



UNIVERSIDAD DE CUENCA

FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS
Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

“Antología crítica del microrrelato: un vistazo sobre la producción ecuatoriana”

**Trabajo de graduación previo a la
obtención del Título de Licenciada en
Ciencias de la Educación en Lengua,
Literatura y Lenguajes Audiovisuales.**

AUTORA: Nancy Elizabeth Mendieta Cabrera.

DIRECTOR: Galo Torres Palchisaca.

CUENCA-ECUADOR

2015



RESUMEN

El presente trabajo tiene como propósito elaborar una antología crítica de la narrativa de la brevedad a cuyos componentes, para esta investigación, vamos a llamar microrrelatos y a los cuales, estudiosos como Lauro Zavala, investigador mexicano especializado en teoría literaria, los clasifica dentro de la literatura posmoderna. Además revisaremos cuáles son los rasgos dominantes, qué técnicas, recursos y temas son más frecuentes en el microrrelato y cuál ha sido y es la producción de autores en este campo en los últimos años del siglo XX y los primeros del siglo XXI en el Ecuador. Nuestro objetivo es conocer y destacar este género y, por supuesto, proponer una antología para ser utilizada en el campo educativo.

PALABRAS CLAVES: Microrrelato, Brevidad, Posmodernidad, Historia, Discurso.



ABSTRACT

The present project aims to develop a critical anthology of narrative brevity, whose components we will call “microrrelatos”. Scholars like Lauro Zavala, a Mexican researcher specialist in literary theory, classified them within the post-modern literature. Additionally, the dominant features, techniques, resources, topics that are more frequent in the short story are intended for being reviewed. The production of the authors in this field from recent years of the Twentieth Century and early Twenty-First Century in Ecuador is directed to be included. The principal objective of this work is to know and highlight this genre and, of course, propose an anthology to be used in the educational field.

KEYWORDS: Microrrelato, Brevety, Postmodernity, History, Discourse



ÍNDICE

PORTADA.....	1
RESUMEN.....	2
DEDICATORIA.....	8
AGRADECIMIENTO.....	9
INTRODUCCIÓN.....	13

PRIMER CAPÍTULO

TEORÍA DEL MICRORRELATO

1.1 Teoría de los géneros literarios.....	15
1.2 Origen del microrrelato en Latinoamérica.....	17
1.3 El problema nominal del microrrelato.....	18
1.4 El problema genérico del microrrelato.....	20
1.5 El problema de extensión del microrrelato.....	21
1.6 Características del microrrelato.....	23
1.7 Definiciones del microrrelato y operativización del concepto.....	25
1.8 Autores canónicos.....	26
1.9 Jorge Luis Borges.....	27
1.10 Augusto Monterroso.....	30
1.11 Ana María Shua.....	31

SEGUNDO CAPÍTULO

ESTUDIO CRÍTICO

Antecedentes.....	36
2.1 Historia y discurso.....	38
2.1.1 Historia: Los sucesos en el microrrelato.....	39
2.1.2 Historia: Existente / personajes del microrrelato.....	42
2.1.3 Historia: Existente / lugar en el microrrelato.....	45
2.1.4 Historia: Tiempo en el microrrelato.....	47
2.2.1 Discurso: Narradores en el microrrelato.....	49
2.3 Temáticas del microrrelato.....	53
2.4 Recursos estilísticos del microrrelato.....	57
2.5 Similitudes y diferencias entre los escritores analizados.....	63
A modo de conclusión.....	66



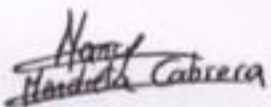
ANTOLOGÍA DE MICRORRELATOS

Antología.....	68
CONCLUSIÓN.....	101
RECOMENDACIONES.....	104
BIBLIOGRAFÍA.....	106



Yo, **Nancy Elizabeth Mendieta Cabrera**, autora de la tesis “**Antología crítica del microrrelato: un vistazo sobre la producción ecuatoriana**”, reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi título de **Licenciada en Ciencias de la Educación en la Especialización de Lengua, Literatura y Lenguajes Audiovisuales**. El uso que la Universidad de Cuenca hiciera de este trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autora.

Cuenca, 9 de febrero de 2015

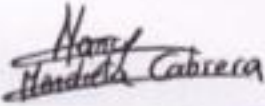


Nancy Mendieta Cabrera
0105100473



Yo, **Nancy Elizabeth Mendieta Cabrera**, autora de la tesis “**Antología crítica del microrrelato: un vistazo sobre la producción ecuatoriana**”, certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autora.

Cuenca, 9 de febrero de 2015



Nancy Mendieta Cabrera
0105100473



DEDICATORIA

A mis padres, de discurso breve pero amoroso, porque por ellos soy capaz de ser y hacer más.

A mis hermanos, siempre impredecibles y llenos de una admirable voluntad.

A mi novio, que de modo paradójico, considerando su estatura, me inicio en los artilugios de la brevedad.

Con amor y respeto siempre.



AGRADECIMIENTO

De modo especial a Galo Torres, infinitamente agradecida por su apoyo, sugerencias y paciencia durante todo este proceso.

A mi familia, por su apoyo moral, físico y hasta económico.

A mi novio, que me pesaba en la conciencia cada vez que flaqueaba.

A todas aquellas personas, profesores, amigos que de una u otra manera contribuyeron con la elaboración de este trabajo



INTRODUCCIÓN

Lo cierto es que el escritor de brevedades nada anhela más en el mundo que escribir interminablemente largos textos, largos textos en que la imaginación no tenga que trabajar, en que hechos, cosas, animales y hombres se crucen, se busquen o se huyan, vivan, convivan, se amen o derramen libremente su sangre sin sujeción al punto y coma, al punto. A ese punto que en este instante me ha sido impuesto por algo más fuerte que yo, que respeto y que odio.

Augusto Monterroso. *Movimiento perpetuo*

Lo compacto, lo mínimo, lo leve ha estado presente desde siempre. Se dice que el universo era menor a la parte más ínfima de un átomo hasta que se produjo la gran explosión que dio origen a ese primer momento de la existencia. En esa fracción de átomo increíblemente pequeña, estaba contenido todo lo que conocemos hoy como el universo, y digo “conocer”, al menos, nominalmente. Y si tenemos presente la teoría del eterno retorno, planteada por Nietzsche, y la relacionamos con ese estado primero, es comprensible la búsqueda del ser humano y hasta el culto por lo minúsculo, la concentración de los contenidos en múltiples campos del conocimiento. Esto, sin duda, justifica nuestro interés por la literatura y el denominado microrrelato.

Al tratarse de un género nuevo, el microrrelato tiene una serie de interrogantes que resolver; el presente trabajo pretende abordar esta nueva narrativa, conocer en qué se está trabajando actualmente, qué técnicas, recursos y temas son más frecuentes; identificar cultores del género dentro de los últimos años del siglo XX y los primeros del siglo XXI en territorio ecuatoriano.

Para dicha tarea, dentro del primer capítulo, se hará un acercamiento a la teoría de los géneros literarios, partiendo desde lo clásico; posteriormente veremos obras y autores modernos y de vanguardia para detenernos en la narrativa postmoderna y, dentro de ésta, en el microrrelato. Daremos un vistazo a su origen, específicamente al fragmentarismo, que fue un método de recolección y reescritura que generó un espacio para la literatura breve.



También se abordará todas las variantes y nombres dados a esta narrativa, justificando nuestra preferencia por el término “microrrelato”; se revisará la polémica de si el microrrelato es un género o un subgénero; la discusión sobre su extensión, para finalmente valorar algunas definiciones que, sumadas al anterior recorrido teórico, nos permitirán operativizar una definición de microrrelato.

Más adelante comentaremos algunas obras de escritores latinoamericanos que han contribuido significativamente con la consolidación del género y han dado origen a una tradición de escritura e innovación literaria. Entre los autores a tratar estarán: Jorge Luis Borges, Augusto Monterroso, Ana María Shua.

En el segundo capítulo trabajaremos ya con la narrativa del microrrelato ecuatoriano. En este terreno tenemos referentes como Jorge Dávila Vázquez, Solange Rodríguez, Huilo Ruales, Oswaldo Encalada, Raúl Vallejo, Abdón Ubidia, entre otros. Hemos elegido veinte cuentos a los que analizaremos para encontrar temáticas frecuentes, recursos y elementos literarios, personajes y narradores, tiempos y espacios. Contrastaremos de manera detenida todas las variantes y constantes entre uno y otro autor, lo que nos permitirá tener una visión mucho más clara de lo que se está escribiendo dentro del ámbito de las letras ecuatorianas y de qué forma se están viviendo los nuevos cambios culturales y sociales en nuestro país.

En el tercer capítulo incluiremos propiamente la selección de microrrelatos ecuatorianos que mejor responden a las conclusiones extraídas del capítulo anterior. Esta antología corresponde a bibliografía actual y su objetivo es ser una fuente de lectura y consulta para estudiantes secundarios, compañeros universitarios y de la carrera, profesores y público en general.

Finalmente ofreceremos algunas conclusiones y recomendaciones, reiterando así la invitación formal a participar de esta alternativa estética, experimental, educativa y reflexiva que ofrece el microrrelato.



PRIMER CAPÍTULO

TEORÍA DEL MICRORRELATO

1.1 Teoría de los géneros literarios

Si hacemos un repaso por la historia de los géneros literarios es posible encontrar semillas del microrrelato. El poeta, en su tarea de contar, ha echado mano de diferentes formas de trasmisión del mensaje: oralidad, danza, canto, poesía, representación, prosa... cubriendo amplias temáticas, tanto en creaciones individuales como colectivas; pero siempre moviéndose dentro de los límites de agrupaciones más o menos organizadas que nos permiten hablar de géneros literarios.

En la historia de la literatura tenemos a figuras fundadoras del pensamiento occidental como Sócrates, Platón y Aristóteles. Los dos últimos considerados los responsables de la clasificación tripartita de los géneros (épica –hoy narrativa–, dramática y lírica). No obstante, más allá de estos aspectos formales que tuvieron un desarrollo significativo en la época clásica, es posible encontrar en el mundo antiguo vestigios de creaciones breves. Piezas discursivas como las sentencias, apuntes, comentarios, escolios, adagios, son ya parcelas de sentido que la lectura reconoce como espacios de saber que demandan interpretación. Dentro de éstos tenemos al texto de prosa breve por excelencia: el aforismo, elemento principal en la obra de Hipócrates (460 a. C. – 370 a.C.) llamada *Aforismos y sentencias*, que son un conjunto de leyendas cortas y de proposiciones concernientes a los síntomas y al diagnóstico de enfermedades; así tenemos: «51. Mejor es que después de la convulsión, suceda la fiebre, que no que preceda ésta a la convulsión.» (16) o «59. Peligran menos en las enfermedades aquellos enfermos cuya dolencia está en relación con su temperamento, edad, hábito y época que aquellos en quienes esto no sucede.» (18)¹. Algunas de estas sentencias son de corte serio, otras un tanto irónicas y, aunque no cuentan con una estructura narrativa, confirman ya la presencia de textos breves que más tarde serán retomados bajo el método del fragmentarismo.

¹ Véase Hipócrates. "Aforismos de Hipócrates". *Aforismos y sentencias*. <http://sitios.educando.edu.do/biblioteca/components/com_booklibrary/ebooks/Hipocrate_Aforismos_Sentencias.pdf>. (nov. 8 del 2013)



Del mismo modo, en la Edad Media, se encontrarán textos de papeles póstumos, notas de observaciones de autor que serán ignoradas muchas veces en el trabajo posterior de los copistas; referencias alusivas a los logógrafos y doxógrafos de la cultura helenística. Así mismo, los eruditos de la época detectaron la presencia de vestigios, desechos, porciones, partes desmembradas de aportes de estudiosos clásicos, debido al paso natural y corrosivo del tiempo.

Aquellos vestigios de textos antiguos serán retomados de manera deliberada por los escritores del modernismo y vanguardia; sentando las bases de lo que será el microrrelato. En esta línea está el pensamiento de David Lagmanovich, uno de los más representativos estudiosos y cultores de la escritura breve, quien sostiene: «Más allá del modernismo es evidente que esas semillas [los microrrelatos] fructifican en la época de nuestras vanguardias [...]. Entre los microrrelatos escritos en esos dos momentos en la evolución literaria hispanoamericana, y los que se escriben en nuestros días hay innegable continuidad» (Siles, 64). En la producción de los modernistas, destacan autores como Julio Torri, Rubén Darío² y Leopoldo Lugones, quienes marcan ya los primeros pasos en la escritura breve. En cuanto al periodo de vanguardia, destacan escritores como Ricardo Güiraldes, Vicente Huidobro, Arqueles Vela, Alonso Reyes y Macedonio Fernández³. Debemos entender que, como respuesta a la crisis generada por la Primera y la Segunda Guerras Mundiales y las dictaduras en territorio latinoamericano, tarde o temprano la literatura asumiría compromisos: la necesidad de expresión, la ruptura con la tradición y la búsqueda de una nueva identidad, que, de esta forma hallan respuestas. Por su aporte en la renovación literaria, destacamos también autores como Jorge Luis Borges, Juan José Arreola, Julio Cortázar y, por supuesto, Augusto Monterroso.

La crisis de los géneros literarios; la crisis de la noción de la realidad y el quiebre de la convicción en la capacidad del hombre para aprehender su realidad; la pérdida de las nociones de verdad, de bien, de mal; los significativos avances tecnológicos que cobran vigor en la última década del s. XX y la invasión masiva de los medios de comunicación, además de factores económicos en auge y detrimento respectivamente, la globalización y las convulsiones e innovaciones sociales, nos anuncian ya el fin de lo que entendíamos como modernidad. La llamada postmodernidad habrá de ser el escenario donde se desarrolle y hasta se canonicen el microrrelato, en lo que Lauro Zavala denominará el “boom literario” en la década de 1990. Es importante señalar que la crítica literaria, con especialistas como

² Guillermo Siles en su obra *El microrrelato hispanoamericano y la crítica: La formación de un género en el siglo XX*, nos propone la revisión de la obra *Azul* (1888) de Rubén Darío específicamente “Naturaleza muerta” y posteriormente “El nacimiento de la col”.

³ Siles establece un límite temporal para las vanguardias desde los estudios de Hugo Verani. Aproximadamente entre 1916 –año en que Vicente Huidobro expone en Buenos Aires su teoría sobre el creacionismo- y 1935, podemos hablar de vanguardias. El creacionismo se inaugura con *El espejo de agua* en 1916 (65).



Laura Pollastri, Juan A. Epple, Dolores Koch, Graciela Tomassini y Stella Maris Colombo, contribuirá significativamente con la consolidación del género. A partir de este punto, cuando el microrrelato ha ganado espacio en las letras, surge una serie de nuevas problemáticas en cuanto a su condición nominal, genérica y de extensión.

1.2 Origen del microrrelato en Latinoamérica

Julio Torri con su obra *Ensayos y poemas* escrito en 1917 funda la genealogía del microrrelato en Latinoamérica, de acuerdo con lo establecido por Edmundo Valadés (1990): «tal vez podría determinarse el año 1917 como el de fundación del cuento brevísimo moderno en México y demás países de Latinoamérica con uno, titulado “A Circe”, primer texto con que se abre un libro entonces de insospechadas radiaciones e influencias, *Ensayos y poemas*» (s.n.). Este microrrelato parodia un mito clásico, el de un Ulises que ansía la aventura con sirenas, pero fracasa en su intento:

¡Circe, diosa venerable! He seguido puntualmente tus avisos. Mas no me hice amarar al mástil cuando divisamos la isla de las sirenas, porque iba resuelto a perderme. En medio del mar silencioso estaba la pradera fatal. Parecía un cargamento de violetas errante por las aguas. ¡Circe, noble diosa de los hermosos cabellos! Mi destino es cruel. Como iba resuelto a perderme, las sirenas no cantaron para mí (14)⁴.

Sin embargo, dicha publicación no tiene mayor relevancia como propuesta narrativa. Lo que verdaderamente viene a marcar un punto de partida para esta escritura de la brevedad es la antología de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares titulada *Cuentos breves y extraordinarios* publicada en 1953. Según José Fernández Pérez, catedrático de la Universidad Católica Silva Enríquez, en Chile, esta obra puede considerarse como «la primera compilación de microcuentos (al menos en el ámbito hispanohablante), dada la brevísima extensión de los textos que la componen, la autonomía y valor artístico que a estos se les asigna, el rescate explícito de su narratividad y el curioso lente de recolección que sustenta el volumen» (47). Este “nuevo modo de armar”, como lo denomina Fernández, consiste en la recolección de fragmentos de textos de varios orígenes, desde la cultura oriental hasta la occidental; antologados con una aspiración de autonomía, permitiendo llevar a cabo un trabajo de reescritura y de relectura, dentro de nuevos contextos. Con respecto a este proyecto fragmentario, Laura Pollastri (2005) añade: «[...] el fragmento propuesto ahora como totalidad recorre el camino inverso al de producir el fragmento como tal» (226).

4 Espejo, Beatriz. *Julio Torri*. México: UNAM, Coordinación de difusión cultural, Dirección de literatura, 2008. <http://www.materialdelectura.unam.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=89&Itemid=30&limit=1&limitstart=0> (nov. 10 del 2013)



El fragmentarismo como método de recolección iniciado durante el modernismo con la obra de Borges y Bioy Casares se convirtió en la nueva tarea de los antologadores sobre todo. Una de las revistas que más se ha comprometido con la reorganización y el juego con textos re-contextualizados es *Ekuóreo*, publicada en Cali-Colombia en 1980. Sus directores H. Kremer y Zamudio Bustamante afirman: «los minicuentos que no habían sido creados deliberadamente como tales, nos parecían perfectos. Valor agregado: nadie los encontraba en las bibliotecas, en los catálogos. Eso hacía subir las apuestas a favor de que era un texto apócrifo» (Pollastri, 2). Es así como todo este proceso de re-escritura, re-lectura y producción en general, sumado a las reflexiones de la crítica literaria por esclarecer dicho fenómeno; se funda una nueva tendencia narrativa: la de la brevedad.

1.3 El problema nominal del microrrelato

Una de las razones por las que el microrrelato todavía resulta desconocido para lectores no muy diestros en la literatura es su problema de nominación. Los nombres que se le han dado son muchísimos, y tras un ejercicio constante de la escritura breve, cada denominación ha ido descartándose o aceptándose por su impertinencia o su relación fundamentada. Sin embargo, entre los nombres más conocidos están: minicuento, microcuento, semi-cuento, cuento corto, cuento muy corto, cuento ultracorto, cuento posmoderno, minificción, microficción, ficción breve, ficción súbita, “arte conciso”, minirrelato, microrrelato, relato breve, relato hiper-breve; todos conservando el principio de la brevedad. Algunos otros nombres no son conocidos, surgieron más bien dentro de la dinámica de nombrar e incluso del ingenio humano para divertirse, así tenemos: “artefacto”, “varia invención”, “textículo”, “cápsula o revés de ingenio”, “relampagueante”, “golpe de gracia o trallazo humorístico”, “ardid o artilugio prosístico”, “caso”, “crónica” (en Brasil). Haremos un repaso por algunos de las denominaciones más destacadas.

Autores como Lauro Zavala, Violeta Rojo, Enrique Yepes, José Luis Fernández prefieren el término que designa la brevedad unida a la categoría cuento. Su preferencia por microcuento se sustenta en la vinculación discursiva con éste; es decir, consta de una introducción, un nudo y un desenlace, a la vez que sigue una secuencia temporal, causal, con espacios y la construcción de personajes con un conflicto, además del acompañamiento del narrador y los puntos de vista. El microcuento va de la mano del cuento, y vive en razón de éste.

No obstante, es preciso tener en cuenta que el microcuento no se alimenta exclusivamente de este género narrativo, su carácter intertextual e híbrido lo hará partícipe de discursos varios como: la sentencia, el aforismo, el refrán, la cronología, el ensayo y la poesía lírica por su asociación con el haiku, es decir, va mucho más allá de una simple relación con



el cuento. Es por ello que resulta insostenible esta denominación, si nuestro objetivo es dar un nombre que abarque en su mayoría, pues la totalidad resulta imposible dado el genio humano, el complejo fenómeno narrativo de la brevedad.

Al respecto, Dolores Koch, pionera en el estudio del microrrelato, establece una distinción entre las denominaciones “microcuento” y “microrrelato”, mostrando preferencia por este último nombre. El “microcuento” consta de partes más o menos definidas como la introducción, nudo y un suceso para el desenlace, por la brevedad del relato algunas de estas partes solo se sugieren o se aprovecha el título para cubrirlas. Mientras que con el “microrrelato” no sucede nada en el mundo diegético (desdramatización), todo está en la mente del lector y en el trabajo cómplice que tiene que desempeñar éste⁵, encontrando muchos ejemplos que se incluyen dentro de esta definición.

Por otro lado, autores como Graciela Tomassini y Stella Maris Colombo (1996) han acogido el término microficción. Esta preferencia se justifica bajo la premisa de su condición breve y de su carácter de invención y fantasía, además este nombre atiende la condición híbrida de estos relatos mínimos, pues se tiene presente que no necesariamente se cumple el requisito de referir acciones como ocurre en el cuento.

No obstante, no existe ninguna hipótesis lo suficientemente sólida que determine que la literatura es únicamente ficción, pues ¿dónde ubicaríamos textos varios como ensayos, autobiografías, poesía lírica, que participan de la narrativa de la brevedad? Si bien es cierto la ficción es una de las características más sobresalientes de la literatura, es demasiado arbitrario encasillar el corpus de los textos breves dentro de un elemento que se comparte ya con otras esferas de la actividad cultural como el cine, la mass-media, entre otras.

Finalmente, David Lagmanovich (1996) está a favor del término “microrrelato” que mantiene la categoría de la brevedad pero suma el término “relato”. Este último vocablo abarca una multiplicidad de usos que podrían presentarlo como muy general para el objetivo que nos ocupa. Sin embargo, apelamos a la misma distinción que hace Laura Pollastri al momento de definir su preferencia: «el microrrelato agota todas las posibilidades enunciativas del relatar. En la raíz latina del verbo relatar —*refero, referre, retuli, relatum*— se acuñan los diversos sentidos: llevar, citar, volver, retroceder, repetir, incluir» (178).

Su pertinencia se justifica porque comprende dos conceptos clave: el de la brevedad y el de relato (en toda la riqueza del vocablo), que abarca una enorme variedad de formas discursivas; siendo, por ende, más coherente con la tarea que se busca cumplir. La neutra-

⁵ Citado por González, Jazmín. “Tres características mínimas del minicuento.” *Razón y Palabra* [México] N°83 (junio-agosto 2013): 1-17



lidad y generalidad que ofrece el término se ajusta a la característica de hibridación textual que le es propia al microrrelato. Al respecto Dolores Koch observa:

Microrrelato tiene la ventaja de ofrecer un significado más amplio que microcuento. De esta manera podríamos hacer distinciones añadiendo los adjetivos correspondientes, como los sugeridos por Lauro Zavala: microrrelatos clásicos, modernos, postmodernos, y quizá también fantásticos, policíacos, absurdos. [...] Y los de extensión mínima podrían ser relatos hiperbreves (Siles, 33).

A favor de esta elección tenemos a Dolores M. Koch, Francisca Noguero Jiménez, David Lagmanovich, Walter Mignolo, y ahora nuestro trabajo empleará la misma denominación.

1.4 Problema genérico del microrrelato

La polémica sobre si el microrrelato es o no un género independiente no avizora un consenso definitivo por el momento; con respecto a esta situación, Violeta Rojo, analista y teórica venezolana de literatura breve, califica al microrrelato, de modo lúdico, como un des-generado, mientras no se llegue a un acuerdo. Sin embargo, existen dos posiciones bastante claras dentro de la discusión: una que considera al microrrelato como una variante del cuento; y otra, menos frecuente, que sostiene que es un género nuevo y relativamente independiente del cuento.

Dentro de los principales estudiosos del género/subgénero tenemos a Lauro Zavala, quien ve el microrrelato como subcategoría genérica o una variación más corta del cuento, de tal forma que cuando establece su clasificación: cuentos cortos, cuentos muy cortos y cuentos ultracortos, los subcribe a este género narrativo. La presencia de un esquema narrativo, ficticio, con personajes que realizan una acción o se encuentran en una vicisitud, la presencia de animales y objetos animados, la enseñanza moral que dejan algunos, son características propias del cuento y que a la vez el relato breve asume. No obstante, entre las propiedades que potencian el microrrelato, tenemos también la intertextualidad y la hibridación discursiva por lo que resulta erróneo creer que su relación con el cuento sea exclusiva. Entre los discursos que alimentan el microrrelato están: el refrán, el aforismo, la sentencia, la crónica, el ensayo, la poesía lírica y otras variedades de realizaciones literarias.

Otro grupo de teóricos ha delineado una nueva dimensión para el microrrelato, quienes lo sitúan en una categoría transgenérica. Esta postura es defendida por Violeta Rojo, David Lagmanovich, Tomassini-Colombo. Una vez más, retomando su condición de género



híbrido, el microrrelato guarda relación con una serie de discursos literarios que han llevado incluso a denominarlo el “archigénero”, por ser una súper estructura breve que subsume a diversas realizaciones literarias, esto dentro de la posición de Tommassini – Colombo⁶. Finalmente, Enrique Yepes, basándose en la obra de Ítalo Calvino, *Seis propuestas para el nuevo milenio*, concluye que los discursos que operan dentro del microrrelato son hibridaciones multiculturales de la sociedad posmoderna, sobre todo si atendemos a la heterogeneidad que es propia de Latinoamérica (Siles, 47).

David Lagmanovich (1997) considera que la primera tendencia que categoriza al microrrelato como subgénero va por una línea de estética narrativa, con ejemplos más homogéneos al cuento, así se encuentran denominaciones como microcuento, minificción, cuento brevísimo, entre otras. Mientras que la otra tendencia pertenece a una estética transgénica, con un corpus mucho más amplio que involucra todas las creaciones literarias desarrolladas dentro del carácter de la brevedad, destacando denominaciones como microrrelato, microtexto, texto hiperbreve, entre otras (Siles, 10).

Es interesante rescatar un detalle más, una tendencia que no ubica al microrrelato en ninguno de los dos bandos. Wilfrido Corral (1996) considera en sus trabajos que no es posible etiquetar estas creaciones, pues su carácter es cambiante y de innovación constante por lo que resulta innecesario e inútil clasificar y concluye que «el querer darle sentido al género se debe a la tiranía crítica de clasificar, ordenar y catalogar aquello que no se puede esclarecer a ciencia cierta» (Siles, 10) por ello prefiere llamarlos fragmentos.

Conocedores de la condiciones de riqueza intertextual que posee el brevísimo cuerpo de estos relatos, nos mantenemos dentro de la postura que reconoce al microrrelato como una categoría transgénica que asimila otras realizaciones literarias y se actualiza y desarrolla a la misma velocidad de la sociedad donde se generan.

1.5 El problema de la extensión del microrrelato

Con respecto a la extensión, muchos estudiosos coinciden con que es arbitrario establecer un máximo y un mínimo de palabras para este género. Gabriela Mora y David Lagmanovich señalan que es un error tratar de definir el microrrelato en cuanto a su extensión y fijar un promedio de palabras para a su vez fijar una clasificación, debido a que el género está todavía en exploración. Por otro lado, Lauro Zavala (1996) hace una distinción y una clasificación del cuento breve en razón de su extensión: a) “cuento corto” entre 2.000 y 30.000 palabras; b) “cuento muy corto” entre 200 y 1.000 palabras; y c) “cuento ultracorto”

⁶ Tomassini-Colombo. *La minificción como clase textual trasgénica* [Revista Interamericana de Bibliografía] N° 54 (1996): 1-4



entre 1 y 200 palabras para la literatura hispanoamericana⁷. La cuestión es diferente para la literatura inglesa. Mercedes Fernández Beschtedt (2007) hace la siguiente clasificación de la literatura norteamericana: a) Short Story (cuento) entre 2.000 y 20.000 palabras; b) Sudden Fiction (ficción súbita) entre 1.000 y 2.000 palabras; c) Flash Fiction (ficción breve) menos de 1.000 palabras; d) Microfiction (microficción) alrededor de 300 palabras; e) Drabble exactamente 100 palabras; y f) Nanofiction (nanoficción) 55 palabras o menos (Gonzales, 5).

David Lagmanovich (2006) realiza un interesante trabajo donde incluye algunos relatos que llevan al extremo el elemento de la brevedad y al respecto reflexiona:

Tal noción (extensión) es eminentemente subjetiva. Se puede considerar “breve” un relato de ocho o diez páginas, pero también lo será uno de un par de páginas, e igualmente -y con mayor razón- algún texto de extensión aún menor, que podremos describir en función de un determinado número máximo de líneas o de palabras, y no de páginas ni de párrafos. Pesan en este sentido la tradición de una literatura, y también la implícita comparación -casi instintiva, casi subconsciente- que formulamos con otros textos que conocemos, o bien con lo que se considera “cuento” o “relato” en nuestra propia literatura o en una distinta de ella (1)⁸.

