paciencia para con las referencias y las ideas en latín o en francés. Como mencioné, los textos pueden ser entendidos sin saber quién era Lautrémont, por dar un ejemplo, sin embargo, un breve análisis de las referencias enriquece mucho más nuestra lectura.

En *Prosodia* también encuentro gran variedad de textos con referencias extraliterarias, pero en este caso sobresalen las referencias a personajes célebres de la historia. En “Elegía”, “Flor de retórica antigua”, “Flash” y “Loco de amor”, el narrador vuelve a escribir la historia para remarcar el rasgo que para él es importante, como ocurre en el siguiente ejemplo de una sola línea, titulado “Francisco de Aldana”: “No olvide usted, señora, la noche que nuestras almas lucharon cuerpo a cuerpo” (Arreola 345). Buscando la referencia sobre Francisco de Aldana, encuentro que es un personaje histórico, un soldado poeta que muere en la batalla de Alcazarquivir (enfrentamiento entre Portugal y Marruecos), añorando la poesía y la vida contemplativa. Por lo tanto, la lucha que se



expresa en el minitexto juega con un sentido doble, que alude a un contexto sexual y al de la misma guerra. Arreola retoma la historia real para apropiársela, de tal forma que puede darle un mayor énfasis a lo que él desee, así como hacernos mirar a esos personajes históricos con cualidades importantes de recordar.

Es así como incluir personajes ilustres provoca un elitismo que, como he mencionado, no demerita la obra, sino que exige un lector competente. Suponiendo que este lector entienda de lo que se está hablando, las explicaciones son obsoletas, ahorrando espacio y facilitando la brevedad. Las referencias cultas configuran a un narrador conocedor de diversos temas, capaz de apropiarse de la historia real y transformarla a su manera. Por último, entiendo que retomar a un personaje ilustre, no siempre ha de tener una intención irónica; también puede ser una forma de recordarlo y, en ocasiones, de alabarlo.

#### LOS FINALES

La mayoría de los finales, en la obra de Arreola, más que una acción narrativa o una vuelta de tuerca, son una reflexión o una imagen poética. Juzgo importante este aspecto, porque muchas veces se piensa que un final debe terminar con una historia acabada, con el fin de un personaje o con un cambio de expectativas que sorprenda al lector. Sin embargo, en Arreola, debido a que el lenguaje está cargado de significados y las palabras tienen mucho peso, los finales son simplemente el término de una imagen, una especie de pintor acabando su obra.

En las narraciones de *Cantos de mal dolor*, por ejemplo, “Homenaje a Otto Weininger”, encuentro la referencia a un filósofo austriaco que se suicidó a los 23 años; el protagonista de este texto sufre de una sarna insoportable, habla sobre su tragedia y el texto termina así: “Y me quedo siempre aquí, roñoso. Con mi lomo de lija. Al pie de este muro

cuya frescura socavo lentamente. Rascándome, rascándome...” (Arreola 121). En este ejemplo podemos preguntarnos cuál es el fin de la historia, qué pasa con el personaje, pero lo único que tenemos es la reiteración en la sarna. Esto no significa que el texto esté incompleto, porque la imagen de la enfermedad y la imagen de lo terrible están bien terminadas. Quizás los lectores no llegamos a conocer la muerte del protagonista, pero sí tenemos una imagen completa del sentimiento ante la enfermedad.

En *Prosodia* también encuentro que los finales remarcan lo terrible de la situación y por eso abundan las imágenes contundentes que apelan a la muerte o a la desgracia. En “Infierno V” el narrador sufre una especie de pesadilla y finaliza con la reflexión de la misma: “no hay mayor dolor que acordarse del tiempo feliz en la miseria” (Arreola 149). Todo el texto que va configurando una atmósfera intranquila, termina con una frase que reitera la perturbación del ambiente. Una especie de eco que remarca y hace más fuerte el sentimiento que se ha ido desarrollando en la narración.

Otra importancia de los finales y que más tarde revisaré en Luis Felipe Hernández, es que en los textos nimios gran parte del final se define en la mente de los lectores. Para ilustrar esta idea tomo un ejemplo de una de las narraciones más breves de Arreola, donde la sorpresa viene cuando los lectores comprendemos el minitexto, una especie de epifanía cuando descubrimos por qué los elementos están ahí. “Cuento de horror: La mujer que amé se ha convertido en fantasma. Yo soy el lugar de las apariciones” (Arreola 346). Al concluir la breve lectura, la mujer protagonista y el narrador se quedan estáticos en nuestra mente, mientras que los lectores absorbemos el sentido del texto, lo cual equivale a deducir las premisas faltantes respecto a cómo sucedieron los hechos, de qué tipo de horror se está hablando, cómo se convirtió en fantasma, etcétera. Considero que el llenado de espacios

vacíos es lo que debe considerarse como final, que, como dije, no es el fin de los personajes o de la historia, sino la completud de la imagen.

Por lo tanto, los finales también son parte de la fragmentación, porque no están completados; el cierre del texto es trabajo del lector. Tanto en la narrativa breve como en la minificción, no se necesita llegar a la muerte del personaje o al final de una acción para cerrar el relato, basta con una imagen y con la comprensión de la misma.

## 2. RECURSOS TEMÁTICOS

### LA MUJER

Otro punto en común entre Arreola y Torri son los textos que hablan sobre la mujer y que han sido considerados misóginos. Como ya mencioné, la misoginia no es un término que defina la calidad de una obra literaria. Y asimismo opino que ninguno de estos dos autores es realmente misógino. Ambos muestran a la mujer como un ser sobrenatural, pero no por menospreciarla, sino que el narrador masculino sufre a causa de la seducción femenina.

Es importante resaltar dos fragmentos en los que Torri y Arreola parecen dialogar respecto a la mujer. Lauro Zavala los rescata en su artículo “La minificción en Arreola y el problema de los géneros”, y señala que en *De fusilamientos*, Torri presenta la siguiente frase: “Y tú, a quien las acompasadas dichas del matrimonio han metamorfoseado en lucía vaca que rumia deberes y faenas” (Torri 60). Mientras que en *Bestiario*: “Y ama a la prójima que de pronto se transforma a tu lado, y con pijama de vaca se pone a rumiar interminablemente los bolos pastosos de la rutina doméstica” (Arreola 79). Claro que en estos fragmentos podemos fácilmente acusar a los autores de misóginos, pero a lo que están apuntando y criticando no es a la mujer sino a la rutina conyugal, de la que ella irremediamente forma parte.

Si Torri y Arreola fueran misóginos, cómo nos explicaríamos que uno define a la mujer como un relámpago de incontrastable energía y otro la equipare con la Venus de Willendorf. En el artículo de Dolores Koch “El micro-relato en México: Torri, Arreola, Monterroso y Avilés Fabila”, la autora menciona que en Torri y Arreola predomina la misoginia, pero sobre todo la misantropía, “todo el que observa y se observa, asume una posición crítica” (Koch, “El micro-relato en México” 126). Reflexionando sobre los términos, concluyo que en lugar de un odio al hombre o a la mujer, como señala Koch, hay una reflexión analítica sobre los errores humanos, por lo que el tema femenino en ambos autores es manejado desde una postura crítica.

Concretamente, Arreola habla de la imposibilidad de dominar a la mujer y la dominación de ella sobre el hombre, o de las relaciones conyugales que terminan en la monotonía, donde la solución se encuentra en idealizar a la mujer perfecta, pero esto en ningún momento expresa el odio hacia las mujeres. Al contrario, en los textos donde la mujer es el tema, también es el lado fuerte en la dicotomía, porque tiene la capacidad de hacer sufrir al hombre. Como en “Insecticida”, el narrador la define así: “Las hembras van tras de nosotros, y nosotros, por razones de seguridad, abandonamos todo alimento a sus mandíbulas insaciables” (Arreola 85). Este ejemplo podría ser considerado como una idea misógina, tal vez, pero desde mi punto de vista no lo es, porque Arreola, así como Torri, presenta a la mujer como algo misterioso e incomprensible, algo aterrador, pero no en un sentido despreciativo, sino como un modo de mostrar el poder femenino sobre el masculino, en cuanto a la seducción se refiere. La imagen de las hembras que van tras el macho, refleja un terror hacia la atracción, refleja a la mujer seduciendo al hombre, y a éste sin saber qué hacer.

En el prólogo que presenta Felipe Garrido a *Narrativa completa*, se encuentra una cita donde el mismo Arreola habla sobre su supuesta misoginia: “Padezco la nostalgia de esa separación y he tratado de expresarla en textos que pueden ser erróneamente interpretados como una crítica antifeminista. Desde la infancia he sido un ser ávido que busca completarse en la mujer” (Garrido 21). Así concluyo y reafirmo que tanto Arreola como Torri perciben a la mujer como un deseo inalcanzable, como algo incomprensible y misterioso, pero en ningún momento es odiada. Ambos autores podrán criticar la rutina conyugal o la idealización de la mujer, pero esto es una crítica a las acciones y no un desprecio hacia el lado femenino.

#### ANÁLISIS SOCIAL

A pesar de que en Arreola no hay una crítica a la sociedad tan notoria como en Monterroso, sí encuentro dos elementos constantes en la obra arreoliana cuyo referente es la sociedad, es decir, aspectos comunes que podemos corroborar en el entorno: las relaciones interpersonales, y el modo de mirar o concebir el bien y el mal.

Sobre las relaciones interpersonales ya hablé un poco al tratar el tema de la misoginia; sin embargo, el asunto no se queda ahí, porque constantemente hay una imposibilidad para que la correspondencia entre amantes suceda, los personajes que se aman nunca pueden estar juntos. En el texto “La trampa” aparece un narrador que inevitablemente cae en las redes femeninas: “cada vez que una mujer se acerca turbada y definitiva, mi cuerpo se estremece de gozo y mi alma se magnifica de horror” (Arreola 124), pero al final la relación es imposible por alguna u otra razón: “Y yo sigo otra vez volando solo, fatalmente, en busca de nuevos oráculos (Arreola 124). Por lo tanto, el resultado de estos encuentros nunca es fructífero, y el narrador masculino queda

desdichado. Lo mismo sucede en “Luna de miel”, “Armisticio”, “Gravitación”, “La trampa” e “Insecticida”.

Al mismo tiempo, cuando el narrador está en tercera persona, suele relatarnos el camino de dos amantes que se cruzan y se esquivan, como sucede en “El encuentro”: “Cuando uno de ellos comete un error y provoca el encuentro, el otro finge no darse cuenta y pasa sin saludar” (Arreola 133). Y el mismo resultado sucede en “Teoría de Dulcinea” y “Epitalamio”.

Los encuentros amorosos sin solución son manejados con un lenguaje poético o con humor, como ocurre en “Duermevela”: “En el momento preciso en que los dos van a llegar a su apogeo, suena el despertador con retraso. ¿Qué hacer? ¿Desayunar a toda velocidad y olvidarla para siempre en la oficina?” (Arreola 335). No importa si el tono es poético o humorístico, si el narrador está en primera o tercera persona, lo importante es que el tema de las relaciones amorosas fallidas o imposibles ocupan una buena parte de la temática arreoliana; esto da como resultado un acercamiento a la realidad de los lectores, porque nosotros corroboramos el mundo de la narrativa de Arreola en nuestro entorno. Ese tema en común nos permite dialogar con el autor, en el sentido de una comprensión mutua, un entendimiento donde lo no dicho se convierte en un secreto entre autor y lector, permitiendo el ahorro de explicaciones y propiciando la brevedad.

El segundo aspecto que maneja Arreola, basado en la sociedad, es el modo de distinguir el bien y el mal, donde todo depende de la perspectiva desde la que se observe. Esta relación entre lo bueno y lo malo, entre el ángel y el diablo, predomina sobre todo en *Cantos de mal dolor* y *Prosodia*. A continuación enlisto algunos ejemplos donde lo positivo y negativo están en lucha.

En “Casus conscientiae”: “Caín no es el culpable. Abel murió abrumado por su complejo edípico y el supuesto homicida asumió la quijada de burro” (Arreola 111). En “Telemaquia”: “Donde quiera que haya un duelo estaré de parte del que cae. Ya se trate de héroes o rufianes [...] El Diablo juega ahora las piezas blancas” (Arreola 148). Y en “Infierno V” el narrador tiene una pelea de box contra el ángel.

La razón por la que he enlistado estos ejemplos es porque, en conjunto, generan un cuestionamiento respecto a lo que es bueno o malo, respecto a ponerse de parte del diablo o del ángel. Y configuran un narrador que participa en la historia y que precisamente ha tenido que discernir entre el bien y el mal. Como resultado, puede ser que el lector se reconozca a sí mismo en el dilema o que observe el conflicto entre ambos polos como algo común.

Otro buen ejemplo entre lo que es bueno y malo, aunque se aleja de los espacios del infierno y del cielo, es “Achtung! Lebende Tiere!”, donde una niña traviesa molesta a un león hasta que éste se la traga de un bocado, “los comentaristas pusieron el grito en el cielo y criticaron las leyes del universo, que consienten la existencia de leones hambrientos junto a incompatibles niñas maleducadas” (Arreola 127). Aquí, el narrador se pone de parte del león, que por instinto natural se come a la niña y ella que por traviesa tiene su merecido. El modo irónico del narrador para expresarse, permite que una escena terrible se aminore con el tono humorístico, que consiste en burlarse de un personaje que se cree domador de leones y que es devorado por quien menos se lo espera: un león flaco.

Por lo tanto, el tema del bien y del mal, más allá de decir lo que es bueno y malo, pone en duda al lector respecto a quién hace el bien y quién hace el mal. Por esta razón, “El Diablo juega ahora las piezas blancas” (Arreola 148). Y al mismo tiempo, este tema muestra que la línea entre el bien y el mal también es muy débil. Sin embargo, lo más

importante de un tema como éste es que al ser tratado con ironía o con un lenguaje poético, el elemento terrible se aminora, pero deja su huella en nuestra mente de lectores: la imagen de un hombre peleando con el ángel tiene mayor peso visual que una teoría sobre el bien.

## MÉXICO

Otro punto en común entre Arreola y Torri es el presentar textos breves que incluyan temas relacionados con México; lo cual también me permite hablar de un elitismo o una narración hermética, porque parecería que en primera instancia el lector debe dominar los conceptos estrictamente mexicanos o de lo contrario quedar fuera del juego. Sin embargo, aunque no se dominen todas las referencias, los relatos pueden ser comprendidos en su mayoría, ya que el autor apela también a otros elementos, como veremos a continuación.

En “El ajolote”, ya mencionado, no encuentro una intención regionalista, ya que el narrador hace referencia al animal que es específico de México, pero sutilmente lo relaciona con un tema universal: la mujer. Ambos seres padecen “el ciclo de las catástrofes biológicas más o menos menstruales” (Arreola 102). Por lo tanto, este animal tan peculiar permite que el autor construya una burla, al equiparar un ser tan raro con otro igualmente misterioso para el narrador. Afirmando entonces que lo exótico del animal mexicano fue de utilidad para hablar de otro ser extraño, nuevamente, de la mujer. Si el lector no conoce el ajolote ni *Cosas de la Nueva España*, el tema de la mujer es mucho más cercano y universal, por lo que el texto es comprensible.

Asimismo, “La noticia” es un texto que construye escenas surrealistas y macabras, a través del personaje de Coatlicue (diosa azteca de la vida y la muerte, cuyo nombre significa falda de serpientes) asfixiando al narrador. Este elemento mexicano configura el exotismo del texto, es parte de lo extraño y aunque se mezcla con elementos de otras



regiones, como Carlota Corday y Margarita de Borgoña, es útil para construir lo insólito y peculiar del relato. Pero aun así, sin saber el significado de Coatlicue, lo sobrenatural sigue estando en la narración y por ello es comprensible.

