

# fix100

Revista hispanoamericana de ficción breve

## NÚMERO 1

Julio-diciembre de 2009

Entrevistas a Violeta Rojo,  
Julia Otxoa y Rogelio Guedea

David Lagmanovich y Raúl Brasca  
opinan sobre la brevedad

Desde México,  
las sirenas y su canto

Ribeyro mínimo

Reseña de libros

Ficciones de Espinoza Haro,  
López Degregori, Ayala Santos,  
Adaui Sicheri, Iriarte,  
Dolores Cerna

Homenaje a Dolores Koch

## **Nota al lector**

En el Menú principal de Adobe Acrobat (Ver > Presentación de página) ,  
activar las siguientes opciones:

Dos en una continuas

Mostrar espacios entre páginas

Mostrar portada en modo de dos en una.

# fix100

Revista hispanoamericana  
de ficción breve

Número 1

Julio-diciembre de 2009

## Director

Alexander Forsyth

## Editor general

José Donayre

## Editor ejecutivo

Christian Elguera

## Consejo editorial

Alexander Forsyth, José Donayre,  
Christian Elguera, Alberto Valdivia  
Óscar Limache

## Asesores literarios

Mónica Kliem, Violeta Rojo,  
Lauro Zavala, Raúl Brasca,  
Jorge Valenzuela,  
Ricardo Sumalavia

## Responsables de sección

Christian Elguera, Paul Forsyth,  
Mario Granda, Daniel Salvo,  
Lucho Zúñiga, Lauro Zavala

## Diseño y diagramación

Ana María Tessey

## Portada e ilustraciones

Alberto Culotti

## ISSN

123-3214-6754

Una publicación electrónica  
del Centro Peruano  
de Estudios Culturales



www.cpecperu.org  
revista-fix@cpecperu.org  
(511) 222-7811

## Derechos reservados

© 2009, Centro Peruano  
de Estudios Culturales

Prohibida la reproducción total o  
parcial de esta publicación, por  
cualquier medio, sin la autorización  
escrita del publicador.

## Contenido

### Letras corteses

El poder de la razón (mínima) 3

### Fixture

Violeta Rojo: «La minificción se lee de una ojeada» 5

Julia Otxoa: «Me apasiona toda forma  
de hiperbrevedad» 8

Rogelio Guedea: «Me gustan los microrrelatos  
de escritores tránsfugas» 10

### Blogofixera

Los twitticuentos de José Luis Zárate 12

### Grimorio

Aristóteles, Celso, Cayo, Esopo, Ovidio 15

### Oh, le mot juste!

Precisiones antipáticas (pero útiles) sobre  
el microrrelato, por David Lagmanovich 21

La denominación de una nueva forma textual:  
un galimatías que perdura, por Raúl Brasca 27

### Sinapsis

Introducción a la sirenología, por Javier Perucho 31

Sirenas mexicanas: una invitación a nadar en  
las aguas textuales, por Lauro Zavala 33

¿Qué cantan las Sirenas?, por Evelia Arteaga Conde 37

### Autor mínimo

Ochenta años de Julio Ramón Ribeyro (1929-1994)

La ciudad sin novela, por Mario Granda 49

Sobre *Prosas apátridas*, por Ricardo Sumalavia 51

El lector en *Prosas apátridas*,  
por Juan Francisco Ugarte 53

*Prosas apátridas* o el mundo en crisis,  
por Lenin Heredia Mimbela 58

Propuestas de lectura en torno a la ficción breve  
ribeyriana, por Christian Elguera 62

**El tamaño sí importa**

El humor a media sonrisa, por Lenin Heredia	79
Respuestas para la reflexión, por John Guerra	82
Silencio, gozne del abismo, por Javier Elben	84

**Minimalia**

Nilo Espinoza	89
Carlos López Degregori	94
Armando Ayala Santos	99
Maritza Iriarte	101
Katya Adauí Sicheri	105
Leonardo Dolores Cerna	110

**Babelita**

<i>Microcontes</i> <sup>31</sup> de Odilia Boutry	117
---	-----

**Racconto**

«El visitante»: acercamiento en torno a la condición del hombre frente a la modernidad, por Benjamín Sandoval Ccancce	126
---	-----

**Homenaje**

Lolita la precursora, por Violeta Rojo	131
--	-----

**Breviario**

	135
--	-----

## El poder de la razón (mínima)

La difusión de un campo de conocimiento implica, entre otras cosas, una sólida convicción sobre su valor. Se nos podría preguntar, ¿por qué dedicarnos a su investigación? En nuestro caso, el interés parte del aprecio por la estética del fragmento, la riqueza del silencio, su esencia experimental y lúdica, su contenida intensidad. Nos interesa además la recepción: en el caso peruano, existe una tradición oculta cuyas expresiones empiezan a ser visibles a medida que se estructura su estudio, pero lo cierto es que carecemos aún de una sociabilización del microrrelato.

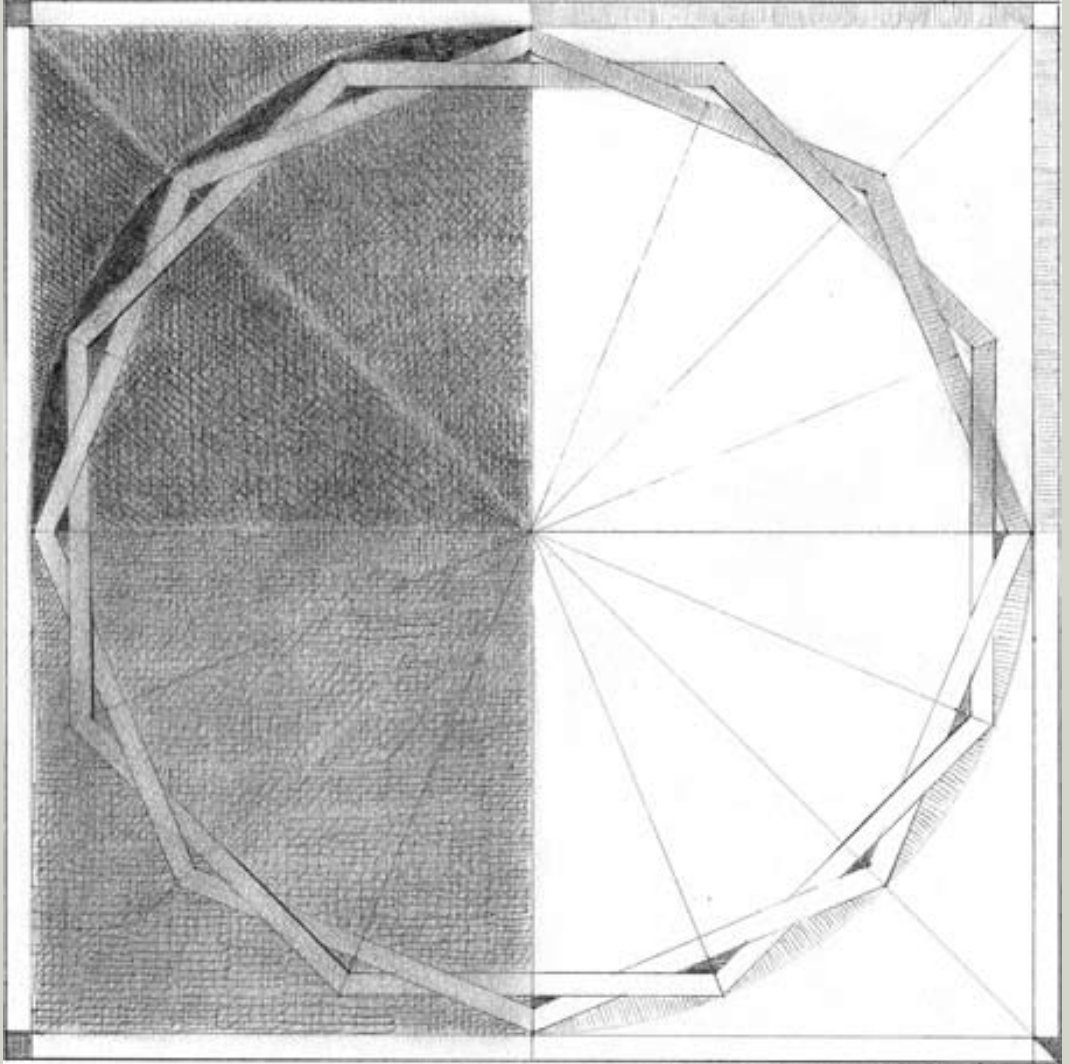
*Fix100* busca ser un marco de consulta que estimule la investigación y la producción del microrrelato en el Perú, así como dar a conocer la obra creativa de nuestros autores. Asimismo, deseamos acercarnos a la ficción breve escrita en otras lenguas y países, escrita o virtual, no necesariamente bajo una égida académica, que puede llegar a cancelar la fecundidad artística. Teniendo como *Leitmotiv* lo mencionado, no pretendemos un reconocimiento insular, sino ampliar y complementar la labor de revistas como *Puro cuento*, *Eukóreo* y *El cuento en red*, entre otras.