En su obra presenta más de un centenar de relatos brevísimos (exactamente 111 microrrelatos) que van desde 30 palabras o más pero sin exceder las 40, pasando por el clásico “dinosaurio” de Monterroso que es el símbolo de lo breve, hasta llegar a textos menores de hasta 8 palabras. Es importante señalar que el conteo se realiza desde el título, pues este es clave en la construcción del discurso, una parte misma del relato.

1) Dentro de la sección A: 30 o más palabras

Alejandro Jodorowski (México): “Después de la guerra” (38 palabras).

El último ser humano vivo lanzó la última paletada de tierra sobre el último muerto. En ese instante mismo supo que era inmortal, porque la muerte sólo existe en la mirada del otro.

En: Lauro Zavala, *Minificción mexicana*, p. 198

⁷ Clasificación que posteriormente modificaré en su curso sobre la *Minificción Literaria* (2011) en lo relacionado con las nociones “cuento convencional” no incluido en su trabajo de 1996, y “cuento corto”.

⁸ Lagmanovich, David. “La extrema brevedad: microrrelatos de una y dos líneas”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. [Madrid] Nº32 (2006):1-28. <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/exbreve.html>>. (nov. 9 del 2013).



Ana María Shua (Argentina): “69” (30 palabras)

Despiértese, que es tarde, me grita desde la puerta un hombre extraño. Despiértese usted, que buena falta le hace, le contesto yo. Pero el muy obstinado me sigue soñando.

En: *La sueñera*, 2ª ed., 1996

2) Dentro de la sección B: entre 20 y 30 palabras

José de la Colina (México): “La culta dama” (28 palabras)

Le pregunté a la culta dama si conocía el cuento de Augusto Monterroso titulado “El dinosaurio”.

—Ah, es una delicia —me respondió—, ya estoy leyéndolo.

En: Lauro Zavala, *Minificción mexicana*, p. 271

José María Merino (España): “Cien” (25 palabras)

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

En: Raúl Brasca, *Dos veces bueno* 3, p. 79

3) Dentro de la sección C: menos de 20 palabras

Omar Lara (Chile): “Toque de queda” (9 palabras)

—Quédate, le dije. Y la toqué.

En: Juan Armando Epple, *Brevísima relación del cuento breve de Chile*, p. 51

Eugenio Mandrini (Argentina): “Fiesta completa” (8 palabras)

Y llovieron panes sobre el circo.

Galería de hiperbreves, 2001

1.6 Características del microrrelato

Si bien es cierto que la polémica sobre el nombre, el género y la extensión no halla un consenso más o menos satisfactorio para los teorizadores, críticos y productores del microrrelato, en lo que respecta a sus características, sí existen acuerdos que se circunscriben dentro de los aspectos de la brevedad, la intertextualidad y la ironía.



Dolores Koch en su artículo “¿Microrrelato o minicuento? ¿minificción o hiperbreve?” resume las características de este tipo de texto en tres:

1. Una prosa sencilla, cuidada y precisa, pero bisémica.
2. Un humorismo escéptico, que utiliza como recursos narrativos la paradoja, la ironía y la sátira.
3. Rescate de formas literarias antiguas, como fábulas y bestiarios, e inserción de formatos nuevos no literarios de los medios modernos de comunicación.

Y sugiere diez elementos para alcanzar la brevedad: 1) Uso de personajes conocidos. 2) El título incluye elementos propios de la narración que no aparecerán en el relato. 3) Título en otro idioma. 4) Desenlace rápido: coloquialismo inesperado o palabra soez. 5) Uso de elipsis. 6) Uso de un lenguaje escueto, bisémico (es decir, certero). 7) Uso de elementos familiares. 8) Formatos extra-literarios. 9) Parodiar textos o contextos familiares. 10) Intertextualidad literaria.

Karla Paniagua, investigadora y docente en semiótica, enuncia tres elementos que definen el cuento breve:

1. Intertextualidad literaria, que se alimenta de los géneros clásico, con una suerte de hibridación.
2. Intertextualidad no-literaria: que se nutre de los residuos y elementos de la cultura en general.
3. Valores proteicos, es decir, su capacidad de metamorfosearse para asumir procedimientos de otros géneros literarios y mezclarlos para generar en el lector la reacción deseada.

Violeta Rojo enumera las características del microrrelato (o minicuento como prefiere llamarlo) y señala:

1. Brevedad extrema;
2. Economía de lenguaje y juegos de palabras;
3. Representación de situaciones estereotipadas que exigen la participación del lector;



4) Carácter proteico. Esto último puede presentarse en dos modalidades: ya sea la hibridación de la narrativa con otros géneros literarios o extraliterarios, en cuyo caso la dimensión narrativa es la dominante; o bien la hibridación con géneros arcaicos o desaparecidos (fábula, aforismo, alegoría, parábola, proverbios y mitos), con los cuales se establece una relación paródica (29)⁹.

Dentro de lo que podemos destacar en base de nuestras experiencias y los aportes de los estudiosos, concluimos que el microrrelato presenta las siguientes características: 1) Brevedad, con mayor o menor presencia; 2) Intertextualidad, tanto literaria como no literaria, permitiendo que los sobreentendidos y la riqueza cultural del lector cubra la parte de lo que no se dice; 3) Hibridación genérica, por su capacidad de aprovechar y subsumir diversas formas literarias; 4) Ironía y el humor, que se constituye en una crítica social y reflexión sobre la condición del ser humano; 5) Dimensión lúdica, donde destacan los juegos de lenguaje, que aprovechan las bondades de los recursos literarios: calambur, retruécano, onomatopeya... y en general, el palíndromo, anagrama, acróstico, entre otros; 6) Desdibujamiento de los límites de lo real y lo ficticio: dentro del mismo espacio cohabita el mundo onírico, virtual y real; 7) Desenlace súbito, inesperado que demanda un trabajo de re-lectura; 8) Papel protagonista del lector, quien tiene que terminar el siempre inconcluso relato, es decir, rellenar lo que no se dice.

1.7 Definiciones del microrrelato y operativización del concepto

El microrrelato ha generado tantas polémicas que no es de sorprenderse de la cantidad de definiciones que hay de él. Enumeraremos algunos conceptos, unos de corte técnico y otros más orientados a la estética, aprovechando el carácter lúdico de este tema.

Alba Omil y Raúl Alberto Pierola (1981) dirán «el minicuento es una travesura donde se combinan inteligencia, palabra, destreza y cierta dosis de magia dentro de una estructura rigurosa, para extraerle a la expresión todos los valores posibles» (125).

Jazmín González, luego de un recorrido por los estudios de diversos autores, construye su concepto: «El minicuento es una narración sumamente breve, de personajes y desarrollo de la acción condensados y lenguaje precioso. Surge de la adaptación de los medios expresivos de otros géneros, a través del tamiz de la estética posmoderna, por tanto, parodia, ironía y fragmentación son rasgos notables en ella» (14).

⁹ Citado por Maraví, Alonso. "El microrrelato: Un género que recicla" *Cuento en Red* [Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco] N°20 (otoño 2009): 28-47 <<http://cuentoenred.xoc.uam.mx/>> (dic. 10 del 2013)



Lauro Zavala (2007) caracteriza el denominado “cuento moderno” o microrrelato como una narración que:

[...] tiene una estructura arbórea (porque admite muchas posibles interpretaciones), se apoya en la espacialización del tiempo (porque trata al tiempo con la simultaneidad subjetiva que tiene el espacio), tiene una estructura hipotáctica (cada fragmento del texto puede ser autónomo), tiene epifanías implícitas o sucesivas (en lugar de una epifanía sorpresiva al final) y es anti-realista (adopta una distancia crítica ante las convenciones genéricas) (90).

Francisco Álamo Felices (2007) en su análisis sobre la categoría -género- narrativo del microrrelato, lo define como:

[...] un subgénero literario en prosa cuya articulación ficcional vendría a estar estructurada por la narratividad y la hiper-brevidad (de donde emana la velocidad, condensación y fragmentariedad diegética como sus elementos medulares), nos plantea la necesidad de una más detallada disección de su categorización narrativa ante el número y variedad de planteamientos propuestos (s.n).

Después de considerar estas definiciones llegamos a la conclusión de que el microrrelato es una composición literaria breve que se hibrida con diversas realizaciones discursivas y que, por medio de la intertextualidad, rellena aquellos espacios que su flogonazo de lucidez sólo sugiere. Su combustión súbita demanda un lector lúdico, creativo y con tradición en la lectura para asumir un pacto de co-creación instantánea. A la vez que se presenta como ardid del ingenio humano, es esencialmente una reflexión, una crítica, parodia, ironía, un cuestionamiento de la realidad, la humanidad y los nuevos acuerdos sociales que rigen el mundo contemporáneo.

En cuanto a su extensión no existe un acuerdo por tratarse de un género en continuo desarrollo; por lo que en este trabajo y por cuestiones de análisis (además de lo restrictivo que resulta sujetarse a una cifra) incluiremos microrrelatos que van desde 6 hasta 830 palabras, incluido el título de cada narración, dejando claro que pertenecen al género por presentar todas las características antes mencionadas.

1.8 Autores canónicos

El microrrelato ha sido ampliamente cultivado en Latinoamérica, entre sus figuras más destacadas están: Julio Torri, Jorge Luis Borges, Juan José Arreola, Augusto Monterroso, Macedonio Fernández, Jiménez Ernán, Luisa Valenzuela, Ana María Shua, Diego



Muñoz, entre otros. Para facilitar el estudio del relato breve se han propuesto una serie de clasificaciones y etapas, pero de entre todos nos interesa la propuesta de José Luis Fernández, quien teniendo como base el estudio de David Lagmanovich, enuncia la siguiente cronología de la producción del microrrelato en Latinoamérica:

a) Etapa de los precursores/1917-1949 (lo fragmentario como experimentación y/o recolección residual): Torri, Lugones, Fernández, Anderson Imbert.

b) Etapa de los arquitectos/ 1950-1960 (de la intuición minimalista al programa de escritura): Arreola, Borges, Monterroso.

c) Etapa de la consolidación de una tradición / 1960-1970 (de las nuevas búsquedas expresivas y la intertextualidad programática): Cortázar, Denevi, Monterroso.

d) Etapa de expansiones y rupturas/ 1970-1985 (de los discursos en crisis y el microrrelato en complicidad con el testimonio): Alcalde, Peri Rossi, Barros, Valenzuela, Galeano, Muñoz Valenzuela, Jiménez Ernán.

e) Etapa de las nuevas voces / 1985-2006 (las hibridaciones genéricas y el desmarque de los padres): Shua, Britto García, Guedea (46).

Tenemos presente que cada escritor ha tenido un estilo propio en el quehacer literario de la brevedad y que características de una y otra etapa pueden compartirse a pesar de pertenecer a diferentes periodos históricos, sin embargo, hay tres autores dentro de esta clasificación que, por su validez intemporal y su gran aporte al género, nos interesan destacar: Jorge Luis Borges, como representante de las etapas de los precursores y los arquitectos en su labor de recolección y experimentación con fragmentos; Augusto Monterroso, de la etapa de consolidación del nuevo género; y Ana María Shua, de la etapa de ruptura con los grandes relatos, para generar nuevas voces y experiencias narrativas dentro del microrrelato.

1.9 Jorge Luis Borges

La primera obra que inaugura el género del microrrelato en Latinoamérica es *Cuentos breves y extraordinarios* (1953) de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. La obra funda un “nuevo modo de armar”, donde se recortan y compilan fragmentos sacados de sus contextos y revividos dentro de nuevas realidades y dimensiones. Esta estrategia lúdica de reescritura consiste en borrar la autoría de todo fragmento, porque ahora es el lector un co-escritor de esta nueva propuesta narrativa.



La antología reúne textos de las más variadas fuentes, tanto de la cultura Oriental como Occidental. “El gesto de la muerte” es un microrrelato irónico que, al estilo de Sófo-cles, recuerda la incapacidad del ser humano para escapar de su destino: cada intento por alejarse de su realidad, lo termina conduciendo a ella.

Un joven jardinero persa dice a su príncipe:

-¡Sálvame! Encontré a la Muerte esta mañana. Me hizo un gesto de amenaza. Esta noche, por milagro, quisiera estar en Ispahan.

El bondadoso príncipe le presta sus caballos. Por la tarde, el príncipe encuentra a la Muerte y le pregunta:

-Esta mañana, ¿por qué hiciste a nuestro jardinero un gesto de amenaza?

-No fue un gesto de amenaza -le responde- sino un gesto de sorpresa. Pues lo veía lejos de Ispahan esta mañana y debo tomarlo esta noche en Ispahan¹⁰.

De este modo el jardinero, quien interpreta el gesto de la muerte, en su inútil intento por alejarse del mal hado, termina facilitándole el trabajo. Borges y Bioy Casares demuestran que son concedores de las actuaciones humanas y, por medio de la ironía, apreciamos como se acorta la distancia existente entre la aparente huida del personaje y la inexorable cercanía con su destino, acciones opuestas que sintetizan la dualidad vida/muerte.

Con respecto al recurso de la ironía, Siles afirma: «la ironía representa la forma más concluyente de escepticismo, y en consecuencia implicaría un orden racional cuya intención admite la afirmación de una paradoja: la expresión de la contrariedad y el desencanto» (151). Y en efecto, el desarrollo de los acontecimientos paradójicos de “El gesto de la muerte”, si bien resulta divertido, a la vez deja abierta la reflexión sobre la contrariedad y el desencanto que le siguen al acto humano, cuando no se ha alcanzado un objetivo.

Algunos otros relatos interesantes incluidos en *Cuentos breves y extraordinarios* son: “Polemistas”, “Confesión”, “Historia de los dos reyes y de los dos laberintos” y “Abenjacan el Borají, muerto en su laberinto”, sobre todo por el recurso de la autoría dudosa y apócrifa.

Otra obra de significativo valor para la consolidación del género es *El Hacedor* (1960), publicada cuando Borges ya había quedado ciego. Dolores Koch destaca que gran parte de las prosas de este autor se configuran dentro del microrrelato: «presenta diecisiete microrrelatos cuyo valor compositivo puede comprobarse en la imposibilidad de resumir o contar de otro modo el relato en un similar número de palabras» (Siles 155). La obra aspira a la

¹⁰ Microrrelato del francés Jean Cocteau. Web. <<http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/mini/minicuentos.htm>> (dic. 30 del 2013)



universalidad, pues está dirigida a lectores hábiles, como el bien lo sabe decir “una escritura de lectores para lectores”, que por medio de la alusión y la intertextualidad compone piezas varias, con personajes diversos, reales y ficticios, tomados de otras obras y mejorados.

El relato que da nombre a la obra, “El Hacedor” narra las últimas aventuras de Homero, una vez que ha aceptado entregarse al recuerdo, pues atraviesa un momento de su vida donde ha comprendido que el universo está abandonándolo y una terca neblina le borra las líneas de la mano (6). Evoca aquella primera afrenta de su infancia y la reacción de su padre, quien le entrega un puñal de bronce para vengar la injuria; a continuación completa: «Que alguien sepa que eres un hombre». También recordará el primer amor que le deparraron los dioses, a cuyo placer cede sin resistencia. Todos estos recuerdos se le presentan con esperanza, curiosidad y nada de amargura.

Esta ausencia de dolor y melancolía en el recuerdo que experimenta el personaje, debe leerse desde la paralela experiencia de Borges. Homero y Borges son rapsodas orales; el hacer literario de este último se manifestará únicamente por medio del dictado de las ideas y las historias, con una lucidez mayor, ahora no opacada por la vista.

La figura de Homero se dibujará por medio de alusiones que deben ser pescadas por el lector. Así, una de la más importantes revelaciones es su ceguera: «Cuando supo que se estaba quedando ciego, gritó: el pudor estoico no había sido aún inventado y Héctor podía huir sin desmedro. Ya no veré (sintió) ni el cielo lleno de pavor mitológico, ni esta cara que los años transformarán» (6); introduciendo el tono poético por medio de la hibridación genérica, recurso propio del relato breve.

Por otro lado, a lo largo del relato impera la voz narrativa omnisciente; no obstante, Borges no se resiste a la necesidad de expresar su propia visión, es el autor de los hechos y emociones que, en acto de honestidad completa, revela como desconocidos «Sabemos estas cosas, pero no las que sintió al descender a la última sombra». Abandona la imparcialidad de su narración, y se cuestiona por el misterio de la muerte, al que no consigue acceder desde su personaje.

Sobre la narrativa de Borges se ha dicho mucho, su acto singular de escritura está concebido a partir de la descripción, resumen, comentario... de obras existentes e incluso inexistentes. Su inventiva atraviesa por múltiples mundos de lecturas, así genera una ruptura con respecto a lo que espera el lector posibilitando una serie de realidades alternas; a la vez que sus expectativas son desarticuladas y su conocimiento es desafiado. Sin nada más que añadir, Borges es un “hacedor” de literatura.



1.10 Augusto Monterroso

De modo similar a lo que ocurre con Borges, sobre Augusto Monterroso se ha dicho y escrito mucho, por eso se puntualizaran únicamente aquellos aspectos de su obra que son pertinentes para los fines de este trabajo.

Su poética de la brevedad ha estado vinculada a todos los géneros de la narrativa, desde la fábula, el cuento, el ensayo pasando por la reseña, la crónica... haciendo uso de sus conocimientos de la literatura clásica, de la tradición de las letras españolas y de una admirable facilidad para la crítica y la reflexión engendradas desde el sarcasmo y la ironía.

Sus misceláneas han sido elaboradas a partir de la agrupación de textos fragmentarios que comparten elementos del ensayo, la anécdota, el cuento y la casi olvidada fábula, que experimenta un proceso de innovación o, como dirá Siles, el reciclaje del género prevé su deconstrucción, que involucra la re-funcionalización así como la re-fundación del mismo (134). La fábula se leerá ahora desde una perspectiva moderna, ya no didáctica, moral y ejemplificadora, pero sí buscando un fin mayor: la risa. Para muestra aquí su relato "Como acercarse a las fábulas" (1983), incluido en *La palabra mágica*:

Con precaución, como a cualquier cosa pequeña. Pero sin miedo. Finalmente se descubrirá que ninguna fábula es dañina, excepto cuando alcanza a verse en ella alguna enseñanza. Esto es malo. Si no fuera malo, el mundo se regiría por las fábulas de Esopo; pero en tal caso desaparecería todo lo que hace interesante el mundo, como los ricos, los prejuicios raciales, el color de la ropa interior y la guerra; y el mundo sería entonces muy aburrido, porque no habría heridos para las sillas de ruedas, ni pobres a quienes ayudar, ni negros para trabajar en los muelles, ni gente bonita para la revista *Vogue*.

Así, lo mejor es acercarse a las fábulas buscando de qué reír.

-Eso es. He ahí un libro de fábulas. Corre a comprarlo. No, mejor te lo regalo: verás, yo nunca me había reído tanto. (68-69)

Ahora podemos ver cómo Monterroso, a través de una ironía, rechaza el principio clásico desde el que se concibe la fábula, se revela ante la tradición; a la que burlescamente reconoce que lo interesante de este mundo son precisamente todos aquellos episodios llamados negativos (prejuicios, guerras) pero naturalmente humanos; e instituye una nueva ley «acercarse a las fábulas buscando de qué reír».

Otro de los rasgos característicos de la obra de Monterroso es su aparente sencillez formal, compensada por un ingenioso artificio de escritura, tanto en fondo como en forma.



Uno de sus más célebres microrrelatos, *El dinosaurio*, inaugura un interesante proceso de continuación, reescritura y variación del microcuento, lo que pasará a conocerse como 'La constelación del dinosaurio', donde un grupo de textos parodian, responden, interrogan... la creación del autor.

Lauro Zavala, en su recopilación llamada *El dinosaurio anotado* (2002), reúne una serie de trabajos que toman como modelo o referencia *El dinosaurio*. Estas siete palabras han justificado la creación de variadas minificciones con el mismo motivo literario: "Diálogo inicial" y "Consulta psicoanalítica" de Alejandro Martino, que recrea un dialogo entre el autor y su madre o entre el autor y su psicoanalista; "La culta dama" de José de la Colina, donde una exquisita dama hace alarde de lo que desconoce.

Además de treinta y un variaciones literarias sobre el mismo tema, entre las que se encuentran la sorprendente serie de veintiséis parodias de textos míticos, históricos, literarios y religiosos escritas por Francisco Nájera, de Guatemala. Entre otros textos como ensayos, entrevistas, fragmentos de diario... Bien lo dice el ensayista español Eduardo Moga, quien es citado en el prólogo de *El dinosaurio anotado*: «"El dinosaurio" es un cuento, pero no es nada, o casi nada: un fragmento de ADN capaz de crear todos los cuerpos posibles; un diminuto circuito informático que reconoce todos los idiomas; la primera molécula de la primera piedra del primer cimiento de la catedral más alta» (Zavala, 4).

Lo interesante de esta tarea lúdica intertextual es la revelación de la estructura admirablemente rica del texto de Monterroso que se desteje, repliega, estira, enrevesa, admitiendo diversos puntos de vista semánticos y gramaticales. Su aparente sencillez no puede esconder la potencia real de este sistema literario que sostiene todo un fenómeno creacional, que bien hace en llamarse "La constelación del dinosaurio", inaprensible en su totalidad.

La ironía es otro de los rasgos particulares de nuestro escritor (en sí mismo breve). "Humorismo", incluido en *Movimiento Perpetuo* (1972), es un relato que reflexiona en lo risible que es el ser humano, parte de su condición espontánea, pero a la vez tan ridículo al seguir su instinto natural de exterminio contra sí mismo:

«El humorismo es el realismo llevado a sus últimas consecuencias. Excepto mucha literatura humorística, todo lo que hace el hombre es risible o humorístico. En las guerras deja de serlo porque durante éstas el hombre deja de serlo. Dijo Eduardo Torres: "El hombre no se conforma con ser el animal más estúpido de la Creación; encima se permite el lujo de ser el único ridículo»¹¹.

¹¹ Texto extraído del portal electrónico Ciudad Seva. <<http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/esp/monte/humorismo.htm>> (Dic. 30 del 2013)



Todo el humor con el que Monterroso refrenda su obra tiene una razón, su conocimiento de la condición humana y el funcionamiento de la sociedad, al que como escritor ha tenido acceso; pretende ser un espejo de los males inherentes a la especie, pero no aspira a la lamentación o la queja, más bien quiere provocar risa de sí mismo, de nosotros mismos. El humor es esa invitación a disfrutar pero a la vez reflexionar y criticar la realidad, para dicha tarea reclama un lector cómplice, curioso y leído, con capacidad para comprender el juego y a la vez disfrutarlo.

1.11 Ana María Shua

La producción literaria de Ana María Shua coincide con un momento de auge en la producción y recepción del microrrelato. Al respecto, Siles señala «Es la etapa signada por el máximo grado de conciencia genérica (del lado de los productores y del de los receptores), lo cual implicaría la estabilización del género y su apoteosis, debido a la existencia de un mercado editorial que demanda la publicación de textos breves» (172). Lo que Lauro Zavala pasará a llamar el “boom literario” del microrrelato.

Esta etapa de nuevas voces, partiendo de la conciencia del fenómeno de la brevedad, se inicia en los años 80, de manos, sobre todo, femeninas. Un elemento fundamental de esta narrativa será el erotismo. Obras de Tununa Mercado, Alicia Steimberg, Luisa Valenzuela, Ana María Shua, Angélica Gorodischer, ofrecen una postura en franca oposición al discurso patriarcal; proliferan las cuestiones feministas, con un claro entramado erótico, a lo largo de la construcción de los relatos.

Su obra se enmarca dentro del regreso de Argentina a la democracia, por los años 80. La población vuelve a confiar en las instituciones públicas y gubernamentales. Ya para 1990, su producción se verá influida por el advenimiento de las democracias neoliberales en Latinoamérica, las que modificarán relaciones sociales, culturales y el mismo imaginario colectivo, que se verá alterado por las nuevas leyes del mercado y sus políticas. Recursos como la ironía y el sarcasmo permitirán a la autora generar críticas sobre la nueva realidad nacional.

Guillermo Siles realiza un estudio de la obra, las temáticas y recursos literarios empleados por la escritora y sostiene:

Los microrrelatos de Shua, agrupados en *La sueñera* (1984); *Casa de geishas* (1992); *Botánica del Caos* (2000); y *Temporada de fantasmas* (2004), evidencian una reflexión constante acerca del género, exhiben las tensiones impuestas por la brevedad, el fragmentarismo, y su recurrencia a un lenguaje cargado de ironía, con frecuencia sarcasmo.



Además de la preocupación por la forma, se vislumbra en ellos una tentativa de experimentación con el lenguaje que explora metamorfosis, hibridaciones y las diferencias del género (219).

El segundo libro de Ana María Shua, *Casa de Geishas*, nos interesa porque ofrece una construcción más madura de los relatos. La obra da paso a la exploración del erotismo a través de la hibridación de géneros literarios, pero a la vez mantiene un estrecho vínculo con la sociedad, en la época gobernada por la ley de la oferta y la demanda.

La obra está compuesta por un sistema de textos breves o fragmentos que guardan la misma unidad temática pero a la vez pueden ser leídos aleatoriamente. Dichos fragmentos están agrupados por afinidad temática en tres apartados: “Casa de Geishas”; “Versiones” “Otras posibilidades”. Cada relato está construido a través de una estrategia variada con remates ingeniosos y agudos, asimilándose al trabajo de Cortázar cuyos cuentos siempre “ganan por *knock-out*”¹².

El libro ofrece una probada del erotismo de la cultura japonesa que dialoga con la cultura occidental moderna, donde la casa es un prostíbulo del puerto y las mujeres, seleccionadas cuidadosamente por la madama, se ocupan de ofrecer los más sofisticados placeres (sexuales-textuales) a cada cliente. En esta suerte de relación metafórica, los roles quedan asignados de la siguiente manera: el burdel será el libro; la madama, la narradora-autora; las mujeres seleccionadas, los textos; y los afanosos clientes serán los lectores, muy variados en su preferencia. Esta doble identidad de los personajes es apreciada en el primer cuento que pertenece al primer apartado que se titula “El reclutamiento”, que dice así:

Las primeras mujeres se reclutan aparentemente al azar. Sin embargo, una vez reunidas, se observa una cierta configuración en el conjunto, una organización que, enfatizada, podría convertirse en un estilo. Ahora la madama busca a las mujeres que faltan y que ya no son cualquiera sino únicamente las que encajan en los espacios que las otras delimitan, y a esta altura ya es posible distinguir qué tipo de burdel se está gestando y hasta qué tipo de clientela podría atraer. Como un libro de cuentos o de poemas, a veces incluso una novela (9).

No obstante, la relación planteada en el primer relato, es inmediatamente negada en el siguiente texto del mismo libro, llamado “El simulacro”, que dice:

¹² El escritor argentino Julio Cortázar hace un símil con el boxeo cuando establece la relación del lector con un texto apasionante. En lo que se refiere a la novela, ésta abunda en detalles que acumulan efectos en el lector, es decir, “gana por puntos”; mientras que un buen cuento, mordaz, exacto, penetrante, pero poco efectivo en sus cualidades iniciales, será letal en su fase final declarándolo ganador por “*knock-out*”.



Claro que no es una verdadera casa y las geishas no son exactamente japonesas; en épocas de crisis se las ve trabajando en el puerto y si no se llaman Jade o Flor de Loto, tampoco Mónica o Vanessa son sus nombres verdaderos. A qué escandalizarse entonces de que siquiera sean mujeres las que en la supuesta casa simulan el placer a veces el amor (pero por más dinero), mientras cumplan con los reglamentos sanitarios. A qué escandalizarse de que ni siquiera sean travestis, mientras paguen regularmente sus impuestos, de que ni siquiera tengan ombligo mientras a los clientes no les incomode esa ausencia un poco brutal en sus vientres tan lisos, tan inhumanamente lisos (10).

La realidad, que parece objetivamente descrita, rápidamente pierde credibilidad; la duda invade el relato, las afirmaciones iniciales van replanteándose paulatinamente y ahora en la casa de geishas las mujeres no son japonesas, ni sus nombres son sus nombres, y aunque que ni «siquiera sean mujeres [...] ni siquiera sean travestis [...] ni siquiera tengan ombligo [...]» qué más da mientras a los clientes no les incomode. Este juego burlón y malicioso es completamente lícito.

Seguimos con su macabra obra llamada *Fenómenos de circo*. Recurrimos al término “macabra” con justa razón. Shua echa mano de un miedo general, herencia cultural sin lugar a duda: el miedo al payaso. Además explora el siempre místico y perturbador mundo del circo y sus fenómenos, lo limítrofe entre lo inverosímil y lo onírico frente a lo real.