Por otro lado, en “Navideña” el autor representa el asunto mexicano a través de las posadas y las piñatas, pero con un toque trágico: la niña protagonista es descalabrada en el evento. Sin embargo, el narrador comenta las teorías psicoanalíticas respecto a las piñatas diciendo: “La piñata es un vientre repleto; los nueve días festivos corresponden a otros tantos meses de embarazo; el palo agresor es un odioso símbolo sexual; la venda en los ojos, la ceguera del amor” (Arreola 117). Así, al completar el texto, vemos una analogía entre la niña descalabrada en la posada y el embarazo, razón por la cual debemos esperar unos cuantos meses para saber el final de la historia.

Este texto, disfrazado de teorías psicoanalíticas, habla de un tema más grave que es la niña descalabrada o la niña embarazada. Cualquiera de los dos trágicos eventos son tratados por el narrador con un tono tranquilo, sin poner énfasis en lo terrible que la situación realmente representa, incluso con un dejo indiferente al respecto.

“Navideña” retoma entonces elementos de la tradición mexicana, en cuanto a las posadas y piñatas se refiere, para hablar en el fondo de otro tema: el embarazo. Como he visto en estos ejemplos, Arreola no habla exactamente de México, pero sí se nutre de elementos mexicanos para construir relatos peculiares que tocan un tema en especial. De igual forma, al estudiar la obra de Torri, vimos que este autor tampoco intenta un tema nacionalista, pero lo específicamente mexicano alimenta otro tipo de temas.

En el Prólogo a *Narrativa completa*, Felipe Garrido menciona: “Arreola no necesita parecer mexicano. Su mexicanidad es una fatal manera de ser. Su mexicanidad no reside en los personajes ni en la anécdota, sino en la manera de sentir y construir la narración”

(Garrido 15). Por esta razón, concluyo que Arreola se sustenta de los elementos mexicanos, como el ajolote, las diosas aztecas, las piñatas, no para hablar de ellos exactamente, sino para tratar otros temas perfectamente universales, como las mujeres, los sueños y el embarazo, los cuales pueden ser comprendidos por los lectores sin importar su nacionalidad.

### 3. CONCLUSIONES

Arreola se nutre de elementos comunes al hombre, por lo que en *Bestiario* los animales presentan sentimientos humanos, en *Cantos de mal dolor* y *Prosodia* el cuestionamiento sobre el bien y el mal, que ha existido desde siempre en la humanidad, permanece, y en *Variaciones sintácticas* la mujer y el amor imposible no podían faltar, así como son imprescindibles en la cotidianidad. Por lo tanto, el autor nos acerca a elementos con los que nos enfrentamos regularmente, y ya no es necesario ahondar en explicaciones.

Aunado a lo anterior, Arreola se emparenta con Torri en el empleo de referencias históricas y literarias, así como mexicanas, apelando a un lector que conozca lo básico de las mismas. Es decir, que las referencias son otro punto en común entre creador y receptor, con el que las explicaciones vuelven a salir sobrando, no son necesarias, por lo que se acota el espacio logrando así la brevedad.

Por último, Arreola, al igual que Torri y más tarde Monterroso y Luis Felipe Hernández, dejan descansar sus textos en la ironía y la fragmentación. Fragmentación porque segmentan la realidad, toman una pequeña muestra de ella y sobre ésta trabajan, dando como resultado textos también fragmentados que funcionan aisladamente. E ironía porque simulan decir algo, aunque en el fondo estén diciendo otra cosa diferente, simulan

un carácter solemne, pero se están riendo de la seriedad; o en otras ocasiones simulan indiferencia para tratar temas desagradables.

Al mismo tiempo, la fragmentación es una selección de las mejores frases, de tal modo que las palabras exigen un mayor cuidado. Cualquier texto literario implica prestar mucha atención a las palabras que se seleccionan, pero en la narrativa breve la atención se lleva al extremo, cualquier vocablo de más podría arruinar el relato. Arreola es consciente de esto, por lo que selecciona debidamente las frases y su obra es una buena muestra del trabajo con la palabra y la fragmentación; ambos elementos le permiten al autor crear un lenguaje poético, porque tanto las premisas que selecciona como las que fragmenta, bastan para conformar la imagen deseada.

Una última muestra del trabajo que realiza Arreola con la palabra y la fragmentación, para conformar el lenguaje poético, es “Ágrafa musulmana en papiro de Oxyrrinco”, texto sumamente breve que dice: “Estabas a ras de tierra y no te vi. Tuve que cavar hasta el fondo de mí para encontrarte” (Arreola 345). Aunque el autor no haya tenido intención de crear minificciones, éste es un ejemplo de una mínima acción narrativa, que emplea la fragmentación y el lenguaje poético, permitiéndonos reflexionar sobre el uso que tiene cada palabra en la oración. La narrativa breve necesita de un momento en que el lector hile todos los elementos del texto y entienda la razón que tienen para estar ahí. Por tanto, considero que los lectores de Arreola, al llegar el instante de la comprensión, pasamos indiscutiblemente a reflexionar sobre el significado de las palabras.

Con lo que he revisado hasta aquí, reafirmo que existen muchos recursos importantes y sobresalientes, pero el manejo apropiado de la fragmentación y del lenguaje es el que predomina en los textos de Arreola, mostrándonos que la palabra seleccionada no está allí por accidente, sino que es la pieza clave para que el texto breve funcione.

CAPÍTULO IV

**AUGUSTO MONTERROSO**

Monterroso nació en Tegucigalpa, Honduras, el 21 de diciembre de 1921 y murió el 7 de febrero del 2003 en México. A los 15 años se trasladó con su familia a Guatemala. Más adelante, por problemas políticos, tuvo que salir de allí para llegar a México en 1944. Por ello es conocido algunas veces como escritor guatemalteco, otras como mexicano, a pesar de que no nació en ninguno de estos países, sino en Honduras. Debido a que la mayor parte de su vida radicó en México es considerado parte de la narrativa breve mexicana.

La obra de este autor consta de *Obras completas (y otros cuentos)* (1959), *La Oveja negra y demás fábulas* (1969), *Movimiento perpetuo* (1972), *Lo demás es silencio* (1978), *Viaje al centro de la fábula* (1981), *La palabra mágica* (1983) y *La letra e* (1987). En el estudio de estos libros, y con el objetivo de buscar el legado de la minificción que Monterroso aportó a la narrativa breve, encuentro una amplia variedad de ejemplos en los que el humor y la crítica se manifiestan constantemente.

Sin embargo, en algunos libros existen cuentos que rebasan las dos páginas, junto con narraciones de una sola línea. Por ejemplo, en *Obras completas (y otros cuentos)*, predominan los textos de más de tres páginas, pero a la vez otros más breves como “Vaca” y el más famoso, “El dinosaurio”. En cambio, en *La Oveja negra y demás fábulas* sí proliferan las narraciones cortas, por lo que me centraré específicamente en este libro, ya que lo considero un buen ejemplo de lo que es la narrativa breve por abordar la crítica social y utilizar elementos irónicos, paródicos, satíricos, entre otros.

A continuación analizaré los textos más representativos del libro que sean útiles para conocer los recursos formales y temáticos y, por tanto, el aporte que Monterroso ha hecho a la minificción. Mientras tanto, me adelanto a afirmar que *La Oveja negra y demás*

*fábulas* se distingue por propiciar una crítica social, es decir, una reflexión sobre los errores humanos y los de la sociedad misma.

La gran mayoría de los textos que componen *La Oveja negra y demás fábulas* no son minificciones porque contienen, explícitamente, un inicio, un desarrollo y un final, mientras que en la minificción estos elementos están únicamente sugeridos; por ejemplo, se sugiere el antecedente y el desenlace del personaje. En consecuencia, muchos de los textos que componen este libro, pertenecen a la narrativa breve y no a la minificción. Pero paradójicamente Monterroso es un ícono del nuevo género por su texto “El dinosaurio” (de *Obras completas*) que apadrina las minificciones que surgirán posteriormente, éste es el primer ejemplo en el que se piensa al hablar de minificción, lo cual resulta interesante para estudiar el desarrollo del género, porque nos indica que después de la brevedad jurásica de Monterroso, los autores ya tienen un molde, un ejemplo claro de la brevedad narrativa, de las acciones sugeridas, de la fragmentación, un ejemplo claro de esta novedad literaria.

Sin embargo, Monterroso aporta muchas cosas más que el famoso minitexto de siete palabras, y esto es lo que revisaré a continuación.

## 1. RECURSOS FORMALES

Los recursos formales están relacionados, por un lado, con la crítica social que caracteriza a Monterroso; por ello aparecen personajes que miran su entorno desde la distancia, personajes con características humanas, la analogía entre el personaje animal y el lector humano, y personajes que utilizan un lenguaje cotidiano. Por otra parte, el modo de creación que utiliza el autor, aporta ciertas características al nuevo género: inversión de dicotomías, parodia, juego con los paratextos, sátira y la nueva fábula.

#### PERSONAJES QUE MIRAN SU ENTORNO DESDE LA DISTANCIA

*La oveja negra y demás fábulas* es un libro que, a partir de las características de los animales, habla sobre la sociedad humana. Un buen modo de lograrlo es colocando un personaje animal a la distancia que, como si tuviera un telescopio, observa los errores de otros animales, los cuales se traducen en errores humanos.

Un ejemplo claro es “El Mono que quiso ser escritor satírico”. Aquí el personaje principal tiene la intención de observar distintos tipos de animales para escribir sátiras. A través de este protagonista encargado de mirar, el narrador puede hacer una crítica a las “Serpientes oportunistas”, a las “Abejas compulsivas”, a las “Gallinas adúlteras”, etcétera. Esta crítica se construye a partir de adjetivos negativos, como “Cigarra egoísta”, y apunta a los errores humanos que analizaré en los recursos temáticos. Lo importante ahora es observar que el protagonista tiene la oportunidad de mirar su entorno y analizarlo.

Ejemplos importantes en los que la mirada del protagonista influye en la construcción del texto son “El Búho que quería salvar a la humanidad” y “El Camaleón que finalmente no sabía de qué color ponerse”, donde ambos protagonistas tienen que lidiar con lo que observan. Lo importante es que miran a la sociedad desde una perspectiva más lejana, teniendo así el poder de analizar objetivamente, pero también distinguiéndose de la masa que no se detiene a observar. Por lo tanto, Monterroso nos sugiere que para analizar nuestro entorno, debemos separarnos un poco para comprenderlo bien.

En “El Conejo y el León”, un Psicoanalista célebre se dedica a contemplar el comportamiento de los dos animales indicados en el título y llega a la siguiente conclusión: “El León es el animal más infantil y cobarde de la Selva, y el Conejo el más valiente y maduro” (Monterroso 173). Independientemente de la exageración de las teorías psicoanalíticas es interesante que el personaje se sube a un árbol desde donde puede

observar las costumbres de los animales para relacionarlas con las de los humanos. La relevancia de esta imagen se debe a que Monterroso, en cierta forma, hace lo mismo que este Psicoanalista y que los demás protagonistas observadores: en la distancia analiza las características típicas de un animal llevándolas al plano de los hombres.

Por lo tanto, la mirada y perspectiva de los protagonistas funciona como un modo de analizar el entorno de manera objetiva: siempre desde afuera. Los lectores vemos el contexto a partir de este ojo protagónico que nos va llevando por donde debemos mirar. Como resultado nos encontramos cerca del observador que nos hace contemplar nuestros propios errores.

Aunado a lo anterior, la posición a distancia sitúa al personaje principal en el margen, no forma parte de la masa ni del resto del grupo, por lo que este espacio marginal resulta más productivo y coherente; así se distingue y puede estudiar a la sociedad que sigue teniendo las mismas costumbres y caídas de siempre.

#### PERSONAJES CON CARACTERÍSTICAS HUMANAS

Cuando el autor trabaja con los personajes de animales les da una voz y características humanas, pero además los convierte en seres vulnerables, con probabilidades de equivocarse, con miedos y pasiones, logrando así personajes cotidianos y familiares a los lectores. Por lo tanto, la imperfección en el animal logra la humanización del mismo. Incluso, la adjetivación de cada personaje es una cualidad humana, por ejemplo “Abeja compulsiva”. Es así como nos encontramos con monos con insomnio, ovejas arrepentidas, caballos que imaginan a Dios, rayos que se deprimen, jirafas que comprenden lo que es relativo, entre muchos otros personajes inmersos en un problema o con alguna debilidad humana.



En ocasiones, Monterroso trabaja con héroes mitológicos o bíblicos y estos mismos sufren de problemas terrenales, como sucede en “Sansón y los filisteos”, “La Tortuga y Aquiles”, “La Sirena inconforme” y “La tela de Penélope, o quien engaña a quién”. En este último ejemplo, el héroe clásico, Ulises, es engañado por Penélope: “ella conseguía mantenerlo alejado mientras coqueteaba con sus pretendientes, haciéndoles creer que tejía mientras Ulises viajaba y no que Ulises viajaba mientras ella tejía” (Monterroso 178). En este pequeño extracto, además de la parodia, que trataré más adelante, vemos a los personajes heroicos como personas comunes, los héroes representativos se convierten en humanos con debilidades.

Confirmando entonces que la humanización en los personajes sucede cuando éstos se convierten en seres vulnerables, con problemas cotidianos y comunes para nosotros los lectores. Héroes, animales y objetos adquieren comportamientos humanos, dando como resultado un mundo conocido y cercano para el receptor.

Los lectores compartimos asuntos terrenales con los personajes y por tanto nos reflejamos en ellos, en los que se encuentran dentro de la ficción y con nuestros mismos problemas. Por lo tanto, los errores de los personajes quedan a nuestra medida, y en la lectura, queramos o no, reflexionamos al respecto, vemos nuestras equivocaciones de manera tangible, como una ilustración que las ejemplifica.

#### ANALOGÍA ENTRE EL PERSONAJE ANIMAL Y EL SER HUMANO

El epígrafe de K' nyo Mobutu que Monterroso utiliza para abrir el conjunto de fábulas, dice: “Los animales se parecen tanto al hombre que a veces es imposible distinguirlos de éste” (Monterroso 171). Por lo tanto, afirmo que las hazañas de los personajes, en *La Oveja negra y demás fábulas*, reflejan nuestros errores como humanos y nuestras debilidades. Lo

que ocurre en la obra de Monterroso es una analogía de aquello que acontece en la humanidad.

Además, los personajes animales están contruidos a partir de símbolos que los mismos hombres ya les hemos impuesto. Por ejemplo, el león como insignia de liderazgo y rey de la selva, o el búho como representativo de la sabiduría. Estos símbolos parten de relatos anteriores y fábulas tradicionales; no es la primera vez que se le adjudican al animal características humanas. Y como mencioné al hablar del *Bestiario* de Arreola, éste también se construye de los lugares comunes que les hemos atribuido a los animales.

Sin embargo, Monterroso, en ocasiones, nos da la posibilidad de identificarnos con animales no ejemplares, cuyas características no nos enorgullecen. Algunas veces, los personajes son animales que anteriormente no habían sido utilizados en una fábula.

Un ejemplo de un animal que no nos enorgullece, pero que igual puede reflejar nuestras acciones, es la mosca, que protagoniza el relato “La Mosca que soñaba que era un Águila”. Para nadie es grato reflejarse en ese insecto que se posa a gusto “sobre los ricos pasteles o sobre las inmundicias humanas, así como sufrir a conciencia dándose topes contra los vidrios de su cuarto” (Monterroso 176). Sin embargo, el pequeño texto habla sobre el deseo de ser alguien más, lo cual es un tema común para todos los lectores y podemos identificarnos con este personaje que anhela tener una vida diferente, o en todo caso, reconocemos a alguno de nuestros conocidos en el protagonista.