Ello puede apreciarse en el contenido de la revista: por un lado, nos abocamos al estudio de la ficción breve en Julio Ramón Ribeyro y Luis Loayza, y reseñamos libros de autores como Carlos Eduardo Zavaleta, Carlos Meneses y Lorenzo Osores. Por otro, buscamos los antecedentes de la ficción breve universal en la literatura grecorromana, ofreciendo además un breve panorama del desarrollo de la sirenología y de su relación con el microrrelato. Igualmente, nos interesa lo plural en lo creativo, de tal manera que seremos un espacio para toda clase de autores, en especial los nuevos, peruanos o extranjeros.

En este número recordamos a Dolores Koch, una de las iniciadoras de la investigación del microrrelato, como bien nos lo recuerda Violeta Rojo. Su valioso aporte dio solidez a un naciente campo de estudios. Rendimos también un homenaje a Ribeyro, cuya originalidad y profundidad de sus prosas y dichos está entre lo mejor de la ficción breve peruana.

No resta sino agradecer a nuestros colaboradores, que creyeron en el proyecto y nos brindaron sus textos. Reconocemos, por último, la deuda contraída con quienes nos apoyaron con sugerencias y ánimos para cristalizar esta publicación.

**Los Editores**



Estudio para estrella poligonal de 2/16

## Violeta Rojo

### «La minificción se lee de una ojeada»

Doctora en Letras por la Universidad Simón Bolívar, magíster en Literatura Latinoamericana por la misma casa de estudios, licenciada en Letras por la Universidad Central de Venezuela y research fellow en Kingston University (Reino Unido) en 2000 y 2001, Violeta Rojo es actualmente profesora titular del Departamento de Lengua y Literatura de la Universidad Simón Bolívar. Ha publicado *El infierno soy yo* (1996), *Breve manual para reconocer minicuentos* (1996, 1997) y *La minificción en Venezuela* (2004, 2008), entre otras obras. Además, es autora de numerosos artículos sobre minificción, teoría literaria e historia como discurso. Con Lauro Zavala y Sandra Bianchi, se encarga de impulsar el blog Ficción Mínima <<http://ficcioinminima.blogspot.com/>>.

### ¿Cuáles son para usted los límites, en cantidad de palabras, del microrrelato?

Creo que la minificción se lee de una ojeada, así que debe caber en una página impresa. Sin embargo, no se puede reconocer la minificción a simple vista. Quizás a simple vista podamos saber qué no es minificción.

### ¿Cuál es el panorama actual del microrrelato en Venezuela?

Excelente en lo ficcional, solitario en el análisis. La minificción venezolana comenzó a principios del siglo XX, con José Antonio Ramos Sucre, que ha sido considerado un poeta en prosa. A mí me parece que escribe ficción mínima. De allí en adelante se ha escrito mucho. En la década de 1970, Alfredo Armas Alfonzo, Ednodio Quintero, Gabriel Jiménez Emán y Luis Britto García publicaron textos muy importantes. Luego, en la década de 1980, Armando José Sequera fue fundamental. Antonio López Ortega, Eloi Yague, Eduardo Liendo, Rigoberto Rodríguez, Miguel Gomes, Alberto Barrera, Wilfredo Machado, Karl Krispin han escrito en los últimos veinte años. Entre los más jóvenes, los participantes del grupo El Apéndice de Pablo, escriben textos muy breves. Hay muchas tendencias distintas y veo con placer que cada vez se publican más textos minificcionales en Venezuela.

## ¿Cuáles considera que son los autores imprescindibles en el microrrelato?

Muchísimos y vuelvo a ser arbitraria, porque son los imprescindibles para mí. Comenzaría por los clásicos: Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares por *Cuentos breves y extraordinarios*. Augusto Monterroso, Julio Torri, Marco Denevi, Julio Cortázar, Guillermo Cabrera Infante, Enrique Anderson Imbert, José Antonio Ramos Sucre. En la revista colombiana *Ekúóreo* se publicaron textos magníficos, creo que las antologías de Raúl Brasca son completísimas. Actuales prefiero no enumerar porque la lista sería larguísima y se extendería varias páginas. A veces me encanta un autor completo, o un libro en su totalidad, pero también sucede que en un recital o leyendo una antología, salta un texto extraordinario que me deja pensando días y días.

Creo que hay también imprescindibles en el análisis de la minificción: Dolores Koch, Lauro Zavala, Stella Maris Colombo, Graciela Tomassini, Francisca Noguero, Guillermo Bustamante Zamudio, Luis Armando Epple, Henry González, Laura Pollastri, David Lagmanovich, Nana Rodríguez.

Ahora, si me preguntan sobre las lecturas imprescindibles para los autores de minificción, nada sería breve: la Biblia, *Las mil y una noches*, todo Shakespeare, las mitologías de todas las culturas, *La Comedia Humana* de Balzac, *Don Quijote*, *La anatomía de la melancolía* de Robert Burton, las fábulas clásicas, los bestiarios medievales, Marcel Proust, *La leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine, Leon Tolstoi, *El diccionario de lugares imaginarios* de Manguel y Guadalupe, y me quedo corta porque faltan libros y faltan discursos: artes plásticas, música, cine, teatro, televisión.



## ¿Qué características, desde su perspectiva, posee la brevedad?

Más bien hablaría de las características que derivan de la brevedad: intertextualidad, uso de marcos referenciales, concisión narrativa, el uso del término justo, anécdota comprimida. No abundo en esto para no ponerme fastidiosamente teórica, pero es muy interesante que la brevedad sea como el punto fundacional de una serie de características narrativas que solo dependen de ella.

## **¿Cuál considera que es la ósmosis entre la ficción breve y la literatura fantástica?**

Dos de los libros de minificción más importantes son los *Cuentos breves y extraordinarios* y *Antología de la literatura fantástica* de Borges y Bioy. Hay muchos textos fantásticos que, además, son breves. Eso no obsta, claro está, para que haya muchas minificciones no fantásticas y mucha literatura fantástica muy larga.

## **¿Cuáles son los efectos del lirismo en la ficción breve?**

Paquita Noguerol llama con el bello nombre de «fronteras umbrías» a los límites entre la literatura en prosa y la poética. Lo lírico y lo prosaico son conceptos relativos, por eso el término de fronteras umbrías me parece tan interesante. Creo más bien que hay textos muy breves que pueden considerarse indistintamente poesía o minificción y que los paratextos, los autores, los editores o los lectores deciden dónde colocarlos.