El libro comienza con una fuerte confrontación acerca de los deseos reales y “ocultos” de los espectadores/lectores: «En el fondo del corazón de cada niño, de cada madre, de todo espectador, anida el deseo secreto de ver caer al trapecista, de verlo destrozarse los huesos contra el suelo, derramada su sangre oscura sobre la arena...» (11). Este circo ofrecerá dichas escenas, pero el corazón humano persigue sólo lo que no tiene, el deseo está concebido para no ser alcanzado; ahora las expectativas se cambian, « los anhelos de los espectadores viran hacia las buenas intenciones» y nuevamente este circo es el lugar ideal, lleno de felicidad ajena. Y, resumiendo irónicamente el pensamiento humano, la autora concluye «y así se van de nuestro espectáculo felices consigo mismos, orgullosos de su calidad humana, sintiéndose mejores, gente decente, personas sensibles y bien intencionadas, público generoso del más perfecto de los circos» (11). Nuestras pasiones, pulsiones y ambigüedades han sido acertadamente recogidas.

Otro cuento interesante es “El circo de mis sueños”. Ahora la escritora, valiéndose de la primera persona narrativa, volverá a confrontar al lector quien ya ha decidido quedarse durante todo el espectáculo literario; y construirá ese ideal de circo a través de la negación de todos sus elementos típicos: «no hay acróbatas, ni trapecistas, ni vendedores de golosinas, ni malabaristas, no están los enanos, no hay carpa, ni banderines, ni delicados elefan-



tes, ni mago de veloces dedos» (17). Sólo estamos vos y yo, lector y narrador, espectador y actor; animando el espectáculo recibiendo los aplausos. En esta ocasión la frontera entre la ficción literaria y nuestra realidad se ha desvanecido (recurso meta-literario que analizaremos posteriormente).

Todo lo macabro que recrea la autora a lo largo de esta obra no será más que el retrato del show circense montado por la sociedad: la deformidad de los personajes, los deseos ruines, las pasiones destructivas; es por eso que, en cada cuento, estamos siendo convocados, incluidos, partícipes de cada escena tanto en su construcción como en su deconstrucción.

Este hacer lúdico, especulativo, con humor absurdo y surrealista, confrontativo, con giros picarescos, inesperados, el doble sentido y el desafío, serán rasgos propios de toda la obra de Ana María Shua. Una vez que la autora ha comprendido la dinámica del microrelato y sirviéndose de la conciencia genérica presente en los escritores contemporáneos, está dispuesta a explorar todo los espacios y a agotar todas las instancias de la narrativa breve.



SEGUNDO CAPÍTULO

ESTUDIO CRÍTICO

Antecedentes

En la narrativa ecuatoriana del siglo XX prima la producción literaria de la llamada Generación del 30, que pretendió recoger y denunciar la realidad social de la época a partir del uso de los lenguajes regionales; no obstante, a la par, se desarrolló un tipo de creación “marginal”¹³, considerada fuera de tiempo, como es el caso de *Un hombre muerto a punta-piés* (1927) de Pablo Palacio, quien rompe con el hacer literario dominante. Este cuento marcará una nueva vertiente narrativa «más ligada al movimiento vanguardista cuyo em-pate estético se dio, de manera general aunque no generalizada, en los narradores de la década de los 70» (18); así lo refiere Raúl Vallejo en *Cuento ecuatoriano de finales del siglo XX*. El aporte de estas narrativas vanguardistas llevan a Solange Rodríguez a afirmar que:

Sin accidentes, la brevedad y la fractalidad se afianzan en las vanguardias ecuatorianas con los nombres de Pablo Palacio, Humberto Salvador, Hugo Mayo y Jorge Carrera Andrade. Los dos primeros, narradores, usaron el tono lúdico, fragmentaron sus novelas “Vida del ahorcado” y “En la ciudad se ha perdido una novela”, de tal manera que generaron trozos autónomos, comprensibles y juguetones, los mismos que llegan a diferenciarse del resto del texto por su tamaño de letra y grafía. Incluso, Palacio, en el cuento “Brujerías” concluye la narración jugando con una poderosa palabra que bien podría ser el micro relato más corto de la historia del Ecuador: “Abracadabra”. Palacio y Salvador, enfatizan el tono paródico, urbano y realista de sus creaciones, haciendo énfasis en desear que el lector comprenda primero el trozo y luego la totalidad, recurso clásico para la escritura de la micro ficción¹⁴.

13 Marginal pues se enfoca en los personajes que permanecen al margen, de modo clandestino y olvidado, tendremos así al homosexual, la prostituta... con consideraciones profundas de su dimensión psicológica.

14 Fragmento tomado de su tesis de Licenciatura: *Estudio y recopilación del microrrelato ecuatoriano del siglo XX*, Universidad Católica de Santiago de Guayaquil, Facultad de Comunicación Social y Literatura, 2005, 109 páginas; por tratarse de un material compartido en forma digital no tiene numeración específica.



A modo de experimentación, los autores escriben ya entre las fronteras del género tradicional: cuento, novela, ensayo y lo que promete ser la llegada de la posmodernidad narrativa a nuestro país: el microrrelato.

Ya en los 80, Miguel Donoso Pareja dirige el proyecto de los Talleres Literarios, donde se plantea la dificultad estética de una obra como el primer dilema a la hora de crear. De estos espacios saldrán escritores experimentales y sugerentes, obras con un hacer estilístico variado, libre de preferencias políticas. Raúl Vallejo añade «Existe una conciencia del acto creativo y del sentido que tiene la literatura como ficción en su proceso de constitución de un mundo autónomo que recrea la “realidad real”» (37). Este nuevo oleaje de autores de los 80 realizará interesantes aportes narrativos, y algunos de ellos comenzarán a ejercitarse dentro del relato breve, pero sin arriesgarse a elaborar obras dedicadas exclusivamente a lo que venimos llamando microrrelato, así tendremos a Iván Egúez, a Jorge Dávila Vázquez, Raúl Vallejo. Este último, dentro de su obra *Daguerrotipo* (1978), incluirá cuentos largos como “Por la culpa de la literatura”, “El señor Goyes” y de paso uno de sus primeros microrrelatos, “Ciclo (jodido) económico”.

Sin embargo, nos unimos a la pregunta que se plantea Solange Rodríguez, ¿Existen autores de libros de microrrelato puros? Pues claro que sí, son obras raras que se publican sobre todo desde 1990 hasta la actualidad. No obstante, resulta interesante citar una obra, animándonos a proponer como el primer intento de relato breve llamado *La muerte por agua* de Oswaldo Encalada, publicada en 1980 en Cuenca. Los primeros trabajos narrativos de Encalada aparecieron en revistas y periódicos junto al de otros escritores, pero en esta ocasión *La muerte por agua* se convierte en su primera producción individual, colocándolo dentro de la producción literaria ecuatoriana.

Así, le siguen obras de Jorge Dávila Vázquez, uno de los más vastos cultores del género con obras como: *Cuentos breves y fantásticos* (1994), *El arte de la brevedad* (2001), *Minimalia* (2005). Un veterano que regresa al terreno literario es Huilo Ruales con *Esmog* (2006). Y de la siguiente generación Solange Rodríguez con *El lugar de las apariciones* (2007), *Balas perdidas* (2010), entre otros.

La propia dinámica social, el fragmentarismo que nos trajo la posmodernidad; la caída de los grandes relatos y del héroe tradicional; la consolidación del sinsentido frente a la crisis de la ética del bien y el mal que ha generado intensos sentimientos de incertidumbre y soledad extrema encarnados en bizarros personajes; el desecho de los cánones que nos ha expulsado a los márgenes; la propia dimensión lúdica e iconoclasta de la posmodernidad, sin tiempo para los relatos largos; inauguran el espacio para lo instantáneo y minúsculo del microrrelato y, de acuerdo con Ítalo Calvino, ésa es la función existencial de la literatura: «La búsqueda de la levedad [brevedad] como reacción al peso de vivir» (14).

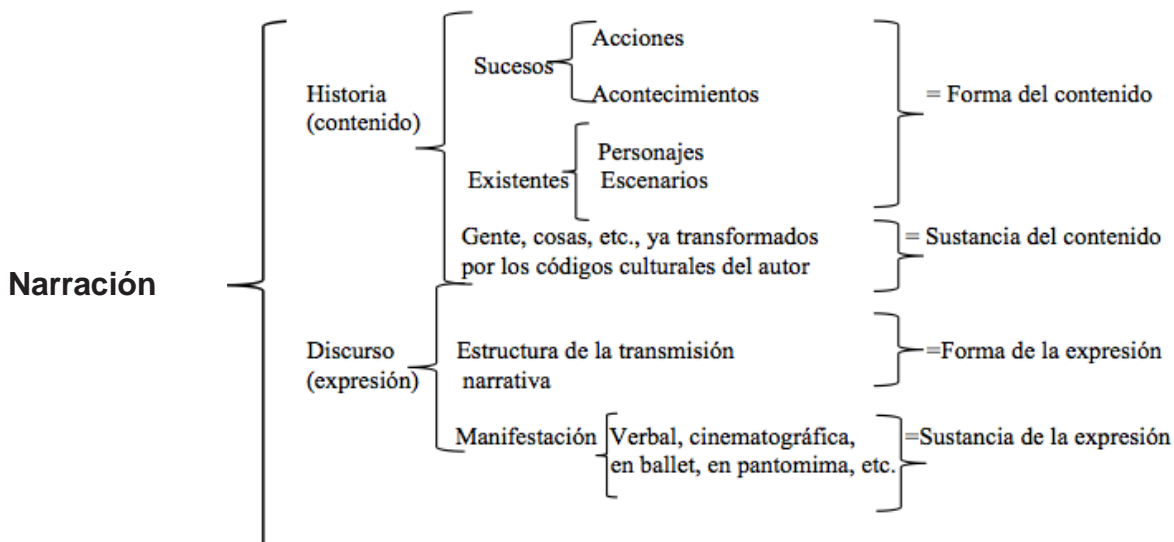


Consecuentemente, nuestro corpus de relatos breves será seleccionado bajo los criterios de brevedad, intertextualidad, hibridación genérica y demás características propias de este género. En cuanto a la brevedad, Lauro Zavala en su curso *Minificción Literaria* (2011) propone cuatro extensiones: el cuento convencional de 20.000 a 10.000 palabras, el cuento corto de 1.000 a 2.000 palabras, el cuento muy corto de 200 a 1.000 palabras y el ultracorto de menos de 200 palabras, siendo uno de los pocos estudiosos que se ha animado a formular límites en cuanto a la extensión con todos los riesgos y arbitrariedad que esto implica.

Para éste trabajo resulta forzoso manejarse dentro de un cifra de referencia, pues muchos relatos ricos en su construcción formal-estética serían desechados, por ello aclaramos que el corpus y antología en general incluirá relatos muy breves que van desde 6 palabras hasta unos más extensos que alcanzan las 830 palabras; lo que, retomando los estudios de Lauro Zavala, vendrían a formar parte del cuento ultracorto, menos de 200 palabras, y el muy corto de 200 a 1.000 palabras, en pocos casos.

2.1 Historia y discurso

La teoría estructuralista estableció dos cuestiones básicas dentro de la poética: la *historia* o sustancia argumental; y el *discurso* o elaboración artística. Se denomina historia (*histoire*) al contenido o cadena de sucesos, acciones o acontecimientos, más la suma de los existentes, que corresponde a los personajes y detalles del escenario. Por otro lado el discurso (*discours*) es la expresión, los medios a través de los cuales se comunica el contenido. De modo más sencillo, la historia es el qué de una narración y el discurso es el cómo. Seymour Chatman (1987) elabora un diagrama muy funcional para comprender la relación de los elementos de la teoría narrativa, valiéndose de la distinción que estableció Louis Hjelmslev (1943) entre forma/ sustancia y expresión/ contenido.





Por lo tanto la *forma del contenido* está constituida por todos aquellos componentes de la historia narrativa, acciones, personajes y sus conexiones; mientras que la *sustancia del contenido* consiste en representaciones de elementos reales imitados en un medio narrativo y a la vez transformados por los códigos y contextos de la sociedad del autor. En cambio *la forma de la expresión* corresponde a la estructura de transmisión de la historia; y la *sustancia de la expresión* es el medio utilizado para la comunicación de la historia, ya sea escrito, representado, etc.

2.1.1 Historia: Los sucesos del microrrelato

Los sucesos son acciones (actos) o también llamados acontecimientos, que cambian un estado inicial dentro de la historia. Este cambio está causado por un agente o algo/alguien que afecta a un paciente, si dicha acción es significativa para la trama, el agente o paciente recibe el nombre de personaje (46), así lo detalla Chatman. Por otro lado es necesario establecer una distinción entre la trama tradicional, moderna y la posmoderna, siendo esta última donde se acoge el microrrelato.

La trama es la historia que trabaja desde el discurso, por ello su orden de presentación no siempre coincide con el de la lógica natural de la historia. Dentro de la trama tradicional es posible identificar tres partes: a) el inicio, donde se da a conocer el ambiente, los personajes y los espacios donde tendrá lugar la historia, además se comienza a desarrollar el problema o cuestión crucial del relato; b) nudo, que es el punto culminante de la historia, el de mayor intensidad y donde se realiza la transformación de los personajes; c) y desenlace es el punto de alivio y solución de la tensión narrativa.

En la trama moderna es posible encontrar más experimentación, una reflexión y trabajo sobre la forma, por ello no siempre se distinguen las tres partes de la narrativa clásica. Además en su rebelión contra lo clásico, la razón se convierte en el mecanismo de creación artística, con preferencia por géneros antirrealistas, lenguaje estilizado, personajes conflictivos y de fuerte dimensión psicológica y desenlaces abiertos.

En la posmodernidad, en cambio, nos encontramos con la “desdramatización” narrativa, o como Chatman los denomina “cuentos sin trama” dado que no reportan un cambio del estado de los personajes (las cosas siguen como están); al respecto dice: «Una narración sin trama es lógicamente imposible. No se trata de que no haya trama, sino de que la trama no sea un complejo enigma, que sus procesos sean “de poca importancia”, que “nada cambie”» (50). Esta ausencia de transformaciones significativas en los personajes será frecuente en el microrrelato, dado su carácter breve. Además Lauro Zavala (2011), entre los elementos narrativos del cuento posmoderno, señala que el inicio del relato es simultáneo,



es decir hay una intriga que solo anuncia el final, sin distinguir el argumento inicial. Habla además de los géneros híbridos y el carácter carnavalesco del que se componen las narraciones, ofreciendo un final que se presenta como simulacro, no concluye nada porque en realidad ningún suceso ha tenido lugar como tal.

Como ejemplo de este tipo de desdramatización está “Papá no vino”, incluido en *Esmog* de Huilo Ruales, uno de los relatos más breves del corpus. El “inicio simultáneo” del relato al que se refiere Zavala, queda claro en “Papá no vino”, donde el título introduce al lector directamente en la narración, sin introducción, o ambientación, no obstante, se sugiere un problema y se presenta un personaje, ambos elementos predestinados a completar el desenlace «tampoco se fue» (141); final que no cierra suceso alguno, o en otras palabras “simula” concluir, pues como tal nada ha cambiado en el mundo ficcional. A la vez debemos tener presente que no se trata de un final abierto, como es propio del cuento moderno, porque en dicho caso hay un acontecimiento detallado que queda en suspenso, libre en su conclusión.

Otro ejemplo de desdramatización y simulacro de final es el microrrelato “¿su de quién?”, en *Esmog*. En esta ocasión se diferencian dos eventos menores que no reportan un cambio significativo: el antropomorfizado gato Federico quien «maúlla con sus ojos»¹⁵, lo que hace pensar que alguna tragedia o contingencia tuvo lugar dada la lamentación del personaje; y más adelante se comprende la tristeza de Federico pues «la puta de su madre ha vuelto a concubinar» (176), lo que sugiere un posible historial de concubinatos, no obstante en esta ocasión su reconciliación es con “su” padre: ¿el del gato o el de ella, la gata madre? Es un final sin respuesta no precisamente por culpa del autor, más bien en este caso es cuestión de la gramática.

Dentro de *Esmog*, tenemos el microrrelato “La vida es sueño”. Una serie de acciones paralelas desarrolladas en orden jerárquico y que a la vez están correlacionadas; un divertido juego de mecánica circular, donde no existe transformación de ningún tipo. La narración va directo a la primera acción: «los señores comían hasta el hartazgo y tiraban lo desperdicios por las ventanas». En consecuencia «los plebeyos comían hasta el hartazgo y tiraban los desperdicios a los perros». En consecuencia «los perros comían hasta el hartazgo» (168). Por cuestiones de orden fisiológico, que hacen justicia por igual a las especies, «los señores, los plebeyos y los perros dormían a pierna suelta». En tal situación: «Los perros no soñaban nada. Los plebeyos soñaban que eran señores. Los señores soñaban que eran devorados por los plebeyos quienes tiraban sus desperdicios a los perros». Además «soña-

15 Esta frase empata con otras similares y de uso coloquial “me maldecía con los ojos” “echaba chispas con los ojos” donde algunas funciones, de modo antinatural, se le atribuyen a otros órganos no encargados, cimentándose sobre el sentido figurado.



ban que los plebeyos y los perros dormían a pierna suelta dentro del palacio» (169), razón por la cual los señores cultivan los festines, o drásticamente al insomnio.

Es interesante asistir al detalle de tantas acciones que son practicadas en forma habitual, como un hacer común y ordinario, si consideramos el uso del pretérito imperfecto, y que no involucran un cambio de estado de los personajes ni una narración como tal, se resume en un simple detalle de acciones sin consecuencias. Esta propuesta narrativa elimina el contenido accidental y de transformación, pues los eventos descritos ya no necesitan un significado: simplemente *son*, ése es su significado, dice Barthes (Chatman, 155). Las acciones descritas corresponden meramente al hábito, la monotonía de la que participamos todos por igual.

En “El pueblo del mar” de Oswaldo Encalada, incluido en *La muerte por agua*, al igual que los relatos anteriores, no presenta acciones que involucren un cambio importante de estado. Básicamente, se trata de un texto descriptivo que detalla las actividades de un pueblo del mar, el cual « [...] juguetea con el agua que se golpea y encabrita en borbotones de espuma escurriéndose entre los riscos y escollos que hay cerca del templo de la diosa, los hombres nadan y cruzan a lo lejos llevando en sus manos levantadas el alimento que desean» (51), mientras es contemplado por el personaje protagonista quien anhela ser uno de los miembros. El desenlace será simbólico, y se puede especular sobre lo que significa el plato vacío que el protagonista lleva una vez que se integra al pueblo de mar. Más allá de esta consideración, el relato desdramatizado sigue un ritmo lineal, narrado a través del presente indicativo, lo que remite a una idea de repetición indefinida en el tiempo, una presente para siempre.

Consideramos necesario detenernos en lo que se denomina convención narrativa; que consiste en el proceso que realiza el lector para hacer natural y justificable toda acción narrada dentro de la historia. Dicho proceso de “naturalización”, como lo denomina Chatman, coincide con lo que llamamos verosimilitud, es decir las acciones detalladas son creíbles, asimiladas, no se los considera elementos extraños sino comprensibles dentro de la trama, incorporadas a nuestra red interpretativa. Este proceso se intensifica por la demanda interpretativa del relato posmoderno/microrrelato; se trata de eventos inverosímiles, dispares, desencajados, fragmentados en muchas ocasiones; por ello el lector a nivel subconsciente deberá “rellenar” huecos, adaptar los sucesos e incorporarlos a un todo “coherente”, aun cuando han sobrepasado sus expectativas normales. Se insiste así en la necesidad de un nuevo tipo de lector.



2.1.2 Historia: Existentes/ personajes del microrrelato

En cuanto a la teoría del personaje, Chatman señala que se ha escrito muy poco, no obstante, destaca la importancia de la distinción que propone E. M. Forster en *Aspectos de la novela* (1927) con respecto al tipo de personajes: “esféricos” y “planos”. Los personajes planos tendrán un solo rasgo (idea o cualidad que son términos empleados por Forster) o muy pocos, en resonancia con los tipos de individuos conocidos del mundo real o ficticio (personajes tipificados). Mientras que los esféricos, poseen gran cantidad de rasgos, contradicciones u opuestos, con conductas impredecibles que causan sorpresa en el lector. Estas teorías, si bien responden a las características del relato tradicional y moderno, se encuentran en conflicto cuando se pretende aplicarlas para hacer encajar la pluralidad de rasgos y elementos del microrrelato.

La noción de personaje plano o esférico es inaplicable en la micro-narrativa, pues cuanto menos detalle existe del hacer y padecer del agente narrativo, dada su economía de lenguaje, es imposible ajustarlo a una u otra categoría, ya que hay muchas ideas que no están dichas, sólo sugeridas, apenas vemos la cabeza del iceberg o ni siquiera ésta; cada mínimo dato detallado se potencia en el mundo receptivo del lector. En el microrrelato, los existentes o personajes asumen una naturaleza metafórica, es más, son una suerte de alegoría de los padecimientos de la sociedad. Éstos serán encarnados por personajes paródicos y alusivos, tomando las categorías que emplea Lauro Zavala (2011).

Los personajes divinos creados por Jorge Dávila Vázquez, los marginales de Huilo Ruales, la “hembra-personaje” de Solange Rodríguez, el burócrata abúlico de Raúl Vallejo, asumirán la tarea de significar una cosa diciendo otra, lo cual es la esencia de la alegoría. La personificación de ideas, temas y conceptos. Con respecto a la alegoría Jeremy Lawrance aclara « [...] es una aporía que excluye la posibilidad de una lectura simple: la doble intención convierte el texto en “palimpsesto”. Es polisémica, sobredeterminada, pero no ambigua; las ruedas y piñones del reloj tienen que ser visibles, aún si éste tiene dos caras» (24).

En *Minimalia* de Jorge Dávila Vázquez, en la sección “Otros Ángeles”, interesa el microrrelato “El olvidadizo”, donde el autor nos presenta, bajo la forma de pasaje cotidiano, la relación entre una mujer y un ángel “viejo”. El rasgo que dominará en el personaje es su mala memoria, el cual resulta evidente en este fragmento: «Si le mandas a comprar una libra de azúcar, seguro que viene con una de harina; si le pides que limpie el polvo de la sala, no hay la menor duda de que terminará inundando el jardín [...]» (83). Sus dedos deformados, las maldiciones que exclama cuando se golpea, sus alas invisibles, quizá inexistentes; le otorgan un estatuto más humano que celestial; carácter místico presente sólo en su infini-



ta bondad, compasión y entrega sin cuestionamiento a su tarea de servir y olvidar. El retrato de la senectud está bien logrado, la vejez es una etapa implacable, ni la misma condición celestial y etérea es una excepción para el paso del tiempo. Por último, no dejamos de lado el estatuto divino que Dávila Vázquez simbólicamente otorga a los ancianos, quizá en algún punto del ciclo humano todos nos investiremos de ese aire místico y sobrenatural que trae los años.

El personaje alusivo de “Rabia” de Marietta Cuesta, en *Microrelatos de una sombra*, personifica el sentimiento que da nombre al relato. Esta violencia del ánimo es reafirmada en cada frase «Les tenía RABIA y por eso despedacé su epidermis, despedacé su máscara, despedacé todo su cuerpo hasta dejarlos como una masa informe y purulenta, los retorcí, los di mil vueltas, los pisoteé, los arañé...» (68). Es importante aclarar que la voz narrativa empata con la del personaje, pero de éste no conocemos nada, sólo la fuerza destructiva de ese sentimiento en el más puro estado. En este caso la alegoría no tiene un sujeto referencial, la intensidad de la emoción ha terminado por consumir a cualquier agente, y ha asumido voz propia, ésta es una de las razones por las que los estudiosos insisten en reivindicar el modo alegórico, superando la mera categoría de recurso estilístico y centrándose ahora en su dimensión narrativa y hasta genérica.

Los olvidados son otro tipo de personajes de la marginalidad que Huilo Ruales rescata para un protagonismo de tipo fatídico y desolador. Así tenemos al “Viejo engreído” de *Esmog*, un hombre solo que se recrea contando la historia de su hijos que viven en Estados Unidos. La vejez y la vida en los “Kitos infernos”, como dirá Ruales, es motivo de vergüenza, pero la juventud y la vida en el primer mundo es razón honrosa; por eso el viejo “saca pecho”, sin siquiera anunciar la muerte, que de modo liberador, el autor comete¹⁶. Este “sacar pecho”, este orgullo, confirma lo que se anticipa desde el título “Viejo engreído”, rasgo que, de modo paradójico, tiene lugar precisamente en esos espacios olvidados; el sentirse halagado, honrado «por la inquietud de los hijos»; se convierte en un recurso vital para no morir abandonado o lo que es similar, no morir olvidado.

Por otro lado, tenemos la soledad que insiste desde el mismo título “La soledad de las especies” de Solange Rodríguez incluido en *Balas perdidas*. Ella, la hembra dragón, a modo de leyenda o cuento tradicional, será la que espere a un varón temerario que supere las tres pruebas para alcanzarla: «una prueba de tres círculos: el de espinas que desgarrar, el de hielo que paraliza y el de fuego, que encandila.» (43) Una hembra ardiente, lujuriosa, apasionada pero a la vez solitaria, contemplativa e inalcanzable, así se dibuja este perso-

¹⁶ Éste será un elemento riquísimo del relato posmoderno: la ficcionalidad se rompe y el autor hace uso de su doble poder: como creador de la historia y del discurso, penetrando sin reparo en la historia. En esta ocasión asesinará con un puñal al personaje «[puñal] que entra profesionalmente en su espalda cuando termina el cuento» (87).



naje. A pesar de las promesas eróticas, de la recompensa al otro lado de la estepa donde ella espera; ningún varón ha estado interesado en correr el riesgo. Por eso ella se lamenta «mientras contempla el camino de la estepa permanentemente desierto, salvo por algunas hojas que caen durante el tiempo de otoño» (44).

Si bien, en apariencia, el personaje empata con el carácter tradicional de las princesas de leyenda, quienes esperan al príncipe encantado que supere obstáculos para alcanzar el amor; Rodríguez ofrece una mujer más compleja, que ha renunciado a la imposición de la castidad y se presente real, llena de pasiones, erótica y dispuesta a participar del placer de su cuerpo, una mujer conocedora de su bien llamada condición de hembra. Todos estos goces individuales, ilimitados considerando la oferta global, se convierten en un rasgo propio de la posmodernidad: la soledad extrema y angustiante.

El microrrelato “Esperas” de Abdón Ubidia presente en un apartado especial de *La escala humana*, llamado “Micro Festival de Microcuentos” detalla los sacrificios a los que se somete una mujer: varias dietas, cirugías plásticas, cambia de trabajo y de amistades, todo por encontrar a su príncipe azul, pero no consigue una respuesta. Hasta que finalmente, luego de resignarse y dejarse llevar por el ritmo de la sociedad «encontró en la muchedumbre humana, a su princesa azul» (80).

Si bien este microrrelato no abunda en detalles de la personalidad del existente, éste encarna de manera perfecta esa búsqueda e incertidumbre de lo que necesita la mujer y el hombre posmoderno. Si tenemos presente que los rasgos de los personajes están codificados culturalmente, es decir, obedecen a las tendencias de cada época social, podemos encontrar en este relato a una mujer que simboliza la búsqueda, la renuncia y el cambio, todo por encarnar lo que la sociedad demanda de ella, sometiéndose a dietas, cirugías plásticas, cambios de ambientes, trabajo y amigos. Pero finalmente se descubre sola, la “pura soledad”. Únicamente cuando el personaje desiste, y es un objeto más del sistema, “se deja ser”, es enajenada, irónicamente encuentra lo que buscaba: el amor de una “princesa azul”; lo cual suena bastante verosímil dado el espectro, cada vez más amplio, de preferencias sexuales. Este elemento tan incierto que es la “muchedumbre”, esa abundancia o multitud de personas o cosas, de acuerdo al DRAE, se convierte en el objeto de amor de la mujer solitaria, de este agente irónico o paródico si citamos a Zavala, que proclama una variante más de ese goce individual.

Finalmente, y sin ir lejos de la sociedad contemporánea y sus demandas y leyes, Raúl Vallejo nos presenta un interesante relato incluido en su obra *Manía de Contar*, “Ciclo (jodido) económico”. El protagonista es un burócrata típico, idea reforzada por los estereotipados rasgos que el narrador detalla «no es que el empleo sea malo porque después de



todo quien trabaja en un banco debe ser una persona respetable, almidonada con corbata y olorosa a brut 33» (267). Su vida es claramente previsible «una vez que lo ubiquen en créditos y valores pasará siete años tras un escritorio contabilizando bonos del estado, valores fiduciarios [...]» No es un hombre malo (ni bueno), su trabajo no es malo (ni bueno) y es tan ajeno a sí mismo que aparece relatado desde la voz de su hermano. Esta renuncia absoluta a su voluntad parece superada cuando se anima a pedir un ascenso laboral, sin embargo, guiándonos por el ritmo de la historia, la respuesta del jefe es fácilmente anticipable «Le pondrá la mano en el hombre [a su empleado] a manera de padre y le dirá que es un buen muchacho muy dedicado que posiblemente a lo mejor pueda que tal vez quizá dios quiera un cargo superior quedará vacante en próximos días» (267). Así el muchacho regresa a su antiguo hacer, para por fin, muchos años después ascender.