Por lo tanto, el reflejo de los lectores en los personajes es un asunto de identificación, de reconocimiento, que se construye a partir de las cualidades de un animal, transportadas a los problemas humanos. Monterroso parte de los lugares comunes que les hemos atribuido a los animales para no tener que dar explicaciones y así facilitar la brevedad. Al estudiar la obra de Torri y Arreola descubrí que estos autores hacen

referencias a personajes históricos, con los cuales el lector debe estar familiarizado, porque los autores no profundizan en el contexto, sino que ahorran mucho espacio en lo que ya debe ser conocido por el receptor. Del mismo modo, Monterroso trabaja con personajes animales que también son conocidos por los lectores; así podemos ir al punto sin necesidad de definiciones que ya dominamos. Aun así, sorpresivamente podemos reflejarnos en animales muy populares, pero poco queridos, como la mosca del ejemplo anterior.

Siguiendo la misma línea del reflejo, en el artículo titulado “Rulfo, Arreola y Monterroso: tradición y modernidad en el cuento mexicano”, Teresa Sarduní menciona que las fábulas de Monterroso funcionan como un espejo en el que se refleja la estupidez humana: “El escritor satírico tiene la posibilidad de demostrar y constatar una y otra vez la manera como el hombre repite hasta el cansancio los consabidos errores encontrados en las fábulas del pasado” (Sarduní 106). Por esta razón, los temas que trabaja el autor nos resultan familiares, ya que han sido repetidos a lo largo de la historia y por lo tanto los podemos identificar.

Como resultado, los seres humanos en *La Oveja negra y demás fábulas* estamos disfrazados con máscaras de animales, y al observarnos desde afuera adquirimos un buen análisis de nuestras acciones. La obra de Monterroso nos permite una mejor perspectiva para identificar los errores constantes que hemos cometido desde siempre, defectos muy comunes a cualquier lector. Como consecuencia está la sonrisa, pero también el análisis serio del comportamiento humano.

#### TONO COLOQUIAL

Uno de los grandes atributos de Monterroso es la sencillez en la construcción de las frases, ya que el autor dice lo necesario de manera concisa, sin exagerar en adjetivos o caer en la

redundancia, configurando un habla coloquial con elementos característicos de la oralidad y cuya sencillez, paradójicamente, trata temas complejos: las equivocaciones del hombre.

La sencillez en la narración no demerita la obra del autor. Lo que quiero decir es que en *La Oveja negra y demás fábulas* no existe un lenguaje poético, como sucede en la obra de Julio Torri y Juan José Arreola. Las frases en Monterroso no construyen imágenes poéticas, sino narraciones que conllevan a críticas sociales. Sin embargo, no son textos flojos porque están conformados de otros nutrientes como la parodia y la sátira, elementos que trataré más adelante. Y por otro lado, un lenguaje sencillo es tan difícil de lograr como el poético.

En cuanto al tono coloquial en *La Oveja negra y demás fábulas*, éste se caracteriza, además de la sencillez, por dar comentarios entre paréntesis que aparentan no ser importantes, pero sutilmente definen o critican a los personajes. En ocasiones, las marcas textuales del paréntesis se sustituyen por comas o guiones, pero funcionan de igual manera, dando datos peculiares que en conjunto configuran a los participantes del relato.

Del texto “El Zorro es más sabio” surge el siguiente ejemplo: “Su primer libro resultó muy bueno, un éxito; todo el mundo lo aplaudió, y pronto fue traducido (a veces no muy bien) a los más diversos idiomas” (Monterroso 218). Lo importante de esta cita no es la calidad de las traducciones, sino el triunfo del libro a nivel mundial, pero el dato que aparece entre paréntesis es como un chisme que da el narrador, haciéndonos notar su conocimiento sobre el tema. Es el narrador entonces quien se configura a sí mismo al presentar estas acotaciones al margen, mostrando su capacidad de observación y de crítica.

En las conversaciones que nosotros los lectores tenemos día a día, hay frases que decimos con un volumen más bajo o con una expresión distinta, para contar un secreto o un chisme, pero esto es lo que enriquece la charla, en otras palabras es el habla coloquial. De

igual forma, el paréntesis en *La Oveja negra y demás fábulas*, les da sabor a las narraciones porque expresa un dato sencillo que sutilmente critica a algún personaje.

Por ejemplo, en “La parte del León” vemos la siguiente cita: “La Vaca, la Cabra y la paciente Oveja se asociaron un día con el León para gozar alguna vez de una vida tranquila, pues las depredaciones del monstruo (como lo llamaban a sus espaldas) las mantenían en una atmósfera de angustia” (Monterroso 208). Aquí el paréntesis aclara un aspecto muy simple, podríamos saltarnos esta información, pero entonces perderíamos el habla coloquial que utiliza el narrador, donde a manera de charla indica datos comunes y corrientes, como las habladurías entre varios personajes. Al mismo tiempo, en este paréntesis, como en el del ejemplo anterior, la información trata sobre temas cotidianos: una mala traducción de un libro o hablar a espaldas de alguien. Por esta razón, los paréntesis en *La oveja negra y demás fábulas* ayudan a construir la charla cotidiana, además de una prosa limpia, sin adornos exagerados o artificios que distraigan al lector.

En el texto titulado “Paréntesis”, cada vez que aparecen una de estas marcas textuales, el personaje de la Pulga hace una reflexión sobre algún autor importante y contradictoriamente lo que se encuentra en paréntesis tiene la misma relevancia que todo el relato, aquí el protagonista desea ser un famosos escritor: “imagino que soy o que podría serlo si me lo propusiera con seriedad desde mañana, como Kafka (claro que sin su existencia miserable) o como Joyce (sin su vida llena de trabajos para subsistir con dignidad)” (Monterroso 216). El autor juega con el paréntesis despertando a los lectores, porque si estamos acostumbrados a no poner atención a estas marcas textuales, nos perdemos de datos importantes. Aunque si nos fijamos bien, estos paréntesis también hablan sobre la vida cotidiana de los personajes, que en este caso son autores representativos. Por ello afirmo que la información en el paréntesis es una especie de

chisme y no en sentido peyorativo, al contrario, es un dato de la vida cotidiana que permite a los lectores sentirnos cerca de los protagonistas. Efecto útil, porque nos identificamos con los errores de los mismos y reflexionamos sobre los nuestros.

El tono coloquial en *La Oveja negra y demás fábulas*, se configura a través de comentarios al margen, entre paréntesis. Éstos funcionan como los chismes de la charla cotidiana, podrían ser omitidos pero sazonan la conversación y nos dicen un poco más sobre el tema. Son una especie de secreto que proporciona un dato curioso y que sirven para entender el relato en su totalidad.

Como resultado, los paréntesis son una manera de condensar información, se conforman de una mínima oración que debe embonar con el texto, pero que no puede ser extensa; por lo tanto, son útiles en el formato de la brevedad. Al mismo tiempo, el tono coloquial en *La Oveja negra y demás fábulas*, aparenta ser una charla cotidiana que nos permite entrar tranquilamente en el texto, aunque éste, después, se convierta en el reflejo de nuestros errores. Pero en un principio, la falta de elementos rebuscados nos hace creer que estamos ante una obra sencilla; sin embargo, las críticas sociales que contiene y que revisaré más adelante, nos recuerdan que los temas en Monterroso son complejos porque tratan sobre los errores humanos, tema que ya no nos hace sentir tan ligeros.

#### INVERSIÓN DE ELEMENTOS

Después de conocer el modo de ser de los personajes: su perspectiva, su modo de humanizarse y el tono coloquial que utilizan, revisaré lo que puede ocurrir a partir de esto. El primer punto que rescato es la inversión de elementos.

Cuando lo que está entre paréntesis es relevante, cuando los protagonistas están al margen para tener mejor perspectiva en la distancia, cuando los héroes mitológicos o

bíblicos resultan ser personajes imperfectos, es momento de decir que las dicotomías se invierten; por lo tanto, lo que se considera de menor valor triunfa sobre lo otro.

Aunado a lo anterior, el autor cambia los finales de historias ya conocidas y distorsiona las ideas arraigadas que tiene la humanidad. Por ejemplo, en “Monólogo del Bien” Abel es el villano y Caín el bueno, por lo que el personaje del Bien le hace ver al lector que precisamente: “Las cosas no son tan simples” (Monterroso 199). Considero este minitexto como un resumen del eje principal que construye *La Oveja negra y demás fábulas*, porque la inversión del orden de las cosas, entre lo que es bueno y malo, entre el héroe y el perdedor, muestra que nada es tan simple como parece.

Esta inversión de elementos provoca que el lector esté más cerca de los personajes y de las situaciones narradas en la obra, porque los que participan en el texto poseen los mismos errores que nosotros los lectores. En esta ocasión, no aprendemos de los héroes y sus valores, sino de aquellos que se equivocan. La inversión en las dicotomías permite una identificación más inmediata del hombre imperfecto con el personaje imperfecto. De esta forma Monterroso nos hace reflexionar sobre los errores humanos, que son los más comunes y los mismos de siempre.

Asimismo, el autor tuvo a bien poner la mirada en un género también marginal, es decir, la fábula. Esto es una muestra más de que Monterroso invierte el orden, porque el género que estaba en desuso es desempolvado por él, sirviéndole como vehículo de crítica, de humor y de obra literaria. En la revista *Literatura Mexicana* del año 2003, se encuentra un artículo titulado “Vino viejo en odres nuevos” de Anne Karine Kleveland, donde se menciona cómo es que la fábula, al nacer de la tradición oral, tiene dificultades para que los críticos la reconozcan como género literario. La especialista, citando a Ben Edwin Perry, menciona que la fábula no era una forma literaria independiente, como la novela o el

drama, sino una herramienta retórica. Aristóteles no la define como un género, sino como un medio para provocar la persuasión. Por lo tanto, no conforme con que los críticos han tenido disertaciones para considerar a la fábula como género, Monterroso en el siglo XX, desempolva esta forma literaria que había permanecido en silencio por años (a excepción de unos cuantos autores que mencionaré más adelante), pero fue en ella en la que el autor puso atención y que le ha servido como medio de expresión y de protesta hacia los comportamientos de la sociedad.

#### PARODIA

Cuando estudié la parodia en la obra de Arreola, lo hice observando la incorporación de formatos; por ello rescaté la parodia a recetas, instructivos y bestiarios. Ahora, en el caso de Monterroso, trataré la parodia a textos literarios, donde se incorpora el fragmento de una obra del pasado a la obra del presente autor. No olvidemos que la parodia se vale del tropo de la ironía para contraponer el texto antiguo con el actual, mostrando una postura normalmente humorística.

En “La Cucaracha soñadora”, de cuatro renglones, tenemos: “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” (Monterroso 194). La parodia en este ejemplo existe gracias a la incorporación de *La metamorfosis* en esta nueva propuesta de texto. La obra de Kafka es el elemento viejo que se incorpora en el nuevo. La parodia funciona a través de un elemento que sirve como común denominador en ambos textos, es decir, la cucaracha. Ésta, al ser un animal, tiene licencia para estar en las fábulas donde los animales son los protagonistas. Al mismo tiempo, quien protagoniza *La metamorfosis* es un insecto,



una especie de cucaracha que lleva por nombre Gregorio Samsa. Por lo tanto, con estos puntos, Monterroso puede apropiarse de la famosa obra, invertir los elementos y presentar algo nuevo, donde hasta el escritor Kafka es soñado por una cucaracha.

La parodia sintetiza ambos textos en uno solo así como la ironía suele jugar con un doble sentido de la frase. “El tropo, así como el género, reúnen la diferencia con la síntesis, la alteridad con la incorporación” (Hutcheon 179). Esta paradoja es el común denominador entre la ironía y la parodia, y lo que permite a la primera estar en la segunda. Es decir, “La Cucaracha soñadora” es un texto del género paródico que hace uso del tropo de la ironía para incorporar dos textos: el pasado y el actual. También, por esta razón, la parodia es intertextualidad, ya que se nutre de la incorporación de relatos, que en combinación crean uno solo.

Considero relevante el recurso de la parodia en Monterroso porque *La Oveja negra* y demás fábulas está conformada de distintos relatos que retoman obras pasadas como *La metamorfosis*, pero también otras más antiguas como la *Iliada* o la *Biblia*. Basta con mirar el Índice para encontrar títulos que remiten a relatos previos, como “La Tortuga y Aquiles”.

La intertextualidad o la parodia permiten, una vez más, el ahorro de explicaciones y en consecuencia la brevedad, porque los textos incorporados ya deben ser conocidos por los lectores, de tal forma que el autor no tenga que explicar la función de los personajes vistos en otros libros. Sin embargo, suponer que un lector conoce algo es esperar un lector competente, esta exigencia implica un elitismo. Como mencioné al estudiar la obra de Torri, este elitismo no es un aspecto peyorativo, sino la consecuencia de la brevedad. El ahorro de palabras, frases y explicaciones requiere un esfuerzo: un lector competente.

Por otro lado, la parodia, además de incorporar textos, también incluye formas literarias, así puedo decir que *La Oveja negra* parodia las fábulas tradicionales, porque con

el pretexto de ser fábulas, Monterroso nos presenta textos diferentes, sin moralejas y con intertextualidad.

La parodia a los formatos es un elemento en común que tienen Monterroso y Arreola. Considero que parodiar formatos del pasado, como fábulas y bestiarios, les permite a ambos autores presentar textos con una postura crítica, mostrando una diferencia temporal, donde los intereses de los lectores han cambiado. El hecho de que en el presente se tenga la posibilidad de parodiar elementos del pasado, permite que miremos lo anterior con un distanciamiento, del que resulta la mirada crítica. Esto no significa que haya un deseo de volver al pasado, sino que la parodia “es fundamentalmente irónica y crítica en su relación con el pasado, no nostálgica” (Hutcheon, “La política de la parodia posmoderna” 190). ¿Cuál es la postura crítica de la parodia actual y cuáles son los nuevos intereses de los lectores?

Hutcheon señala cómo muchos investigadores han olvidado el doble significado de la parodia. Etimológicamente la palabra es dividida en *para-oda*, *oda* que se refiere a canto y *para* que puede significar el “contra” canto o “a lado” del canto, esta última connotación es la más olvidada por los estudiosos del caso. Sin embargo, significa que la parodia puede funcionar tanto de manera peyorativa (contra canto) como reverencial (a lado del canto), es decir, parodiar una norma literaria de manera despectiva o como muestra de respeto. En el caso de Monterroso y Arreola, no considero que tengan una intención peyorativa hacia las fábulas y los bestiarios; me inclino más a creer que su intención es reverencial, en ambos casos se está alabando el formato de la brevedad, porque tanto el bestiario como la fábula se caracterizan por ocupar poco espacio, así como el aforismo y la estampa en la obra de Torri.

La postura crítica de la parodia consiste en mostrar que aunque el tiempo ha transcurrido, podemos seguir retomando elementos útiles del pasado, volver a éste para atrapar aspectos que en el presente puedan renovarse. Sin embargo, esto no quiere decir que exista el deseo de regresar al pasado y negar el presente. Monterroso, al igual que Arreola, muestra que la seriedad con la que hemos concebido el pasado literario no tiene ningún sentido. Ahora, y por esto no cabe la nostalgia aquí, el autor puede retomar con humor *La metamorfosis* de Kafka.

En cuanto a los lectores, nosotros mostramos un nuevo interés por conocer esas propuestas surgidas a partir del pasado y observar la manera como se acomodan a nuestro presente. Resulta atractivo recordar nuestras lecturas pasadas y evocarlas nuevamente a partir de las transformaciones que presentan los autores. En sí, es interesante mirar de cerca una evolución del tiempo, de la literatura y de las intenciones de los autores, que retoman un elemento del pasado, pero desde distinto ángulo.