## **¿Considera que también se puede considerar ficción breve a los poemas, cortometrajes, etcétera?**

Si el poema es corto sería ficción breve, si es largo sería ficción larga. En los cortometrajes hay ficción breve. En los micros radiales también la hay.

Más bien habría que preguntárselo al revés: ¿es toda ficción breve una minificción? Para mí, la minificción es literaria y en prosa, pero creo que no deberíamos tratar de ser puristas. Nada me horroriza más que la gente que con un lápiz rojo dice enfáticamente qué es y qué no es minificción.

## Julia Otxoa

### «Me apasiona toda forma de hiperbrevedad»

Autora de diversos poemarios —entre ellos *Composición entre la luz y la sombra* (1978) y *La lentitud de la luz* (2008)—, Julia Otxoa (San Sebastián, España, 1953) ha desarrollado una fructífera obra narrativa —*Kískili-Káskala* (1994), *Un león en la cocina* (1999), *Variaciones sobre un cuadro de Paul Klee* (2002), *La sombra del espantapájaros* (2004), *Un extraño envío* (2006) y *Cerdos y flores* (2006)—, a la que debe sumarse varios ensayos y narraciones infantiles. Su obra ha sido recogida en cerca de cuarenta antologías, entre ellas *Sea breve por favor* (2002), *Dos veces bueno 3* (2003), *Textículos bestiales* (2004) y *Micro Quijotes* (2005). Asimismo, cuenta con una vasta obra gráfica que puede apreciarse en la web <[www.juliaotxo.net](http://www.juliaotxo.net)>.

### ¿Por qué comenzó a escribir microrrelatos?

Como autora de microrrelatos frecuentemente suelen preguntarme el motivo de mi elección del género breve como forma narrativa para mis relatos. En realidad no fue tanto elección sino hallazgo: un buen día descubrí que el poema iba transformándose en otro paisaje en el que aparecían figuras, voces que tenían historias que contar. El resultado fue que el poema dio paso a la narración, pero sin abandonar aquellas herramientas de concisión y brevedad propias de las imágenes poéticas.

Siempre me ha interesado la síntesis del lenguaje como herramienta esencial en la precisión de lo narrado. Es algo que tiene mucho que ver con el concepto de intensidad expresiva muy cercano a la abstracción poética. Huyo de toda retórica, me preocupa potenciar al máximo la expresión mediante una austeridad de medios que eleve la tensión en el interior de la narración. Como creación me apasiona toda forma de hiperbrevedad narrativa o discursiva en cualquier dimensión literaria: microrrelatos, aforismos, prosas poéticas mínimas, etcétera. Encuentro en todas esas variantes una valiosa identidad literaria transfronteriza, abierta a infinitas posibilidades combinatorias.

Hay en toda mi obra una mirada perpleja ante el mundo, un profundo escepticismo a veces irónico, otras, inquietante ante lo ilegible del acontecer humano. La escritura como respuesta simbólica al laberinto. Encuentro en este modo de narrar que algunos estudiosos denominan «literatura surrealista o del absurdo» el mejor medio para traducir cuanto ocurre a mi alrededor.

Se encuentran siempre en mis relatos una serie de ingredientes fieles: el juego con las apariencias y el propio lenguaje, la inclusión de lo inquietante como parte de la normalidad, el factor sorpresa, la ironía, el humor como cuestionamiento del orden lineal con el que a veces aparece disecada la vida. Universo narrativo entre

la melancolía y el humorismo, entendiendo la melancolía como tristeza que se aligera, y el humor como trasgresión y crítica a través de las distintas escenografías alegóricas.

### **¿Cuáles son para usted los autores y libros representativos?**

*La oveja negra* de Augusto Monterroso, *Centuria* de Giorgio, *Historias de cronopios y de famas* de Julio Cortázar, *El libro de los seres imaginarios* de Jorge Luis Borges y no podría dejar de mencionar todos los extraordinarios textos breves, ficciones poderosas de Kafka a lo largo de su extensa obra. Hay sin duda más autores y más libros, como Robert Walser, Walter Benjamin, Ramón Gómez de la Serna, Juan Ramón Jiménez, Ana María Matute, Max Aub, Ambrose Bierce, etcétera, y tantos otros que aunque no toda su obra estuvo junto al microrrelato sí escribieron al menos un libro dedicado íntegramente a este.

Las razones por las que los encuentro representativos del género tienen mucho que ver con haber encontrado en sus textos esa pasión por la lectura que rapta al lector y transforma su modo de ver el mundo. La profundidad de sus textos y a menudo la originalidad tanto de sus argumentos como de su estilo los hace únicos ante mis ojos, maestros de la brevedad. Son paisaje transparente de un gran conocimiento intelectual que en casi todos ellos genera textos de vanguardia y transgresión en el terreno literario. Ese concepto lúdico de innovación y dominio del lenguaje no estático sino en constante metamorfosis los convierte en imprescindibles.

Luego mi equipaje como escritora beberá también en otros autores no solo de microrrelatos sino de otros géneros: Cervantes, Federico García Lorca, Albert Camus, María Zambrano, Dostoievski, Chejov, Lewis Carroll, Virginia Wolf, Herman Melville, Italo Calvino, Laurence Sterne, Hannah Arendt, Fernando Pessoa, Raymond Carver, etcétera. Mis maletas se llenan al cabo con todos aquellos materiales que se presentan como imanes ante mi apasionada búsqueda de conocimiento.

De este modo también me interesa el mundo del arte, la botánica, la biología o la filosofía. En todo ello encuentro posibilidades de traducción simbólica mediante la ficción. Así la literatura se funde con la rica diversidad de caminos y senderos por los que a menudo me lleva la mirada lúdica sobre cuanto me rodea, el motor de las interrogantes, el cuestionamiento del pensamiento único mediante el humor y el paisaje surrealista en constante transformación.



## Rogelio Guedea

### «Me gustan los microrrelatos de escritores tránsfugas»

Narrador, poeta, ensayista y traductor mexicano, Rogelio Guedea (Ciudad de Colima, México, 1974) es licenciado en Derecho y Lengua y Literatura Españolas por la Universidad de Colima, y doctor en Letras por la Universidad de Córdoba (España). Fue becario del Fondo para la Cultura y las Artes y director de la colección de poesía El Pez de Fuego. Es autor de poemarios —*Los dolores de la carne* (1997), *Mientras olvido* (2001) y *Razón de mundo* (2004), entre otros—, de la novela *Conducir un tráiler* (2008)—, de los ensayos *La enseñanza literaria* (1999) y *Poetas del medio siglo: mapa de una generación* (2007)—, y de las colecciones de microrrelatos *Al vuelo* (2003), *Del aire al aire* (2004), *Caída libre* (2005) y *Para/caídas* (2007).

### ¿Cuál es su poética?

No tengo una poética específica para la escritura de mis microrrelatos, pero sí sigo varias directrices que tengo como principios en el momento de su composición. Estos elementos son la relación comunicante con el poema en prosa en tanto busco siempre contar a través de imágenes o metáforas una «historia» que tiene que ver con una experiencia íntima o personal o con una puramente imaginaria y, por otro lado, la relación del este artefacto textual con lo paraliterario o literatura marginal (diarios, memorias, autobiografías, libros de aforismos, etc.), en tanto busco también «reflexionar» sobre el arte mismo de la escritura.

Mis microrrelatos atajan estos dos frentes y en realidad son, en mi estructura mental, un gran Libro de Notas que me sirve para reciclar (al modo posmodernista) lo que va sobrando de lo que escribo en los géneros «canónicos»: poesía, cuento, novela, ensayo. Pero sucede que esto que parece algo accesorio en mi literatura

se está convirtiendo, y creo que va a convertirse, a pesar mío, en la parte central, como cuando los géneros «canónicos» o «graves» cedieron su lugar a los marginales (como el propio epigrama o el aforismo, que hoy gozan de sólida tradición). Hacia allí se dirige mi obra «ultracorta», ayudada, sí, por los otros géneros que practico, que están reconocidos y aceptados por el «imaginario» de los lectores comunes y corrientes.