Este personaje desdramatizado es utilizado como alegoría del ciclo repetitivo, monótono, determinante y “jodido” que tiene el sistema económico, y de modo general, el mismo sistema social. Y por si no fuera poco, la narración re-mata con un irónico y angustiante desenlace donde nuevamente un joven vendrá a pedir ascenso y repetirá la historia, entonces podremos oír cómo «los bonos acciones hipotecas y demás ríen bajito bajito bajito bajito...» (268).

2.1.3 Historia: Existentes / lugar en el microrrelato

Con respecto a los espacios, Chatman aclara: «Así como la dimensión de los sucesos de la historia es el tiempo, la de la existencia de la historia es el espacio» (103). Antes de entrar en detalles es pertinente distinguir entre espacio de la historia y espacio del discurso, este último punto es apreciado más claramente, por ejemplo, en las narraciones visuales del cine, pues corresponde a aquellos ángulos, distancias, ubicaciones de la cámara, que generan matices a la hora de considerar los espacios con respecto al espectador (105), de acuerdo a las precisiones de Chatman. Mientras que el espacio de la historia, punto que nos interesa, corresponde a los lugares, escenarios donde las entidades realizan acciones o son afectadas por ellas.

En el caso de los microrrelatos, éstos, considerando el elemento de la brevedad, han dejado de lado la construcción de escenarios, incluso (en muchos casos) se ha prescindido de cualquier detalle mínimo que refiera un lugar para las acciones. La naturaleza de los espacios será más bien implícita dentro de la historia, los lugares aparecen elididos, vagamente sugeridos, demandando reconstrucciones mentales por parte del lector.

Con respecto a los espacios que propone Jorge Dávila en “El olvidadizo” concluimos que se trata de un espacio hogareño, familiar, cotidiano, dónde habita una mujer



anciana y un ángel avanzado en edad. Además conocemos del lugar gracias a las escenas que detallan los descuidos domésticos del Olvidadizo: «si le pides que limpie el polvo de la sala, no hay menos duda que terminará inundando el jardín, y si le ordenas que riegue las matas, acabará por desbaratar el dormitorio» (83).

Por otro lado, los escenarios a los que alude Huilo Ruales evocan la ciudad, los espacios de marginales y olvidados, la construcción literaria de *la ciudad otra* como la denomina Vallejo en su análisis sobre el cuento ecuatoriano. Por ejemplo en “El viejo engraido”, conocemos de su entorno y oficio por los elementos que se mencionan rápidamente: «[a sus hijos] les inquieta que su padre, además de irse encorvando tan rápido, venda canelazos a mandrines, maricones y chapas a medianoche y en plena calle» (87).

Este espacio oculto, oscuro por la vida nocturna, desesperado y tremendo es relatado por Ruales en “Noche veraniega” de *Esmog* donde se describe una noche de picnic interrumpido por la presencia de una hambrienta rata que lucha por comida contra uno de los personajes: «al fondo el yate turístico desplazándose con lentitud de exequias fluviales entre los negros árboles. Lo de la primera palabra como una llave o una dosis de veneno y a un metro la cesta del picnic moviéndose sola [...] La rata, como tomada en falta, petrificada, mirándonos» (24). El ambiente, en apariencia, se dibuja indiferente a los hechos y padecimientos de los sujetos: la lentitud con la que transita el yate turístico frente al alboroto por el robo de la cesta, pero en realidad se anuncia ya un desastre entre la pesadumbre y oscuridad del ambiente. Se detallará más adelante la batalla de la mujer y la rata empavorecidas mientras «La luna se enreda en los arboles del fondo como un halcón en su nido. La embarcación de turistas está inerte, integrada al cuadro negro de la noche. La serpiente del río parece dormir y yo, a un paso de la banca de madera, continuo paralizado» (28). En esta escena el ambiente interactúa muy bien con los rasgos de impavidez del protagonista: la embarcación inerte, el río dormido y el personaje paralizado; se detienen para contemplar el momento exacto del desastre. Esta narración, más extensa en relación con los anteriores relatos, incluye más datos sobre el lugar donde se desarrollan los eventos, pero no con la intención de construir escenarios detallados, pues el microrrelato fácilmente prescinde de ello, sino más bien con la clara intención de generar empatía con el carácter apático y extraño del personaje.

Regresando a los espacios sugeridos, Solange Rodríguez en “La soledad de las especies” nos presenta a la mujer dragón quien espera al varón temerario que la alcance, pero el lugar donde ella reside es al otro lado de la estepa, ésta como metáfora de su condición inalcanzable, desierta y distante, pero llena del fuego devorador de su ser erótico y ardiente. En “El horror de la literatura” de la misma autora e incluido en *El lugar de las apariciones*, el lugar está especificado, aunque no hay detalles de él como tal, sin embargo



sabemos que «los asistentes al banquete familiar de la matriarca se han reunido en el salón alrededor del invitado» Los sucesos tendrán lugar en una casa aristócrata, si consideramos a los asistentes, los elementos como el vino envenenado, la presencia de un mayordomo, y el estilo con el que se construye el relato. Son todos datos que nos ayudan a completar lo oculto, lo elidido.

Además de los lugares detallados, encontraremos otros como los espacios burocráticos de “Ciclo (jodido) económico” de Raúl Vallejo, los espacios abiertos como el parque en “Las vueltas del tiempo” de Iván Egüez o “Esperas” de Abdón Ubidia, los espacios oníricos como “Otro Sueño” de Jorge Dávila; y los mismos espacios generados por la metaliteratura con la que experimenta Solange Rodríguez en “Este texto es un espejo” o Huilo Ruales en “Círculo poético con hormiga” donde el espacio para las acciones es el mismo texto literario, es decir, la historia como tal.

2.1.4 Historia: Tiempo en el microrrelato

Cuando nos referimos a tiempo narrativo es preciso tener clara la distinción entre: tiempo del discurso, que se ocupa en la lectura propiamente dicha; y el tiempo de la historia, que es la duración de los sucesos narrados. En el microrrelato abundan ejemplos donde el tiempo del discurso es menor que el tiempo de la historia, debido a la economía del lenguaje y el uso frecuente de la elipsis; sin embargo, y de modo paradójico, habrá relatos donde el tiempo del discurso será mucho mayor al de la historia, es decir, un juego de inversión y desafío frente al carácter breve del microrrelato.

Al respecto, Chatman retoma la distinción de Gerard Genette sobre el tiempo y sus categorías: orden, duración y frecuencia (67). No nos detendremos en el análisis de ellas, no obstante, para comprender las relaciones entre tiempo de historia y discurso resulta útil la categoría de la duración y el uso de la elipsis que generará interesantes tramas.

La duración es la relación entre el tiempo de la lectura profunda de la narración y el tiempo que dura los sucesos de la historia en sí. Hay cinco posibilidades:

1. Resumen, donde el tiempo del discurso es menor al tiempo de la historia. Este punto es el más común dentro del género en cuestión. En la obra de Iván Egüez llamada *Tragedias portátiles*, en el apartado “Péndulo Invisible”, interesa el cuento “Las vueltas del tiempo”. En seis párrafos el autor sintetiza toda la vida del personaje, la narración se lee a grandes zancadas donde muchos detalles de la vida y el hacer de los actantes quedan elididos. En la primera vuelta alrededor del parque (metáfora de la vida) un joven conoce a la muchacha de sus sueños. En una segunda vuelta, alrededor del mismo parque, éste



vuelve a encontrarla algo cambiada pero igual de interesante. Así, sucesivamente, ambos recorren trotando el parque/ la vida, y a la sexta vuelta se vuelven a encontrar con cabellos plateados, ya demacrados; recordando que «se habían conocido en el parque cuando eran un par de chiquillos desaprensivos ante la vida » (18). Este último párrafo, de cierre circular, revela el implacable paso tiempo, que al lector no le tomó leer más que un par de minutos.

2. Elipsis, similar al punto Resumen, excepto que el tiempo del discurso es cero (debido a que nunca se lee como tal la elipsis). Dentro de ella están todas aquellas omisiones que se dan como sobreentendidas, o son intrascendentes para el desarrollo de la historia. Por ejemplo tenemos el tiempo que el joven burócrata de “Ciclo (jodido) económico” espera hasta recibir su ascenso; o los detalles de los actos fallidos cotidianos que comete el ángel de la señora Beatriz en “El olvidadizo”. Hay que considerar que este tipo de recurso es fundamental en el microrrelato para conservar el principio de la brevedad, donde los sucesos se basan en sobreentendidos o se presentan bajo la forma de meras sugerencias.

3. Escena, donde el tiempo del discurso y el tiempo de la historia son iguales. Dentro de este punto se encuentran los relatos que se enfocan en un suceso específico de los personajes. Tenemos por ejemplo el microrrelato “Cuento antes de ir a la cama” de Solange Rodríguez incluido en su libro *Tinta sangre*. La historia se desarrolla a través de diálogos entre un hombre y su joven amante. El hombre confiesa al muchacho su deseo de matar a su esposa, sin sospechar que ella ya había planeado con anticipación lo mismo; dando lugar a un juego dramático inesperado: « [el hombre dice] –Pero, ¿quién sería tan ingenuo como para contratar a un niño? La pistola siguió brillando mientras lo apuntaba. [El joven responde] –Tu esposa.» (21). Todo el relato es trabajado como si se tratara de una escena teatral, con un mismo tiempo para el discurso y la historia, donde es mínima la interrupción del narrador.

4. Alargamiento, donde el tiempo del discurso es más largo que el tiempo de la historia. El microrrelato está incluido en *Esmog*, de Huilo Ruales, y se titula “Un aporte para Guinness”. El tiempo de la historia equivale a los minutos, en realidad segundos que dura una caída. En resumen el relato narra el resbalón en el piso de mármol de un hombre que lleva un ramo de siete camelias, justo antes de subir al ascensor, pero para llegar a esta conclusión el tiempo del discurso esta hecho de nada menos que 727 palabras si incluimos el título. El texto abunda en detalles como la caída de las camelias, los intentos del hombre por recuperar el equilibrio, su pródiga caída con la descripción de cada parte del cuerpo que toca el suelo, y el escenario posterior manchado de sangre por el accidente.

5. Pausa, lo mismo que el punto Alargamiento, excepto que el tiempo de la historia es cero. Es común la presencia de pasajes descriptivos donde la narración no avanza. Nos



interesa el microrrelato “Proteo” de Jorge Dávila Vázquez, incluido en su libro *Cuentos breves y fantásticos*. El tiempo de la historia aparece congelado pues la mayor parte del relato transcurre en la descripción del personaje y su carácter cambiante, mientras el tiempo del discurso es empleado para terminar de leer la obra: «Su virtud era cambiar de forma. Los antiguos lo vieron convertido en animal, vegetal y mineral: árbol frondoso, león feroz, agua inasible» (68).

2.2.1 Discurso: Narradores en el microrrelato

A medida que leemos algo, aunque no siempre lo tengamos presente, hay alguien que nos lo cuenta. Esta entidad recibe el nombre de “voz narrativa”. Es una fuente trasmisora que presenta múltiples posibilidades que van desde narradores muy audibles (con mayor intromisión en la historia) hasta otros que apenas se oyen.

Seymour Chatman establece una distinción fundamental entre los términos: narrador y narratario, autor real y autor implícito; y lector real y lector implícito, sobre todo estos dos últimos aspectos: autor real/implícito y el lector real/implícito darán lugar a curiosas formas de narración, valiéndose al mismo tiempo de la metalepsis y la metaliteratura en general.

Sobre los tipos de narradores se ha hablado bastante; conocemos la clasificación básica según el tipo de persona empleada en la narración: primera persona o narrador intradieгético; segunda persona o autodieгético, y tercera persona o extradieгético. Entre las obras que hemos analizado podemos concluir que primera y tercera persona son los narradores más comunes, sobretodo la voz narrativa en tercera persona. Así tenemos: “El olvidadizo”, “Las resignadas”, de Jorge Dávila Vázquez, contados por medio de la tercera persona narrativa. O “La muerte por agua”, relato que da nombre al libro de Oswaldo Encalada. Del mismo modo “La soledad de las especies”, “Cuentos antes de ir a la cama”, de Solange Rodríguez.

Como ejemplos de primera persona tenemos: “Las muñecas” de Marietta Cuesta, “La noche de la fiesta” de Oswaldo Encalada, “Noche veraniega” de Huilo Ruales, “Tensión dramática” de Solange Rodríguez, y otros microrrelatos.

En cuanto a la segunda persona narrativa existen varias narraciones por ejemplo: “Vals de flores opus 3”, “Vals del minuto opus 64” en *Minimalia*, “El teléfono es un gato que sueña con tener hijos”, en *Esmog*, este último relato simula un conversación telefónica, donde, por medio de paréntesis, se introduce una voz impersonal con elementos que aportan detalle a la narración: «[...] 4) No te burles, Rafo, ¿hasta cuándo piensas hacernos sufrir?



5) Hasta noviembre 6) ¿Cómo, hasta noviembre? 7) En noviembre me mato. 8) (sollozos, pañuelo menudo en narices) Malo, eres muy malo. 8) Bueno, voy a colgar» (98).

El narrador encuentra su par narrativo en el denominado narratario, quien representa al público receptor de la obra. Dicho narratario puede estar incluido de modo explícito en la obra, o puede incluirse implícitamente o como mero sobreentendido. En relación al término “narratario” nos interesa particularmente la noción “lector implícito”, ejemplificada más adelante.

Dentro de la misma distinción de Chatman tenemos el “autor real” quien es el encargado de fabricar el discurso narrativo, su función se remite al mundo estético del que participamos los lectores (reales). Es un elemento extrínseco de la trasmisión narrativa. Sin embargo, existen contextos pragmáticos donde el “autor real” empata con la voz narrativa creando la ilusión de una comunicación directa con nosotros, pero aún en este caso el autor es un “como si fuera el autor” o mejor dicho un narrador-“autor” mas no real (159), dirá Chatman; pasando a denominarse “autor implícito”¹⁷.

Un ejemplo de autor implícito, donde éste es al mismo tiempo personaje, es el microrelato de Huilo Ruales, “Círculo poético con hormiga”, de su libro *Esmog*. El poeta/autor/personaje dibuja un círculo y la hormiga queda atrapada en él. El poeta quiere salvarla de la situación tachando el círculo pero crea un aro de fuego. Al ver que la hormiga se consume en el fuego, echa mano de su poder de creación y le dibuja una escalera doble (cada acto se refuerza con un gráfico) y ésta escala los peldaños, más el fuego consume la escalera y alcanza a la hormiga convirtiéndola en un punto de ceniza. El fuego es tan atroz que devora hasta el libro y los dedos del poeta, quien se encuentra en su hacer literario (108).

En este tipo de relatos es cuando más consciente se vuelve el proceso de creación del autor implícito (ya que el real es inaccesible desde la lectura), sin embargo su función de constructor y generador de todo tipo de artificios es limitada, pues a pesar de las esfuerzos del poeta, éste no consigue salvar a su personaje. Este será un rasgo más de la posmodernidad y su hacer literario: el reconocimiento de la condición finita humana, del “no todo es posible” y la incertidumbre propia del autor implícito quien “no lo sabe todo”; condición común a cada sujeto, a cada humano.

¹⁷ Wayne Booth lo llamará “escriba oficial” y Kathleen Tillotson el “segundo ego”. Este “autor implícito” es reconstruido, a lo largo de la narración, por el lector, mas no siempre coincide con el narrador, pues va más allá. Éste es el principio que inventó al narrador, junto con los demás elementos y agentes narrativos, es el responsable de lo que les pasa a los personajes; pero al mismo tiempo es incapaz de contarnos algo directamente, pues recordemos que no es un narrador propiamente dicho. Nos orienta a través del diseño general, todas las voces narrativas y otros medios (Chatman, 159).



De modo parecido, en el microrrelato “Tensión dramática” de *El lugar de las apariciones*, se expone abiertamente el hacer narrativo del autor implícito hecho personaje. Desde las primeras líneas: «Para efectos de la historia, supongamos que la familia despierta en la alta noche y escucha inexplicables ruidos en el sótano» (63), el autor explica las reglas del juego del relato; el lector real/implícito, si continúa con la lectura, naturalmente ha aceptado las reglas. A partir de este momento, el autor/narrador hace desaparecer uno a uno a los personajes de la historia cuando los envía a revisar el sótano. Y sólo cuando «el cuento está deshabitado pero aún hay ruidos en el sótano y alguien debe mirar» (64), el autor/narrador se hace personaje, sin renunciar a su autoridad: «Es mi turno como autor del relato», pero antes advierte de modo rotundo al lector: «si es que esta ficción me sobrevive, después de mi inspección, le toca ir a quien este leyendo» quien no tiene ya tiempo para renegar del pacto literario.

La intención de mostrar al autor en pleno proceso narrativo, exponer su poder creador y destructor, donde es víctima “real” de la ficcionalidad narrativa; es un juego familiar dentro de nuestro transgénero literario. Mas resulta necesario aclarar que, aun teniendo presente el hacer del autor, nunca se establecerá una comunicación real y directa con él. Un error común, que vale la pena señalar, es la confusión entre las nociones autor real e implícito. Si bien es cierto el autor real establece las normas de la narración valiéndose del autor implícito, ya sean cuestiones éticas, ideológicas... esto no significa que el carácter político, moral, o personal del ser humano fuera del discurso empate con la representación discursiva creada. Se tratan de mundos diferentes que pueden dialogar y compartir similitudes mas no es lícito establecer juicios sobre el artífice real de las historias.

Del mismo, si hemos hablado de autor real e implícito, es fundamental desarrollar las nociones de lector real e implícito. El lector “real” es un “yo de carne y hueso”. El segundo en cambio es el público, un pre-supuesto por la misma narración, que siempre está presente y listo para receptar el hacer literario, en este caso. En algunas ocasiones, este lector implícito puede materializarse como personaje en el mundo de la trama, (en tal caso, se conoce como personaje narratario) o por otro lado puede que no haya ninguna referencias explicita a él.

Un ejemplo de lector implícito hecho personaje narratario, por arbitrio del autor, es el relato “Pistola cargada” de Solange Rodríguez, incluido en *Balas perdidas*. El lector/personaje tendrá un papel decisivo dentro de la narración con respecto al uso de «una pistola cargada con tres balas que el autor ha colocado allí, para crear tensión» (45); pero hasta que llegue su momento, el lector participa de una condición externa a la obra ya que «espera «al filo de la hoja», que los protagonistas acudan a usarla [la pistola] buscando dar fin a una riña que ha durado veinte años de vida conyugal». Cabe destacar que este lector



no es cualquier persona, pues se trata de alguien que ha estudiado algo de Preceptiva, es disciplinado y conocedor de Teoría literaria, cómo no identificarse con él. Avanzando en la narración, el lector está siempre atento a la discusión de la pareja, y precisamente, por eso, pierde el control ante la aparente reconciliación de los esposos. En ese momento decide ingresar a la historia «toma el arma que espera sobre la mesa, y con sumo cuidado para no dejar huellas, da dos tiros limpios mientras ellos bailan abrazados una música inaudible, tan antigua como su historia conyugal» (47). Este lector/personaje, bien dotado intelectualmente y además muy prudente, «con el arma todavía en la mano, [...] piensa fríamente qué hacer mientras el sonido de auxilio se hace cada vez más cierto» (47), pues como era de esperarse el autor envió refuerzos para salvar a sus personajes. Una batalla personal entre los tradicionales cómplices del hacer literario, que finalmente termina en un tiro que se escucha en la escena, «el lector, quien es muy disciplinado en sus estudios, sabe que en los libros de Teoría literaria, también se habla de la incertidumbre de los finales abiertos» (48). Queda una duda, qué pasa con los “lectores reales”, parece que otra vez hemos sido burlados y superados por este pacto de ficción literaria.

Del mismo modo, en “Este texto es un espejo”, de *El lugar de las apariciones*, el lector implícito es encarado persistentemente; en esta ocasión no es personaje, por ello el autor implícito reitera su invitación a que protagonice y fabrique ese cuento vacío: «Este texto es un espejo. No tiene trama, no tiene ambiente, no tiene personajes. Solo existe el tiempo presente del hombre o la mujer que se encuentra reflejado en él y se decida a actuar. Allí empezará» (77). Esta condición de “espejo” que ostenta el relato es el argumento perfecto para que el autor desarrolle su provocación y establezca las reglas de creación simulando el reflejo directo del lector, de tal forma que termina involucrándolo en un juego de amor: «Sienta esa impresión fría e íntima sobre sus labios [...] Correspóndase, procúrese ternura. Ahora acaba de protagonizar esa pequeña historia de amor, siempre necesaria en todo libro». Finalmente el lector, por efecto de la literatura y argucia del autor, ha terminado siendo el protagonista de la historia, pero amenaza con hacer uso del poder creador que le fue conferido, yendo, incluso, en contra de la voz narrativa: «Vamos, deje de besarse ya, hay más relatos... ¿lector? Es solo un espejo, no puede quedarse en él siempre» (77).

Sin duda se trata de juegos narrativos fantásticos donde se ha superado definitivamente el hacer literario clásico, tiempo aquel donde los personajes han sido fundamentales en toda historia. El lector se convierte en un eje vertebrador del desarrollo narrativo; es decir, su trabajo, a más de centrarse en la interpretación del texto a nivel del discurso, es el encargo de completar las acciones ya dentro de la historia. La dupla autor/lector encarna experimentales y divertidos actos de escritura y lectura.



2.3 Temáticas del microrrelato

El ingreso del relato breve ecuatoriano a la narrativa contemporánea es inminente. Podemos encontrar microrrelatos elaborados a partir de sólidos conocimientos estéticos y técnicos, con enrevesados actos de escritura que recogen en sí mismos la problemática del hacer literario. Por otro lado, se desarrollan diversas temáticas que van desde pasajes de la urbe y sus rincones marginales, temas de alienación, distanciamiento, soledad, búsquedas y esperas, el amor, lo cotidiano, el misticismo y las creencias populares, el juego y la muerte como parte de un mismo proceso, la mujer que se redescubre desde su erotismo...entre otras cuestiones. Cabe aclarar que todos estos conceptos e ideas han sido abordados ya en la narrativa clásica y moderna, pero ahora, retomados por el microrrelato con los recursos y características que le son inherentes, añaden la novedad de la metaliteratura.

Cuando hablamos de la producción literaria de Jorge Dávila Vázquez, no podemos dejar de señalar su inagotable ingenio para generar cuentos desde **la cotidianidad**. Su microrrelato “El olvidadizo” encaja dentro de lo divino: la condición de los ángeles, pero a su vez aparece trabajado desde la vida familiar, la convivencia y las vicisitudes que deja el paso del tiempo y la vejez, tan implacable que ni la condición divina le hace frente.

La cotidianidad, además, se convierte en el tópico ideal que da lugar a la desdramatización, la aparente ausencia de transformaciones y eventos que cambien el estado de los personajes. “La vida es sueño”, de Ruales, es un claro ejemplo, las actividades rutinarias, habituales de los señores, los plebeyos y los perros que comen y duermen sincronizadamente. “El viejo engreído”, del mismo autor, desarrolla su vida ordinaria dentro de un ambiente de mandrines, reconfortándose únicamente con la preocupación de sus hijos por él. El hecho común de la caída del hombre de las camelias en «Un aporte para Guinness», o la mujer que se somete a cirugías, dietas, cambios de ambiente por aliviar su soledad en “Esperas”, de Ubidia son algunos otros ejemplos. El microrrelato, al igual que el cuento moderno, prescinde de los héroes y los escenarios magníficos donde tenían lugar las grandes hazañas y aventuras clásicas, cediendo lugar a acontecimientos menores pero reales, reducidos a su mínima expresión y extensión, pero donde el lector y la sociedad claramente son identificables.

Otra cuestión que no pasa por alto es **el amor**. Desde el amor clásico en “Las vueltas de la vida”, de Egúez, que es el resultado de toda una vida. Conoce a la dama de sus amores en la infancia mientras recorre un parque, cada vuelta al parque simula una etapa de la vida, y final de la sexta vuelta nuevamente la encuentra y se regocija al comprender que ella estará esperando después de cada trayecto para apoyarlo.



El amor homosexual está presente en “Cuentos antes de ir a la cama”, donde Rodríguez ironiza desde el título: un hombre comparte el lecho con un joven muchacho sin siquiera conocer antes su historia o “cuento” personal, que dará lugar a un trágico desenlace. Por otra parte está el amor alienado, despersonalizado en “Esperas” de Abdón Ubidia, donde la mujer luego de cambiar sus hábitos y apariencia para conseguir el amor de un “príncipe azul”, quien nunca llega, decide abandonarse a la voluntad de la sociedad y finalmente termina encontrando en la muchedumbre humana, en ese conglomerado sin identidad, a su princesa azul.

Finalmente, no podría faltar el “amor narcisista”, pero en esta ocasión a nivel meta-literario. Solange Rodríguez en “Este texto es un espejo”, luego de múltiples provocaciones al lector, termina enredándolo en una romance consigo mismo. No obstante, en algún punto, el lector/protagonista termina adueñándose de la historia y se niega a abandonar su reflejo «Vamos, deje de besarse ya, hay más relatos... ¿lector?» (77) Y como negar, que todos los lectores terminamos siendo arrebatados por nuestro amor propio, o de que otro modo nos identificaríamos tanto con un personaje, una escena... hasta el punto de defenderlo, llorar, amar y sufrir con sus vicisitudes.

Por otra parte, **el erotismo** aparece muy bien trabajado en la obra de Solange Rodríguez. En “La soledad de las especies”, si bien se centra en la idea de la mujer que espera, ésta aguardará desde su condición de hembra: «Más cuando le falten las fuerzas [al varón], el grito orgánico, el olor a sexo fragante rugirá desde el pubis de la mujer que lo espera del otro lado de la hoguera» (43). Está bien llamada “mujer dragón”, dada su condición ardiente e insaciable, aguarda desde el torrencial incendio que se desata en su cuerpo, pero en una sociedad donde el cuerpo femenino no termina de incorporarse en el mundo simbólico desde su naturaleza biológica y funcional y sigue siendo considerado a nivel de mercado; ningún varón temerario responderá al llamado.

Otro ejemplo de ese afluyente erótico que recorre la literatura de Rodríguez es la breve mención del cuerpo masculino en “Cuento antes de ir a la cama”, si bien la historia no se centra en este tema, siempre hay espacio para la sexualidad: «Logra ver en el vidrio turbio del hotel la silueta desnuda del adolescente quien juega con el arma, su piel vence a obscuridad en un eclipse furioso» (104)¹⁸, de este modo se deja entrever el deseo que despierta el adolescente/amante y asesino. Otros ejemplos incluidos en la antología son: “Problemas domésticos” en *Balas perdidas*, los fragmentos de relato “Calamidad doméstica” en *La bondad de los extraños* y la fuerte sexualidad emparentada con la demencia en “El pabellón de las locas de amor” incluido en el mismo libro.

¹⁸ Este fragmento del relato ha sido tomado de una versión posterior y corregida por la autora, que aparece años más tarde en *El lugar de las apariciones*. Por cuestiones de descripción y detalles aumentados, nos resulta más conveniente para ejemplificar nuestra afirmación.



El **tremendismo** es otra temática fuertemente trabajada, en este caso por Huilo Ruales. Antonio Sacoto justifica la razón por la cual este escritor se siente atraído por lo macabro: «Con el fallecimiento de su padre en un accidente de tránsito, Ruales empezó a mirar oblicua y negativamente a su ciudad natal, llegando hasta a odiarla, al mismo tiempo que los demonios y los fantasmas del miedo se apoderaron del niño-adolescente» (253).

El microrrelato “El viejo engreído” es un ejemplo de este tipo de abordaje. Lo marginal y los seres clandestinos que batallan por sobrevivir en este medio nocivo, con pocas probabilidades de subsistir; particularmente en esta narración, en especial cuando conocemos un poco del personaje y la emoción que encarna: la vanidad; éste muere apuñalado por el mismo autor¹⁹: «[...]saca pecho y por eso casi no siente el puñal que entra profesionalmente en su espalda cuando termina el cuento» (87); siendo él, en uso de su arbitrio, quien le niega la oportunidad de vivir, más allá del mal de su entorno.