#### JUEGOS CON EL PARATEXTO

Entiendo como paratexto aquellos elementos que se encuentran en la periferia del texto: título, prefacio, índice, glosario, etcétera. Para Gérard Genette el paratexto es un umbral “Más que de un límite o de una frontera cerrada, se trata aquí de un umbral o —según Borges a propósito de un prefacio—, de un vestíbulo, que ofrece a quien sea la posibilidad de entrar o retroceder” (Genette, *Umbrales* 7). Dentro de *La Oveja negra y demás fábulas*, existen dos textos breves y peculiares: “Agradecimientos” y el “Índice onomástico y geográfico”. Ambos se encuentran al margen y por tanto son paratextos, pero al leerlos nos damos cuenta de que a pesar de estar en la periferia, también son parte importante de la obra.

El modo como Monterroso emplea el paratexto es apropiándose de él, aparentando una completa solemnidad, pero riéndose de la forma con la que estamos acostumbrados a tratar los índices y los agradecimientos. Estos, comúnmente, no son relevantes en los textos, debido a su posición periférica; por ejemplo, Genette menciona que nadie está obligado a leer un prefacio, los de Balzac fueron suprimidos en 1842, lo que nos indica que la vida de los paratextos es incierta. Sin embargo, Monterroso les da un papel muy importante dentro de su obra, utiliza los agradecimientos y el índice con un toque de burla, como formas textuales que aparentan agradecer y enlistar, pero no son una lista ni un agradecimiento serio, nos están diciendo algo más y debemos prestarles atención.

Tanto “Agradecimientos” como “Índice onomástico y geográfico” fingen un objetivo científico: el narrador aparenta dedicarse al estudio de animales y por ello agradece al Jardín Zoológico de Chapultepec que le permitiera observar “*in situ* determinados aspectos de la vida animal que le interesaban” (Monterroso 169). Al completar la obra los lectores podemos asegurar que no se trata de un estudio sobre la fauna, y por tanto los agradecimientos son falsos. En el índice onomástico, por su parte, encontramos a la Gallina y al Gallo junto a Goethe. Esta sección también quiere simular una seriedad o un paratexto formal, pero darles a los animales la misma importancia que a Napoleón es una exageración de la que resulta una propuesta lúdica más que solemne; el autor juega con la solemnidad de los paratextos para despertar al lector y hacer que fije su mirada en donde no está acostumbrado, como en el índice o en los agradecimientos.

Aquí también puedo hablar de parodia, en el sentido de que Monterroso se apropia de un formato para renovarlo. “Agradecimientos” e “Índice onomástico” simulan un título, agradecen y enlistan como es debido, cumplen con el esquema formal, y la presencia de los animales también se formaliza. Supuestamente los personajes fueron observados desde un

zoológico y si algún lector quiere consultar cierto animal, puede acudir al índice. Sin embargo, la obra en conjunto no es un estudio objetivo de la fauna, sino narraciones que, por medio de animales, reflejan los errores humanos, con toques humorísticos, paródicos, satíricos, irónicos, por lo que advierto que la seriedad de los paratextos es tan solo un disfraz.

#### LA NUEVA FÁBULA

Como mencioné en el primer capítulo, lo que se considera género conlleva muchos problemas de perspectiva porque mientras que para algunos estudiosos cierta forma literaria es un género, para otros puede no serlo. *La Oveja negra y demás fábulas* también es difícil de encasillar aunque el mismo título lleva el nombre de “fábulas”. ¿Cómo puede llamarse así sin tener una moraleja didáctica o sin el fin de educar a su público? ¿Cómo puede llamarse así al alterar historias y relatos tradicionales?

Lo que Monterroso ha transformado es el modo de crear la mencionada moraleja, ésta ya no es autoritaria en el sentido de indicarnos qué conducta o qué camino tomar. Ahora, la lección que implican las fábulas es deducida por el lector por medio de un proceso de interpretación: “Monterroso invierte la perspectiva conocida u obvia que conlleva la predecible moraleja construyendo un discurso inaudito” (Sarduni 106). En el lector está el trabajo de descifrar ese discurso y reflexionar sobre lo que se plantea. Esta inversión de la que se habla en la cita, es la que resignifica a la fábula, ya que la despoja de certezas desgastadas o caducas para mostrarnos nuevos elementos como la crítica y la sátira. Por ello *La Oveja negra y demás fábulas* forma parte de la nueva fábula.

En el artículo titulado “Vino viejo en odres nuevos”, Kleveland menciona que el concepto de la nueva fábula inicia en el siglo XX con Ambrose Bierce y su obra *Fantastic*

*Fables*, la cual comienza a revelar los errores de las instituciones y de las personas del mundo contemporáneo. Del mismo modo, en México, Francisco Monterde publica *Fábulas sin moraleja y finales de cuento*. El artículo de Kleveland continúa con una lista de autores alemanes y latinoamericanos (entre ellos Augusto Monterroso), que utilizan la fábula como molde, pero que impregnan en la nueva un carácter de escepticismo posmoderno.

El término escepticismo me parece adecuado para definir una obra como *La Oveja negra y demás fábulas*, porque precisamente pone en duda las costumbres literarias de siglos pasados, es decir, el manejo de una moraleja o la personificación de animales ya no siguen la misma tradición. “Esta nueva manera de escribir fábulas resulta una liberación de un género que hasta ahora había sido enjaulado por sus propias características” (Kleveland 163).

Por lo tanto, la nueva fábula en Monterroso es un modo de parodiar las fábulas antiguas. El resultado de esta nueva aportación, como ya mencioné, cuestiona las tradiciones literarias pasadas y retoma lo mejor de ellas. Así como el autor nos hace reflexionar sobre los errores humanos, también nos hace meditar sobre los recursos que ha dado la literatura a lo largo de la historia: las fábulas tradicionales, cuya brevedad y personajes animales siguen siendo útiles para mirar con ojos analíticos a la sociedad.

#### SÁTIRA

Al estudiar la obra de Torri mencioné que la sátira tiene el fin de ridiculizar a los personajes con la intención de reformar los errores de los seres humanos, por ello este género apunta a un blanco moral y social. La manera que tiene Monterroso para reformar a la sociedad, desde mi punto de vista es muy sutil, es decir, la sátira está muy bien envuelta, de manera que el regaño hacia el lector no es tosco ni directo, es más, puede haber lectores que no

noten el regaño. Lo cual, me parece que es un acierto del autor porque de otro modo tendríamos a un escritor diciéndoles a sus lectores lo que sí deben hacer y lo que no. En cambio, Monterroso, simplemente pone sobre la mesa el error del ser humano reflejado en un personaje animal. Es interesante que los hombres siempre han tratado de diferenciarse de los animales, pero en la *Oveja negra y demás fábulas*, son idénticos, fenómeno que de entrada ya lo considero satírico, es decir, los lectores desde un principio ya tenemos el castigo del ridículo porque se nos equipara con un animal.

Del texto, “La Rana que quería ser una Rana auténtica” rescato la siguiente cita: “Y así seguía haciendo esfuerzos hasta que, dispuesta a cualquier cosa para lograr que la consideraran una Rana auténtica, se dejaba arrancar las ancas, y los otros se las comían, y ella todavía alcanzaba a oír con amargura cuando decían que qué buena Rana, que parecía Pollo” (Monterroso 196). En este pequeño extracto podemos ver a la protagonista en un momento vergonzoso, queda en ridículo frente a los demás personajes, pero esto sucede por el error que comete: hace lo que sea por ser considerada auténtica. Monterroso, por medio del narrador, le pone precio a esta equivocación, dejando a la Rana en ridículo. Nosotros como lectores podemos sentirnos identificados con la Rana y al mismo tiempo reírnos desdeñosamente del personaje ficticio.

Por otro lado, en *Anatomía de la crítica*, el especialista Northrop Frye menciona que hay dos aspectos esenciales en la sátira: “one is wit or humor founded on fantasy or a sense of the grotesque or absurd, the other is an object of attack” (Frye 224). Estos dos elementos, el objeto de ataque y el humor están sumamente ligados, debido a que lo que produce risa es precisamente el objeto de ataque, es decir, un personaje como la Rana del ejemplo anterior a quien lo atacan los infortunios, pero estos mismos infortunios son consecuencia de sus errores.

Aunado a lo anterior, Frye menciona que la intención moral del autor no tiene que ser obvia o evidente en la obra satírica, aún así, “The satirist has to select his absurdities, and the act of selection is a moral act” (Frye 224). En *La Oveja negra y demás fábulas*, como ya mencioné, el autor no expresa lo que sí se debe de hacer y lo que no, por esta razón no considero que se trate de una obra moralista. Sin embargo, sí se muestran las ineptitudes de los personajes y, lo más importante, las consecuencias de las mismas. Quizás, si los lectores no tuviéramos la oportunidad de conocer las consecuencias de los desafortunados personajes, se perdería el sentido de la sátira, que es ridiculizar los deslices de los seres humanos con un fin reformador.

¿Cómo funciona la sátira en Monterroso? En la mayoría de los textos que componen *La Oveja negra y demás fábulas*, los personajes cometen algún error, el cual, consecuentemente, los deja en ridículo, vemos la equivocación de un personaje y su expresión de vergüenza. Este efecto lo podemos apreciar también en “La Mosca que soñaba que era un Águila”, “La Fe y las montañas”, “El Espejo que no podía dormir”, “El apóstata arrepentido”, “El Perro que deseaba ser un ser humano”, entre otros relatos. El ridículo como castigo para los personajes que han cometido algún error, también lo mencioné en la obra de Torri y tanto en ella como en la de Monterroso, los personajes que se equivocan no se dan cuenta, pero los lectores sí alcanzamos a ver la imagen de ridículo en ellos.

El resultado de la sátira es un llamado de atención sobre los errores que comete el ser humano, sin embargo, este regaño se hace concreto cuando los lectores reflexionamos al respecto, porque ningún texto termina con el personaje aprendiendo la lección, sino que el lector, que puede sentirse reflejado en los personajes, lleva a cabo la meditación sobre los propios errores. “Si ves las barbas de tu vecino cortar, pon las tuyas a remojar”, el otro tiene



la función de reflejarnos y mostrarnos nuestros errores, así como sucede con el personaje y el lector.

## 2. RECURSOS TEMÁTICOS

Al hablar de la sátira mencioné que ésta tiene la intención de ridiculizar los errores e ineptitudes que comete el ser humano. A continuación, al conocer los recursos temáticos que utiliza el autor, veré cuáles son esas equivocaciones que dan material para que la sátira haga lo suyo.

### EL ANHELO DE SER OTRO

Uno de los problemas más constantes representados en esta obra es el deseo de ser alguien más. Esto no quiere decir que sea un defecto moral o una falta de ética, sino una cuestión humana que ha existido desde siempre.

Como ejemplos de este tema están: “El mono que quiso ser escritor satírico”, “La Mosca que soñaba que era un Águila”, “El Búho que quería salvar a la humanidad”, “La Rana que quería ser una Rana auténtica” y “El Perro que deseaba ser un ser humano”. Los títulos mismos de estos ejemplos hablan del sueño por ser alguien más, ya en un análisis más específico encuentro que es la sociedad quien les impide a estos personajes lograr sus objetivos. Constantemente las habladurías de la gente y el “qué dirán” son el obstáculo de los protagonistas para alcanzar su deseos.

Por ejemplo, la misma Rana que quería ser auténtica: “Por fin pensó que la única forma de conocer su propio valor estaba en la opinión de la gente, y comenzó a peinarse y a vestirse y a desvestirse (cuando no le quedaba otro recurso) para saber si los demás la aprobaban y reconocían que era una Rana auténtica” (Monterroso 196). La perspectiva de

la gente tiene un fuerte peso en la construcción de los personajes; por lo tanto, observo dos problemas: el deseo de ser otro y la mirada inquisidora de la sociedad que determina cómo debe ser ese otro.

El anhelo por ser alguien más muestra que los personajes que aparecen en *La Oveja negra y demás fábulas* no son representativos de valores, de los que debamos seguir sus ejemplos, sino que todavía están en busca de algo, de ser otro. Como resultado, aunque los protagonistas no son heroicos, aprendemos de ellos, de sus errores y vemos de cerca esa dificultad u obstáculo donde se anhela ser alguien más, sin lograrlo.

#### EL OFICIO DEL ESCRITOR

Otro tema recurrente en *La Oveja negra y demás fábulas* es el del escritor frustrado. En la tesis de Díaz Perucho se menciona que el tema del escritor invalidado es heredado de Julio Torri, lo cual ya corroboré al analizar *Tres libros*, donde la crítica a este tipo de personajes fracasados es constante. Monterroso también trabaja con este aspecto y ahora veré de qué manera lo hace.

En *La Oveja negra y demás fábulas* existen distintos textos que reflexionan sobre el oficio del escritor, como son “Paréntesis”, “El Cerdo de la pira de Epicuro” y “El Mono piensa en ese tema”. De este último rescato el siguiente ejemplo que habla sobre los errores comunes que puede cometer cualquier escritor: “del que cuando ha perfeccionado un estilo se encuentra con que no tiene nada que decir, o del que entre más inteligente es, menos escribe” (Monterroso 206). La lista de errores típicos en los supuestos escritores es tan certera que podemos identificar en ella personajes de la realidad.

Por lo tanto, los errores del escritor frustrado funcionan, una vez más, como reflejo de situaciones comunes que los lectores comprobamos en la cotidianidad. En este tema no

localizamos una norma que nos indique cómo ser un buen escritor, pero sí conocemos de cerca al que no debemos parecerlos. Monterroso nos muestra el error que desgraciadamente se comete constantemente: el escritor que no escribe, el que se dice escritor, pero que no hace nada para serlo. Nosotros los lectores podemos identificarnos con este problema o simplemente observar lo que ocurre con este personaje y, en consecuencia, comprender que no es el mejor ejemplo.

El resultado entonces es una reflexión sobre un detalle que se repite en el tiempo y en las personas. El anhelo de ser alguien más y el artista que no hace nada para triunfar, son problemas donde lo más desagradable es su repetición en la historia del hombre. Tan comunes estos errores, que el autor utiliza lo típico como materia prima para construir sus relatos. Mientras los mismos errores se sigan repitiendo, Monterroso y los lectores tendremos de qué hablar.

#### LA SOCIEDAD

En ocasiones, Monterroso expresa los errores de la humanidad en cuanto a las creencias se refiere, es decir, los fundamentos sin razón que utiliza la gente para opinar y actuar. Este aspecto lo encuentro en distintos textos, algunos de ellos son: “La Fe y las montañas”, “La Oveja negra”, “Los otros seis”, “El salvador recurrente”, “El Grillo maestro”, “Monólogo del mal”. De este último minitexto rescato una cita que, desde mi punto de vista, resume el error común de la sociedad: “... la gente pensará que él sí hizo bien, pues es difícil sacarla de sus moldes mentales consistentes en que lo que hace el Mal está mal y lo que hace el Bien está bien” (Monterroso 193). En este extracto resaltan las ideas tan arraigadas que tiene la sociedad, imposibles de cambiar. En sí, el defecto de la gente, de la humanidad o la sociedad, está en el modo de juzgar lo bueno y lo malo sin ningún cuestionamiento previo.

La sociedad tiene un peso muy importante en *La Oveja negra y demás fábulas*, funciona como un personaje colectivo con participación en los textos y como un obstáculo para los protagonistas o el narrador. Viendo la obra en conjunto, la sociedad es el enemigo y quien genera el conflicto en la narración. En ocasiones, la sociedad es una molestia para los personajes, pero éstos actúan en función de ella.