### ¿Por qué comenzó a escribir microrrelatos?

Comencé a escribir microrrelatos simplemente porque había muchas cosas que quería decir que no podían



ser dichas ni a través de la poesía, ni a través del ensayo, ni a través de la novela, de manera que los microrrelatos, o «alvuelos», como les llamo yo, empezaron a buscar su propia forma de supervivencia. Un buen día, entonces, sin siquiera saber yo que existía una tradición que ya empezaba a ser fuerte en Latinoamérica en este sentido, y estando en el aeropuerto de Berlín, empecé de pronto a escribir en una libretita que llevaba el primero de lo que se convertirían después en mis hasta hora cuatro libros de microrrelatos. Encontré, digamos, la forma, la horma, y todo lo que estaba girando sin encontrar sitio en mi poesía o mi narrativa, cayó aquí. Me pasó un poco como a Julio Ramón Ribeyro con sus *Prosas apátridas*, que son, por cierto, excelentes. Hermoso libro que, junto al diario de Ribeyro (*La tentación del fracaso*), es lo mejor que tiene.

### **¿Cuáles son para usted los autores y libro representativos?**

En principio yo no leo microrrelatos nunca. Conozco nombres, libros de microrrelatos, de aquí y de allá, he leído, sí, algunos libros propiamente de microrrelatos, sin tratarlos como tales sino como partes integrales de una obra total, pero no soy lector de microrrelatos ni tampoco me interesan los escritores dedicados exclusivamente a este género y que leen solo microrrelatos o su formación previa a escribir microrrelatos fue la lectura de microrrelatos. No, no me gusta eso. A mí me gustan los libros que contienen microrrelatos o que son de microrrelatos pero cuyos autores son prominentes en otras áreas, como en la novela o en la poesía. Quiero decir: me gustan los microrrelatos de escritores tráfugas (al menos momentáneamente) de sus géneros dominantes. De otra forma, no falla, siempre encuentro a los microrrelatos muy facilones, casi en la forma de un chiste. De aquí la importancia de no perderse en la maraña de microrrelatistas, sino saber escoger a aquellos que realmente están haciendo una obra importante en ese sentido como parte integral de su todo creativo. No estoy diciendo que el microrrelato esté siempre en calidad de perifoneo, no. Estoy diciendo que su subsistencia es anfibia y tanto necesita vivir de otros géneros como otros géneros necesitan, de alguna forma, vivir o convivir con él. En esto radica su novedad estética y, por ende, su importancia.

### **¿Cuál es su opinión acerca de la minificción extraliteraria?**

Para mí, la minificción metaliteraria está en igualdad de funciones que la minificción en su relación con otros géneros. Un tráiler de película solo podría completarse en tanto veamos la película y solo nos podemos dar una verdadera idea de una película a través del tráiler que la contiene sintética. Lo mismo pasa con los videoclips, los *spots* publicitarios, etc., son parte y todo a la vez, son fragmento y pieza a un tiempo. Me inquieta, siempre, esta idea de la contaminación de los géneros, que es la decapitación genérica, su no existencia. La literatura vista como una zona franca.



un espacio poblado de escritores y sus ficciones, libres —ambos— como aves. ¿Soñarán los poetas con pájaros hechos de *bytes*?

La cuenta Twitter, además, genera sus propias reglas de ficción, equivalentes a las que se enseñó en la escuela respecto a ciertos tipos de poesía. Así como se hablaba de métrica, hemistiquios, pareados, sonetos y cuartetos, la regla de la narrativa Twitter es simple: no exceder de ciento cuarenta letras. ¡El taller de narrativa más breve al que se haya asistido jamás!

Pero basta ya de tantas palabras. José Luis Zárate se basta a sí mismo para explicarse. Para quienes quieran seguirlo, su cuenta Twitter es <<http://twitter.com/joseluiszarate>>.

### Breve antología de la cuenta Twitter joseluiszarate

---

Facebook, twitter, msm, murmuraba el náufrago, desolado, mientras metía el mensaje en la botella.

---

A las 12 desapareció la magia. El carruaje se transformó en calabaza, el vestido en harapos, el Príncipe Azul en el cretino que solía ser.

---

Abrió el radio para ver las personitas que tocaban, solo encontró cables, tubos, un diminuto piano.

---

EL MÉTODO DEL RITMO. Cada 28 días, cuando la tela se vuelve roja, Caperucita sale a encontrarse con el lobo.

---

La madre no puede detener la luna. Mira a su niña convertirse. Sangre y vello que surgen. Caperucita y lobo entre las piernas.

---

—Polvo somos... —dijo, desmoronándose.

---

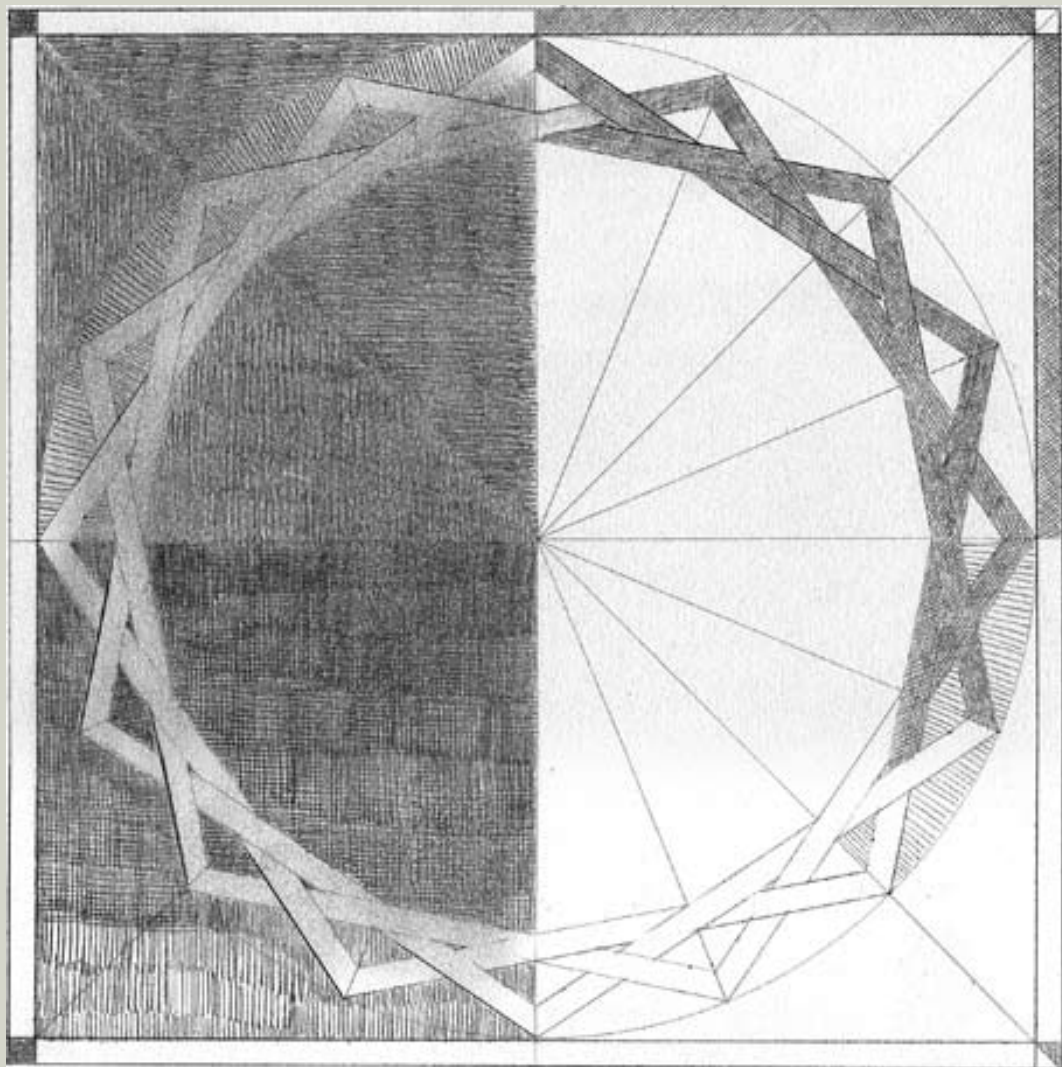
—Soñé que era una mariposa y ahora no sé si soy un hombre, o una mariposa soñando que es un hombre.