Otro relato que abunda en detalles horribles, macabros, plagado de imágenes fuertes es “Noche veraniega”, donde de antemano se ironiza, pues la idea de una noche de verano es la de un tiempo para descansar, relajarse, disfrutar del paisaje y de la conversación, sin embargo, la “noche” de Ruales tiene mucho de eso: oscura y macabra. La lucha de Melissa con una rata hambrienta se convertirá en una lucha por la vida de ambas: «La rata crispada como un arpón, como un gigantesco ácaro, se queda pegada en la pierna. Melissa con gestos epilépticos sacude su pierna y chilla empavorecida. La rata no se despega y parece que también chilla» (26). Lo más perturbador es que esta escena es contemplada por el personaje protagonista, un ser ajeno, perturbado y paralizado quien narra: «veo aquella lucha extraña, lenta, y, al mismo tiempo fulminante, como un sueño mío, como un recuerdo de algo que ya había ocurrido o que debía suceder y yo ya había sentido» (27). Los personajes retratados están acostumbrados a estos eventos cotidianos tremendos, por ello están desensibilizados, siendo el lector el único que experimenta asombro. La historia remata con una trágica escena: «No sé si solo imagino el cuerpo de la rata hinchándose y su hocico adherido al rostro de Melissa, que ha dejado de gritar» (28).

Cuentos trágicos reescritos desde el horror como “La abuelita roja”, la secuela “Los Niños Grises I, II y III”, un dramático y espantoso “Taller para embalsamar a un perro”, un relato desde la marginalidad “Roma y la Reina Oral”... son ejemplos que se circunscriben dentro del mismo estilo narrativo.

Finalmente, si el transgénero que nos ocupa es en sí mismo ya una novedad, la **meta-literatura**, elemento constantemente trabajado en el relato breve, nos invita a participar

¹⁹ Dentro de nuestra interpretación es el autor quien comete el asesinato, pero dejamos abierta la puerta a todas las posibles interpretaciones del desenlace de este microrrelato.



de una experiencia renovada e inusual. La metaliteratura es la creación literaria que habla sobre su propio proceso de creación. De este modo, a la par de la historia principal, se reflexiona sobre el propio acto de leer y escribir la narración, es decir, el pacto de ficción se trasgrede y el lector es apelado frontalmente e incluso invitado a ser personaje de la trama. Decidimos incluir el hacer metaliterario dentro del punto temáticas, pues encontramos relatos que carecen de historia como tal, y su sinopsis se resume en la invitación a participar del acto de escritura, así tenemos por ejemplo “Este texto es un espejo”, donde Rodríguez especifica las carencias de todo elemento constitutivo de un relato: no tiene trama, no tiene ambiente, no tiene personajes. En tal caso, ¿qué vamos a leer? Incluso, en este caso, imposible en otrora de la historia literaria, es posible acceder a una narración, pues el texto se desarrolla precisamente desde esa invitación y el desafío que el autor plantea al lector: «Adelante, el texto le pertenece quite esa cara de expectación y protagonízelo con una sonrisa, o con una lágrima. Fabrique el resto de la historia» (77).

El autor, una suerte de dios en la literatura clásica e incluso moderna, lo sabía todo, lo veía todo, y hacía su voluntad; pero hoy ha revelado su identidad, y ahora enfrenta su condición de mortal, cediendo su tarea al lector. No obstante, el impedimento de la acción de ambos agentes (autor/lector) en lo real, relega este nuevo pacto a sus representantes implícitos (retomando la teoría del lector y autor implícitos) y genera como resultado un proceso mucho más lúdico y animado para ambas partes.

Del mismo modo, Rodríguez presenta otro relato similar: “Tensión dramática”, en donde conocemos que la trama principal consiste en descubrir la naturaleza de los ruidos extraños del sótano de una familia normal. El autor agota todos sus personajes y decide asumir por sí mismo el riesgo, no sin antes aclarar que el próximo turno le corresponde a quien este leyendo.

Dentro de la misma categoría está el relato “Pistola cargada”, donde el autor batalla por proteger a sus personajes del enloquecido lector quien busca matarlos; el desenlace de “Horror de la literatura” donde se revela la naturaleza ficcional del relato: «— ¡Pamplinas! —exclama la matriarca—. Esta casa jamás ha estado embrujada. —La casa no —proclama cumpliendo su amenaza—, pero sí este cuento» (61). Del mismo juego participa Huilo Ruales con “Circulo poético con hormiga”, el mismo “Viejo engreído”, donde persiste la confrontación Vida vs. Literatura.

Lo verdaderamente interesante de esta nueva experiencia literaria es que el lector ha recibido con gran emoción la revelación del autor y la inclusión del lector como personaje en la narración. Cuando reflexionamos en el porqué de esta innovación, pensamos en la incertidumbre, el rasgo posmoderno, que ha contagiado incluso al autor/dios, siendo ya un



elemento en desuso la voz narrativa omnisciente. Ahora autor y lector desconocen por igual el devenir en la narración, y aguardan con inquietud el desenlace de una trama, y aunque haya pasado considerable tiempo desde la proclamación parricida de Nietzsche, ésta sigue vigente: Dios ha muerto. Y en la literatura algo similar ha acontecido.

Entre algunas otras temáticas, sobre las que no profundizaremos, podemos encontrar hazañas mitológicas reescritas desde la contemporaneidad como por ejemplo “Viejas sirenas”, la colección de relatos bajo el nombre de “Centauros” ambos incluidos en *Minimallia*; “Medusa” y otros relatos incluidos en el apartado “De la Antigüedad”, en *Arte de la brevedad*. La cuestión de la locura aparece bien retratada en “El pabellón de las locas de amor” en *La bondad de los extraños*. Relatos infantiles macabros como “Las muñecas” y visiones de un futuro destruido como “Clonos” ambos en *Microrelatos de una sombra*. Además de leyendas orales y biografías ficticias como “Breve biografía del Duende” o “El Diablo-Uma”, incluido en *De ladridos y palabras* que recrean el folclor y apelan al conocimiento popular. En fin, desarrollar a profundidad el asunto de temáticas nos tomaría otra tesis, pues la producción literaria ecuatoriana tiene un campo muy vasto en continua expansión.

2.4 Recursos estilísticos del microrrelato

La principal características del microrrelato, insistiendo en lo obvio, es la brevedad. Sin embargo, para conseguir esta economía de lenguaje y su desarrollo narrativo, se recurre al empleo de diversas figuras y recursos literarios entre las que nos interesa destacar la elipsis, metalepsis, alegoría, paralelismo, ironía y el humor, reescritura paródica, intertextualidad e hibridación genérica, entre otras técnicas.

La **elipsis**, como ya hemos visto, consiste en la supresión de ciertos acontecimientos dentro de la historia necesaria en cualquier narración; no obstante en el microrrelato es explotada a su máxima potencia. Por ejemplo, si consideremos el relato “Esperas”, los cambios que experimenta la protagonista se dan como simple enumeración, a pasos agigantados para llegar a la conclusión: el príncipe azul no asoma. A partir de este punto hay otra enorme supresión de acontecimientos para llegar al desenlace: el encuentro con la princesa azul. Ignoramos datos como la vida de la protagonista después de la primera desilusión, ignoramos cómo se dio el encuentro con el nuevo amor...y otras cuestiones consideradas innecesarias por alargar el relato, además son sobreentendidas por el lector.

De modo similar, “Las vueltas del tiempo” resume en seis párrafos toda la vida de una pareja, desde su encuentro en la infancia, su enamoramiento en la juventud, su vida marital, y finalmente sus años de vejez. Tenemos por otro lado otra elipsis recuperada brevemente por una analepsis, en “Las muñecas”, en *Microrelatos de una sombra*, donde



una anciana evoca un recuerdo infantil: su inquietud con respecto al lugar a donde van las muñecas después del juego. Ahora que conocemos el origen de los eventos dramáticos del cuento, se nos presenta directamente a la protagonista cuando ésta tiene setenta años de edad, y sólo a partir de este punto se desarrollará el cuento.

La elipsis llegará a extremos propios del este transgénero como por ejemplo en uno de los microrrelatos más cortos que hemos encontrado en nuestro recorrido, y que de modo divertido cierra la obra de Ruales, *Esmog*, “El Kuento más pekeño de mi mundo”: «Érase un fin» (261), donde absolutamente toda la historia se ha suprimido, dejando abiertas centenares de inquietudes como: ¿Qué cuento llegó a su fin, si no existe cuento? ¿Este fin es el cierre de una historia, un capítulo, un libro? ¿Érase un fin de un relato o de una catástrofe mayor?...

Otro relato hiperbreve, incluido en el mismo libro llamado “Papá no vino”, dice simplemente «tampoco se fue» (141), en este caso particular el mismo título trabaja ya el relato, se enuncia un suceso, se presenta un personaje y hasta conocemos el tipo de narrador, es decir cada palabra aparece elevada al cuadrado, pues ante la carencia absoluta de detalles, éstas deben ser aprovechadas en toda su riqueza gramatical y semántica. De modo simultáneo, encontramos en el mismo relato otro elemento estilístico, la metalepsis, que consiste en dar a entender o sugerir ligeramente la causa al manifestar la consecuencia, o el antecedente mediante el consecuente; es decir, “si papá no vino ni tampoco se fue” lo que en verdad se está diciendo es que “papá nunca estuvo”. La interpretación final puede variar, se nos vienen a la mente hechos como un padre que ha estado enfermo física o mentalmente y nunca participó de la crianza del niño/a, o que la figura del padre nunca fue establecida con claridad dentro de la familia, o ni siquiera se conoce quién es el padre...en fin, la elipsis nos planteará siempre este desafío interpretativo.

La **alegoría** se convierte en otro recurso fundamental para la construcción de los personajes del microrrelato. Las ideas y pasiones de naturaleza abstracta se materializan valiéndose de formas humanas, animales, cosas. La vanidad recreada en el mito “Medusa”, donde se alega que la verdadera razón de su muerte fue el deseo irrefrenable de mirarse por primera vez en el escudo de Perseo. La envidia en “Las resignadas” que debe ser callada por el convencionalismo que demanda la sociedad. La pasión exacerbada y absorbente en “La Rabia”, donde la emoción que da nombre a la historia ha consumido y hasta agotado al personaje de quien no sabemos nada. La soledad extrema, una constante posmoderna, que cobra vida desde el personaje que aguarda en “La soledad de las especies” y en “Esperas”, ambas son figuras femeninas que se dan de frente con el vacío. El conformismo y la mediocridad en “Ciclo (jodido) económico” donde es más fácil callar y repetir un acto que generar cambio. El o los miedos encarnados en la lucha de la mujer contra la rata en



“Noche veraniega”, temores infantiles nunca superados como el de la anciana en “Las muñecas”. El olvido o más concretamente los olvidados como el viejo ángel y su anciana compañera Beatriz en “El olvidadizo”, o el personaje marginal de “El viejo engreído”, entre muchos otros ejemplos.

Ya a nivel de discurso, encontramos **juegos de lenguaje**, como el paralelismo, que consiste en la semejanza de estructuras formales en diversas secuencias de un texto. Así tenemos “La vida es sueño”, donde Ruales emplea tres ideas trabajadas de manera simultánea: 1) los señores, los plebeyos y los perros que comían hasta el hartazgo. 2) Los señores, los plebeyos y los perros que dormían a pierna suelta. 3) Los señores, los plebeyos y los perros que soñaban; esta última idea desarrollada con ligeras variantes.

Por otro lado, la **ironía**, que consiste en dar a entender lo contrario de lo que se dice, y en ocasiones se aplica a aquellas situaciones que resultan incongruentes o tienen una intención que va más allá de su contenido textual, cayendo inevitablemente en el terreno de la reflexión y el humor, constituye uno de los recursos más empleados en esta narrativa. Así por ejemplo tenemos el desenlace de “Ciclo (jodido) económico”; donde el burócrata, luego de su ardua espera para conseguir el ascenso, termina inaugurando un nuevo “ciclo” donde su historia se repite, tal es la intención irónica y de burla que propone el autor que a nivel de la historia es posible escuchar la burla de los bonos, hipotecas quienes «ríen bajito, bajito, bajito...» El uso intencional de la reiteración es fundamental para generar ese espacio de reflexión sobre el sistema económico y social “jodido” e hiper-alimentado que nos convierte en objetos programados para repetir, sin opción a la protesta pues todo se realiza “bajito”, entre murmullos.

Del mismo modo “Proteo”, incluido en *Cuentos breves y fantásticos*, detalla una curiosa vicisitud en la que el antiguo dios marino, Proteo, no consigue encontrar un camino de regreso a su forma original, después de haber dominado a placer todas las formas de la naturaleza; ya sea por descuido o por senectud la cuestión es que nadie sabe «bajo qué aspecto vaya hoy por el mundo de la imaginario.» (68)

Otra ironía divertida es “Un aporte para Guinness”, que es un relato no tan breve si se lo compara con los anteriores, pero es precisamente ese detalle el que lo hace destacar dentro de la ironía, hablamos de los escasos segundos que dura el tiempo de la historia (la caída de un hombre) frente a las 733 palabras del tiempo del discurso. De modo intencional, y gracioso, se abunda en descripciones nimias, sin importancia para su desarrollo, a tal punto que asistimos a una escena proyectada en cámara lenta, que nos provoca diversión por ironizar la característica fundamental de microrrelato: la brevedad; cabe destacar que a pesar de su desafiante actitud, el relato todavía figura dentro del género en cuestión.



Con respecto al **humor**, generado a partir de la ironía y el absurdo, nos divierte el relato “¿su de quién?”²⁰. Donde conocemos que la «puta madre» del gato federico ha vuelto a concubinar con su padre. Es la imprecisión del adjetivo posesivo de tercera persona el que nos desorienta: “su padre del gato federico” o “su padre de la gata madre”; no obstante, aprovechar las ambigüedades del español es un juego que tiene ya historia dentro de la narrativa, y nunca fracasa en su tarea de entretener.

El **humor negro** es ampliamente trabajado por Ruales, su libro *Esmog* está lleno de ejemplos consistentes y bien desarrollados. A modo de muestra tenemos “Al fin, la primavera”, donde impasiblemente la voz narrativa nos presenta a sus personajes, un pederasta y un exhibicionista en un jardín público, compartiendo la alegría del arribo de la primavera. La fuerte sugerencia de este acontecimiento es un riquísimo juego macabro: la felicidad de los días de primavera experimentada por los niños, jóvenes y gente en general, y simultáneamente el plus de deleite que representa para ambos perversos personajes.

La **reescritura paródica** es otro recurso dentro de la dimensión lúdica empleada con frecuencia en el relato breve. Una propuesta interesante presentada por Dávila Vázquez en *Minimalia*, incluye tres versiones modernas de cuentos clásicos: la Princesa Cisne, la Caperucita Roja y la Cenicienta, todas abarcadas dentro del título “Tres amores de cuento”. La Princesa Cisne de esta nueva versión cae presa de un “encantamiento” o enajenación voluntaria siendo víctima de un mal moderno que aqueja a muchos jóvenes que habitan en las nubes. La Caperucita Roja huye en esta ocasión de su propio creador Charles Perrault, quien algo perturbado, se empeña en contar historias, así «la pequeña, aterrorizada ante el lobo contador de cuentos, huye despavorida» (136). Y la Cenicienta, otrora obediente y servil, se ha cansado de la misma letanía opresora de sus hermanastras y ahora «se fue por el mundo en busca de sus platos, sus ollas, su ceniza»

Huilo Ruales, en *Esmog*, nos ofrece otras divertidas versiones en esta ocasión de tres pasajes bíblicos reescritos desde su humor mordaz. “El Evangelio según San-Yo: Lepidópteros” narra un gracioso malentendido entre Mariamagdalena y el Espiritusanto²¹, pues las alas de este último son confundidas con mariposas, generando pánico en Mariamagdalena; más tarde «mientras ella lava su pubis y el Espiritusanto arregla sus alas, se ríen de la equivocación» (124). “El Evangelio según San-Yo: hogar-dulce-hogar”, donde Lázaro es apelado constantemente para que se “levante”, en esta ocasión no por Jesús, sino por Anaflo, recreando un episodio cotidiano risible si evocamos el pasaje original: « [...] faltaban pocos minutos para las nueve de la mañana, era la última vez que lo resucitaba» (125). “El

²⁰ El título está transcrito fielmente al texto original pues la ruptura de las reglas gramaticales no es una novedad en el estilo narrativo de Ruales quien en esta ocasión se rehúsa a emplear una mayúscula en todo el relato.

²¹ Transcripción fiel a la original.



Evangelio según San-Yo: los hijos de dios”, narra las trucos y bromas que hace un payaso para entretener a los niños, no obstante ningún acto los divierte y éstos expiden su veredicto «y el cuerpo del payaso se desplomó acribillado, solo la bola de ping-pong intacta rodó hasta los hinchados pies de dios» (126).

Cada una de estas narraciones reescritas demanda conocimiento cultural, popular e incluso literario por parte del lector. Todos hemos leído o escuchado el cuento de la Caperucita Roja y conocemos el pasaje de la resurrección de Lázaro pues, de otro modo, todo intento de parodia resultaría inútil.

El carácter breve de los microrrelatos reclama otro recurso fundamental: **la intertextualidad**. Ésta, al igual que la reescritura paródica, se apoya en la riqueza cultural que posee el lector. Muchos datos de los cuales se ve obligado a prescindir el autor deberán ser completados durante la tarea de lectura. La intertextualidad se refiere a la relación de un texto, oral o escrito, con otro texto, siendo éstos últimos contemporáneos o comúnmente clásicos. Nombres de personajes, escenarios, sucesos históricos o ficticios son retomados por una obra para evitar largas explicaciones, que inmediatamente son comprendidas por un activo lector. Por ejemplo “Viejas sirenas”, de *Minimalia*, son una serie de brevísimos textos que se sustentan en el conocimiento previo de la Odisea, en el regreso del héroe Ulises a Ítaca, y demás datos relacionados con su travesía, como el pasaje de las sirenas. Así tenemos relatos como: «2. La que cuelga en su dormitorio la foto de Odiseo tomada hace siglos en el muelle de un pequeño puerto griego y piensa “cualquier día de estos vuelve por aquí y yo he de cantar mis mejores canciones como antaño» (132). O «8. La orgullosa, que le dice a todo el mundo que las historias de Odiseo son puro cuento. “Era un pobre marinero sordo que pasó a nuestro lado y jamás escuchó nuestra voz, mente con descaro» (133).

El conocimiento de la mitología griega y romana, de paso, es fundamental para entender los relatos de Jorge Dávila Vázquez en los apartados “Sueños Antiguos” y “Terceto Pérfido” de *Cuentos breves y fantásticos*; todas las pasiones, amores, engaños, asesinatos, traiciones que constituían la tradición de sociedad clásica son retomados y reescritos por el autor en versiones más modernas, fantásticas e irónicas.

Del mismo modo, el relato “Amores” de *La escala humana*, requiere para su comprensión el conocimiento de la obra principal de Miguel Cervantes, *El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, y la divertida historia de amor con su encantadora Dulcinea del Toboso: «–Pero yo no soy Dulcinea sino Aldonza. –Y yo no soy Don Quijote sino Alonso Quijano. –Entonces, nunca me amarás: de veras. –Hay una solución. – ¿Cuál? –Que seamos Dulcinea y Don Quijote» (77).



Es necesario aclarar que para que resulte efectivo el recurso de la intertextualidad, los sobrentendidos y los conocimientos previos del lector pueden ser de naturaleza literaria a no literaria, es decir popular. Por ejemplo, en el relato “Los horóscopos cambiantes”, en *Arte de la brevedad*, apelan a un conocimiento de tipo popular, una lectura del horóscopo y las características que les son propias a cada signo zodiacal, de otro modo, no tendría sentido el siguiente fragmento: «—Yo era Libra —dijo uno—, pero ahora soy Sagitario. He pasado del equilibrio al riesgo, a la agresividad» (38). O el acceso a las tradiciones y el folclor que dan verdadero valor a cada micro-apartado del relato “El Diablo-Uma”. O las supersticiones populares que convierten en tragedia a la ruptura de los espejos y justifican el grupo de microrrelatos dentro de la sección “Entre espejos” en *Arte de la brevedad*.

Finalmente tenemos una técnica más de la cual se nutre nuestro género, y precisamente es la responsable de que este tipo de narrativa sea ascendida a transgénero: **la hibridación textual**. Alonso Maraví hace bien en llamarlo “el género que recicla” pues, en efecto, el microrrelato subsume diversos discursos literarios e incluso extraliterarios, aclarando que siempre la dimensión narrativa es forma dominante. Así veremos como en ocasiones el microrrelato participa del ensayo, la poesía, la biografía, el mito y, en su hibridación extraliteraria, hace uso de la viñeta, el cine, el teatro...

Esta capacidad de metamorfosearse para asumir procedimientos de otros géneros literarios es lo que lo hace imposible de delimitar y clasificar con precisión. No obstante, dentro de lo que hemos podido encontrar como ejemplo de hibridación genérica está el relato “Microcuento con Microanécdota y Micropoema incluidos”, en *La escala humana*. Desde el mismo título Ubidia reconoce el carácter proteico de su texto, que en efecto se introduce como anécdota y apela a un conocido poema de Gustavo Adolfo Bécquer: «La niña preguntó a Bécquer: — ¿Y el poema más corto del mundo? —Consta —dijo— de una sola estrofa, un solo verso, una sola palabra, una sola sílaba: “Tú”» (78).

Las pequeñas secuencias que componen el relato “La profecía de las ratas”, en *De ladridos y palabras*, están compuestas en efecto desde el discurso profético de la cultura hindú: «“Las ratas heredaran el mundo”, aseguraba una antigua profecía hindú... Hacia más de mil generaciones que el Señor Buda había premiado a las ratas [...]» (21). Así inicia este texto; posteriormente echará mano de la leyenda: «Antes de regresar al Nirvana, el Iluminado mando llamar a todos los animales: aquel que llegase primero recibiría el mundo para su estirpe», hasta llegar a un desenlace de tipo ficticio, apocalíptico sobre una humanidad extinta: « [...] el mundo nunca más sería dañado por lo hombres, pero, asimismo, jamás hombre alguno volvería a poner pie sobre el planeta» (24); retomando el tono sentencioso de la profecía. Se trata de un arduo recorrido por diversos discursos en un mismo relato.



Como lo ya lo habíamos mencionado, dicha hibridación genérica no sólo echa mano de formas literarias sino extraliterarias como estos brevísimos textos que se presentan en forma de viñetas, chistes, ideas sueltas que no tienen una secuencia narrativa, más bien ofrecen imágenes rápidas, lúcidas, irreverentes e incluso reflexivas. La colección de textos bajo el título “Breviario”, en *Arte de la brevedad*, son un ejemplo claro: «Micaela, la celosa, sufre cada vez que su amante pronuncia una palabra en femenino» (13); «La manzana se ilusiona: “¿y si cualquier día descubren que no tuve que ver con el pecado original?”» (14); «Ellos estaban enamoradísimos y sus adioses eran tan largos, que a veces duraban hasta que volvían a encontrarse» (16).

2.5 Similitudes y diferencias entre los escritores analizados

El cultivo del género del microrrelato varía de acuerdo a cada autor. Fernando Iwasaki destaca en el prólogo introductorio de *Esmog* el desafío que constituye dedicarse de lleno a este género: «Se supone que el mercado no tolera los cuentos y de pronto surge una caterva de narradores a la que se le ocurre escribir microcuentos. Eso ya no es ir contra la corriente sino contra el tráfico» (7). Es por ello que no todos los libros trabajados son obras puras de microrrelato, alternan entre cuentos más extensos e incluso largos ensayos ficticios, constituyéndose en la principal diferencia entre los autores.

Obras como *Cuentos breves y fantásticos*, *La muerte por agua*, *Esmog*, *El lugar de las apariciones*, *Balas perdidas*, *Minimalia*, *Arte de la brevedad*, *Microrelatos de una sombra*, están dedicadas exclusivamente a la narrativa breve. A más de este rasgo común, todas estas obras ofrecen recursos narrativos como: metaliteratura (sobre todo en la obra de Ruales y Rodríguez), intertextualidad, reescritura paródica (con notable presencia en la obra de Jorge Dávila Vázquez.). No obstante, en lo que se refiere a estilos y temáticas es preciso, señalar algunas diferencias.

Una de las obras iniciales exclusivas de la narrativa breve es el trabajo de Marietta Cuesta, *Microrelatos de una sombra*, que se publicó en 1988. Si bien la escritora es conocida por dedicarse a la literatura infantil, debemos señalar que la obra en cuestión ofrece múltiples cuadros y escenas que demandan un lector adulto y con experiencia en el deguste narrativo. Marietta nos dirige hacia una colección de leyendas mágicas (“La noche de los duendes”), textos mitológicos (“Penélope”), de reflexiones sobre la cotidianidad (“Un Robot como yo”); escenarios donde el mundo es constantemente amenazado por el desarrollo tecnológico (“Clonos”, “Atardecidamente”), que cada vez lo convierte en un espacio deshumanizado y frío con crueles desenlaces que retumban en la conciencia. En múltiples ocasiones la autora combinará de manera excepcional la musicalidad de la poesía con una narrativa macabra, que bien podría emparentarse con el hacer literario de Ruales, historias



que se desarrollan desde la rima, la reiteración, las imágenes sublimes frente a desenlaces desconcertantes, fríos, plagados de imágenes sórdidas, tremendas, así destacamos: “Rabia”, “Yoshira”, “Las muñecas”, entre otras.

Ya que hemos mencionado obras canónicas no podemos descuidar el trabajo de Oswaldo Encalada, cuya obra inauguraría el microrrelato en el Ecuador en lo que se refiere a producciones dedicadas enteramente a este tipo de narrativa breve. Su libro *La muerte por agua*, que se publicó en octubre de 1980, ofrece una mirada desconcertante sobre la humanidad, sobre el funcionamiento de la sociedad, al que Dávila Vázquez, en el estudio introductorio del libro, señala como antinómico al de la realidad: «En un mundo éste, en el cual, lo que en la realidad causa satisfacción, gozo, dicha, en él solo produce repugnancia, vergüenza, miedo; y viceversa. Lo positivo del mundo real es en su contexto negativo, y lo negativo, positivo» (8-9). Así de contradictorias son las reglas que imperan en la sociedad y rigen los actos de los individuos, de tal forma que los términos “juego” y “sueño” pierden su significado original y se traducen ahora como muerte: “El juego y la noche”, donde la vida y la muerte están sujetas a lo que ocurra hasta terminar un “juego”, “La muerte por agua” donde un durmiente de “profesión” soñaba con agua y emprendía arrobadores viajes, hasta que en un amanecer no consiguió despertarse a tiempo: «le faltaron las fuerzas o quizá se olvidó o cansó del juego, lo hallaron en la cama, ahogado, sereno» (87). Otra cuestión de naturaleza contradictoria es el agua. Dentro de la filosofía presocrática es el elemento inaugurador de la vida y, de modo general, en la actualidad, el agua simboliza la vida, la fecundidad, y hasta lo erótico; no obstante, en la obra de este autor, el elemento es presagio de muerte, está presente en múltiples episodios donde el desenlace ha sido trágico, es el caso de “La muerte por agua”, o en “Presentimiento” donde un hombre, sin siquiera darse cuenta, termina ahogándose en un tanque de cemento.

Dentro del mismo grupo tenemos a Jorge Dávila Vázquez, a quien algunos autores le han dado el título de “abuelo del microrrelato”. Y en efecto, Dávila Vázquez tiene un vasto recorrido en el cultivo del cuento y el micro-cuento, permitiéndose dedicar libros completos a la producción literaria breve, desarrollados a partir de intrépidas experiencias narrativas, éste ofrece textos muy depurados que exponen un abordaje maduro de una sociedad tradicional, conventual, llena de prejuicios, de emociones y sentimientos amordazados por el rigor de sus creencias. Pero a la vez su ingenio no se agota en estas historias, pues genera muchos más textos brillantes que apelan al conocimiento cultural del lector pues pasan por temáticas varias como la música (“Rumores de música”, “Valses o de la Ruptura”), lo místico (“Otros Ángeles”), la mitología (“Centauros”, “De la antigüedad” “Sueños antiguos”, “Terceto pérfido”), el humor (“Breviario”), la fantasía y lo irreal (“Bestiario del libro de los sueños”, “Cuentos breves y fantásticos”).



En lo que respecta al trabajo narrativo de Huilo Ruales, revisamos anteriormente sus preferencias por lo tremendo, lo feo (“Taller para embalsamar perros”, “Mi celda”), un marcado humor negro, mordaz (“Goloso”) y hasta escatológico (“Raya escatológica”) que espanta al mismo lector cuando se descubre sonriendo entre una brutal situación. Más allá de lo que afirman muchos críticos para justificar su estilo, lo que verdaderamente resulta interesante es el retrato del submundo urbano que se consolida en el escenario decadente donde sobreviven personajes desfigurados, abandonados y olvidados; todos ellos configuran una visión de la realidad contemporánea, desesperanzadora en múltiples ocasiones.

Solange Rodríguez, por su parte, ingresa con seguridad y un dominio excepcional de nuevas propuestas narrativas (“Tensión Dramática”). Novedosas experiencias literarias que se trabajan en variados campos temáticos que van desde el misterio, los asuntos de la vida cotidiana contados desde la mujer y su condición erótica (“Calamidad doméstica”, “Problemas domésticos”), y delirante (“Pabellón de las locas de amor”). Este último tema: lo erótico, es abordado desde una mirada femenina como voz narradora y se extiende al terreno de lo masculino, el hombre es deseado por el apetito voraz femenino, revirtiendo la dialéctica: mujer como objeto de deseo (“Calamidad doméstica: Anatomía”).