Por ejemplo, en “El apóstata arrepentido” el protagonista quiere cambiar de religión, “pero el temor de que sus vecinos imaginaran que lo hacía para pasar por gracioso, o por llamar la atención, lo hizo renunciar a su extravagante debilidad y propósito” (Monterroso 188). En esta cita, los supuestos vecinos nunca opinan en el relato, pero la imagen que tiene el apóstata sobre ellos determina su temor hacia las habladurías. Por lo tanto, descubro el error de los personajes que actúan en función de la sociedad y el error de ésta que opina y juzga sin fundamentos.

Monterroso combate las opiniones irracionales de la sociedad, haciendo reflexionar al lector sobre las mismas. Y esta reflexión ocurre cuando nos identificamos con los personajes y vemos nuestros problemas de cerca. Los textos de *La Oveja negra y demás fábulas* no se resuelven con un final feliz, donde la sociedad y los personajes entiendan el problema, sino que el autor únicamente presenta el conflicto, el defecto de los participantes del relato que se resuelve con la reflexión del lector. Es decir, que la única solución a los errores de la humanidad está en la meditación de un receptor que cuestione las acciones erróneas que siempre se han cometido en la sociedad.

Al analizar la obra de Torri mencioné que ésta apela a un lector, conocedor de las referencias cultas, y apto para entender un lenguaje poético. En el caso de *La Oveja negra y demás fábulas* el lector que se necesita es aquél capaz de identificar los problemas que

imperan en la sociedad con los elementos del relato, e incluso alguien capaz de encontrar sus propios defectos reflejados en los personajes, y poder así reflexionar al respecto.

#### EL ASPECTO POLÍTICO

Otro tipo de errores en los que Monterroso pone atención son los que se refieren a cuestiones políticas. En “El Camaleón que finalmente no sabía de qué color ponerse” observamos el tema del político hipócrita que por la ambigüedad de sus decisiones cambia de color. En este texto, a través de la analogía de un camaleón como político, el autor puede hablar de una situación constante en distintas épocas y distintas sociedades, que es el problema del fingimiento y simulación en la política.

En “El sabio que tomó el poder” y “La parte del León”, el líder es el rey de la selva, un León indiferente al sentir de los demás que, por ejemplo, no escucha la opinión de la Vaca, la Cabra y la Oveja, sino que se las come de una sentada, mientras ellas gritan expresiones “como Contrato Social, Constitución, Derechos Humanos y otras igualmente fuertes y decisivas” (Monterroso 208). La omisión de las leyes por parte de un líder es un tema conocido por los lectores, lo que en consecuencia refleja nuestro tiempo y espacio, la desatención de los derechos humanos es un aspecto universal.

Por lo tanto, el tema de los errores políticos también es frecuente en la obra de Monterroso y se construye a partir de personajes animales que representan a líderes corruptos, dando como resultado una identificación de la ficción con la realidad, así como sucede con los demás defectos plasmados en *La Oveja negra y demás fábulas*.

### 3. CONCLUSIONES

La reflexión sobre los aspectos literarios (como el género de la fábula o el paratexto), así como la meditación en los errores humanos que genera la sátira, propicia, desde mi punto de vista, una capacidad de crítica. La cual no necesariamente debe ser despectiva. Es decir, la crítica a las fábulas tradicionales no desprecia a las mismas, sino que las pone en duda. De igual forma, no considero que un autor como Monterroso tenga la intención de indicar lo que es bueno y lo que es malo; él simplemente pone los hechos en escena. La sátira le permite al autor generar una capacidad de crítica respecto a los errores de la humanidad al presentar personajes imperfectos, y generando un cuestionamiento sobre los propios errores.

La fábula renovada provoca que los lectores meditemos sobre la historia de los géneros en la literatura, cuestionemos los tipos de fábulas y que reflexionemos sobre el modo de parodiarlas. En consecuencia, al recordar cómo ha sido la literatura en el pasado, entendemos también cómo ésta se renueva en Monterroso.

En este capítulo analicé los errores de la humanidad; sin embargo, a pesar de existir desde mucho tiempo atrás, en el presente siguen siendo los mismos. Por lo tanto, las fábulas se renuevan, pero los problemas de la sociedad permanecen.

Lo que Monterroso ha aportado a la narrativa breve es el modo de despertar al lector, ¿cómo? Rompiéndole sus esquemas conocidos respecto a lo que es una fábula y acercándole sus errores a tal grado que los puede identificar en su propia vida. Al igual que él, otros creadores de la brevedad harán reaccionar al receptor a través de la parodia que reincorpora obras pasadas, y que retoma géneros antiguos para innovarlos, lo cual nos provoca una sacudida porque no estamos acostumbrados a ello. No obstante, *La Oveja negra y demás fábulas* se distingue por hablar de problemas cotidianos que favorablemente

ayudan a reflejar la realidad. Como mencioné, la materia prima en Monterroso es lo común (los errores de siempre), de esta forma establece un puente con el lector, se ahorra muchas explicaciones y mucho espacio, de lo que resultan sus textos breves. Todas las lecciones que nos dan las fábulas de Monterroso se encuentran en lo no dicho, deben ser interpretadas por los lectores, pero, como parten de la cotidianidad, son posibles de comprender.

En sí, esta obra también muestra que “las cosas no son tan simples como parecen [...] como creen algunos niños y la mayoría de los adultos” (Monterroso 199), porque todos los textos que componen este libro simulan una sencillez por medio de un lenguaje no rebuscado, pero nuestros defectos, reflejados en esta obra que funciona como espejo, son un tema incómodo y alejado de cualquier sencillez. Claro, también podemos reírnos de nuestros errores y la incomodidad disminuirá un poco.

CAPÍTULO V

**LUIS FELIPE HERNÁNDEZ**



Después de estudiar a los autores canónicos es momento de profundizar en el extremo de la narrativa breve, es decir, en la minificción. Los recursos formales y temáticos que estudié anteriormente, encuentran su cauce y como resultado surge el extremo de la fragmentación, de la parodia, del humor, del juego con los recursos temáticos, en síntesis, el extremo de la brevedad.

Afirmo que la minificción es el extremo de la narrativa breve porque, desde mi punto de vista, aquellos elementos que subrayé en la obra de Monterroso, Torri y Arreola parecían estar buscando su lugar, quizás por esa razón la mayoría de sus textos fueron difíciles de encasillar en un solo género como el cuento. Sin embargo, en 1986, a partir de la tesis de Dolores Koch titulada *El micro-relato en México: Torri, Arreola y Monterroso*, los teóricos comienzan a definir las características principales del fenómeno de la minificción, por tanto, los nuevos autores ya tienen un mayor conocimiento de lo que está sucediendo con la narrativa breve y los elementos utilizados encuentran su lugar.

Para mostrar cómo es que la narrativa breve ha llegado al extremo, tomaré como ejemplo la obra *Circo de tres pistas y otros mundos mínimos*, del autor Luis Felipe Hernández. Sus textos son sumamente breves, paródicos, fragmentados e híbridos, y dan una muestra clara de que la narrativa breve ha llegado a un punto de intensidad que llama nuestra atención.

Luis Felipe Hernández nació en la Ciudad de México en 1959. Estudió actuaría, realizó la maestría en administración y el doctorado en desarrollo humano. En el 2005 obtuvo la beca del FONCA. Ha publicado la novela *Derrumbe* (2005) y los libros de cuentos: *Circo de tres pistas y otros mundos mínimos* (2002), *De cuerpo entero* (2004), que obtuvo el Premio de Cuento San Luis Potosí 2003, *Falsos amigos y otras epifanías* (2007) que

obtuvo el Premio Nacional de Cuento Efrén Hernández en el 2006. A continuación me centraré en su libro de minificciones, *Circo de tres pistas y otros mundos mínimos*, para reconocer los recursos formales y temáticos de una obra que, sin duda alguna, forma parte de la minificción.

## 1. RECURSOS FORMALES

### FRAGMENTACIÓN

Anteriormente, al hablar de la fragmentación, subrayé la definición de Sara Poot: una cuestión de selección y análisis. Con Luis Felipe Hernández vuelvo a encontrar este recurso: el autor selecciona un tema y lo analiza microscópicamente, es decir, a detalle. El libro *Circo de tres pistas y otros mundos mínimos* está dividido en cuatro secciones tituladas: “Cruentos de hadas”, “Pajarito, pajarito”, “Pasiones futboleras” y “Circo de tres pistas”; cada una de éstas trata un tema que el autor explora a profundidad, mostrando las distintas aristas de un solo objeto, o lo que es lo mismo, distintos fragmentos de un mismo tema. El autor selecciona cuatro tópicos que divide en secciones y de ellos saca distintos hilos con los que entreteje sus minificciones. Cada hilo representa una cara, un subtema, una pequeña parte de un todo que se selecciona y analiza particularmente. Por tanto, la fragmentación consiste en seleccionar los pequeños hilos de un telar mayor.

El tópico principal es fácil de distinguir porque es el título de cada una de las secciones del libro. Sin embargo, paradójicamente, el tema es un pretexto. En “Pasiones futboleras”, por ejemplo, asumimos que se hablará sobre futbol, por lo que encontramos palabras como portero, árbitro, patada, etcétera. Pero ¿qué texto habla sobre el deporte? Ninguno. “En pajarito, pajarito” se simula hablar de la fotografía, pero ésta es sólo un motivo; en “Cruentos de hadas” ninguna minificción es un cuento de hadas, en realidad son

parodias de éstos. Únicamente en “Circo de tres pistas” los personajes pertenecen al circo, aunque éste a su vez permite que entren otros temas como la muerte y la desgracia. Más adelante, al tratar los recursos temáticos, iré descubriendo el ejercicio lúdico que el autor realiza con los temas.

Por ahora afirmo que el recurso que utiliza Hernández para fragmentar sus textos, es seleccionar un campo semántico (fotografía, fútbol, etcétera.) que funciona como disparador de ideas, ideas que se traducen en breves fragmentos. Este recurso que utiliza el autor, lo observo también en los concursos de minificción que se convocan constantemente por internet y que proponen un tema principal, a partir del cual se parte para crear textos breves; como una especie de ejercicio literario donde se especifica un tema, se exige la brevedad y el material dado es la ficción.

Considero que el tener un tema, un título o un campo semántico del cual explotar ideas, propicia la fragmentación en el sentido de que las narraciones no tienen que dar preámbulos al lector, siempre y cuando éste ya conozca el tópico central. Los lectores de Hernández, por ejemplo, al conocer el título de la sección, tenemos una orientación, ubicamos el contexto y las explicaciones o detalles no son necesarios.

Roland Barthes 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). Esta idea es una buena explicación del método que Hernández utiliza: distintos trozos que giran alrededor de un tópico central; sin embargo, éste se termina perdiendo porque solamente fue un pretexto para crear algo más y para hablar de otros temas.

Lo relevante de este tipo de creación es que el motivo o pretexto que se selecciona y analiza, está apuntando hacia distintas vertientes al mismo tiempo. Por ejemplo, en la

sección dedicada a la fotografía aparece la siguiente minificción titulada “Obstinado”:  
“Sigue siendo negativo al revelar su impresión” (Hernández 60). En este caso, de un todo que es la fotografía, se ha seleccionado la línea del revelado, pero el autor tiene el ingenio de utilizar el término para hablar no sólo de la foto, sino también del carácter de un personaje, porque incluso las palabras “negativo” e “impresión” pueden estarse refiriendo tanto al mundo de la fotografía como al carácter de un protagonista obstinado.

La cualidad fragmentaria del ejemplo anterior se encuentra en todas sus premisas faltantes. Nosotros como lectores buscamos rellenar los espacios vacíos de este fragmento y sorprendentemente nos topamos con premisas simultáneas que podrían embonar en el mismo lugar y al mismo tiempo: una impresión negativa en cuanto a la foto se refiere, o una impresión negativa en cuanto a la persona se refiere.

Los autores canónicos fragmentan sus textos, dejando muchas premisas fuera, pero con Hernández a la fragmentación hay que aumentarle el ingenio, en el sentido de que una frase tiene doble significado y las premisas faltantes pueden ser unas al mismo tiempo que otras.

Por lo tanto, no por el hecho de fragmentar o condensar la brevedad, ya se puede hablar de una minificción; hay otros elementos dentro del aparato del texto que están funcionando al mismo tiempo. En el caso del ejemplo anterior es el ingenio y el ejercicio lúdico en encontrar tres términos (negativo, revelar, impresión) que encajan tanto en la fotografía como en el carácter de un obstinado, dando como consecuencia dos resultados: se está hablando de un fotógrafo y su trabajo, o de un personaje que se obstina en dar una impresión negativa. Ambas posibilidades están latentes dentro del minitexto. En el momento en que los lectores descubrimos las dos vertientes posibles, encontramos también la razón por la que esas palabras, y no otras, están siendo utilizadas.

En todos los géneros literarios el lenguaje es tratado con cautela cuando está en manos de un buen escritor, ya que la palabra es la materia prima. Sin embargo, en la minificción, al igual que en la poesía, la palabra debe sonar bien, porque en un espacio tan breve la cacofonía es muy notoria por la proximidad de los vocablos. Al mismo tiempo, la palabra debe apelar al mejor significado, ya que no hay tiempo para sinónimos ni explicaciones sobre cierto término. Entre todo el campo de palabras que el autor puede utilizar, selecciona el que mejor exprese lo que busca representar. He dicho que la brevedad es un ahorro de palabras, por esta razón, como en cualquier método ahorrativo, deben utilizarse únicamente los elementos necesarios y exactos.

Por otro lado, la fragmentación se emparenta con la parodia porque en muchas ocasiones el elemento faltante es un aspecto perteneciente a una obra conocida, como observamos en “Trauma”: “Nunca aprendió a coser ni a bordar; la única vez que lo intentó se pinchó el dedo y cayó dormida por cien años” (Hernández 14). En este ejemplo, primero está presente la orientación de saber que se trata de un cuento de hadas porque pertenece a la sección “Cruentos de hadas”. Después, los elementos “pinchó el dedo” y “cayó dormida”, nos ayudan a relacionar la minificción con el cuento de “La Bella durmiente”. Por lo tanto, este pequeño texto está incorporando elementos de una obra conocida, como debe ocurrir en la parodia, y también está mostrando que con diminutos fragmentos de esa obra se puede construir un breve relato, como debe ocurrir en la fragmentación. Así ambos elementos van de la mano.

En conclusión, a partir de un tema central, el autor explora distintas caras del mismo objeto sin tener que dar explicaciones o introducciones, juega con los términos y sus significados, y extrae también fragmentos de obras conocidas. De esta manera, los lectores tenemos una orientación mínima, como una pista, con la que podemos gozar más de la

lectura de textos que parecen ser trozos de una misma tela: con el título de cada sección sabemos de cuál tela se está cortando, y en ocasiones, con la parodia, la tela es ya una obra conocida, lo que también nos orienta en la comprensión y deleite de la lectura.

Concluyo que la obra de Hernández es un extremo de la fragmentación, porque todos los textos son recortes muy finos que se sostienen únicamente por un ejercicio hermenéutico del lector, quien debe descubrir la importancia del título, de las palabras, o el aspecto que se está parodiando, con esta acción de lectura los minitextos adquieren sentido, ya que el receptor encuentra la razón de ser de cada uno de los elementos que conforman el texto.

#### PARODIA

En la sección titulada “Cruentos de hadas” de *Circo de tres pistas y otros mundos mínimos*, las minificciones retoman distintas historias ya conocidas, alterando el final, el principio o el desarrollo de éstas.

Por ejemplo en “Tentación”: “Al morder la manzana, cayó desvanecida y sólo volvió en sí gracias al beso con que la despertó Adán” (Hernández 28). En este texto tan mínimo encuentro una intertextualidad doble, ya que están insertos el relato de Blanca Nieves y el de Adán y Eva, unidos por un elemento: la manzana, que en el primero está envenenada y en el segundo expulsa a los personajes del paraíso.