—Lo comprendo, dijo el Sr. Samsa.

---

Scherezada duerme satisfecha. El Sultán no, temiendo que algo le pase a esa mujer y el cuento se quede a la mitad.

---



Estudio para estrella poligonal de 3/16

## Aristóteles, Celso, Cayo, Esopo, Ovidio

PUES SE DICE QUE, como [a Tales] lo injuriaban tanto por su pobreza como por la inutilidad de la filosofía, supo, por medio de la astrología, cómo sería la producción de aceitunas. Así, cuando aún era invierno, se procuró una pequeña cantidad de dinero, y depositó fianzas por todas las prensas de aceite de Mileto y de Quíos, arrendándolas por muy poco, puesto que nadie compitió. Cuando llegó el momento oportuno, al ser muchos los que a la vez y de repente las deseaban, las iba alquilando como quería, reuniendo mucho dinero, demostrando así que es fácil a los filósofos enriquecerse, si quieren hacerlo; pero que no es esto lo que les interesa.

**Aristóteles**

(Estagira, Macedonia 384 a. C.-Calcis Eubea, Grecia 322 a. C.),  
*Política*, I 11, 1259a<sup>1</sup>

1. Filosofía.org. Proyecto Filosofía en español. 18 de agosto de 2009 <<http://www.filosofia.org/cur/pre/talesfy.htm>>.

UN PROFETA, es verdad, dijo en otro Tiempo en Jerusalén que un hijo de Dios vendría para hacer justicia a los fieles y castigar a los malos. Pero ¿por qué habría de aplicarse a ti precisamente, con preferencia a miles de otros nacidos desde esa profecía, tal vaticinio? Numerosos son los fanáticos e impostores que se pretenden enviados de lo Alto en calidad de Hijo de Dios. Si, como pretendes, todo hombre que nace conforme a los designios de la Providencia es hijo de Dios, ¿qué diferencia hay entre ti y los otros? Y muchos sin duda refutarán tus pretensiones y probarán que es a ellos mismos a quienes debe aplicarse tales profecías que incluiste a tu propia cuenta.

**Celso**

(filósofo griego; siglo II d. C.),

*Discurso verdadero contra los cristianos*, Libro Primero, I, 10<sup>2</sup>

2. Cayocesarcialigula.com. Biblioteca de Clásicos Grecolatinos. 18 de agosto de 2009 <[http://www.cayocesarcialigula.com.ar/grecolatinos/El\\_discurso\\_verdadero\\_contra\\_los\\_cristianos.htm](http://www.cayocesarcialigula.com.ar/grecolatinos/El_discurso_verdadero_contra_los_cristianos.htm)>.

EN ESTE TIEMPO empezaron los romanos a señalarse más y más y a dar a conocer su ingenio. Porque a los reyes no dan que recelar los flojos y cobardes, sino los buenos y valerosos, y siempre la virtud ajena les causa sobresaltos. No es creíble, pues, cuánto vuelo tomó en breve tiempo la ciudad, una vez sacudido el yugo: tal deseo de gloria había entrado en sus ciudadanos. El primer estudio de la juventud, luego que tenía edad para la guerra, era aprender en los reales con el uso y trabajo el arte militar, y ponía su vanidad más en las lúcidas armas y caballos belicosos, que en la lascivia y los banquetes. A hombres, pues, como éstos, ningún trabajo les llegaba de nuevo, ningún lugar les era escabroso o arduo, ni les espantaba la vista del enemigo armado; todo lo había allanado su valor. Su grande y única contienda era por la gloria. Todos querían ser los primeros en herir al enemigo, en escalar las murallas, en ser vistos y observados mientras que hacían tales hechos. Estas eran sus riquezas, ésta su buena fama y su nobleza mayor. Eran avaros de alabanza, despreciadores del dinero; amantes de gloria hasta lo sumo; de riquezas hasta una honesta medianía.

**Cayo Salustio Crispo**

(historiador romano; 86 a. C.-34 a. C.),

*La conjuración de Catilina*, 7<sup>3</sup>

3. Cayocésarcalígula.com. Biblioteca de Clásicos Grecolatinos. 18 de agosto de 2009 <<http://www.cayocesarcaligula.com.ar/grecolatinos/salustio/catilina.html>>.

AVANZABA HÉRCULES a lo largo de un estrecho camino. Vio por tierra un objeto parecido a una manzana e intentó aplastarlo. El objeto duplicó su volumen. Al ver esto, Hércules lo pisó con más violencia todavía, golpeándole además con su maza. Pero el objeto siguió creciendo, cerrando con su gran volumen el camino. El héroe lanzó entonces su maza, y quedó plantado presa del mayor asombro. En esto se le apareció Atenea y de dijo:

—Escucha, hermano: este objeto es el espíritu de la disputa y de la discordia; si se le deja tranquilo, permanece como estaba al principio; pero si se le toca, ¡mira cómo crece!