Finalmente nos interesa una última obra dentro del grupo de libros dedicados exclusivamente al microrrelato. Este es ligeramente diferente al resto de las obras, pues cada historia o leyenda está compuesta por breves piezas que se leen con relativa independencia, pero se encuentran cohesionadas a un texto mayor y siguen una misma línea temática²². *De ladridos y palabras* es el libro de Roberto Armendáriz Rueda, un joven quiteño. Ruales menciona que el trabajo de este escritor pisa territorio borgiano, pues su trabajo de ensayo-ficción es un ejercicio de transtextualidad que reinventa el mundo como lo conocemos. Su labor se centra en la reescritura de leyendas orales, parte del folclor, ofreciendo textos claros, ágiles, y divertidos pues están plagados de fantasía a la vez que, su discurso, participa de la biografía, el ensayo y la profecía (“Breve biografía del Duende”, “El Diablo-Uma”, “Apuntes etnográficos sobre los colgantes”, “La Profecía de las Ratas”). Es decir, reúne una característica fundamental del microrrelato: la hibridación genérica.

Por otro lado tenemos un grupo más, el de aquellos escritores cuyos libros no están dedicados exclusivamente al trabajo con textos muy breves; no obstante, han aportado con importante relatos que componen nuestro corpus. Dentro de este grupo tenemos a Raúl Vallejo, Abdón Ubidia e Iván Egüez, quienes nos ofrecen divertidas creaciones narrativas, pero no hay una propuesta desafiante en lo que respecta al cómo o forma.

²² Este experimento se emparenta con otro tipo de trabajos a nivel de Latinoamérica, por ejemplo Ana María Shua hará algo parecido en su obra *Casa de Geisha, Sueñería*. Dentro del trabajo ecuatoriano también encontraremos series fractales como “Viejas Sirenas” y “Breviario” de Dávila Vázquez, “Pabellón de las locas de amor” de Rodríguez, que agrupan brevísimas composiciones con una suerte de totalidad pues se leen de manera independiente pero conservan rasgos formales y/o temáticos comunes con el resto.



Aunque dentro de la producción de Raúl Vallejo podemos señalar mayores novedades a nivel de discurso. La obra *Fiestas de solitarios* (1992) y su relato “Repti (L) áviz”, donde la dualidad masculino/femenino en cuanto al género de la palabra y la misma riqueza sinonímica tienen cabida simultáneamente. Un experimento de esos que se dan y tienen valor una sola vez. No obstante, más allá de estas experiencias novedosas, el hacer literario de Vallejo es disciplinado, maduro y de corte académico, un cuentista y estudioso realizado que ha aportado significativamente al campo literario ecuatoriano, pero de modo general dentro de su trabajo no existe un espacio exclusivo para este brevísimo género. Abdón Ubidia, por su parte, ha contribuido con lúcidas creaciones para el campo de la narrativa, sobre todo desde el abordaje profundo y sólido de lo urbano. No obstante el microrrelato aparece en ciertos apartados con un carácter lúdico o festivo como él prefiere llamarlo, así por ejemplo tenemos “Micro Festival de Microcuentos” incluido en *La escala humana*; del mismo modo otro ejemplo es su libro de ficciones futurista *Divertiventos*, donde destacan microrrelatos como “Del seguro contra robo de autos” o “De los nuevos espejos”. Ubidia desarrollará temáticas como lo cotidiano, la construcción de lo social-urbano y todo lo íntimamente relacionado con su carácter, el avance tecnológico abordado con cierta resistencia, ironía y humor quizá para hacerlo más tolerable, plantea cuestiones éticas, nociones sobre lo bueno, lo malo y lo incierto, es decir, se trata de una escritura que ha ingresado ya a la dinámica posmoderna.

Iván Egüez reservará, de igual modo, un espacio para el microrrelato en su obra *Tragedias portátiles*. Uno de los apartados se titula “Los animales puros” en homenaje póstumo a Pedro Jorge Vera. Estos textos que oscilan entre las viñetas y el microcuento tienen un corte predominantemente romántico. Son creaciones tiernas, ágiles, incluso poéticas que no recurren al uso de técnicas ni recursos experimentales, en comparación con los textos antes revisados. Del mismo modo “Péndulo invisible” es otro apartado que relata pasajes cotidianos al aire libre, romances en el parque ambientados desde un lenguaje romántico pero plagado de recursos sensitivos e imágenes delicadas.

A modo de conclusión

Este recorrido nos permite extraer algunas conclusiones. Conocemos que un primer grupo de escritores: Encalada, Ruales, Rodríguez, Dávila Vázquez, Cuesta, Almenáriz han cedido ante las formas breves creando obras que se dedican enteramente a este transgénero. Mientras otro grupo Vallejo, Egüez, Ubidia, han participado de estas formas pero de manera esporádica, como si se tratasen de caprichos literarios. Además revisamos las variadísimas temáticas, estilos y recursos que marcan el hacer literario de cada autor encontrando que los escritores del primer grupo han experimentado y recurrido a novedosos juegos lingüísticos, retóricos, es decir, auspiciados por la posmodernidad se han dejado



llevar por los enrevesados y divertidos elementos que vuelven literaria una obra. Mientras que en el segundo grupo, sería injustificado negar que estos autores no participan de la experimentación literaria; pero, al no trabajar de modo exclusivo en la brevedad, sus técnicas las comparten con otros géneros de la narrativa: la novela, el cuento, el ensayo...

Ya en lo que se refiere a semejanzas es importante anotar que una temática recurrente a lo largo de nuestro análisis es lo cotidiano. Los grandes relatos han caído o, concretamente, han sido reemplazados por los discursos y héroes menores de la cotidianidad, de la misma marginalidad, con todos los padecimientos y emociones que atañen al ser humano. Recursos como la alegoría, la elipsis, la reescritura paródica, la ironía y el humor, la desdramatización son otros elementos comunes a todas las obras seleccionadas. Es importante destacar la función que tiene la elipsis como recurso primordial del microrrelato, pues la intertextualidad, la reescritura paródica y la hibridación textual están a su servicio; todo aquello que es elidido, sugerido, no dicho por acción de la elipsis, es completado por estos recursos, apelando al conocimiento literario y extraliterario que posee el lector. En consecuencia, el tratamiento y estilo con el que están elaborados estos textos nos permiten hablar ya de la posmodernidad, a la que el relato ecuatoriano ha ingresado de modo satisfactorio.



TERCER CAPÍTULO

ANTOLOGÍA DE MICRORRELATOS

Ciclo (jodido) económico

para Tito

*Aquí pasa, señores,
que me juego la muerte.*

Juan Gelman, «El juego en que andamos»

Para mi hermano es su primer trabajo y también el último ya que tiene un espíritu más sedentario que mandado a hacer (no es que el empleo sea malo porque después de todo quien trabaja en un banco debe ser una persona respetable almidonada con corbata y olorosa a brut 33) pero volviendo a lo de mi hermano digo que una vez que lo ubiquen en créditos y valores pasará siete años tras un escritorio contabilizando bonos del estado valores fiduciarios valores hipotecarios acciones de ciertas empresas estatales y cuando tímidamente se acerque donde el jefe para solicitar aumento de sueldo (lo de tímidamente porque eso sí mi hermano todavía no se convence de que el que no llora no mama) el jefe después de mirarlo de arriba a abajo le pondrá la mano en el hombro a manera de padre y le dirá que es un buen muchacho muy dedicado que posiblemente a lo mejor pueda que tal vez quizá dios quiera un cargo superior quedará vacante en próximos días y lo dejará sentado otra vez frente a los bonos acciones hipotecas y la sumadora calculadora máquina de escribir libro de contabilidad reirán del fallido intento de mi hermano pero (el que la sigue la consigue) después de unos años cuando mi hermano esté barrigón y calvo ascenderá a jefe de sección y por ese tiempo entrará otro muchacho para pedirle un aumento de sueldo y mi hermano le pondrá la mano en el hombro como un padre a su hijo y después de caminar por todo el departamento el muchacho se volverá a ver sentado y le parecerá que



cuenta de los restantes y cuando éstas se retiraron teñidas de rojo, en la arena quedaban solamente cuerpos caídos y bañados en un gran lago de sangre.

“Salió del inmenso anfiteatro y caminó por una vía de tierra amarilla cerca de la cual corría un río, los abandonados camiones y buses en los que había la gente llegado estaban vacíos, continuó el emperador, cruzó un puente y llegó a la ciudad, había caído ya la noche y en la ciudad quedaban solamente sombras silenciosas, vacíos ecos descoloridos, talvez tuvo miedo y quiso entrar en una casa cualquiera, de zaguán oscuro y angosto, sus pocos esclavos lo acompañaban; cuando le pasó el miedo envió a uno de los siervos a espiar desde la puerta, no pudo regresar, cayó decapitado apenas asomó la cabeza, eran las sombras, el silencio, la soledad, las almas vivientes de los muertos las que así se vengaban, las que se reían del húmedo terror del sagrado emperador. Para tratar de escapar del miedo incendió la ciudad, los demás historiadores se fijaron sólo en esto”.

Oswaldo Encalada, *La muerte por agua* (1980:21-22)

Presentimiento

En realidad él no se dio cuenta de cuándo ocurrió aquello, había estado lavándose la cara en el tanque de cemento, descuidadamente había mirado el agua sucia llena de desperdicios grasosos de la comida anterior, estancados sobrenadando en la superficie, luego sí tuvo un ligero presentimiento de que había ocurrido algo porque se dio cuenta que el fondo duro del tanque le rozaba en la cabeza, el olor y los desperdicios estaban en su nariz, había sorbido toda el agua, intentó moverse desde el fondo, no pudo.

Oswaldo Encalada, *La muerte por agua* (1980: 25)

El pueblo del mar

El pueblo del mar juguetea en el agua que se golpea y encabrita en borbotones de espuma escurriéndose entre los riscos y escollos que hay cerca del templo de la diosa, los hombres nadan y cruzan a lo lejos llevando en sus manos levantadas el alimento que desean; yo, que quiero imitar y ser uno de los miembros del pueblo del mar, entre los arrecifes nado con peligro llevando en la mano derecha un plato vacío.

Oswaldo Encalada, *La muerte por agua* (1980:51)



La muerte por agua

A T. S. Eliot, in memoriam

El hombre era durmiente, casi como su profesión, para olvidar el desengaño y la soledad mezclados con el hambre dormía, y siempre soñaba en agua: mares de agua dulce y silenciosa, borbotones de espuma en las crestas rotas de las olas, ríos tranquilos corriendo entre las guijas y la hierba, torrentes desbordados, estanques sonámbulos, lagunas abiertas al reflejo de las estrellas y las nubes; era un soñador inveterado, por designio secreto o por humor insano.

Y al despertar, luego de sus travesías, sus discurríes sobre el agua amanecía ligeramente humedecido, sobras de espumas y pedazos de madera, astillas, retazos de plantas, cañas y algunas conchillas había en la cama, restos del naufragio, la evidencia de la realidad; hasta que un amanecer no pudo despertarse a tiempo, le faltaron las fuerzas o quizá se olvidó o cansó del juego, lo hallaron en la cama, ahogado, sereno.

Oswaldo Encalada, *La muerte por agua* (1980:87)

Yoshira

Yoshira la de Irán tenía las ideas largas... Había abandonado la seda que custodiaba su precioso rostro. Había quemado el tul que escondía la espesa rosaleda de su pelo.

Había cepillado su sonrisa con Kolinós y caminaba por la calle insinuando sus diminutas y novedosas sandalias de gamuza encarnada.

Yoshira respiraba la alegría. Pudo lavarse al fin la parte izquierda de su cuerpo. Era feliz...

Yoshira fusilada a las tres de un caluroso amanecer.

Marieta Cuesta, *Microrelatos de una sombra* (1988: 20)

Clonos

La raza de los sabios sembraron hijos en probetas de cristal y surgieron los clonos.

Los clonos tenían las facciones demasiado perfectas.

Los clonos tenían las ideas demasiado perfectas.

Veían sin la luz, sentían sin el corazón. Eran una especie de semidioses elaborados en laboratorios científicos.



Traían en sus genes muchas madres y posiblemente un solo progenitor.

No conocían del paraíso, ni de la sombra, eran casi divinos...

No traían su infancia, ni un nombre, ni una estrella, llevaban sus solapas impregnadas de signos, tejían sus vestuarios y fabricaban maquinarias. Eran casi perfectos... pero, no sabían del Amor ni de la caricia...

Marieta Cuesta, *Microrelatos de una sombra* (1988: 28)

Las muñecas

– ¿A dónde van entonces las muñecas?... Eterna cantaleta con la que yo acosaba a mi madre siendo niña.

Yo lo había constatado...Yo, que había pensado que las muñecas iban a gladiolar ternuras en el huerto.

Mis muñecas, que hace setenta años y más jugaban en el huerto y al “cose, cose maquinita” estaban abandonadas en el desván, y una tarde que bajé a buscar en un baúl envuelto de antiguallas algunas baratijas para quedarme bien con mis moninas nietecillas, las encontré en plena actividad: La del vestido deshilachado y nariz rota se había dedicado a bordar manteles de telarañas y de sueños. La muñeca de porcelana con el cabello oxigenado, con un pequeño pincel entre los dedos pintaba extremidades gangrenadas y rostros sin escleróticas...

La muñeca sin los dedos pulgares en ambas manos, fundía minerales de diversa índole y sustancias olorosamente desconocidas para forjar armamentos que emitían radiaciones enemigas.

Otra coleccionaba sanguijuelas para zampárselas en el alma.

Más allá... en la oscuridad, pude divisar en una perezosa de corroído hule a mi muñeca desmembrada, ella con sus anteojos de carey leía libros amarillentos, de esos que cuentan cuentos viejos y encanecidos.

Y fue esa noche... Cuando por primera vez me dio la embolia cerebral; desde entonces el gato runrunea en el tejado, y runrunea, y runrunea como una eterna cantaleta de la soledad y de las sombras.

Marieta Cuesta, *Microrelatos de una sombra* (1988: 38-39)



Rabia

Y aullaba como un coyote enfurecido, y, aullando y rugiendo me abalancé sobre aquellos...

Les tenía RABIA y por eso despedacé su epidermis, despedacé su máscara, despedacé todo su cuerpo hasta dejarlos como una masa informe y purulenta, los retorcí, los di mil vueltas, los pisoteé, los arañé...

¡Pero eran tan poderosos! Que continuaban mirándome desde su pedestal...

Marieta Cuesta, *Microrelatos de una sombra* (1988: 68)

Repti (L) lápiz

Ars poética

Había una vez un/una varón/hembra a quien Dios regaló un lápiz.

Él/ella fue feliz porque, en ese momento, pudo representar/testimoniar el mundo que le/la rodeaba a través de las palabras que de los/las mayores hubo aprendido.

Pero a medida que el mundo creció, las palabras se agotaron y ya no sirvieron para decir aquello que los/las varones/hembras sueñan, desean, temen.

Entonces, él/ella se dio cuenta de que necesitaba inventar palabras de la misma manera como se inventan juegos solitarios y laberintos de fiesta.

Pero fue tarde.

Ninguna paz sería posible en adelante: el lápiz se había transformado en una serpiente que reptaba enloquecida sobre su (de él/de ella) espalda desnuda.

Raúl Vallejo, *Fiesta de solitarios* (1992: 81)

Proteo

Su virtud era cambiar de forma. Los antiguos lo vieron convertido en animal, vegetal y mineral: árbol frondoso, león feroz, agua inasible.

Dicen que en alguna de sus tantas transformaciones, perdió el camino de regreso a su figura original de anciano de mar. Nadie sabe bajo qué aspecto vaga hoy por el mundo de lo imaginario.

Jorge Dávila Vázquez, *Cuentos breves y fantásticos* (1994: 68)



Ya ni en la paz de los sepulcros creo

El editor estaba realmente molesto; García lo vio en la extrema palidez de su descarnado semblante, en la forma como agitaba sus dedos huesudos, en el modo de sacudir su cráneo apenas cubierto por unos ralos pelos canos.

—No me venga más con historias de muertos que vuelven a la vida; no quiero saber nada, óigame bien, de esas zarandajas de fantasmas, sustos, mujeres histéricas que chillan; vuelos nocturnos de murciélagos; manos que aprietan blancos cuellos —y se llevó, quizá nerviosamente, una de las suyas, a lo que alguna vez fuera su vigorosa y agresiva nuez de Adán—; espectros sufrientes y más tonterías de las que parecen fascinarle a usted, García. O cambia de temas, y se dedica a hablar de la vida, de la juventud, del amor, o no le publicamos una sola más de sus tétricas narraciones. Y pareció estremecerse con un ruido de huesos que castañetearon.

García alcanzó a balbucir algo de que lo pensaría, señor; de que usted sabe bien que no es cosa de cambiar de la noche a la mañana; de que lo intentaría; iba a buscar, sí, nuevos derroteros para su narrativa.

—Mejor así, dijo el editor; mejor así; pero pronto, pues hace ya tiempo que estamos en un verdadero punto muerto; y mientras permanezcamos en semejante postración, mi querido García, es mejor que no se asome por aquí. O cambia, o me deja en paz. Y cerró airadamente la tapa del ataúd.

Jorge Dávila Vázquez, *Cuentos breves y fantásticos* (1994: 145-146)

Una zirt

Se cree que estas panteras de las tierras bajas y húmedas de Gum son animales mansos, apropiados para jugar con los niños y acompañar la soledad de los viejos, y quizás sea así.

Son cálidas, aparentemente inofensivas; hasta dulces, en medio de su ferocidad felina que no se pierde nunca y que puede estallar en cualquier momento. Hay quien recuerde haberlas visto atacarse entre ellas, por un jirón de sueños, su alimento; casi destrozarse, persiguiendo el deslumbrante vuelo de una mariposa de Oyaam, el pantano secular de las alucinaciones; morir, aferradas a la imagen onírica escapada de una cuna o un lecho.

En realidad, toda masedumbre desaparece de ellas apenas su fino olfato detecta la presencia de un sueño. Eso las enloquece. Ese es el gran peligro que se corre con estos seres.

Pero, de lo que se sabe, ha sido siempre el riesgo de poseer una mascota. En otras épocas hubo halcones que privaron de la vista a sus dueños; perros que los destrozaron;



gatos que introdujeron la pesadilla en sus vidas. ¿Por qué, pues, no tener una sedosa zirt, adormecida bajo la caricia de nuestra mano, aun sabiendo que por devorar el sueño de amor que vuela de nosotros cuando estemos dormidos, puede darnos un zarpazo mortal en el corazón?

Jorge Dávila Vázquez, *Cuentos breves y fantásticos* (1994: 156)

Cuento antes de ir a la cama

–Ten cuidado, está cargada, –dice él, mientras se seca el rostro, y la luz que baila en el espejo choca contra sus ojos. Logra ver en el vidrio turbio la silueta desnuda del adolescente que juega con el arma, venciendo la obscuridad en un eclipse furioso.

Concentrado en proyectar el brillo de la pistola contra el cristal, el muchacho pregunta:

–¿Es para tu esposa?

–Sí, pero voy a contratar a un profesional.

El pasatiempo del resplandor empezó a molestarlo. Casi nunca recogía muchachos en la calle, pero esta vez...

–¿Por qué no me usas a mí?

–Interesante. Pero, ¿quién sería tan ingenuo como para contratar a un niño?

La pistola siguió brillando mientras lo apuntaba.

–Tu esposa.

Solange Rodríguez, *Tinta Sangre* (2000: 21)

Breviario

Luz tenía unas pesadillas tan horribles, que un buen día decidió dejar de dormir.

* * *

–Vaya poeta, ¿y cuál es la causa de su silencio?

–¿Qué quieres tú? Imagino versos de una maravillosa, absoluta musicalidad, imposible de conseguir en la escritura. Me dedico, pues, a soñar.

* * *

Micaela, la celosa, sufre cada vez que su amante pronuncia una palabra en femenino.

* * *



UN CONTRABAJO

Para Cecilia Sáenz

Todo me pasa por intentar leer este libro sobre un loco que toca contrabajo. Justo cuando llegaba al detalle de las piezas que han compuesto para nosotros, me entusiasmé, me estremecí y fui a dar con todo el peso de mis cuerdas y mi gran caja al suelo. Fue un ruido profundo, terrible. Pero nadie ha venido a levantarme. Nunca me he sentido tan humillado, tan abandonado, tan inútil, aunque sea un verdadero patriarca de la orquesta.

ADONIS

Esa mañana se sentía admirado por todas las muchachas, ellas le miraban con picardía y le dedicaban sonrisas. Iba radiante, hasta que descubrió ese terrible cierre relámpago bajo....

* * *

La manzana se ilusiona: «¿y si cualquier día descubrieran que no tuve nada que ver con el pecado original?»

* * *

ARCOIRIS

Las mujeres de la familia de mi abuela hubiesen estado ya con la mano en la boca, convencidas de que si descubrían los dientes, ante el deslumbrador fenómeno natural, los perderían.

¡Que supersticiosas! ¿No?

—Así me parece.

—¿Y tú, por qué te cubres la boca?

* * *

Sí, no te equivocas, se movió. Perdona. Es la mala costumbre de esta alfombra, siempre intentando volar, pese a que la he fijado al piso con clavos.

* * *

Decidido a probar que se atrapan más moscas con una gota de miel que con un barril de hiel, ahí le tiene, dedicado a la más absurda y repugnante contabilidad del mundo.

* * *

Mi tía Herlinda había muerto cincuenta años atrás; pero su puesto en la mesa seguía vacío; su peine de marfil continuaba esperando por la larguísima cabellera que peinaba



cada mañana; el espejo añoraba aún el rostro que según nos contaban fue bello y triste. Todo seguía igual. Medio siglo de muerte no es nada ante la tenacidad del recuerdo.

* * *

El ave fénix, fastidiada de tanta resurrección, se ha quedado en cenizas.

* * *

Tiró el papel con desdén, sentenciando: esto no es un cuento. Es una tomadura de pelo.

Y se alejó con la mano en la cabeza, por si acaso...

* * *

–Me molesta el realismo excesivo de este cuadro, se escuchan las risas de las gentes y la música; se percibe el olor del vino y de la comida.

–Y hacia la medianoche hay una pelea entre ebrios, que no te deja dormir, ¿verdad?

– Eso, seguro.

* * *

Ellos estaban enamoradísimos y sus adioses eran tan largos, que a veces duraban hasta que volvían a encontrarse.

* * *

Fallecido el señor Herzen, el único que conocía cómo funcionaba el mecanismo del reloj de la torre, éste también ha muerto. El sacristán, que es un ingenuo, dice que fue de pena.

¿Y si fuera verdad...?

* * *

Pese a todas las prevenciones, Pandora abrió la caja, pero ya alguien se había adelantado y hacía siglos que el mal vagaba por el mundo en todas las formas imaginables.

* * *

Dice la hermosa y joven Madame de Chateneuf: –Tengo una peluca rubia, llena de pajaritos de oro, diminutas flores de ópalo y rubíes, que imitan las verdaderas, y una constelación de esmeraldas y diamantes para figurar la hierba y el rocío.

Y el resto de prisioneras la miran compasivas. Solo una de ellas, antigua dama de compañía, rencorosa y terrible, que no sabe por qué va a morir con unas aristócratas que le han sido siempre ajenas y hasta odiosas, sentencia:

–¡Lástima que no va a poder usarla mañana en la guillotina, madame!

* * *

–Un fantasma, dijo Emma, y cerró la ventana. –Ah, y ¿cómo era? Preguntó burlona Yolanda.

– Como yo, dijo ella, pero más delgada, pálida, y flotaba a varios centímetros del suelo.

– ¿Y cómo has visto todo eso en una noche como ésta? Insistió.



–Los fantasmas podemos ver en la oscuridad, dijo Emma, acercándosele, pálida, muy delgada y flotando a varios centímetros del suelo.

* * *

–No tema Alba, dijo tranquilizador Luis, de todos esos cuentos de aparecidos y miedos de la tía Elena, ni la mitad son ciertos.

ARETE

Está ahí, cerca de la oreja de Elisa, se mueve al ritmo de su cabeza magnífica, con sus menudos destellos de brillante, realza su belleza...

Pero ¿qué pasa? Un grito de dolor de Elisa. Un hombre que corre.

De la oreja desciende un hilillo de sangre.

* * *

Jorge Dávila Vázquez, *Arte de la brevedad* (2001: 11-18)

Los horóscopos cambiantes

a Paco Febres Cordero

–Yo era Libra –dijo uno–, pero ahora soy Sagitario. He pasado del equilibrio al riesgo, a la agresividad.

–Yo, Leo, y ahora Acuario –contó otro–. Tenía un carácter fuerte, indomable, y ahora soy manso, fluyente, humilde y hasta sensible.

–Fui Géminis –se rió una mujer–, tenía siempre dos posibilidades, dos amores, dos mundos, y ahora soy Virgo, ya pueden imaginarse lo recatada que me he vuelto.

Todos rieron. Alguien se volvió al recién llegado:

– ¿Y usted?

–Yo soy Capricornio –confesó con una especie de vergüenza.

–Era –dijeron al mismo tiempo dos voces–. Y hubo un corito de risas.

–No –aseguró él, con una cierta firmeza, en medio de su timidez–, soy, nací un dos de enero hace cuarenta años.

–Era, volvió a reír alegremente todo el grupo. Y un poco más lejanamente, escuchaba como un eco: nació.

–Ahora es un Tauro –afirmó con seguridad la mujer–, no ve que estamos a fines de abril y acaba de llegar, ¿no?

Le miraron el desconcierto y volvieron a reírse, pero luego, con una especie de piedad, explicó uno:



–Las cosas cambian con la muerte, por eso decíamos antes que fuimos un signo y ahora somos otro; yo, por ejemplo morí un treinta de junio, soy un muerto Cáncer y había nacido un primero de marzo, era un Piscis.

– ¡Un muerto Cáncer! –rió alegremente la mujer!

Todos se unieron a ella, y el Tauro reciente, sin saber por qué, sintió que era ya parte del grupo de dueños de un nuevo signo zodiacal.

Jorge Dávila Vázquez, *Arte de la brevedad* (2001: 38-39)

Medusa

Los antiguos magnificaron a los héroes, a veces sin motivo. El fin de la Medusa, por ejemplo, no fue obra propiamente de Perseo, sino de la vanidad o de la curiosidad que duermen en todo ser.

El monstruo no se había mirado jamás en un espejo, y cuando el héroe le puso ante el rostro feroz, coronado de serpientes, su brillante escudo, no resistió a la tentación de contemplarse en él, aunque no fuera más que una fracción de segundo, antes de sentir que por su nefasto poder vuelto al revés, se transformaba en piedra para siempre.

Jorge Dávila Vázquez, *Arte de la brevedad* (2001: 101)

Los cisnes

Delante del Museo de la Bauhaus discurre un riachuelo con cisnes en parejas. Son el símbolo de la fidelidad.

Cuando se cansan de posar para los turistas orillan sus cuerpos de vidrio soplado para irse a siestear.

A veces, con sus picos arrogantes, se dan el beso de las buenas noches o se quedan desvelados mirándose de frente como en un espejo con sus blancos cuellos de interrogación: ¿somos o parecemos?

Iván Egüez, *Tragedias portátiles* (2004: 14)



Las vueltas del tiempo

Sin haberlo pensado, un día se puso a trotar en el parque. Por el lado contrario venía una muchacha en short y buzo blancos, dorada como ese sol tras bastidores de las seis de la mañana. A la segunda vuelta quizá la vio más detenidamente y le pareció rauda y desopilante, desaprensiva como él, casi indiferente.

Mientras corría sintió una rara emoción al saber que la iba a topar en la tercera vuelta; la vio pasar con un tranco más seguro y con la mirada perdida en el horizonte.

En el nuevo encuentro le pareció un poquito excedida de peso, menos rápida pero siempre bella.

El quinto cruce fue casi un disimulo: pasó sin sonreírse, tan preocupada como agitada.

Luego demoró en aparecerse, pero al fin, venciendo su ya manifiesta gordura, avanzó sin siquiera mirarlo. Esta vez el tiempo de la vuelta aumentó considerablemente, pero ahí venía, casi al paso, demacrada y con unos cabellos plateados por debajo del gorro. Sin embargo saludó y en sus ojos se notaba cierta mirada de, podríamos decir, comprensión más que de esquivada timidez.

Él, entristecido, pensó un instante en dejar de dar vueltas para no volverla a encontrar y decepcionarse del todo, pero allí estaba ella esperándolo, dispuesta a ayudarlo, a caminar junto a ese anciano con quien se habían conocido en el parque cuando eran un par de chiquillos desaprensivos ante la vida.