La minificción “Tentación” hace de las suyas para parodiar ambos relatos, es decir, realizar “el engarce de lo viejo en lo nuevo” (Hutcheon 177). La especialista Hutcheon hace la aclaración de que la parodia puede tener una intención peyorativa o reverencial. Ésta es una distinción importante, ya que la parodia muchas veces es considerada como un género que menosprecia o ataca aquello que está incluyendo. Aun así, en el texto de Hernández no

hay un ataque a los relatos, sino que predomina una especie de juego: se experimenta con el elemento “manzana” para relacionar dos relatos donde ese aspecto ha sido una clave esencial en el desarrollo de la historia.

Por lo tanto, la parodia en este ejemplo engarza dos relatos en uno, dando como resultado un ejercicio lúdico, un juego con la manzana a través de distintas historias, de tal forma que la princesa, en vez de ser despertada por el príncipe, es despertada por Adán. El juego funciona porque una historia conocida (Blanca Nieves) se vuelve a escribir, pero el resultado es otro, este resultado no sólo distorsiona el cuento de hadas, sino también un texto bíblico, el *Génesis*. La parodia funciona por medio de una reescritura de textos pasados que han permanecido en nuestra memoria de lectores, donde los elementos esenciales (la manzana) son actualizados en un nuevo minitexto.

“La comprensión de la ironía, como de la parodia y de la sátira, presupone una cierta homología de valores institucionalizados, ya sea estéticos (genéricos) ya sea sociales (ideológicos)” (Hutcheon 188). Cuando el lector reconoce el paralelismo de dos relatos insertos en uno, sucede entonces el entendimiento del texto y esto, la mayoría de las veces, provoca una sonrisa en el receptor. Dentro de un texto tan fragmentado como éste, el final ocurre dentro del lector al momento de reconocer los elementos parodiados, por lo que la sonrisa es una forma de confirmar que el minitexto ha concluido. Al hablar de sonrisa no me refiero forzosamente a una reacción física, sino a una forma de reconocimiento y entendimiento del ejercicio lúdico que desemboca en el humor, aspecto al que volveré más adelante al estudiar concretamente el tema de la risa.

Un detalle peculiar en el manejo de la parodia dentro de la obra de Hernández es que los finales de los cuentos de hadas son el blanco perfecto para reescribir la historia. Por ejemplo en “Asincronía”: “La besó y al tiempo que ella despertaba, él quedó fulminado por

la halitosis acumulada en cien años” (Hernández 25). El final ideal, en el que la princesa debe despertar con el beso de un príncipe, es llevado al polo opuesto, encontrándonos entonces con un final desagradable, por lo menos en cuanto a la imagen se refiere. El resultado de transformar la historia a un plano negativo, nos muestra un cambio de intereses, ya no es necesario el final feliz, sino reírnos del mismo.

Al respecto, Francisca Nogueroles en su artículo “Micro-relato y posmodernidad: textos nuevos para un final de milenio”, menciona que en la estética posmoderna “la perspectiva cómica supone un distanciamiento de la realidad necesario para la expresión del escepticismo contemporáneo” (Nogueroles 61). A cambio de un final feliz en el que ya no se cree, se encuentra la sonrisa burlona que muestra una distancia temporal entre la época de los cuentos de hadas y la falta de credibilidad actual. Aquel progreso que fue prometido en la modernidad, deja de ser creíble cuando no se ven los resultados. En consecuencia, en el presente posmoderno hay una falta de credibilidad, por lo que la ironía y la burla pueden suplir el falso progreso prometido.

Aunado a esto, los lectores que fuimos en la infancia también hemos cambiado, nos hemos convertido, evidentemente, en incrédulos y desconfiados. Por tanto, el cuento de hadas que nos llevaba a la ensoñación, ahora gracias a la minificción paródica, da pie al humor cínico y sarcástico. ¿Por qué los finales tendrían que ser felices si resulta más interesante burlarse de ellos? Como consecuencia observamos un descreimiento de las utopías y un escepticismo ante los finales felices.

Por otro lado, hacer referencia a algún personaje histórico o ficticio es un elemento recurrente en todos los autores que he revisado hasta ahora. En el caso específico de Luis Felipe Hernández, los personajes que se retoman pertenecen a cuentos infantiles, como *Caperucita Roja* o *Pinocho*; otros a novelas como *El retrato de Dorian Gray* e incluso a



pasajes bíblicos como el de Jonás. En consecuencia, desde la obra de Torri, he encontrado que un medio para alcanzar la brevedad es incluir referencias a personajes conocidos para el lector, de esta manera se ahorra espacio al no tener que presentar introductoriamente al protagonista. De igual forma, lo que simbolizan los personajes clásicos o los protagonistas de cuentos infantiles se destruye, estos ya no son héroes sino que quedan en ridículo o dan una mala imagen sobre sí mismos, como ocurre en los ejemplos anteriores.

Finalmente, la parodia en Hernández retoma pasajes bíblicos, al igual que los autores canónicos, pero además incluye cuentos de hadas que se alejan de la solemnidad de *La Biblia* o *La Iliada*. Sin embargo, Monterroso también se acercó a un género lúdico y muchas veces dirigido a un público infantil, es decir, a las fábulas. Por lo tanto, las obras lúdicas como los cuentos y solemnes como *La Biblia* son igualmente necesarias para la parodia que acontece en la narrativa breve en general.

El ejercicio de la parodia es útil en la ficción breve porque el autor se apropia de lecturas comunes entre el lector y él, ahorrando mucho espacio de explicaciones y preámbulos. Y ahora puedo afirmar también que las minificciones paródicas de Hernández son un buen ejemplo de la distancia temporal entre relatos tradicionales y actuales, lo cual demuestra un escepticismo ante las utopías anteriormente prometidas, así como un cambio de intereses: ya no es necesario escuchar la misma historia conocida, sino que, con un pequeño extracto de ésta, se puede mostrar que el tiempo ha transcurrido y que el final feliz ya no nos incumbe.

#### SÁTIRA

Sobre la sátira, Schoentjes menciona que ésta “ha desaparecido hoy totalmente de las grandes literaturas europeas. Parece pues que ha perdido su sitio en la ‘gran’ literatura

(Schoentjes 184). Sin embargo, en la narrativa breve y en la minificción latinoamericana, la sátira es un elemento muy recurrente. Esa burla desdeñosa, donde el personaje principal queda en ridículo, es muy común. Lo más importante de esto es el blanco al que apunta la sátira, es decir, el ridículo y la burla tienen una razón de ser: criticar y reformar los errores que el ser humano ha cometido desde siempre. Por lo tanto, la minificción satírica tiene una mirada crítica respecto a la sociedad y lo que hace es poner las equivocaciones sociales sobre la mesa, provocando que los lectores reflexionemos y probablemente también miremos críticamente las ineptitudes del comportamiento humano.

En el texto “La sátira y sus principios organizadores” de George Peale, se hace énfasis en mostrar que el principal objetivo de la sátira no es precisamente moral, sino crítico: “los satíricos mismos son los primeros en admitir que no sólo no logran inspirar la reforma, sino que ni esperan inspirarla. Su único propósito es desenmascarar ante el hombre psíquico al género humano tal y como es y no como pretende ser” (Peale 199). Como he mencionado, ni Monterroso ni Torri le expresan a sus lectores lo que sí se debe de hacer y lo que está mal hacer; ellos muestran a sus personajes con errores, a partir de los cuales los lectores podemos sentirnos identificados y quizás, si es posible, haremos un cambio reformador en nuestra vida, pero lo que es más probable de que ocurra es la capacidad de crítica que los autores plasman en sus textos y nos transmiten.

En el caso de Luis Felipe Hernández sus textos son tan fragmentados que no cabe una sentencia moralista ni una invitación para la reforma social. Sin embargo, la sátira en textos tan breves provoca que la participación del lector sea más activa y crítica. Es decir que al incitar al lector a rellenar los espacios vacíos, a atar cabos sueltos y concluir en su mente el minitexto; el lector también genera una reflexión cuando se pregunta ¿qué quiere

decir el texto?, ¿por qué los elementos están puestos de esta forma?, y de esta manera puede ejercitar su capacidad de crítica.

Para ejemplificar lo anterior retomo la siguiente minificción que se titula “El público es tonto”: “Y además paga por ver, pensaba mientras le aplaudían por posar sus enormes zarpas en los hombros del domador” (Hernández 109). En este caso el personaje que queda en ridículo es el público, que finalmente somos los lectores, criticados por un león que ve el espectáculo del circo como absurdo. Pero para comprender esta minificción, necesitamos hacer un breve ejercicio de reflexión y conocer la postura crítica del minitexto: poner en duda lo que el público aplaude en un espectáculo.

Considero que si la minificción exige una participación activa, la minificción satírica exige que esa participación activa genere una visión crítica. “La primera intención de la sátira es criticar y abrir nuevas perspectivas con que ver la condición humana, pero sin evocar necesariamente una decisión o una actuación dinámica” (Peale 200). Las afirmaciones de un especialista como Peale me parecen importantes porque nos indican que la intención reformadora no es imprescindible para la sátira, a diferencia de la crítica al ser humano que sí resulta ser la base esencial del fenómeno satírico.

A continuación rescato una minificción de la sección “Cruentos de hadas”, por lo que además de ser satírica es paródica:

Pretextos

Al despertar, lo vio dormido a su lado. La noche anterior había dejado de ser virgen. La reina en ese momento entró a la habitación.

- ¡Dios santo, hija mía! ¿Quieres explicarme esto?

- Verás, madre: anoche después de la cena salí a los jardines y en una fuente encontré a un sapo que ante mi asombro comenzó a hablar.

(Hernández 37).

La minificción anterior es paródica porque incorpora un relato del pasado en uno nuevo; por otro lado es satírica porque se burla de los vicios e ineptitudes del comportamiento humano. La historia del sapo y la princesa que los lectores ya conocemos, se convierte en una minificción que retrata parte de la condición humana: las equivocaciones y los deslices. “La sátira literaria, lo mismo que la antigua sátira ritual, resulta ser un medio negativo para lograr fines positivos” (Peale 195). La ridiculización del cuento infantil finalmente es un modo de observar el comportamiento de los seres humanos, pero también una interpretación crítica de las acciones humanas.

#### LOS FINALES

¿Cómo hablar de finales con textos tan breves, si la mayoría de las minificciones de Hernández son ya un final? Antes de contestar esta pregunta analizaré las formas de las que se vale el autor para finalizar.

La vuelta de tuerca es uno de los principales recursos que el autor utiliza para concluir sus textos y ocurre cuando los lectores tenemos una idea ya establecida sobre el relato y los personajes, pero después, un dato más, y el texto ya no es lo imaginamos.

En diversos textos literarios, largos o breves, es muy común que nuestras expectativas de lectores no se cumplan. Al respecto, Iser menciona que las expectativas “tienden a invadirse el terreno unas a otras, de tal manera que se ven continuamente modificadas a medida que avanza la lectura” (Iser 220). Aquí, el teórico se refiere propiamente a las novelas, donde hay tiempo de imaginar posibilidades de acción y hay tiempo para descubrir los cambios, por lo que resulta interesante que este fenómeno pueda suceder también en las minificciones, donde el tiempo se reduce a un solo instante.

A continuación observaré cómo es que la vuelta de tuerca puede suceder en un parpadeo. El primer ejemplo se titula: “Pecado”: “Al convertirse en hermoso cisne, el patito feo comprendió que su madre había sido adúltera” (Hernández 16). En este caso la vuelta de tuerca distorsiona el cuento clásico del patito feo, porque los lectores conocemos la historia clásica y su final; sin embargo, la nueva propuesta del autor reformula todo el relato anterior. Además, los personajes adquieren otro carácter opuesto al que tenían en la historia original. Lo interesante de una vuelta de tuerca es que nos hace mirar hacia atrás, dándole otro tinte al cuento del patito feo, ya que si la madre ha sido adúltera, la historia se aleja de un relato inocente como se creía en un principio. “La modificación de expectativas tendrá un efecto retrospectivo en lo que ya había sido leído, lo cual puede ahora cobrar una significación diferente de la que tuvo en el momento de leerlo” (Iser 220). La minificción de Hernández permite que le demos un nuevo valor al cuento infantil invirtiendo la concepción previa que teníamos de éste.

Los cambios de expectativa que ocurren en los textos literarios se llevan al extremo en la minificción. Un buen modo de lograrlo es retomando elementos de una historia conocida y, una vez que el lector se ha ubicado en el relato, se invierte por completo el relato anterior. Ya mencioné que la vuelta de tuerca de este ejemplo se aplica al cuento infantil, es el cuento infantil el que recibe el cambio, pero la minificción “Pecado” no podría existir sin ese relato previo; por ello la minificción es ya la vuelta de tuerca: no tenemos tiempo de ver el inicio y desarrollo del relato, por lo que el autor nos entrega una vuelta de tuerca en sí.

Otro modo de finalizar un relato tan breve es dejar que el lector descubra de quién se está hablando, como una especie de adivinanza donde la frase “adivina quién” queda implícita. Por ejemplo: “Reubicación”: “Mientras en la pista se realizan emocionantes

proezas, ya muy viejo para actuar, él vende golosinas al público y da el cambio con su larga trompa” (Hernández 95). Por supuesto que este texto es un buen ejemplo de la fragmentación, y de una mínima acción narrativa, pero al mismo tiempo está mostrando un momento de revelación en la mente del lector, entender que se está hablando del elefante es un fenómeno que no aparece en el relato, aparece en nuestra mente y cierra entonces el texto.

En conclusión, los textos de Hernández son sumamente breves, la mayoría de ellos de dos líneas; el único que podría ser un poco más extenso es “La elefantasma” de quince líneas. Por esta razón resulta interesante preguntarnos cómo funcionan los finales, si los relatos recién inician cuando ya están terminando. El cierre de la minificción ocurre en la mente del lector, ya sea porque descubre de quién se está hablando o porque descubre el cuento tradicional que se está distorsionando; afirmo que las minificciones de este autor son un final en sí mismas.

Como mencioné al estudiar la obra de Arreola, los finales en la narrativa breve no tienen que ser una historia que ha llegado a su fin después de un inicio y un desarrollo; pueden darse el lujo de ser tan solo una idea completa que se cierra, con una pizca de acción. En la obra de Hernández ocurre lo mismo, el cierre se da cuando el lector comprende la idea, entiende de quién se está tratando, entiende qué obra se está parodiando o qué término está empleando un doble significado. La obra de este autor, al ser tan fragmentada, no nos permite llegar al final de una historia, por ello el final es la historia misma.

#### JUEGO CON LOS TÉRMINOS, SIGNIFICADOS Y SINÓNIMOS

El juego con las palabras y sus sinónimos está presente en la obra de Hernández, sobre todo en las secciones “Pasiones futboleras” y “Pajarito, pajarito”. En la primera se juega con los términos del fútbol, y en la segunda con los de la fotografía. Este fenómeno también se relaciona con la vuelta de tuerca, porque sólo al final descubrimos que cierta palabra se está utilizando con un propósito específico, cambiando nuestra concepción inicial.

Por ejemplo, “Histórico”: “Cada jugador participó ferozmente pero la fulminante patada del delantero definió el resultado: estallamiento de vísceras del árbitro” (Hernández 42). La palabra “patada” parecería indicar la actividad del fútbol: patear la pelota, sin embargo, para nuestra sorpresa, es un acto violento sobre el árbitro. Este descubrimiento que encontramos al final del relato, ocurre en un instante, en un instante descubrimos que la patada no se refiere a la actividad deportiva, como lo imaginamos en un principio. En menos de un segundo, lo que se ha leído adquiere otro significado y por tanto la vuelta de tuerca.