**Esopo**

(circa VII a. C.),  
*Hércules y Atenea*<sup>4</sup>

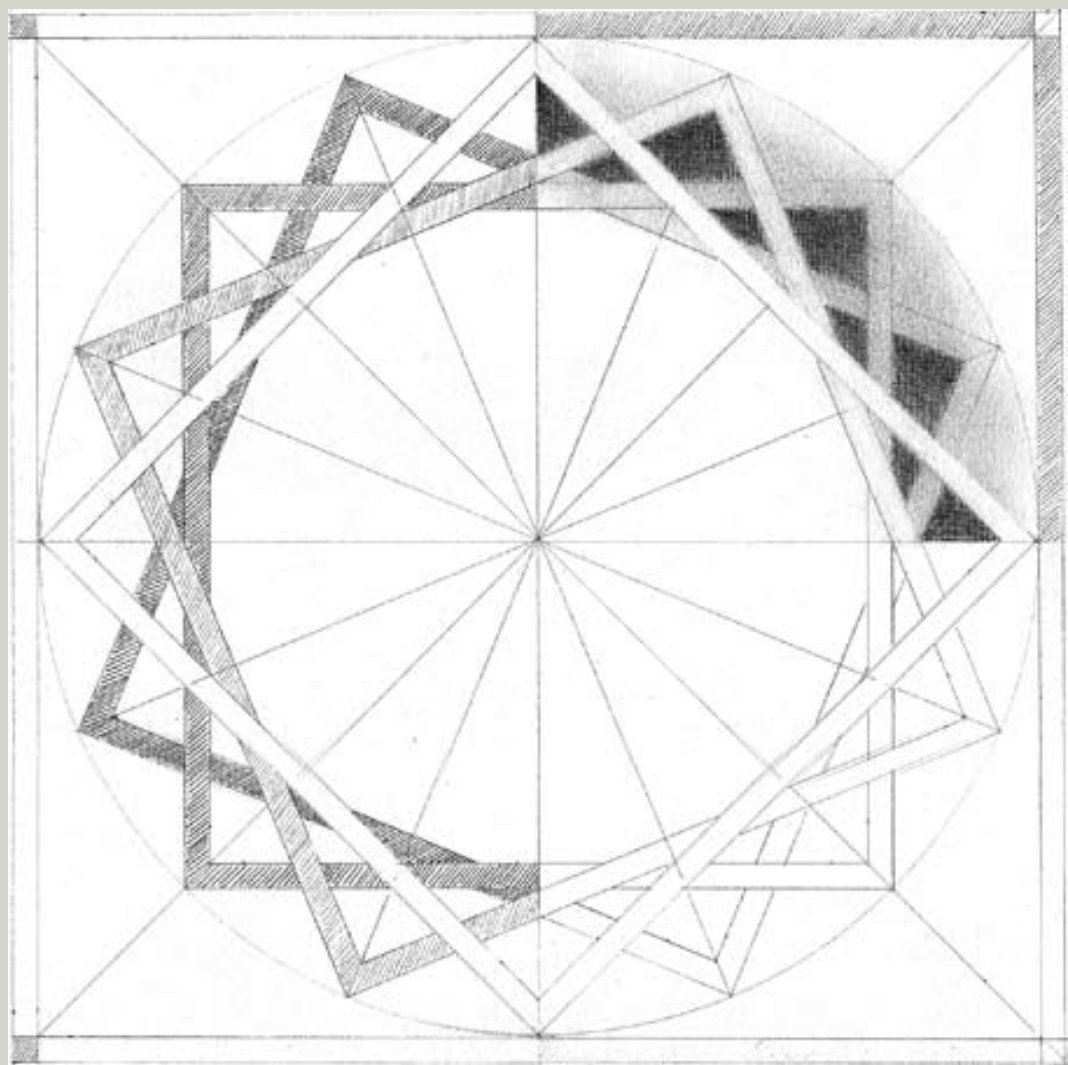
4. [Edyd.com](http://edyd.com). 28 de abril de 2009. Biblioteca de Clásicos Grecolatinos: Edyd.com, Jorge R. Rodríguez. 18 de agosto de 2009 <<http://edyd.com/Fabulas/Esopo/E216Herculesyatenea.htm>>.

MINOS HABÍA PREVISTO cuanto pudiese impedir la fuga de su huésped; mas este con las alas se abrió camino a través de los aires. Apenas Dédalo hubo encerrado a aquel monstruo, medio hombre y medio toro, que concibiera una madre criminal, se presentó al justiciero Minos y le dijo: «Espero que pongas término a mi destierro y que mi pueblo natal reciba mis cenizas; y ya que no me permitió vivir en mi patria la iniquidad del destino, séame lícito morir en ella. Si consideras mi vejez indigna de tu gracia, pon en libertad a mi hijo, y si rehúsas perdonarlo, perdona a su anciano padre.» Así dice, y refuerza éstas con otras mil razones; pero Minos permanecía inflexible, y comprendiendo la inutilidad de los ruegos, se dijo a sí mismo: «Ahora, Dédalo, ahora se te ofrece la ocasión de acreditar tu inventiva. Minos impera en la tierra y domina sobre el mar; la tierra y las aguas se oponen a nuestra fuga; mas la ruta del cielo queda libre y por ella intento abrirme camino. ¡Júpiter poderoso, dígnate favorecer mi audaz tentativa; no me propongo escalar las celestes mansiones, pero no encuentro más que esta vía de salvación! Si la Estigia me ofrece un pasaje, atravesaré las ondas de la Estigia; séame permitido cambiar mi propia naturaleza.»

Ovidio

(Sulmona, 43 a. C.-Tomis [actual Constanza] 17 d. C.),  
*El arte de amar*, Libro Segundo<sup>5</sup>

5. Ovidio. *El arte de amar*. Madrid: Biblioteca Edaf, 2003.



Estudio para estrella poligonal de 4/16

## Precisiones antipáticas (pero útiles) sobre el microrrelato

David Lagmanovich

1. Tiempo atrás escribí un trabajo titulado «Qué es y qué no es un microrrelato». Lo leí en una reunión profesional en Alemania. Poco después se publicó en aquel país<sup>1</sup>, claro que en traducción alemana y, ahora, con una impostación adecuadamente germánica: casi como si fuera el producto de alguna mente de aquellas tierras. El paso del título mencionado a «Was ist ein **microrrelato** - und was ist keiner?» no fue inocuo. Es decir, lo que había escrito con cierta liviandad conversacional se había convertido en un escrito «académico», desvanecido ya todo rastro de hispánica levedad.

A Dolores M. Koch —cuya muerte recordamos con pesar— le había gustado aquel artículo (una versión distinta aparece, en español, en el volumen especial sobre el microrrelato hispanoamericano de la revista estadounidense *Hostos Review*; volumen que ella organizó y editó, y cuya publicación coincidió con el momento de la desaparición física de esa querida colega).<sup>2</sup> Es que mi texto tiene que ver con algunas de las que fueron sus preocupaciones: la definición de un género y, a la vez, en forma implícita o explícita, las distinciones que se pueden establecer con lo que venimos llamando sus «géneros próximos». Creía «Lolita», y creemos todos los que seguimos en el trabajo crítico, que la tarea de caracterización de un objeto literario implica asimismo su desglose de una suerte de continuo en el cual existen otros objetos, otras realidades textuales, que pueden estar cerca de él pero no son necesariamente la misma cosa.

A ese concepto quiero volver con estas líneas, que son también un saludo para los amigos peruanos que han acometido la tarea de una publicación dedicada a temas que nos son queridos. Pero quiero advertir que, además de las consideraciones teóricas, hay otro motivo que me impulsa a volver a este asunto. Es que

1. David Lagmanovich. «Was ist ein *microrrelato* - und was ist keiner?». En: Ottmar Ette (ed.), *Nanophilologie. Literarische Kurz- und Kürzestformen in der Romania*. Tübingen: Max Niemeyer, 2008, pp.39-49.

2. David Lagmanovich. «Por qué escribimos y leemos microrrelatos». En: *Hostos Review/Revista Hostosiana* (CUNY, Nueva York), n.º 6 (2009). Número especial: *Antes y después del dinosaurio. El microrrelato en América Latina*. Directora invitada: Dolores M. Koch. pp. 113-121.

me siento apabullado por la inmensa cantidad de textos breves o brevísimos que aparecen por todos lados —en periódicos, en publicaciones electrónicas, como ganadores o finalistas de concursos, como ejemplos por seguir en talleres que se anuncian como literarios— bajo la rúbrica o la pretensión de ser microrrelatos... sin serlo. Ni por asomo, por flexibles que sean nuestros criterios de aceptación. Si designamos un microrrelato (cualquiera, el que tengamos como referencia) con la letra A, los textos a que me refiero no se pueden calificar como una A experimental, u ocasional, o una semi-A. Lo que cada uno de ellos demuestra ser es una no-A, o, en otras palabras, una X. Y esto no es una decisión de acartonado escolasticismo: es, simplemente, algo que surge del sentido común.

Al examinar una pequeña parte del ténpano constituido por los textos que se presentan como microrrelatos en algunas publicaciones periódicas —sobre todo, lamento decirlo, las que se difunden por vía electrónica—, nos parece observar que está vigente, para muchos, un equivocado concepto de la brevedad. Es decir: hay muchos que, obnubilados por el éxito de «El dinosaurio» de Augusto Monterroso, cifran todo su esfuerzo en escribir textos diminutos, que iguallen el lacónico éxito de ese magnífico microcuento, y si es posible que lo superen usando una cantidad aun menor de palabras. (También hay quienes no están nada enterados del asunto y llaman «microrrelato» a extensas y aburridas composiciones.) Casi nunca esos esfuerzos dan por resultado una microficción antologable, o por lo menos legible. Porque no se trata tan solo, ni siquiera especialmente, de «escribir cortito». Lo hacen ocasionalmente Monterroso, Arreola o Denevi, pero en ellos el texto brevísimo nunca es una tontería, y en cambio, la mayoría de aquellos a los que me refiero lo son. Eso sí: son generosos con su producción de «hiperbrevés», pues nos regalan larguísima series de relatos de una línea, o de nueve a doce palabras, o lo que fuera, que a pesar de su brevedad no consiguen que resulte grata su lectura.