Iván Egüez, *Tragedias portátiles* (2004: 18)

Las Resignadas

Esther era de las que le gustaba hacer gala de lo que le habían dado sus hombres. Mi abuela Encarnita, muy perspicaz, notaba enseguida el malestar que producía entre sus tres hijas, mediocrementemente casadas, la exhibición de muebles, joyas, trajes, zapatos, carteras y más elegancias, y hacía lo posible por combatir la impresión de lujo y comodidad de la mujer hermosa, libre y un poco cínica, que contrastaba con la pobreza dentro de la que ellas vivían. Y como a veces la sensación persistía largamente, concluía:

—Chicas, más vale un mal matrimonio que un buen adulterio.

Y aunque había un aire quizás un poco viciado de envidia en el ambiente, las hijas no podían dejar de reconocer que la madre hablaba a partir de su propia experiencia, y admiraban su valor para enfrentar la vida casi sola; su inquebrantable fidelidad, a un padre borrachoso y donjuán; el claro y sencillo ejemplo de una mujer honesta, que las miraba desde el asiento en que bordaba una camisa para un nieto recién nacido o tejía un diminuto



par de escarpines para alguno que ni siquiera llegaba todavía a este mundo tan duro y tan lleno de penas; pero también tan lindo como solía decir ella misma; ella, ahora envejecida y marchita, ella que había sido en su juventud tan extraordinariamente bella, que todos los hombres del barrio iban en pos suyo como las moscas tras la miel.

Y suspirando, resignadas, acababan por darle la razón, incluso un poco a regañadientes.

Jorge Dávila Vázquez, *Minimalia* (2005: 64)

El Olvidadizo

–No se acuerda jamás de nada. –Se queja la señora Beatriz. Es un desastre, sigue. Si le mandas a comprar una libra de azúcar, seguro que viene con una de harina; si le pides que limpie el polvo de la sala, no hay la menor duda que terminará inundando el jardín, y si le ordenas que riegue las matas, acabará por desbaratar el dormitorio, como quien busca algo que se le ha perdido, y que nadie sabe qué mismo es. Realmente no sé por qué le tengo, no me ayuda en nada, me hace tener muchas rabias, me desordena las cosas, se come mis golosinas –ando, por eso, escondiendo todo–, pero mi buen corazón, tú sabes... Él la mira desde lejos, con su sonrisa pura y grande como un girasol. Humilde, secretamente, guarda en su corazón las hambres cotidianas, las privaciones, las groserías y los fríos que le ha deparado el buen corazón de la señora Beatriz.

–Ella no comprende que los ángeles tenemos a veces problemas de memoria, la pobre –se dice, mientras hecha a perder un viejo mueble que le han entregado para que lo arregle, con unos pocos clavos y un martillo.

Y golpeándose los dedos deformados, lanzando exclamaciones que ruborizarían al coro de las Vírgenes, enredándose en unas alas invisibles, continúa, a saltos, en su meditación: y hay que comprenderla, sonreír siempre, hacer como que uno olvida también sus pequeñas maldades... Total, en el contexto del universo –y mira con ojos soñadores hacia el cielo –y más, mucho más allá, no son más que un poco de polvo de estrellas apagadas. Y sigue sonriendo y dándole torpemente al martillo.

Jorge Dávila Vázquez, *Minimalia* (2005: 83)



Viejas Sirenas

1

La que perdió la voz, pero sigue, por los siglos de los siglos, sentada en su promontorio, mirando el mar y los barcos que pasan, susurrando inútilmente el canto que en otros tiempos causara naufragios y desastres.

2

La que cuelga en su dormitorio la foto de Odiseo tomada hace siglos en el muelle de un pequeño puerto griego, y piensa “cualquier día de estos vuelves por aquí y yo te he de cantar mis mejores canciones, como antaño”.

3

La que tiene celos de las sirenas jóvenes, que son capaces de encantar todavía a los marinos de este tiempo, tan ajenos a todas las leyendas, los mitos y las historias, y las tratan de sirenitas de poca monta, ninfas casquivanas y otras mitologías por el estilo.

4

La que se consuela de la soledad cantando en la noche, mientras algún pescador que tiende sus redes bajo la luna dice a su joven compañero: “Ya está la loca esa, de nuevo, con sus graznidos.”

5

La que se engaña inútilmente, mientras se mira en el agua: “No soy tan vieja, no; todavía puedo seducir a un hombre; aún me quedan encantos; si hasta la voz la tengo dulce, intacta, transparente.” Y canta, en medio del pavor de nereidas, tritones, delfines y otros seres del mar.

6

La que escribe cartas y cartas a los viajeros que han pasado por su canto, las mete en las botellas de vino que vacía noche a noche, y las lanza al mar de los recuerdos.

7

La que vio pasar una noche una estrella fugaz a la que pidió un deseo: “Quiero casarme con el rey de Itaca”, y veintiocho siglos después, sigue esperanzada en que el astro errante le cumplirá su anhelo.



8

La orgullosa, que le dice a todo el mundo que las historias de Odiseo son puro cuento. “Era un pobre marinero sordo que pasó a nuestro lado y jamás escuchó nuestra voz”, miente con descaro.

9

La que dice que el pasado no existe, y atiza el fuego de sus noches desoladas con los pliegos de los cantos homéricos.

10

La que cuenta una y otra vez a los peces, las medusas, los erizos, las almejas y todo bicho viviente del mar, “cómo era de maravilloso ese hombre, que atado a un mástil pasó en una barca, escuchando su cantar y el de sus hermanas, una vez, hace tantos, pero tantos, tantos años, que parecen ya siglos, milenios...”

11

La santurróna que dice “No, nosotras, no, nunca hemos causado ningún problema a marinero alguno.

Jamás hemos provocado ningún naufragio. Solíamos cantar cuando jóvenes, y eso nos causó la animadversión de otras gentes que también se dedicaban al canto, que tergiversaron las cosas e inventaron mentiras tremendas sobre nosotras y nuestra voz. Pero nosotras, ya digo, nunca, nunca...”

12

La del lucero del amanecer, que cree que este asoma en el cielo sólo para escuchar su voz cascada, y lo pregona a los cuatro vientos, con un secreto y senil orgullo.

13

La que un día llegó de otra mitología, y se encontró en un islote escarpado con todas esas viejas diosas impotentes y envejecidas, aferradas a la escritura de un anciano y distante poeta, encerradas en la magia de lo que creen que es su canto, y desesperada se lanzó de nuevo al mar, ante la imposibilidad de dialogar con ellas, pedirles un consejo, escuchar aunque no fuera más que una sola palabra sensata.

14

La que se fue con un marino mercante, tuvo muchos hijos, nietos, alegrías y penas, y un buen día perdió para siempre la memoria de sus compañeras, sus historias, sus sueños



y sus recuerdos. Decrépita y olvidada, vaga por alguna playa de la desolación, repitiéndose unas preguntas que riman con el vaivén del mar: ¿Quién soy? ¿De dónde vengo? ¿Qué hago en este mundo desconocido? ¿Quién soy?...

15

Algunos seres mitológicos llevan siglos riéndose, porque una de esas viejas sirenas les ha contado esta historia:

–Figúrense, un marino quiso engañarnos. Puso cera en los oídos de sus compañeros, y haciéndose atar al palo mayor de su nave intentó escuchar nuestro canto.

Los vientos que nos cuentan todo, vinieron con el chisme.

Pasó la nave y nosotras fingimos que cantábamos.

¿Qué irá diciendo por los mares ese hombre, un tal Odiseo, de nuestra voz que no logró escuchar?

Jorge Dávila Vázquez, *Minimalia* (2005: 132-135)

Tres amores de cuento

1

Una princesa cisne, desencantada por un príncipe encantado, ¿no sentirá, un buen día, nostalgia de un tiempo en que volaba con sus hermanas cisnes por el ancho mundo, y se irá hacia ellas, lanzándose desde la torre más alta de su castillo encantado?

Ni los ruegos ni la fuerza ni los hechizos servirán para hacerla volver de este encantamiento voluntario.

2

La Caperucita Roja ve en la cara de la fiera las facciones del señor Charles Perrault, sin su peluca; el señor Perrault, el que anda por ahí, por la corte francesa, contando su historia a quien le quiere oír.

Y la pequeña, aterrorizada ante el lobo contador de cuentos, huye despavorida.

3

La Cenicienta se hartó de la letanía: “yo te saqué de la cocina, yo te liberé de tus hermanastras, yo te hice princesa”, y un buen día se fue por el mundo en busca de sus platos, sus ollas, su ceniza.

Jorge Dávila Vázquez, *Minimalia* (2005: 136)



Noche veraniega

Lo de la escritura como máscara. Lo de la escritura como desnudamiento. Lo del desnudamiento gracias a la máscara. Lo del tiempo narrativo hablando ante los ojos preciosos de Melissa en la orilla del río dormido. Lo de los vasos comunicantes o cajas chinas o muñecas rusas en la estructura del relato y la luna llena enquistada como un péndulo en la arena del cielo. Lo de la aterradora blancura de la página blanca y al fondo el yate turístico desplazándose con una lentitud de exequias fluviales entre los negros árboles. Lo de la primera palabra como una llave o una dosis de veneno y a un metro la cesta del picnic moviéndose sola, cayéndose a un lado de las sandalias de Melissa. La rata, como tomada en falta, petrificada, mirándonos. Se diría que los tres, cada cual por su causa, sentimos el mismo estupor. Intento disolver con una broma nuestro susto, cierta alusión a la semejanza entre un roedor y Gainsbourg. Pero Melissa no me oye. Lentamente se levanta, como obedeciendo una orden telepática, suelta su vaso desechable y se encamina irreconocible hacia la rata. La rata, casi izada en dos pies como un canguro, sigue estupefacta. Lárgate rata inmunda, le dice Melissa, con una voz extraña, y al mismo tiempo le lanza un puntapié. También yo estoy inmóvil, sentado en la banca, viéndolo todo mientras mis dedos estrujan el vaso desechable y se empapan de vino. Cuando logro ponerme de pie ya es tarde. Siempre he llegado tarde. Lo sorpresivo, bueno o malo, me paraliza. Nadie lo sabe pero mi padre murió a causa de mi estupor. Aquel mediodía yo estaba pegado a su pierna esperando que cambiara de color el semáforo. Pero no cambiaba por nada. La gente, conforme perdía su paciencia, osaba cruzar entre los autos. Mi mano estaba presa en la mano regordeta y sudorosa de mi padre. Cada vez que parecía tomar la decisión de cruzar la calle, él apretaba mi mano y, conforme desistía, iba aflojándola, desde luego sin sacarla de su puño. Yo, tratando de esquivar al sol, levantaba la vista disimuladamente y veía su rostro cada vez más encolerizado. Repentinamente, estrujó mi mano casi hasta hacerme daño y se lanzó a la calle que era como un mar lleno de tiburones. Al mismo tiempo que sentí en mi mano su determinación, vi detrás del lento tranvía un auto como una bala disparada hacia mi padre. Él no lo vio pero yo sí. Por eso, y no sé cómo, achiqué mi mano sudorosa hasta deslizarla de su enorme mano y me quedé clavado en la acera. Mi padre dio una primera larga zancada hacia la calle y después titubeó entre llamarme y dar un segundo paso o voltearse a recogerme. Pasmado, veo a Melissa asestando el puntapié a la rata y detrás el círculo dorado de la luna. La rata crispada, como un arpón, como un gigantesco ácaro, se queda pegada en la pierna. Melissa con gestos epilépticos sacude su pierna y chilla empavorecida. La rata no se despega y parece que también chilla. Melissa resbala y se desmorona en la orilla del río que semeja un abismo. Paralizado, veo aquella lucha extraña, lenta y, al mismo tiempo, fulminante, como un sueño mío, como un recuerdo de algo que ya había ocurrido o que debía suceder y yo lo había sentido. Quizá lo presentí



desde la mañana, mientras desayunábamos. Melissa me dijo: soñé que en la madrugada te levantabas a escribir en el jardín. Al saber que no lo había soñado, me preguntó qué había escrito. Un sueño, le respondí. Me pidió que no lo contara sino que lo leyera. El texto, más bien un pre-texto muy sucinto, se refería a un pichón de halcón que caía con su nido a mis pies. El pabito del que estaba hecho el nido lo había estrangulado. Absurdamente, intenté soplarlo en su pico, pero al abrirlo empezó a salir una hilera interminable de arañas. Asustado tiré al pichón pero éste, en lugar de caer, batió sus alas, unas alas enormes que más bien parecían de murciélago. Melissa, con la vista dentro de la taza de café, oyó el breve y brumoso texto y después hizo tintinear la cuchara un medio minuto. Yo no podría soñar en murciélagos, dijo. Son ratas con alas. Me volvería loca, loca tanto en el sueño como en la realidad, me dijo y levantó el rostro. En sus ojos saltaban una infinidad de estrellas. La luna se enreda en los árboles del fondo como un halcón en su nido. La embarcación de turistas está inerte, integrada al cuadro negro de la noche. La serpiente del río parece dormir y yo, a un paso de la banca de madera, continúo paralizado. Desde la oscuridad cercana escucho un requiebro, un manoteo, un gemido de boca amordazada. No sé si solo imagino el cuerpo de la rata hinchándose y su hocico adherido al rostro de Melissa, que ha dejado de gritar.

Huilo Ruales, *Esmog* (2006:23-28)

Viejo engreído

El viejo cataratas cuenta de sus hijos: viven en estados unidos y les inquieta que su padre, además de irse encorvando tan rápido, venda canelazos a malandrines, maricones y chapas, a medianoche y en plena calle. El viejito, con la honrosa inquietud de sus hijos, saca pecho y por eso casi no siente el puñal que entra profesionalmente en su espalda cuando termina el cuento.

Huilo Ruales, *Esmog* (2006:87)

Un aporte para Guinness

Con un suspiro de señorita senil el ascensor plateado empieza a cerrarse cuando el hombre de las camelias franquea la puerta del hall así es que se precipita con el brazo derecho extendido y el índice como filo de estoque apuntando al botón del ascensor que aún está a tres metros de distancia pero al culminar la primera larga zancada el taco de su zapato izquierdo resbala en el radiante piso de mármol y al mismo tiempo que suelta un



inconcluso vituperio empieza a caer hacia atrás en forma aparatosa más que nada porque intenta recuperar el equilibrio propósito adicionalmente complicado a causa del bouquet razón por la cual con un grotesco gesto de torero que lanza hacia lo alto su montera se deshace de las siete camelias rojas las mismas que se esparcen felices en el aséptico cielo del hall imitadas con una lentitud de paracaídas por su envoltura de celofán y ahora sí las dos manos quedan libres para descender y asentarse en el piso a fin de amortiguar el impacto pero el hombre no quiere caerse por nada del mundo y por eso sus respectivos brazos se transforman en hélices al igual que sus piernas como lo evidencia un torpe patinaje de clown en motocicleta aunque con una desesperación más propia de un cuerpo ojivendado cayendo por un despeñadero incluso tiene la boca abierta en una mueca que desvía y unifica mandíbula inferior y cuello evidencia de su desmedido esfuerzo en pos de evitar un accidente además de insoslayable ordinario y que culminaría con un nimio dolor de las asentaderas sin embargo el hombre persiste en su contienda lamentablemente con gestos que no le permiten contrabalancear su cuerpo sino que más bien van alterando la sincronización motriz requerida ante un resbalón y con ello está volviendo más estrepitosa y larga la caída tanto es así que las manos desorientadas y aturdidas ya no asumen su importante rol de llegar con las palmas abiertas al suelo una fracción de segundo antes que ninguna otra parte del cuerpo ni tampoco las piernas se arquean permitiendo a las nalgas pródigas en carne y músculos aterrizar casi al mismo instante que las manos única manera de que el torso y la cabeza queden al margen de la delicada responsabilidad de caer primeros sino que más bien ocurre algo insólito porque mientras sus pies persisten en pedalear se podría decir que sus manos están perdiendo la cabeza en especial la mano derecha que de súbito interrumpe su funcionamiento de aspa y ahora intenta arbitraria y estúpidamente asir las flores que después de haber llegado casi hasta el techo se precipitan juntándose en el aire como si se repitiera la escena al revés y aunque parezca increíble puesto que la inminencia del impacto va en aumento logra atrapar una de las camelias desde luego no por el tallo ni con la delicadeza que éstas tradicionalmente se merecen sino más bien empuñando con desesperación sus pétalos igual que al cabo de una cuerda que pudiera salvarle y ahí recién el hombre acepta lo inevitable según lo evidencia el hecho de que por fin sus dos manos intentan asumir la misión de pioneras en la llegada al piso pero las cosas ya se han dispuesto a la inversa y las cuatro extremidades llegan muchísimo más tarde que ninguna otra parte del cuerpo es decir cuando ya no se las requiere para nada de tal manera que el impacto tiene una desarmonía burda más propia de un monigote tirado desde lo alto que de un tipo elegantemente vestido y perfumado víctima de un paso en falso cuya cabeza parte humana habitualmente más protegida resulta la primera en llegar al mármol brillante y glacial con tal fuerza que se escucha el sonido seco de un coco reventado y repentinamente el hall adquiere la silenciosa quietud de un camposanto en el que el solo signo de vida es la lucecita roja del ascensor que continúa guiñando para nadie mientras los dedos del hombre



como metidos en un sueño estrujan los pétalos casi imperceptiblemente al mismo tiempo que las otras seis rojas camelias en un homenaje póstumo con seguridad el más rápido en la historia de las ofrendas florales aterrizan sobre el rostro y el pecho unos segundos antes de que bajo la cabeza aparezca fulgurante una lenta mancha de sangre.

Huilo Ruales, *Esmog* (2006: 90-95)

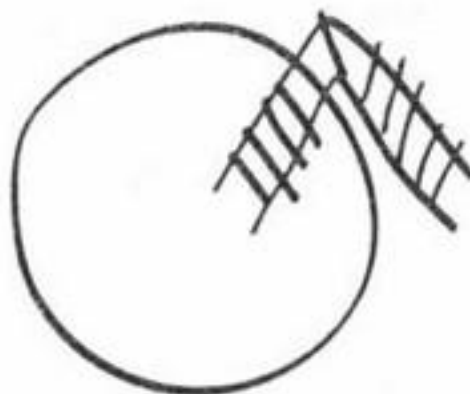
El teléfono es un gato que sueña con tener hijos

1) ¿Si, aló? 2) Hola Rafo, ¿por qué no llamas nunca? No has venido desde hace un mes, ni siquiera sabes cómo estamos. 3) ¿Cómo están? 4) No te burles, Rafo, ¿hasta cuándo piensas hacernos sufrir? 5) Hasta noviembre. 6) ¿Cómo, hasta noviembre? 7) En noviembre me mato. 8) (sollozos, pañuelo menudo en narices) Malo, eres muy malo. 8) Bueno, voy a colgar. 9) Perverso, matarse en noviembre sabiendo muy bien que la Nena se casa el 5 de diciembre. Nos vas a hundir, ya lo estoy viendo (sollozos, hipos, mismo pañuelo). 10) Chau, mamá, están golpeando a la puerta con un hacha.

Huilo Ruales, *Esmog* (2006: 98-99)

Círculo poético con hormiga

la hormiga se desliza por el cuaderno del poeta. el poeta mientras aguarda el tren de los versos dibuja un círculo en torno de la hormiga. la hormiga se inquieta y corre con progresiva angustia en todos los sentidos. el poeta advierte la situación y trata de subsanarla tachonando el círculo pero lo que consigue es un aro de fuego en cuyo centro la hormiga es un diminuto estertor y casi un grito. desesperado el poeta no encuentra otro recurso que dibujar una escalera doble colocándola así





la hormiga entiende la propuesta y apresurada escala los peldaños. llega a la cima pero el fuego sin aspavientos aparte de un inaudible chirrido la transforma en un triste punto de ceniza. enseguida el fuego devora la escalera el mismo círculo el blanco cuaderno de poemas los lívidos dedos del poeta

Huilo Ruales, *Esmog* (2006: 107-108)

El Evangelio según San-Yo: Lepidópteros

Mariamagdalena tiene pánico a las mariposas y como en el burdel hay apenas una exánime luz rojiza no solo suelta un grito sino que pierde el conocimiento cuando ve a trasluz esas enormes alas. Más tarde, mientras ella lava su pubis y el Espíritu Santo arregla sus alas, se ríen de la equivocación.

Huilo Ruales, *Esmog* (2006: 124)

El Evangelio según San-Yo II: hogar-dulce-hogar

Levántate Lázaro. Lázaro inerte, una dos cinco veces: Lázaro levántate. Solo cuando un viscoso epíteto resbala en su oreja de parafina, Lázaro con una mueca infantil empieza a moverse. Desde la penumbra de la cocina, Anaflor prosigue con su consabido vituperio: faltaban pocos minutos para las nueve de la mañana, era la última vez que lo resucitaba.

Huilo Ruales, *Esmog* (2006: 125)

El Evangelio según San-Yo III: los hijos de dios

*Y heme aquí con mi barba blanca, sentado
entre los niños, diciendo cualquier cosa,
por miedo de ser golpeado.*

(S. Beckett, *El Innombrable*)

entonces el payaso hizo la broma de la flor llorona y la de los zapatos entrepiso-
teantes y la del resbalón en el trapecio y la del desmayo y la del saxofón sin saxofón pero



ningún niño varió su veredicto y el cuerpo del payaso se desplomó acribillado, solo la bola de ping-pong intacta rodó hasta los hinchados pies de dios.

Huilo Ruales, *Esmog* (2006:126)

Papá no vino

tampoco se fue.

Huilo Ruales, *Esmog* (2006: 141)

La vida es sueño

Los señores comían hasta el hartazgo y tiraban los desperdicios por las ventanas del palacio. Los plebeyos comían hasta el hartazgo y tiraban los desperdicios a los perros. Los perros comían hasta el hartazgo. Después, los señores, los plebeyos y los perros dormían a pierna suelta. Los perros no soñaban nada. Los plebeyos soñaban que eran señores. Los señores soñaban que eran devorados por los plebeyos quienes tiraban sus desperdicios a los perros y éstos devoraban sus carcasas. Por último, soñaban que los plebeyos y los perros dormían a pierna suelta dentro del palacio. Por esa razón, los señores cultivaban con esmero el festín o el insomnio.

Huilo Ruales, *Esmog* (2006: 168-169)

¿su de quién?

el gato federico maúlla con los ojos porque la puta de su madre se ha vuelto a concubinar. y esta vez con su padre

Huilo Ruales, *Esmog* (2006: 176)



Al fin, la primavera

El pederasta y el exhibicionista están nuevamente en el jardín público. Al fin ha llegado la primavera.

Huilo Ruales, *Esmog* (2006: 209)

El cuento más pekeño de mi mundo

Érase un fin

Huilo Ruales, *Esmog* (2006: 261)

El horror de la literatura

Después de la cena, los asistentes al banquete familiar de la matriarca, se han reunido en el salón alrededor del invitado, quien prometió entretenerlos para la sobremesa. El hombrecillo propuso revelarles un importantísimo secreto que concierne a los presentes. Los relámpagos y la conversación parca parecen conspirar para crear un ambiente ensombrecido.

Poco a poco, entre el crujir de dientes, los trece invitados se confiesan los unos a los otros estafas, chantajes y adulterios. Alguno declara que el vino de la botella azul está envenenado y otro culpa al mayordomo que dormita de pie, en una esquina.

Súbitamente, con la velocidad y el estruendo con el que un pájaro parte el aire, una larga figura deshilachada atraviesa la atmósfera dejando a todos perplejos.

– ¿Qué fue eso? –dice la anfitriona con el pasmo en la garganta.

–Creo que fue una aparición, señora –declara el vidente removiendo su taza de té con mucha tranquilidad.

– ¡Pamplinas! –exclama la matriarca–. Esta casa jamás ha estado embrujada.

–La casa no –proclama cumpliendo su amenaza–, pero sí este cuento.

Solange Rodríguez, *El lugar de las apariciones* (2007: 61)



Tensión dramática

Para efectos de la historia, supongamos que la familia despierta en la alta noche y escucha inexplicables ruidos en el sótano. Se ha ido la luz y sólo disponen de una linterna con dudosas baterías. Llueve, no hay teléfono y en ese barrio residencial la casa más cercana está a un kilómetro de distancia. La familia, asustada, se reúne en un dormitorio y enumeran a sus miembros para ver si están completos: un abuelo veterano de la guerra de Paquisha, un tío gorrón, un padre cándido, una madre temblorosa y un bebé.

Porque la noche da para el delirio, el abuelo sospecha que quien hace escándalo allá abajo es un peruano armado; el tío imagina que es un cobrador; el padre piensa que es una amante inconforme y la mujer supone que es la vejez, que ya no ha podido detener con cremas hidratantes. El sonido progresivo e insistente, parece una sierra o un martillo que rompe con la paciencia de todos y es más aterrador a la luz de las escasas velas. Como era de esperarse, primero va a inspeccionar el abuelo y luego el tío empuñando un rodillo –no me pregunten de dónde lo ha sacado–, pero ninguno regresa. A las cuatro de la mañana la pareja de esposos ya se ha resignado a separarse y se despiden con el beso frío del miedo. Amanece cuando la madre sale de la habitación para cumplir su destino, dejando al bebé tras una barricada de mantas. Es cosa de tiempo que el crío desobedezca las instrucciones maternas y baje por las escaleras. Ahora el cuento está deshabitado pero aún hay ruidos en el sótano y alguien debe ir a mirar. Es mi turno como autor del relato, pero antes debo hacer una advertencia: si es que esta ficción me sobrevive, después de mi inspección, le toca ir a quien esté leyendo.

Solange Rodríguez, *El lugar de las apariciones* (2007: 64)

Este texto es un espejo

Este texto es un espejo. No tiene trama, no tiene ambiente, no tiene personajes. Sólo existe el presente del hombre o la mujer que se encuentre reflejado en él y se decida a actuar. Allí empezará. Es un texto de líneas serenas, pero si usted lo decide, también puede sacudirlo un poco y hacerlo turbulento. No intente pronunciar frente a él palabras mágicas para hacer aparecer algún coco, porque esos están en otras partes de la obra y aquí sólo se encuentra usted detenido en medio de palabras refractarias entre sí como pequeños rombos. Adelante, el texto le pertenece, quite esa cara de expectación y protagonícelo con una sonrisa o con una lágrima. Fabrique el resto de la historia.

Si lo desespera, si es un terrible descubrimiento dar con las limitaciones de su imaginación, si no puede con la responsabilidad, pase la página o rómpalo. Atrévase y verá cómo



se triza en delicados pétalos de vidrio, pero considere eso de los siete años de mala suerte y piense en la sangre (¿nunca se ha cortado los dedos con papel?).

Yo le aconsejo que sea razonable, que se aproxime a él hasta empañarlo con el vaho de su aliento, hasta que vea al cíclope de usted mismo y el espejo le sea irresistible. Sienta esa impresión fría e íntima sobre sus labios como un secreto. Correspóndase, procúrese ternura. Ahora acaba de protagonizar esa pequeña historia de amor, siempre necesaria en todo libro, usted puede continuar. Vamos, deje de besarse ya, hay más relatos... ¿lector? Es sólo un espejo, no puede quedarse en él para siempre.

Solange Rodríguez, *El lugar de las apariciones* (2007: 77)

Amores

- Pero yo no soy Dulcinea sino Aldonza.
- Y yo no soy Don Quijote sino Alonso Quijano.
- Entonces, nunca me amarás: de veras.
- Hay una solución.
- ¿Cuál?
- Que seamos Dulcinea y Don Quijote.

Abdón Ubidia, *La escala humana* (2008:77)

Microcuento con Microanécdota y Micropoema incluido

La niña preguntó a Bécquer:

- ¿Y el poema más corto del mundo?:

-Consta –dijo– de una sola estrofa, un solo verso, una sola palabra, una sola sílaba:

“Tú”.

Abdón Ubidia, *La escala humana* (2008:78)

Esperas

Se sometió a una dieta rigurosa, adelgazó y fue en vano. Se hizo unas cuantas cirugías y su rostro adquirió cierta belleza, plástica por supuesto. Cambió su trabajo y amista-



des y nada pasó. Soledad. Pura soledad. El príncipe azul no asomaba por ninguna parte. El amor parecía rehuirla.

Ya resignada, se dejó ser.

Entonces encontró, en la muchedumbre humana, a su princesa azul.

Abdón Ubidia, *La escala humana* (2008:79-80)

II

La soledad de las especies

Hay que rebasar una prueba de tres círculos: el de espinas que desgarran, el de hielo que paraliza y el de fuego, que encandila. De pecho aplomado bajo un peto de malla, se ha dicho que el varón temerario deberá llegar con el corazón nervioso pero bien estacado entre las costillas. Se espera que resista, pese a que las zarzas le herirán las carnes y que la helada tratará de disuadirlo. Mas, cuando le falten las fuerzas, el grito orgánico, el olor a sexo fragante rugirá desde el pubis de la mujer que lo espera del otro lado de la hoguera. Ella lo persuadirá con su lujuria, dejando la estepa esparcida de cenizas hirvientes.