En la obra de Torri y Arreola observé un cuidado específico con el lenguaje, pero, en su caso, para crear la ironía o el lenguaje poético. Ahora con Hernández observo otra consecuencia de fijar la atención en la palabra: un efecto lúdico donde el término es una ficha y los lectores no sabemos dónde va a terminar, imaginamos en dónde, pero para nuestra sorpresa aparece en otro lado, resignificando así todo el juego.

En la sección “Pajarito, pajarito”, con el tema central de la fotografía, esa ficha que no sabemos cómo será utilizada, también funciona como comodín, así sucede en el ejemplo “Misticismo”: “En su cuarto oscuro, el fotógrafo consigue una revelación” (Hernández 71). La palabra revelación puede apuntar a una epifanía, o referirse al campo de la fotografía, funciona de las dos formas al igual que un comodín.

En una entrevista con Luis Felipe Hernández, el autor señala la importancia de la palabra en la minificción: “La minificción no permite que utilices esta palabra y no aquella. Si dices cochino y no cerdo es por una razón” (Entrevista personal 7 de diciembre del 2009). Por lo tanto, el juego con los términos en la obra de Hernández me hace confirmar que en un espacio tan breve, como el que implica la minificción, las palabras no pueden darse el lujo de salir sobrando, ya que si se debe economizar, los términos han de ser precisos. El resultado de cuidar las palabras, en este caso, es un fenómeno lúdico, en el que la palabra juega a significar algo que los lectores no esperábamos, o significar dos aspectos a la vez.

Con esto no quiero decir que los demás géneros literarios no cuiden las palabras, pero afirmo que en la minificción es evidente que la palabra tiene un mayor peso, al igual que en la poesía. Por esta razón algunas minificciones son intraducibles.

Aunado a lo anterior, la importancia de la palabra, como lo menciona el autor, es lo que distingue a la minificción del chiste. Por supuesto que el humor está presente en muchas minificciones, pero el chiste puede ser contado con unas u otras palabras y cada persona le da su toque. En cambio, una buena minificción ya está cerrada y el término escogido tiene un propósito, por lo que las palabras no pueden cambiarse.

#### PARATEXTO

Este recurso formal, que estudié en el capítulo anterior, tiene la cualidad de ser un auxiliar, es decir, de estar “al servicio de otra cosa que constituye su razón de ser: el texto” (Genette, *Umbrales* 16). El paratexto en el que Luis Felipe Hernández pone mucha atención es en el título, ya que éste le funciona como una pista que ayuda a los lectores a llenar los espacios vacíos del fragmento. Así sucede en “Dorian”: “Las imágenes envejecieron. El fotógrafo



no” (Hernández 77). Aquí el título tiene un peso igual de importante que el relato. En esta ocasión, al paratexto, cuya cualidad es estar en la periferia, le debemos prestar la misma atención que al contenido, de lo contrario no entenderíamos la razón por la que el personaje permanece sin envejecer.

“Dorian” nos remite a la novela *El retrato de Dorian Gray*, donde el protagonista permanece joven; con esta relación, en un instante comprendemos a qué se está refiriendo la minificción. Este ejemplo necesita de un lector que por lo menos conozca la trama central de la novela y es una muestra de que los lectores debemos prestar mayor atención a lo que no estamos acostumbrados.

Al estudiar la obra de Monterroso encontré que este autor le da un peso importante a los paratextos, como en “Agradecimientos” e “Índice onomástico y geográfico”, los cuales, al estar en la periferia de la obra, parecen no tener mucha importancia. Sin embargo, Monterroso invierte esta costumbre permitiendo que los elementos al margen formen parte de la obra. Del mismo modo, Luis Felipe Hernández también jala nuestra mirada lectora hacia una parte periférica, es decir, el título.

La atención que Hernández pone en el título se repite en constantes ocasiones, ya sea para remitir a una obra conocida como en el ejemplo anterior, o para definir la situación que se presenta, como sucede con el minitexto “Psicosis”: “Asume siempre la personalidad del sujeto a quien retrata” (Hernández 59). Si hiciéramos el ejercicio de omitir el título, el texto no tendría sentido alguno, pero una palabra como “psicosis” ilumina el microrrelato y algo tan fragmentado, como esa simple oración, cobra sentido, porque este ejemplo de nueve palabras es una definición de lo que puede ser considerado como psicosis.

En suma, aunque la obra de este autor es tan fragmentada, vamos teniendo pistas que ayudan a completar ese trozo, como puede ser un tema central, un título, o elementos

de un cuento clásico; cuando descubrimos alguno de estos elementos el fragmento adquiere forma.

Muchas veces se ha entendido a la minificción como un resultado de la época que consume sopas instantáneas y no tiene tiempo de leer. Sin embargo, aunque la minificción sea breve y fragmentada, está incitándonos a los lectores a observar, a que no pasemos por inadvertidos pequeños detalles como los paratextos y que descubramos que si no leemos con cuidado, no sabremos apreciar.

Por lo tanto, el peso que Hernández le da a los títulos indica que debemos prestar nuestra atención a lo que no estamos acostumbrados y ayuda también a que el fragmento no se quede en el aire, sino que tenga una pequeña base en el título que lo encabeza.

Aunque el paratexto está en la periferia, para Hernández este recurso formal es parte de todo el texto, tiene la misma importancia que éste; “la más de las veces el paratexto es un texto: si aún no es *el* texto, al menos ya es texto” (Gennete, *Umbrales* 12). La brevedad y fugacidad en las minificciones nos exigen tomar cada recurso formal con suma importancia, por lo que un paratexto que quizás no estamos obligados a leer, en la minificción pesa tanto como el texto.

## HUMOR

Para hablar del humor en la obra de Hernández trataré dos puntos ya mencionados en este capítulo: simultaneidad de dos relatos en uno y el ingenio en utilizar la palabra. El primero de ellos ya lo traté al hablar de la parodia, pero ahora subrayo lo que al respecto menciona Henri Bergson en *La risa*: “Toda situación es cómica cuando pertenece a dos series de hechos absolutamente independientes y se puede interpretar a la vez en dos sentidos totalmente distintos” (Bergson 76). El resultado de dos aspectos en uno es lo que se

entiende como equívoco que, para el filósofo francés, es la coincidencia de dos series autónomas.

El estudio de Bergson analiza la risa a partir del teatro, pero para fines de este trabajo, considero que la cita anterior es una buena explicación para entender por qué la parodia puede hacernos reír, y esto es por la unión de dos elementos que en principio no tendrían relación alguna.

En la parodia, el lugar vacío más importante que debe ser llenado por el lector es la conexión entre la obra o género parodiado y el texto parodiante; éstos son los dos elementos sin relación entre ellos, pero que ahora se ponen a dialogar. Así se observa en el siguiente ejemplo:

Senilidad

Gepetto enloqueció de alegría cuando la ballena en cuyo interior se encontraba tragó una figura humana entre miles de atunes. El anciano empleó la fuerza que le quedaba en rescatar aquel cuerpo, pues creía que era su añorado Pinocho, pero no: era Jonás.

(Hernández 17).

Aquí se está hablando de dos personajes muy conocidos, pero que jamás han sido relacionados: Gepetto y Jonás; además de Pinocho que, aunque en este caso no funciona como personaje, se hace alusión a él. Incluso también está el elemento de la ballena, que más que protagonista, funciona como espacio y como eslabón para unir dos obras tan distintas. La mayoría de los elementos de este ejemplo pertenecen a un cuento infantil, únicamente Jonás corresponde a *La Biblia*. La conexión con un relato muy antiguo y de mucha solemnidad junto con otro infantil y popular es lo que provoca el carácter cómico del texto, ya que en teoría estos dos elementos no deberían de estar unidos.

El título “Senilidad” le da un carácter más humano al personaje de Gepetto, mostrándolo de manera vulnerable y débil. Por lo que al momento de emplear sus últimas fuerzas por recuperar el cuerpo, la sorpresa es tanto para el protagonista como para los lectores, ya que no es lo que esperábamos. Es así que lo cómico del cuento también se encuentra en la confusión del anciano Gepetto. Al respecto, Bergson menciona que “allí donde el prójimo deja de conmovernos, comienza la comedia” (Bergson 104). Ahora es importante preguntarnos por qué no sentimos lástima hacia el personaje. La principal respuesta es que el protagonista del ejemplo es tan solo un trozo y por ello no puede enternecernos, quedamos insensibles ante este nuevo Gepetto y entonces nos reímos de su tragedia. Además de que la coincidencia de dos historias tan ajenas, una infantil y la otra bíblica, nos sorprende más que el personaje anciano en su sufrimiento.

Con esto confirmo que el humor en la minificación es muy común, debido a que la fragmentación que la caracteriza no deja que los lectores nos involucremos con los personajes, ya que éstos están fragmentados o son personajes tipo; por lo tanto se cauteriza nuestra compasión, ternura o miedo y no queda más que la risa. “Toda situación podrá hacernos reír, sea grave o leve, siempre que el autor sepa presentarla de modo que no nos conmueva” (Bergson 112).

Por último, he de analizar el ingenio, que para el filósofo francés también es parte de lo cómico, es una manera de hacer dialogar las ideas como si fuesen personajes. En Hernández, el ingenio se manifiesta a través del doble sentido que contienen las palabras y que ya mencioné en su momento. Este tipo de comicidad es intraducible la mayoría de las veces, “todo cuanto es se lo debe a la estructura de la frase o a la elección de las palabras [...] subraya las distracciones del lenguaje mismo. Es el lenguaje quien resulta aquí cómico” (Bergson 81).

Un buen ejemplo del papel que juega el lenguaje dentro de lo cómico se titula “Causal”, pertenece a la sección “Pajarito, pajarito” y dice así: “Su mujer lo abandonó tras descubrir en el estudio las fotos que él ocultaba: puras movidas” (Hernández 79). Como vemos en este minitexto, la expresión “puras movidas” apunta a dos significados, uno que se refiere a la fotografía y otro a la infidelidad. Además, el término no podría ser traducido a ningún idioma porque se perdería el sentido de la frase.

Quizás al leer “Causal” no soltamos una carcajada, pero sí encontramos la comicidad del texto y el ingenio del autor al darle un doble sentido a una misma expresión. Sin embargo, ¿por qué un término con dos significados y dos hechos independientes que se unen, pueden hacernos reír? La respuesta la encuentro en las ideas de Bergson y básicamente se debe a una distracción, es decir, que en la monotonía de la vida, donde todo parece avanzar de manera mecánica, de pronto hay algo que rompe con el automatismo cotidiano, pero que no tenía la intención de hacerlo, sino que ocurre precisamente por una distracción. Por ello esta clase de coincidencias equivocadas, como dos historias diferentes y un término con dos significados, reflejan un fenómeno anormal, incluso absurdo: cómo es posible que Pinocho se relacione con Jonás o que un término apele a dos sentidos diferentes. El autor no escribe de manera distraída, sino que sabe plasmar lo inusual que rompe con lo cotidiano, provocando así la risa.

Al estudiar la obra de Monterroso y Arreola hablé de la simulación, ya que ambos autores simulan un tono científico. El narrador de *La Oveja negra y demás fábulas* simula haber observado la fauna del Zoológico de Chapultepec para construir sus textos, y el narrador de *Bestiario* simula describir objetivamente a los animales. En ambos casos, el resultado es muy opuesto a un trabajo científicista: es reírse de lo que se simuló en un principio. Del mismo modo considero que el narrador de *Circo de tres pistas y otros*

*mundos mínimos* simula no tener idea de las coincidencias equívocas, pero al final de cada texto los lectores nos damos cuenta que los narradores, simulando inocencia, aguantan la risa hasta que al final estalla. La acción física de la carcajada no la puedo comprobar ni asegurar, pero su imagen es útil para ilustrar el modo lúdico de ser de las minificciones: una travesura simulada que al final se revela, provocando una dosis de humor.

Como ya mencioné, los finales de la narrativa breve ocurren en la mente del lector, cuando éste entiende la razón de ser de cada uno de los elementos que componen el texto, por esta razón, cuando el receptor descubre lo que el narrador estaba simulando, como una especie de travesura donde algo se esconde, es entonces cuando ríe.

## 2. RECURSOS TEMÁTICOS

Muchas de las minificciones de Hernández tienen la particularidad de tratar asuntos cuyo denominador común es la desgracia o la muerte de los personajes. Sin embargo, no puedo afirmar que el autor tenga la intención de explorar concretamente estos temas y a continuación mencionaré por qué.

Los autores Torri, Monterroso y Arreola parecen gritar y aclamar porque el lector fije la mirada en los temas que a ellos les interesan. Con los autores canónicos observo, por ejemplo, el tema de la literatura en Torri, el tema de las relaciones amorosas en Arreola y el tema social y político en Monterroso. En cambio, el autor reciente, desde mi punto de vista, apela mucho más a los elementos formales, a la parodia, a la fragmentación, etcétera, que a los recursos temáticos.

Esto no quiere decir que la obra de Hernández carezca de fondo, sino que aporta pequeños atisbos de temas que sirven como pretexto para poder jugar con el formato breve. En seguida mencionaré algunos ejemplos que utilizan como pretexto el tópico del circo y

de la monotonía conyugal. “Escena conyugal”: “Lanzaba con presteza uno tras otro los cuchillos a su mujer, quien los recibía con el trapo para secarlos” (Hernández 105).

“Función privada”: “El domador restalla su látigo contra el suelo y observa satisfecho cómo se acerca a lamerle las botas su esposa, desnuda y excitada” (Hernández 106), “Pequeña variación”: “Sin red protectora recibe a su mujer también acróbata, cuando ésta cruza por los aires desde el trapecio que se encuentra en el extremo opuesto. Él ya no soporta la rutina. Esta noche se cruzará de brazos” (Hernández 108).

Estos tres ejemplos pertenecen a la sección “Circo de tres pistas” y toman elementos de la escenografía circense: el lanza cuchillos, el domador y el acróbata. El circo y la monotonía conyugal son dos tópicos comunes para el lector, es fácil entender de lo que trata el minitexto sin necesidad de explicaciones y como ya he mencionado, la minificción debe nutrirse de un aspecto común entre autor y lector, para que el texto ahorre espacio en preámbulos e introducciones. Sin embargo, no existen las herramientas para decir que el autor busque expresar la problemática que existe en el circo o en la monotonía conyugal. Entonces, ¿qué es lo que el autor está diciendo? Considero que la obra de Hernández habla sobre la posibilidad de jugar con los recursos formales: jugar con relatos tradicionales, jugar con los títulos, jugar con los términos e incluso, jugar con los temas. Por lo tanto, el tópico del circo sirve simplemente como un motivo para crear minificciones.

La minificción, actualmente, surge de una mínima acción narrativa inspirada en cualquier tópico, pero no habla sobre éste, sino que el tema le sirve como disparador de ideas. En conclusión, en la obra de Hernández encuentro un fuerte énfasis en la estructura y en la forma, quizás esto se debe a que ahora existe la conciencia de lo que es la minificción y los elementos formales que la visten. Por ello, los cuatro temas del libro son motivos para trabajar con los recursos formales, pero no considero que se profundice en los tópicos;

como si sucedió con los autores canónicos, donde la temática de la literatura, de las relaciones amorosas o de la sociedad, fueron trabajadas a fondo sin importar si eran breves o no.

Los autores canónicos sabían que la brevedad era un posible medio para crear una literatura limpia, que les permitiera expresar sus preocupaciones, es decir, sus temas. Sin embargo, con los autores recientes, y en este caso con Hernández, observo que el formato breve es la meta y por ello la forma tiene mayor importancia. Ésta es una gran diferencia entre la narrativa breve del pasado y la minificción actual: antes el formato de la brevedad era un medio y ahora es un fin, por lo que los recursos formales son los más relevantes.