Es notable observar que no encontraremos esto en la obra de los escritores que en forma unánime consideramos los maestros del microrrelato. Ante todo los tres citados en el párrafo anterior, y esa lista podría extenderse fácilmente hasta los quince, veinte o treinta, tanto de España como de Hispanoamérica. Ellos, los maestros, escriben a veces un maravilloso texto ultrabreve (pienso en hermosos ejemplos de Jorge Luis Borges, de Luisa Valenzuela, de Gabriel Jiménez Emán, de Ana María Shua) pero, dentro del libro, tales composiciones representan solo un alto en el camino, cuando no un colofón. En la música, los grandes compositores han hecho siempre precisamente eso: alternar las grandes estructuras con otras que son breves o brevísimas. Y nosotros, agradecidos.

Me parece que el error que muchos cometen proviene ante todo de la ignorancia. Que nadie se ofenda, pero ¿podríamos tener una lista de los libros que incluyen solo microrrelatos, y otra de los estudios sobre el microrrelato como género, que han leído los que pretenden deslumbrarnos con sus nimiedades en una línea? Es

esta una vieja receta de muchos talleres de poesía. Allí se le dice a todo nuevo aspirante a poeta: «Antes de mostrarnos los poemas que escribes, cuéntanos quiénes son los poetas que lees o has leído». Adaptemos este sagaz consejo a nuestra situación.

Para que no se diga que solo criticamos, pero no ofrecemos ningún tipo de solución, quiero pasar en limpio lo anterior. Digo (y pido a mis lectores que así lo consideren) que no cualquier texto brevísimo es un microrrelato. Específicamente, no lo son los aforismos, ni los *haikus*, ni los ensayos brevísimos, ni los *grafitti*, ni las noticias periodísticas aunque sean de muy corta extensión, ni los poemas de similares características... La lista podría seguir, pero lo dicho seguramente da una idea de nuestro pensamiento. En todos los géneros enunciados existe algo que nos atrae, a saber, la brevedad. Pero eso no basta: porque, además, en todos ellos *falta* algo, como procuraré explicar en los párrafos que siguen.

2. Si se analiza un microcuento que podemos considerar «clásico» (dentro de la corta tradición de este género) encontraremos que, en efecto, es un texto breve. En una serie, esa brevedad va variando en sentido descendente, desde la página o página y media («La migala» de Arreola, «Los dos reyes y los dos laberintos» de Borges, «Continuidad de los parques» de Cortázar) hasta una línea («El dinosaurio» de Monterroso, «El hombre invisible» de Jiménez Emán). Es decir: la brevedad existe, pero varía. Lo hace obedeciendo a razones que, no menos que a la tarea del escritor, responden a las relaciones que se establecen entre este y la comunidad de sus lectores. Estos últimos pueden preferir, en un momento dado, un texto de entre los tres primeros o su análogo; en otra oportunidad, un texto de entre los dos últimos, o que se parezca a ellos. Es decir, el gusto del lector oscilará entre lo que llamamos «breve» y lo que denominamos «hiperbrev»; pero en los dos casos reconocerá, como un valor positivo, la *écriture courte*.<sup>3</sup> Ahora bien: en un microcuento bien escrito, ¿es ese valor el único que nos interesará destacar?

De ninguna manera. Hay varios (e incluso muchos) rasgos que caracterizan el microrrelato, pero, aparte del tan citado rasgo de la *brevedad*, hay por lo menos otros dos que son igualmente obligatorios: la *narratividad* y la *ficcionalidad*.

Narratividad, porque todos los microcuentos dignos de tal nombre cuentan algo, refieren unos acontecimientos que se ubican dentro de una franja temporal, por sucintamente que esté expresada esta última. Y ficcionalidad, porque estas construcciones verbales aspiran a constituirse en escritos insustituibles, en textos que han de ser recordados sin cambio alguno, como oraciones de una religión

3. Véase el brillante estudio de Ottmar Ette, «Epistemología de la *écriture courte* - *écriture courte* de la epistemología. Reflexiones en torno a la incógnita: "¿qué significa nanofilología?"», capítulo 7 de su libro *Del macrocosmos al microrrelato. Literatura y creación: nuevas perspectivas transareales* (Guatemala: F&G Editores, 2009), pp. 243-274.

laica que encuentra en el valor estético un justificativo para su existencia, no menos que en la referencia a un orden de cosas que tal vez no exista, pero que puede y debe existir. En otras palabras: la escritura de un microrrelato implica la creación de una obra de ficción, una construcción verbal propia de un determinado escritor y que nadie podría haber escrito salvo él.

Brevedad, narratividad, ficcionalidad: rasgos fundamentales del microrrelato. Hay otros que también pueden ser importantes, pero que podemos calificar de optativos: la contaminación genérica, la actitud paródica, el humor, el contacto con las tecnologías de la información y otras nuevas tecnologías... Uno u otro de estos rasgos accesorios pueden encontrarse en numerosísimos textos minificcionales; pero la tríada que hemos mencionado es fundamental.

Entonces, volviendo a la situación actual, si usamos estos criterios como reactivos para estudiar la naturaleza de los textos, podremos separar lo uno de lo otro, ya que, como dice la sabiduría popular sudamericana, «una cosa es una cosa y otra cosa es otra cosa». Para no abundar innecesariamente: un aforismo está formulado en el presente y, de los tres rasgos citados, el único que muestra es el de la brevedad. Una estampa o poema en prosa, como la impresión de un atardecer en el trópico, presenta una realidad, pero no tiene sustancia narrativa, no muestra el rasgo de la narratividad. La noticia periodística de un accidente en la carretera puede ser breve y narrar, pero no es ficcional, sino todo lo contrario.

3. Lo dicho puede también ayudarnos a comprender lo que ha ocurrido en el campo del microrrelato en tanto género, especialmente durante el siglo XX y hasta la actualidad. Volvemos al concepto de Dolores Koch, quien quiso distinguir un «antes» y un «después» usando como meridiano el inmarcesible dinosaurio de Augusto Monterroso.

Creo que la cuestión es un poquito más compleja. Es cierto que hay un antes y un después, pero podemos efectuar el corte de otra manera, o complementar en formas más meditada lo que se quiso hacer en una primera formulación.

a) El «antes» viene bastante más atrás en el tiempo. Hay una etapa que comienza después de los *Petits poèmes en prose* de Charles Baudelaire, o, en el caso del mundo hispánico, a partir de las composiciones de este género en la obra de Rubén Darío. A veces, en algunos de esos poemas en prosa aflora el elemento narrativo; entonces tenemos un texto que es breve, que es narrativo y que es ficcional. Podemos pensar en una etapa de indiferenciación entre las dos formas, la tradicional (poema en prosa) y la que quiere asomar con rasgos propios, es decir, el microrrelato. Encontraríamos ejemplos de esta fluctuación en Leopoldo Lugones, en Ángel de Estrada, en Julio Torri (que ya ve con claridad en qué consiste el problema) y en algunos textos (que luego se definirán con mayor precisión) de Juan Ramón Jiménez.