Cuentos, leyendas, habladurías... Desde que existe memoria, el viento seco de la planicie donde habita, ulula y le llama a lametones con encendidas promesas eróticas, mientras ella entra y sale de su torrencial incendio como la aburrida figura de un reloj, porque dejaría caer la castidad de su pesado vestido con escamas, si tan solo uno –cualquiera– hubiese estado interesado en correr el riesgo.

Desolada se lamenta la mujer dragón mientras contempla el camino de la estepa, permanentemente desierto, salvo por algunas hojas que caen durante el tiempo de otoño.

Solange Rodríguez Pappé, *Balas perdidas* (2010: 43-44)



III

Pistola cargada

*Una pistola que cuelga de una pared,
tarde o temprano será disparada.*

Proverbio ruso

Sobre la mesa de comedor de la casa donde habita la pareja se encuentra una pistola cargada con tres balas que el autor de la historia ha colocado allí, para crear tensión. El lector espera –«al filo de la hoja»–, que los protagonistas acudan a usarla buscando dar fin a una riña que ha durado veinte años de vida conyugal. Como el lector de este cuento ha estudiado algo de Preceptiva, sabe que si en una narración un elemento es mencionado con especial insistencia, más adelante deberá ser empleado como recurso dramático, así que aguarda con cierta zozobra el momento en que el arma será utilizada, tal como aconsejan los teóricos. Ya se imagina con morbo el tronar de la bala, el olor picante de la pólvora, el vuelo libre de la sangre y un impreciso quejido agudo atravesándolo todo hasta llegar al vacío. Debido a que es un lector disciplinado sabe que solo entonces podrá cambiar de página, y hasta pueda que llegue a terminar el resto de los cuentos de este libro.

Los actantes discuten acaloradamente mientras dan vueltas por todo el cuarto, se han tomado ya algunas copas de vino y humores rencorosos les vaporizan el cerebro. Se reclaman el uno al otro por la cama que estuvo inmóvil durante semanas; por la vez en la que él se fue de viaje y olvidó de telefonar; por la ocasión en que ella se mandó flores firmando la tarjeta como si se tratara de otro hombre; por el olvido cuando el no reservó los pasajes para ir a Argentina a tiempo y ambos tuvieron que hacer cola en el aeropuerto junto con todo la selección nacional de fútbol; por la leche para el hijo, por la comida para el canario, por los pechos de fulana. Llueven perros y gatos mientras ellos parlotean reproches con la voz cruzada de amenazas punzantes, y todo ello lo aguanta el lector esperando con paciencia el momento en que la mano prometida tome la pistola y finalmente hale el gatillo. Será pronto –piensa con alivio –, cuando ve que la botella de vino vuela por el aire.

Por eso, cuando lee que la pareja está dispuesta reconciliarse, no lo tolera. Apegado como es a las reglas de la estructura, el lector entra de puntillas a la narración, toma el arma que espera sobre la mesa, y con sumo cuidado para no dejar huellas, da dos tiros limpios mientras ellos bailan abrazados una música inaudible, tan antigua como su historia conyugal.

Le dispara primero a ella, quien cae con la torpeza de un bulto de arena, y luego a él. Por idiota –piensa el lector–: cinco horas con la selección de fútbol de Argentina y no pudo sacarles ni un autógrafo. Entonces, se escucha a lo lejos el grito necio de una sirena; la



envía el escritor para salvar a sus personajes que aún boquean como peces. Con el arma todavía en la mano el lector piensa fríamente que hacer mientras el sonido de auxilio se hace cada vez más cierto.

Cuando la puerta se abre por la fuerza, se escucha un último tiro en el escenario de la historia. El lector, quien es muy disciplinado en sus estudios, sabe que en los libros de Teoría literaria, también se habla de la incertidumbre de los finales abiertos.

Solange Rodríguez, *Balas perdidas* (2010: 45-48)

IV

Problemas domésticos

¡Que contrariedad son las hormigas de la cocina! Cuando no hay sobras, se alimentan del puñado de chicharras que sobrevuelan la alfombra o de las salamandras que buscan refrescarse en el agua de la ducha. Se deslizan con sigilo hacia sus escondites porque saben que pueden terminar siendo la cena del fénix que dormita en los armarios, arriesgándose a ser presa fácil de las águilas que han anidado descaradamente en la lámpara de fórmica, mientras el tigre hace la siesta en los sillones, y los elefantes pastan tranquilamente en el jardín, ignorantes del acecho del hombre salvaje al que yo devoro ocasionalmente en la recámara, cuando tengo muchos antojos de carne.

Solange Rodríguez Pappé, *Balas perdidas* (2010: 49)

La tarea de los lápices

First I think and then I draw a line round my think.

Roger Fry

Y a los lápices se les encargó la vital tarea de encerrar los pensamientos humanos dentro de líneas. De no ser por esos seres de aserrín con alma de grafito, nuestros pensamientos no serían más que hermosos y fugaces coágulos chocando unos contra otros mientras flotan sobre el papel.

Roberto Almendáriz, *De ladridos y palabras* (2013:07)



La profecía de las ratas

I

“Las ratas heredarán el mundo”, aseguraba una antigua profecía hindú... Hacía más de mil generaciones que el Señor Buda había premiado a las ratas luego de la hazaña de la Rata Maestra. Antes de regresar al Nirvana, el Iluminado mandó llamar a todos los animales: aquel que llegase primero recibiría el mundo para su estirpe. Se trataba de una carrera en la que no sólo la velocidad y la devoción serían premiadas, sino también la astucia. Quien iba a la cabeza era el buey, animal sagrado en la India, tierra donde Buda había predicado su mensaje.

Todo parecía indicar que el honor recaería nuevamente sobre los bovinos, pero justo antes de que el buey hiciera una reverencia ante su Señor, la rata saltó del cuerno de la res—donde había viajado sin ser notada—, para aterrizar en la palma del Iluminado. El premio: las ratas gobernarían la tierra luego de que los hombres la hubiesen abandonado. Pero eso no fue todo, pues los sabios de la China, con el ánimo de conmemorar este episodio, hicieron de la rata el primer signo de su horóscopo, escoltada por el piadoso buey. Desde entonces las ratas han seguido a los hombres y han sido mudas testigos de todas sus empresas, siempre en espera del día del cumplimiento de su atesorada profecía.

II

Con todo, la Rata Maestra no se contentó con haber ganado el derecho de herencia sobre el mundo, sino que encomendó a su prole determinar qué era aquello en lo que los hombres fallaban para así nunca repetir los desatinos de sus futuros predecesores. Transcurridos los siglos, y luego de mucha polémica, las ratas se dieron por vencidas: los hombres parecían equivocarse todo el tiempo, a cada paso y con cada decisión que tomaban. Siendo así, los roedores se encomendaron a la Rata Maestra para solicitarle nuevas instrucciones. La Rata respondió a sus plegarias, apareció de la nada ante sus seguidoras, y, con voz solemne, dijo “han cumplido bien con su tarea, hijas mías... Ahora prepárense, que el tiempo del hombre está por concluir”.

III

Las ciudades quedaron vacías por toda una semana luego de que los hombres se marcharon para siempre. Las ratas todavía no podían tomar posesión de sus dominios, puesto que primero debían dejarlo todo listo para que el Señor Buda pudiera retornar a la Tierra. Y así comenzaron los trabajos de reparación... Poco tuvieron que preocuparse por todo el papel desperdiciado, pues había tanto que decidieron utilizarlo como combustible



para sus cocinitas. Tan sólo salvaron una copia de cada uno de los libros del mundo sin importar qué contuviera. Y el agua, que era lo que más les preocupaba, no demoró casi nada en limpiarse, ya que sin hombres corrompiéndola toda la podredumbre desapareció tras unas cuantas lluvias. El plástico y las latas viejas sí que les dieron más de un dolor de cabeza: aquellos que estaban en el fondo del mar allí se quedaron, pero los que dañaban el paisaje fueron enterrados. Miles de ratas se encargaron de esta tarea, e incluso tuvieron que aprender a manejar las máquinas que los hombres habían dejado abandonadas para conseguirlo. A pesar de todo, en menos de un año el mundo entero parecía haber renacido. Entonces, montado sobre un buey, el Señor Buda hizo su entrada y estuvo muy complacido con el trabajo que sus esforzadas devotas habían hecho. La Rata Maestra continuaba en la palma del santo; desde allí bendijo a todas sus hijas, no sin antes lamentarse por la suerte que la humanidad había corrido: el mundo nunca más sería dañado por los hombres, pero, asimismo, jamás hombre alguno volvería a poner pie sobre el planeta. Ahora todas aquellas almas estarían obligadas a purgar sus pecados a través de sucesivas reencarnaciones antes de tener la dicha de renacer como ratas.

Roberto Almendáriz, *De ladridos y palabras* (2013:21-24)

El peor apocalipsis

La escatología bíblica especula que al hacer sonar la trompeta, el quinto ángel hará temblar la Tierra y esta se derrumbará en terrones incendiados hasta sus cimientos. Los profanos creen que la sobrepoblación hará el trabajo y que luego, entre la guerra y la hambruna, nos iremos extinguiendo. Otros postulan que esto es una noria, que ya hemos pasado por aquí algunas veces, aunque hay tanto tiempo entre giro y giro que no lo recordamos. Pero hay una conjetura sobre el fin del mundo aún más aterradora. Sus teóricos sostienen que no sucederá absolutamente nada, que el hombre y su espacio sufrirán de un apocalipsis donde el estado de las cosas permanecerá tal cual lo percibimos, sin progresión ni contraste, inamovible por los siglos de los siglos.

Solange Rodríguez, *La bondad de los extraños* (2014: 125-127)



El pabellón de las locas de amor

I

Estamos un poco apretadas aquí, en el pabellón de las locas de amor.

II

No hay barrotes ni brazos humanos que sosieguen las furias de las locas de amor, solo las contienen.

III

Una vez creí que un hombre estaba loco de amor por mí. Honestamente lo creí. Tenía pruebas fehacientes de su desequilibrio. Sucedió que solamente estaba loco.

IV

A las locas de amor nos quitan los cuchillos, los encendedores, las limas, pero todas hemos guardado hábilmente algunos alaridos y algunas palabras de descargo.

V

El pabellón de las locas de amor es amplio; abarca salas, edificios, algo parecido a calles. Digamos que tiene casi la extensión del mundo.

VI

En el pabellón de las locas de amor, amables hombres, que no son nuestros amados, se ofrecen a distraernos con sexo terapéutico o a fingir que nos curan.

VII

Del pabellón de los hombres locos de amor no tenemos noticias; se dice que es una fábula, un imposible, un mito o un espanto.

VIII

Todo hombre con pinta de bueno (esos que usan corbata los domingos, por ejemplo) tiene a una loca de amor bajo la cama, en el clóset, en la estufa; o dos, como mínimo.

IX

A la loca de amor Alfonsina le han quitado la ventana que daba al mar. Todas lloramos. Ella se interna lentamente en nuestras lágrimas.

**X**

Toda mujer es una loca de amor en potencia, hay que tener cuidado. Las peores son las locas sueltas porque no es que no estén locas: es que escondieron mejor los cadáveres.

XI

Aunque haya sido declarada sana, toda ex loca de amor sabe que mientras el objeto de amor esté con vida, permanecerá irredenta; y una vez muerto, se consagrará a su fantasma.

Solange Rodríguez, *La bondad de los extraños* (2014: 141-145)



CONCLUSIÓN

A lo largo de este recorrido por la narrativa ecuatoriana de la brevedad hemos podido hacernos una idea de las temáticas, personajes y estilística que componen el hacer literario de nuestro país. Recapitulando, encontramos que en el Ecuador la producción de microrrelato comienza desde los años ochenta como resultado del ejercicio de creación promovido por los Talleres Literarios de Donoso Pareja. Hay una invitación fecunda a la ruptura de cánones narrativos, la elaboración de una nueva estilística, la experimentación y el ingreso a la posmodernidad literaria de la mano del microrrelato; mientras que a nivel latinoamericano destacan autores como Monterroso, Denevi, Peri Rossi, Valenzuela, Galeano, Jiménez Ernán.

Dentro de este mismo periodo aparece una obra fundadora, dedicada exclusivamente al microrrelato ecuatoriano, lo que no se había logrado hasta el momento pues los autores participaban del transgénero pero sin descuidar las narrativas ya conocidas: cuento, novela, ensayo; hablamos de la obra de Oswaldo Encalada, *La muerte por agua*, publicada en 1980. Sin salir de los 80, la obra de Marietta Cuesta, *Microrelatos de una sombra*, de 1988, nos viene a confirmar que el relato breve ha terminado de instalarse en el generador de ficciones que cada escritor trae consigo. Ya en los 90, a la par de la producción fructífera en Latinoamérica que Lauro Zavala denominaría el boom del microrrelato, encontraremos obras como *Cuentos breves y fantásticos* (1994) de Jorge Dávila Vázquez; Raúl Vallejo, no dedicado exclusivamente a la ficción breve, publicará *Fiestas de solitarios* (1992). A partir del 2000, re-simbolizando el ingreso al nuevo milenio, el microrrelato ecuatoriano se encontrará potenciado por nuevas voces que se integran al este transgénero: Solange Rodríguez con *Tinta Sangre* (2000), *El lugar de las apariciones* (2007), *Balas perdidas* (2010), *La bondad de los extraños* (2014) su más reciente obra; Dávila Vázquez con *Arte de la brevedad* (2001), *Minimilia* (2005); Huilo Ruales con *Esmog* (2006); Abdón Ubidia con *La escala humana* (2008); Raúl Vallejo y su muestrario de cuentos 1976-2001 que incluye novedosas creaciones breves, *Manía de contar* (2009); y una voz nueva que empieza su arduo trabajo literario con textos breves y de corte fractal, así tenemos *De ladridos y palabras* (2013).

Es considerable el tiempo que a nuestros escritores les tomó ingresar a esta narrativa, teniendo presente que sus inicios en Latinoamérica se registran por 1917 de la mano



de Julio Torri. No obstante, podemos afirmar que nuestra producción literaria se ha incorporado con éxito a la llamada literatura posmoderna, como la denomina Lauro Zavala.

Precisamente a esta conclusión nos llevó el análisis de nuestro corpus: todos los relatos seleccionados han superado los modelos tradicionales y han ingresado a un nuevo tipo de hacer literario, como consecuencia de los actuales cambios sociales. Entre las características que confirman nuestra conclusión están: la hibridación genérica, la intertextualidad, los juegos de lenguaje, las series fractales, la plurisignificación, ironía en la historia y el discurso y reescritura paródica, la metaliteratura, y por su puesto la brevedad lograda desde la elipsis. Además, en lo que se refiere a temáticas, constatamos que se despliega un vasto campo de tópicos como el amor, la muerte, lo tremendo, lo alegórico, el humor, lo cotidiano... que son recurrentes en la literatura tradicional y moderna; sin embargo, su tratamiento a través de las técnicas y recursos estilísticos antes mencionados, lo cotidiano y los héroes menores y marginales, la ausencia de transformación de los existentes o desdramatización, los discursos metaliterarios que revelan el hacer y las mismas incertidumbres que acompañan a la, en otrora, omnipotente y omnisapiente voz narrativa permitirán elaborar obras exclusivas del microrrelato como literatura posmoderna.

Precisamente este último experimento que revela el rasgo posmoderno: la incertidumbre, nos confirma el ingreso sin retorno a los sucesos y fenómenos contemporáneos: crisis de las nociones del bien, el mal, la verdad; la desaparición del sentido de la humanidad por la pérdida continua del valor de la historia y los grandes relatos; el escepticismo, el sinsentido y la desazón del humano y su entorno; exaltación del individualismo y acrecentamiento de sensaciones de soledad, abandono, inseguridad y libertad sin fronteras; enfrentamientos reflexivos con la consigna de la muerte de Dios; un desarrollo veloz y hasta violento de la tecnología y la genética; los objetos que se declaran obsoletos a un ritmo vertiginoso e implantan nuevas relaciones de compra-venta, la oferta y la demanda, que debilitan el deseo tornando a los individuos en apáticos y enajenados; queja constante por la falta de tiempo; la deflación de la ley y el castigo... y un sinnúmero de procesos más que no pretenden dar una visión fatalista, sino más bien sentar las bases del contexto actual de donde se desprenden diversos tipos de miradas y discursos.

Considerando este panorama es posible comprender por qué el microrrelato se ha acoplado tan exitosamente. Su dimensión lúdica e iconoclasta, la supresión de las fronteras entre la realidad y la ficción, la presencia continua de la paradoja, lo contradictorio, los procesos sincopados de la acción (elipsis/brevedad), la metáfora, la alegoría, intertextualidad, todo elemento que contribuya con la instantaneidad y los minúsculo de esta narrativa, el humor, desenlaces rápidos y abiertos, conceptos que simulan viñetas o imágenes rápidamente aprehensibles, desplazamiento de los focos de atención hacia el autor-lector



(metaliteratura); en fin todo un artificio que ostenta el microrrelato, pero a la vez exige un lector comprometido y activo, que recepte toda la densidad semántica que estos chispazos lúcidos proponen.

¿Pero qué tan preparado está el lector para asumir titánica tarea? En plena era donde la tecnología se encarga de almacenar y recordar datos históricos y cotidianos al mismo tiempo: una fecha especial, una reunión importante, una cita, un almuerzo...con un continuo deterioro de la memoria. ¿Será que estamos preparados para participar de estos nuevos procesos de escritura y lectura?

Aclaremos que nuestra intención no es prejuzgar o sentenciar, más bien son reflexiones generadas a partir del estudio y análisis de las narrativas actuales y el contexto social desde donde son engendradas. Consideramos que la prevención es la solución; prevenir desde la educación y la formación de esos nuevos lectores con competencias adecuadas para descifrar dichos elementos culturales y literarios implícitos dentro del microrrelato y participar de esta modalidad discursiva que aprovecha la condensación y la plurisignificación para generar espacios de reflexión y crítica.

Huilo Ruales, con *Esmog*, propone una ruptura y reinención literaria a través del humor negro y crítico y sus personajes alegóricos y desdramatizados. “El viejo engreído”, “Circulo poético con hormiga”, “su de quien”, “Al fin la primavera”, “El teléfono es un gato que sueña con tener hijos”, son algunos de los relatos más entretenidos. Del mismo modo *El lugar de las apariciones*, de Rodríguez, y sus metarrelatos, terminan comprometiendo incluso al descuidado lector, como por ejemplo en “Este texto es un espejo”, “Tensión dramática”, “El horror de la Literatura”, “Pistola cargada”, incluido en *Balas perdidas*. Lo crudo y real en “Yoshira”, “Rabia”, “Clonos” de Marietta Cuesta en *Microrrelatos de una sombra*. Lo maravilloso y lúdico de *Cuentos breves y fantásticos*, de Dávila Vázquez: “Una zirt”, “Proteo”. Son todas estas obras una selección de lo mejor de lo mejor que confirma nuestra propuesta y reitera la invitación a la revisión y el trabajo de competencias lectoras desde las aulas escolares y los departamentos de planificación y organización pedagógica.



RECOMENDACIONES

La presente Antología Crítica del microrrelato ecuatoriano está orientada de manera especial al campo educativo, considerando que uno de sus principales espacios de aplicación son las aulas. Anteriormente mencionamos la necesidad de formar a ese lector activo y competente para participar de la propuesta estética, cultural y crítica que trae consigo el microrrelato. Es por ello que, a más de ser una experiencia artística y de goce literario, la ficción breve contribuye de manera significativa a fomentar la lectura, la reflexión y la invitación a la creación para los estudiantes secundarios, universitarios y público en general; es además una funcional herramienta educativa para los docentes de Lengua y Literatura Española. Entre los beneficios que genera la lectura del microrrelato podemos señalar por ejemplo:

1. Al tratarse de universos ficcionales mínimos, es constante el uso de omisiones, elipsis, ambigüedades, datos intertextuales que exigen al lector la responsabilidad de estar atento a cada palabra, cada dato, que lo ayude a receptar exitosamente el mensaje. A más de verse en la necesidad de consultar otras fuentes que lo ayuden a completar aquellos espacios vacíos de discurso como consecuencias de su brevedad.

2. El microrrelato está plagado de recursos estilísticos como la paradoja, metáfora, sinécdoque, elipsis, ironía, discursos sustitativos, rescritura paródica y una serie de enrevesados juegos de lenguaje que, ejemplificados de manera fácil y divertida, combinan positivamente lo lúdico y lo pedagógico.

3. Fiel a su condición breve, el microrrelato no ofrece finales epifánicos o reveladores de ningún tipo en algunos casos; siendo un ejercicio interesante completar los desenlaces o generar nuevos relatos breves a partir de esa última idea que, de modo angustiante y placentero, quede latiendo en el genio humano.

4. Detrás de su aparente sencillez y simplicidad, los relatos breves se convierten en una alternativa ideal para comenzar con la creación literaria. La presión de construir historias largas y detalladas, ensayos minuciosos, poemas y su estética desafiante se ve



apaciguada por la supuesta sencillez formal del microrrelato, cuyo grado de complejidad es revelado durante el acto mismo de escritura, pero por fortuna es tarde pues el pacto de creación ya ha sido aceptado.

5. Elementos como el humor y la ironía, la desacralización de los grandes relatos a través de la reescritura paródica; todas son modalidades discursivas que carnavalizan la realidad, la sociedad, y la humanidad; siendo la risa el momento ideal para poner a juicio los componentes de estos estamentos, reflexionar, criticar y concluir cual es nuestra condición como sujetos posmodernos.

6. La riqueza en fondo y forma del microrrelato deja una cantidad considerable de temas a profundizar en el futuro: la elipsis, lo lúdico, la desdramatización, la metaliteratura, la reescritura paródica, la hibridación genérica; constituyéndose en alternativas de investigación y publicación dentro del campo de la literatura.

Recapitulando, nuestro trabajo ha pretendido rescatar este transgénero narrativo poco conocido y revisar obras y autores que, a nivel latinoamericano y ecuatoriano, están comprometidos con una nueva experiencia literaria: lúdica, irónica, ambigua y breve, porque en la era posmoderna cada vez tenemos menos tiempo para todo. A la vez que se ofrece como una alternativa educativa, de lectura y goce literario en general. Y sobre todo en su brevedad genera un espacio para la crítica del mundo, una manera de entender y reflexionar sobre lo que somos y vivimos, como aprehendemos y habitamos el cosmos.



BIBLIOGRAFÍA

Álamo Felices, Francisco. "El microrrelato. Análisis, conformación y función de sus categorías narrativas". *Espéculo. Revista de estudios literarios* [Universidad Complutense de Madrid] N°42 (2007) s.n. <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero42/microrre.html>> (nov. 9 del 2013)

Almendáriz, Roberto. *De ladridos y palabras*. Quito: Eskeletra, 2013.

Borges, Jorge Luis. *El Hacedor*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.

Calvino, Ítalo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Ediciones Siruela, 1998.

Cuesta, Marietta. *Microrelatos de una sombra*. Cuenca: Ed. Libros para el pueblo, 1988.

Chatman, Seymour. *Historia y discurso*. Madrid: Taurus Humanidades, 1990.

Dávila Vázquez, Jorge. *Cuentos breves y fantásticos*. Quito: El Conejo, 1994.

————— *Arte de la brevedad*. Quito: Libresa, 2001.

————— *Minimalia*, Quito: El Conejo, 2005.

Egüez, Iván. *Tragedias portátiles*. Quito: Colección Cuarto Creciente, 2004.

Encalada, Oswaldo. *La muerte por agua*. Cuenca: Departamento de Difusión Cultural de la Universidad de Cuenca, 1980.

Espejo, Beatriz. *Julio Torri*. México: UNAM, Coordinación de difusión cultural, Dirección de literatura, 2008.

<http://www.materialdelectura.unam.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=89&Itemid=30&limit=1&limitstart=0> (nov. 10 del 2013).



Fernández Pérez, José. "El microrrelato en Hispanoamérica: dos hitos para una historiografía / nuevas prácticas de escritura y de lectura". *Literatura y lingüística* [Santiago] N° 21 (2010): 45-54

González, Jazmín. "Tres características mínimas del minicuento." *Razón y Palabra* [México] N°83 (junio-agosto 2013): 1-17.

Hernández Mirón, Juan Luis. "Manifestaciones de la estética posmoderna en la aparición y desarrollo del microrrelato". *AnMal Electrónica* 29. [Madrid] (2010): 123-140.

Hipócrates. "Aforismos de Hipócrates". *Aforismos y sentencias*.

<http://sitios.educando.edu.do/biblioteca/components/com_booklibrary/ebooks/Hipocrate_Aforismos_Sentencias.pdf> (nov. 8 del 2013)

Koch, Dolores: "¿Microrrelato o minicuento? ¿minificción o hiperbreve?" en *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*. Ed. Noguero Jimémez, Francisca. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2004. 45-51.

Koch, Dolores. "Diez recursos para lograr la brevedad en el microrrelato" *Cuento en Red* [Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco] N°28 (junio de 2000): 3-9 <<http://cuentoenred.xoc.uam.mx/>> (nov. 10 del 2013)

Lagmanovich, David. "La extrema brevedad: microrrelatos de una y dos líneas". *Espéculo. Revista de estudios literarios*. [Madrid] N°32 (2006):1-28.
<<http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/exbreve.html>>. (nov. 9 del 2013).

Maraví, Alonso. "El microrrelato: Un género que recicla" *Cuento en Red* [Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco] N°20 (otoño 2009): 28-47 <<http://cuentoenred.xoc.uam.mx/>> (dic. 10 del 2013)

Mignolo, Walter. *Teoría del texto e interpretación de textos*. México: UNAM, 1986

Monterroso, Augusto. "Humorismo". *Movimiento Perpetuo* (1972). Tomado del portal electrónico Ciudad Seva.
<<http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/esp/monte/humorismo.htm>> (Dic. 30 del 2013)

Monterroso, Augusto. *La palabra mágica*. México: Era, 1991.

Omil, A. y R Pierola. *Claves para el cuento*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1981



Pollastri, Laura. "La figura del relator en el microrrelato hispanoamericano" en *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. Eds. Andrés-Suárez, Irene y Antonio Rivas. Palencia: Menoscuarto ediciones, 2008. 159-182.

Pollastri, Laura. "Piezas de un rompecabezas: ficción breve y fragmento en la literatura hispanoamericana" en *Asedios a un nueva categoría textual: el microrrelato*. Eds. Andrés Cáceres Milenes y Pina Eddie Morales. Valparaíso: Ediciones de la Facultad de Humanidades de la Universidad de Playa Ancha, 2005. 219-232.

Rodríguez Pappé, Solange. *Tinta Sangre*. Guayaquil: Gato Tuerto Producciones, 2000.

_____ "Estudio y recopilación del microrrelato ecuatoriano del siglo XX. Tesis de licenciatura. Universidad Católica de Santiago de Guayaquil, Facultad de Comunicación Social y Literatura, 2005, 109 páginas.

_____ *El lugar de las apariciones*. Guayaquil: Edino, 2007.

_____ *Balas perdidas*. Quito: Colección Poesía Conchasqui, 2010.

_____ *La bondad de los extraños*. Quito: Ediciones Antropófago, 2014.

Ruales, Huilo. *Esmog*. Quito: Eskeletra, 2006

Sacoto, Antonio. *El cuento ecuatoriano 1970-2006*. Quito: Casa de la Cultura "Benjamín Carrión", 2006.

Sanmartín Bastida, Rebeca y Rosa Vidal Doval (eds.) Introducción de Jeremy Lawrance. *Las metamorfosis de la alegoría*. Madrid: Iberoamericana, 2005.

Shua, Ana María. *Casa de Geishas*. Buenos Aires: Sudamericana, 1992

Siles, Guillermo. *El microrrelato hispanoamericano y la crítica: La formación de un género en el siglo XX*. Buenos Aires/Argentina: Corregidor, 2007.

Tomassini-Colombo. *La minificción como clase textual trasgenérica* [Revista Interamericana de Bibliografía] N° 54 (1996): 1-4

Ubidia, Abdón. *La escala humana*. Quito: El Conejo, 2009.



Valadés, Edmundo. "Ronda por el cuento brevísimo" .1990. Apareció en *El Cuento, Revista de Imaginación*. N° 119-120 (julio-diciembre 1991).
<<http://minisdelcuento.wordpress.com/2011/12/31/ronda-por-el-cuento-brevisimo/>> (nov. 9 del 2013)

Vallejo, Raúl, ed. *Cuento ecuatoriano de finales del siglo XX*. Quito: Libresa, 1999.

————— *Manía de Contar*. Quito: Libresa, 2009.

Zavala, Lauro. "De la teoría literaria a la minificción posmoderna". *Ciencias Sociales Unísonos* [Redalyc. org] vol.43, N°1 (enero/febrero 2007): 86-96.

————— *Cartografías de cuento y la minificción*. 1996. Sevilla: Editorial Renacimiento, 2004.

————— Curso. "Minificción Contemporánea". Universidad Autónoma de Guanajuato, del 14 al 18 de marzo 2011.