### 3. CONCLUSIONES

En el libro *Breve manual para reconocer minicuentos*, Violeta Rojo menciona que el cuento, de entrada, ya es breve, una característica esencial que lo distingue de la novela y se debe a que es un solo hecho el que es narrado. “Ahora bien, si la brevedad es tan determinante para el cuento y produce tantos rasgos, mayor aún será su incidencia en el minicuento, ya que al ser su escala más reducida, potencia al máximo los demás elementos” (Rojo, *Breve manual* 64). Como mencioné al principio de este capítulo, la obra de Hernández es un buen ejemplo del extremo de la narrativa breve, porque como dice Rojo, se potencian al máximo todos los ingredientes y por esta razón podemos denominar su obra como minificción.

Si en la ficción breve es importante una acción narrativa, en las minificciones de Hernández ésta es en extremo súbita. Incluso, el autor menciona que para él una minificción gana por disparo, a diferencia del cuento que gana por *knock out*, es “minificción cuando el lector dice ‘ah, claro’ de manera más espontánea” (Entrevista



personal 7 de diciembre del 2009). Es esta espontaneidad y este disparo los que vemos intensificados en los minitextos de Hernández, reflejando el extremo de la brevedad.

Por otro lado, al ser extrema la brevedad se extreman también los recursos formales, como ocurre con la fragmentación y con la parodia que expresa claramente los cambios epocales y de intereses.

Con los demás recursos descubro una manera lúdica de tratarlos, por ejemplo con los títulos, con los términos y sus sinónimos, e incluso con los temas. Afirmino entonces que el trabajo de Hernández es consistente y formal porque el autor conoce el género y los elementos con los que puede jugar, sin embargo, la reacción que ocurre en el lector se aleja de toda formalidad, los lectores nos quedamos con una obra que nos hace sonreír en distintas ocasiones.

Un último aspecto que debo mencionar y que se lleva al extremo en la obra de Hernández es el trabajo del lector. *Circo de tres pistas y otros mundos mínimos* es un libro lúdico, no sólo por lo que el autor hace con los recursos, sino también por el carácter dinámico, donde el receptor está participando en cada segundo y generando una postura crítica que muchas veces es ocasionada por la sátira. La lectura en general es un trabajo en el que el lector está llenando espacios vacíos como diría Iser, sin embargo, en la minificción este trabajo se intensifica. “En los minicuentos el autor provoca el cuento, y el lector lo termina” (Rojo, *Breve manual* 90). El mismo Hernández menciona que el estudio de la actuaría le dio esa capacidad de análisis, donde puede dar muy poco y el lector sacar el resto. Los fragmentos permiten tantos espacios vacíos que el lector no descansa en ningún momento, debe estar rellenándolos y concretando los finales en su mente. Por esta razón afirmo que la fragmentación es el recurso más extremado dentro de la obra del autor, intensificando a su vez la participación del lector.

*Circo de tres pistas y otros mundos mínimos* es una obra lúdica porque el autor juega con cada uno de los recursos, condensándolos y exagerando la brevedad. Como lectores tenemos el ejercicio de aterrizar y hacer concretos aquellos aspectos tan comprimidos.



CAPÍTULO VI

**CONCLUSIONES.**

**EL DESARROLLO DE LA NARRATIVA BREVE**

Para estudiar el desarrollo por el que ha transcurrido la narrativa breve hasta llegar a la minificción, he partido de autores mexicanos e iniciado desde los primeros años del siglo XX con tres autores causantes de un caos: Torri, Arreola y Monterroso, principales provocadores que movieron el piso de los teóricos y especialistas en narrativa breve. Estos escritores se encuentran en una zona de paso que da lugar a lo que actualmente se conoce como minificción. Del espacio configurado por esta triada de autores, surgen elementos particulares y generales que al estudiarlos he podido comprender tanto la narrativa breve como la minificción.

Respecto a los elementos particulares, con Torri pude conocer la literatura sencilla y libre de pretensiones, que por su misma sencillez y despojo de adornos alcanza la brevedad. Con Arreola conocí el peso de cada palabra y su contenido poético, que gracias a todos los significados que puede contener un solo vocablo, el espacio se comprime. Y con Monterroso conocí que los errores humanos y problemas sociales son un tema en común entre autor y lector, y al ser común no son necesarias las explicaciones, ahorrando así el espacio y propiciando la brevedad.

En cuanto a los elementos generales, Torri, Arreola y Monterroso se valen de recursos que por sí mismos generan la brevedad: la fragmentación presenta exclusivamente el trozo necesario, eliminando cualquier tipo de paja; la ironía esconde un secreto que ha de ser descifrado por el receptor, pero lo interesante es que nunca se dice ni se explica, por lo que el espacio que ocupa la ironía es muy breve; la sátira se basa en un tema en común entre autor y lector que es la sociedad, por lo que los temas no necesitan ser explicados; la hibridez genérica, por su parte, es un auténtico comprimido porque amalgama distintos

géneros y formas literarias en un solo texto, y como buen comprimido que es, ahorra el suficiente espacio, pero pesa lo necesario como para sostenerse.

La zona de paso que construyen Torri, Arreola y Monterroso da lugar, entonces, a la minificción, para cuya comprensión estudié a otro autor mexicano, muy reciente, Luis Felipe Hernández. Aquí pude observar que esos elementos generales que acabo de mencionar y que vienen desde autores anteriores, continúan vigentes, pero ahora se llevan al extremo, por lo que los textos son muy fragmentados, muy irónicos e híbridos.

Los autores anteriores entendieron la brevedad como el mejor medio para expresar los temas que les preocupaban; ellos encontraron, en el formato breve, el espacio idóneo que iba de acuerdo a su modo de concebir la literatura. Es decir, Torri apelaba por la literatura pura y sencilla y encontró un formato sencillo mas no ligero, Arreola apelaba por el peso de cada palabra y encontró un formato donde unas cuantas palabras tienen todo el peso necesario, Monterroso apelaba por una crítica social y encontró un formato que, al ser breve, pega directo en el lector, como bala.

Anteriormente, la brevedad era un medio, pero ahora es un fin. Llegar a la brevedad es el principal objetivo; hoy en día podemos realizar el ejercicio literario que consiste en plasmar un argumento en un formato brevísimo, valiéndonos de esos recursos que propician la brevedad (la fragmentación, la ironía, la hibridez genérica). En cuanto al tema, una vez que se elige, sirve como detonante para construir textos breves, así ocurre en la obra de Luis Felipe Hernández, pero además, esto lo podemos encontrar también en el internet, con la cantidad de concursos que se convocan constantemente y cuyo objetivo es crear narrativa sumamente breve a partir de temas semanales o mensuales que hacen explotar la imaginación de los participantes.

Esto no quiere decir que la minificción actualmente se esté demeritando así misma. Lo que sucede es que este género, al ser parte de la posmodernidad, apela a otras prioridades.

La posmodernidad la entiendo como una falta de credibilidad ante las promesas de la Modernidad. Así la entiende Lyotard, quien además agrega: “las narrativas, que se arrogaban autoridad total, han perdido su legitimidad en la época contemporánea. En su lugar permanecen los ‘pequeños relatos’, los juegos lingüísticos sin pretensión alguna de soberanía” (citado en Noguero 50). Desde la obra de Torri, ya es notoria esa falta de pretensión e incluso el mismo autor critica las poses literarias en sus textos. Asimismo, Arreola y Monterroso muestran la falta de credibilidad, al retomar formas literarias como el bestiario y la fábula con un tono irónico, en el sentido de que no son bestiarios ni fábulas como la tradición lo había marcado. Así, finalmente, un autor reciente como Luis Felipe Hernández, no sólo no cree en las promesas pasadas, sino que además se enfoca particularmente en el juego, juega, una y otra vez, con las palabras y sus términos.

En suma, el descreimiento ante las utopías comienza a manifestarse con Torri, pero en la actualidad se potencializa. Por esta razón los temas y el contenido de la narrativa breve han pasado a un segundo plano, porque ahora lo que tiene prioridad es el juego con los recursos formales y los ejercicios literarios. Sin embargo, me es muy importante resaltar que la ficción breve actual no contradice la de los autores canónicos, sino que es parte de un desarrollo evolutivo por el que ha pasado la narrativa breve.

Este desarrollo evolutivo muestra que la minificción se vale de elementos anteriores como son: la fragmentación, la ironía, la hibridez, la parodia, la sátira, los recursos poéticos, los temas comunes entre autor y lector; pero además es lúdica e ingeniosa: lúdica por el juego con los elementos, con las creencias y con las normas anteriores; e ingeniosa

porque teniendo a la brevedad como meta principal, se requiere de mucho ingenio y agudeza para alcanzarla.

Sin embargo, con el tema de la minificción hay que tener cuidado, porque volviendo al tema de los concursos por internet, lo que actualmente está ocurriendo, en ocasiones, sí suele caer en banalidades, como por ejemplo, priorizar el número de caracteres sobre la calidad literaria. En distintos concursos, desgraciadamente, mientras menos palabras, mejor resulta ser la minificción.

Considero entonces que debe haber un equilibrio, es decir, la minificción ha de ser breve, pero con un contenido literario, la pequeña estructura que implica un formato corto no es sinónimo de vacío, al contrario, debe ser sinónimo de exigencia, de reto, que cada palabra tenga un peso literario, de tal forma que sin importar el pequeño tamaño, la minificción pese tanto como una canica de plomo.

Antes de terminar subrayo que gracias a los estudios teóricos, actualmente, lectores, autores e investigadores han hecho conciencia del empleo del término minificción, con lo que el género llega a afinarse, se definen y acotan ciertas características particulares, por lo que los autores recientes de este fenómeno y los que vendrán, ya saben en qué terreno se encuentran y que su obra ya puede ser clasificada, al contrario de lo que ocurrió con los autores anteriores.

Por último, resumo que la minificción se nutre de los distintos tipos de narrativa breve que han existido en la historia de la literatura para presentar nuevos relatos. Estos ya no necesitan ser solemnes sino irónicos, ya no son detallistas sino fragmentarios, ya no cuentan nuevas historias sino que son paródicos, y ya no pertenecen a un género en específico sino que son híbridos. Pero a pesar de lo novedoso, las minificciones no le dan la espalda al pasado; al contrario, lo miran de frente y lo cuestionan, haciéndole una



reverencia de vez en cuando. Incluso, las minificciones siempre nos hacen recordar el pasado literario, ya que son el reflejo del tránsito, recorrido y desarrollo de narrativas anteriores.

## **BIBLIOGRAFÍA**

- Aristóteles. *El arte de la retórica*. Buenos Aires: Eudeba, 2005.
- Arreola, Juan José. *Narrativa completa*. México: Alfaguara, 1997.
- Barthes, Roland. *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós, 1995.
- . *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona: Kairos, 1978.
- Bergson, Henri. *La risa. Ensayo sobre el significado de lo cómico*. Buenos Aires: Losada, 1939.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 2006.
- Carballo, Emmanuel. *Protagonistas de la literatura mexicana*. México: Alfaguara, 2005.
- Díaz Perucho, Javier. *Microficciones panorama del microrrelato mexicano, siglo XX*. México: UNAM Facultad de Filosofía y Letras, 2003.
- Doce, Jordi. "Para una lectura entre líneas". *Cuadernos Hispanoamericanos* 604. (octubre del 2000): 85-94.
- Epple, Juan Armando. "Introducción". *Revista Interamericana de Bibliografía* 4. (1996): 9-17.
- Frye, Northrop. *Anatomy of criticism*. Nueva York: Princeton, 1968.
- Garrido, Felipe. "Prólogo". *Narrativa completa*. México: Alfaguara, 1997.
- Genette, Gérard. "Géneros, tipos, modos". *Teoría de los géneros literarios*. Comp. Miguel Ángel Garrido Gallardo. Madrid: Arco libros, 1988.
- . *Umbrales*. México: Siglo veintiuno, 2001.
- Hernández, Luis Felipe. *Circo de tres pistas y otros mundos mínimos*. México: Ficticia, 2002.
- . Entrevista personal. 7 de diciembre del 2009.
- Hutcheon, Linda. "Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática a la ironía". Trad. Pilar Hernández Cobos. *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios)*

- latinoamericanos*). Coord. Hernán Silva. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Iztapalapa, 1981/1992. 173-193.
- . “La política de la parodia posmoderna”. *Versión: estudios de comunicación y política*. 18 (2006): 187-199.
- Iser, Wolfgang. “El proceso de lectura: enfoque fenomenológico”. *Estética de la recepción*. Comp. José Antonio Mayoral. Madrid: Arco Libros, 1987.
- Kleveland, Anne Karine. “Vino viejo en odres nuevos. La Oveja negra y demás fábula de Augusto Monterrosos en el contexto de la nueva fábula”. *Literatura mexicana* 1. 14 (2003): 161-206.
- Koch, Dolores. *El micro-relato en México: Torri, Arreola, Monterroso*. City University of New York. Ph.D. Dissertation, 1986.
- . “El micro-relato en México: Torri, Arreola, Monterroso y Avilés Fabila”. *Revista Hispamérica* 10. 30 (diciembre de 1981): 123-130.
- Lagmanovich, David. “Hacia una teoría del microrrelato hispanoamericano”. *Revista Interamericana de Bibliografía* 4. (1996): 19- 35.
- Minificción mexicana*. Comp. Lauro Zavala. México: UNAM, 2003.
- Monterroso, Augusto. *Cuentos, fábulas y lo demás es silencio*. México: Alfaguara, 1996.
- Noguerol, Francisca. “Micro-relato y posmodernidad: textos nuevos para un final de milenio”. *Revista Interamericana de Bibliografía* 4. (1996): 49-64.
- Peale, George. “La sátira y sus principios organizadores”. *Prohemio* 4. 1-2 (1973): 189-210.
- Pimentel, Luz Aurora. *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales. La representación del espacio en los textos narrativos*. México, 2001.
- Poot Herrera, Sara. *Un giro en espiral: el proyecto literario de Juan José Arreola*.

- Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1992.
- Rojo, Violeta. *Atrapados en la red. La banalización de la escritura mínima*. Conferencia presentada en el VI Congreso Internacional de Minificción. Bogotá, octubre 2010.
- . *Breve manual para reconocer minicuentos*. México: UAM, 1997.
- . "El minicuento, ese (des) generado". *Revista Interamericana de Bibliografía* 4. (1996): 39- 47.
- Sarduní, Teresa. "Rulfo, Arreola y Monterroso: tradición y modernidad en el cuento mexicano". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 31. 61(2005): 91-109.
- Schoentjes, Pierre. *La poética de la ironía*. Madrid: Cátedra, 2003.
- Todorov, Tzvetan. "El origen de los géneros". *Teoría de los géneros literarios*. Comp. Miguel Ángel Garrido Gallardo. Madrid: Arco libros, 1988.
- Torri, Julio. *Tres libros*. México: Fondo de Cultura Económica, 1964.
- Yepes, Enrique. "El microcuento hispanoamericano ante el próximo milenio". *Revista Interamericana de Bibliografía* 4. (1996): 95-107.
- Zaid, Gabriel. "Extravagancia de los textos breves". *Vuelta* 20. 236 (julio de 1996): 16-19.
- Zaitzeff, Serge I. *El arte de Julio Torri*. México: Oasis, 1983.
- . "Julio Torri: Originalidad y modernidad". *Texto Crítico* 11. (1978): 158-164.
- Zavala, Lauro. "La minificción en Arreola y el problema de los géneros". *Casa del tiempo* 5.49 (febrero de 2003): 18-23.
- . "Minificción en México: canonización editorial, antológica, escolar y académica". *Revista Hispamérica* 30. 89 (agosto de 2001): 95-101.