- b) Entre el modernismo y la vanguardia, o ya entrados en esta última, tenemos otra situación: la de quienes no bordean el microrrelato sino que entran directamente en él. Son el ya citado Julio Torri, Ramón Gómez de la Serna (no en sus *Greguerías*, sino en otros textos minificcionales más específicos), Alfonso Reyes, Macedonio Fernández. En 1940, Borges y sus colaboradores nos dan la primera edición de su *Antología de la literatura fantástica*, en donde se encontrarán microrrelatos propios y apócrifos.
- c) Entre la vanguardia y lo que viene, que es un período de consolidación del microrrelato, está, en efecto, «El dinosaurio». No es el primer microrrelato del mundo, pero su insistencia genial en la brevedad abre, para muchos, un camino. Señala que es posible contar en pocas, poquísimas palabras. Por detrás de ese animal fabuloso, en la huella que nos abre, vienen cada vez más escritores. No para ensayar siempre la extrema brevedad, sino para que veamos que este elemento es insustituible. Tal es la función de pivote del texto de Monterroso.
- d) Después de «El dinosaurio» —no siempre «después» en sentido cronológico estricto, pero sí en el sentido de un cambio de orientación— vienen todos los microrrelatos de un largo período de consolidación del género. La onda de escritos que sin la menor duda podemos considerar como microrrelatos —sin que importe cómo los hayan llamado sus autores— se expande: Enrique Anderson Imbert, Juan José Arreola; la fundamental antología *Cuentos breves y extraordinarios*, de Borges y Bioy Casares; los españoles Ana María Matute y Max Aub (residente entonces en México); y el libro de Monterroso, de 1959, donde figura el brillante desafío del dinosaurio. Se configura el ABCD del microrrelato hispanoamericano: Arreola, Borges, Cortázar, Denevi. El género está en firme camino hacia la obtención de su carta de ciudadanía.
- e) Desde la década de 1960 (inaugurada con otro libro fundamental de Borges, *El hacedor*) hasta la actualidad, un crecimiento sostenido de la biblioteca del microrrelato. Citemos solo, en un vuelo rasante, unos cuantos nombres: los españoles Antonio Fernández Molina, Juan Ramón Jiménez (sus textos recuperados y ordenados), Javier Tomeo, Rafael Pérez Estrada, Luis Mateo Díez, José Jiménez Lozano, José María Merino; los mexicanos René Avilés Fabila, Edmundo Valadés, Guillermo Samperio, José de la Colina (nacido en España), Felipe Garrido, Mónica Lavín; los argentinos Antonio Di Benedetto, Isidoro Blaisten, Luisa Valenzuela, Ana María Shua, Raúl Brasca, Mario Goloboff, Eugenio Mandrini. Nos hemos limitado a tres países y no hemos mencionado todos los nombres de cada uno de ellos, para no hacer interminable la lista; pero el microrrelato existe también en Cuba, en Venezuela, en Colombia, en Perú, en Chile, en Uruguay... Y toda esta floración, a ambos lados del Atlántico, viene siendo acompañada por un

importante crecimiento de la crítica, por numerosas antologías, y por congresos y otros eventos académicos que sirven también para difundir, autorizar y, en suma, institucionalizar el género del microrrelato.

4. Vuelvo a las consideraciones iniciales. Creo que es preciso que los nuevos cultores del género conozcan toda la trayectoria de este. Pienso asimismo que necesitan conocer aunque sea un mínimo de los textos teóricos que se han producido en los últimos veinte o veinticinco años.

Por otra parte, me parece que conviene soslayar dos temas de discusión que han hecho derramar mucha tinta en los tiempos primeros de este proceso. Uno es la estéril discusión sobre la extensión medida según la cantidad de palabras; el otro, la repetida afirmación acrítica de que el microrrelato constituye un «cruce de géneros». En cuanto a lo primero, en términos prácticos, conviene que la decisión esté en manos del autor, en el momento de escribir su microrrelato. El segundo punto de vista surgió en los primeros tiempos de la teorización, ante el desconcierto que provocaron nuevas formas expositivas que no condecían totalmente con el cuento tradicional. Hay que archivar estos dos seudoproblemas, para que podamos concentrarnos en la alegría de crear microrrelatos y en la no menos importante alegría de entregarnos a su lectura.

## La denominación de una nueva forma textual: un galimatías que perdura

Raúl Brasca

Creo que todos aceptamos que la definición de algo viene después del conocimiento empírico de ese algo; quiero decir que podemos definir algo recién después de que sabemos lo que es (aunque no hayamos formalizado ese conocimiento). Por supuesto, ese algo tiene que tener un nombre: cuento, poema, átomo, entropía. La simultánea vigencia de la pluralidad de palabras que nombran una modalidad textual brevísima que se practica cada vez más desde mediados del siglo XX, indica que todavía no sabemos muy bien de qué se trata.

Quizás uno de los primeros términos que se le aplicó haya sido «cuento brevísimo». Fue utilizado en la revista mexicana *El Cuento* que dirigió Edmundo Valadés y de ahí lo tomé yo en mis primeras antologías<sup>1</sup>. Con él se identificaba, muy vagamente, a brevedades narrativas escritas como tales o recortadas de textos mayores y, también, a alguna poco o nada narrativa que solía filtrarse en el conjunto (si nos atenemos a lo realmente publicado, no a la definición que alguna vez dio Valadés). Con más humor, Julio Cortázar, usó la palabra «testículos», título que no sabemos si surgió de su ingenio o del de su amiga Alejandra Pizarnik quien escribió un artículo erótico-humorístico titulado *El testículo de la cuestión*<sup>2</sup>. Más probable, quizás, es que Cortázar lo haya tomado de la obra *Texticules*<sup>3</sup> de su admirado Raymond Queneau. Según afirma Lauro Zavala, Cortázar se refería con este nombre a piezas que contienen entre doscientas y mil palabras<sup>4</sup>. Otro nombre, «minicuento», fue de uso muy extendido, pero para referirse a cosas diferentes. La revista colombiana

1. *Dos veces bueno. Cuentos brevísimos latinoamericanos*. Buenos Aires: Ed. Desde la Gente, 1996. *Dos veces bueno* 2. *Más cuentos brevísimos latinoamericanos*. Buenos Aires: Ed. Desde la Gente, 1997.

2. Alejandra Pizarnik. *Testigo*, 5. Buenos Aires, 1970, pp. 19-23.

3. Raymond Queneau. *Texticules. Lithographies originales de Sébastien Hadenque*. París: Galerie Louis Leiris, 1968.

4. Lauro Zavala. *La minificación bajo el microscopio*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, 2005, p. 207.

*Ekúóreo*<sup>5</sup>, llevaba un subtítulo que rezaba *Revista de minicuentos*, y los «minicuentos» de *Ekúóreo* eran más o menos lo mismo que los «cuentos brevísimos» de *El Cuento*. Sin embargo, la investigadora cubana Dolores Koch, en su artículo fundacional de 1981<sup>6</sup>, se ocupa expresamente de distinguir entre minicuento y lo que bautiza como «microrrelato». Para ella, minicuento es un texto brevísimo que se somete a la normativa del cuento tradicional (es decir, a los dictados de Edgar Allan Poe y de Horacio Quiroga, entre otros) y microrrelato es una especie textual nueva, de carácter narrativo pero con características particulares que ella se ocupa de analizar en esa publicación. Ejemplos de microrrelatos serían las piezas brevísimas escritas por Julio Torri, Augusto Monterroso y Juan José Arreola. Es decir: el «microrrelato» de Koch se parece a los «cuentos brevísimos» de *El Cuento* y a los «minicuentos» de *Ekúóreo*, aunque deja fuera los recortes de obras mayores y las piezas que pueden asimilarse a cuentos muy breves. Por su parte, la investigadora venezolana Violeta Rojo en su obra *Breve manual para reconocer minicuentos*<sup>7</sup>, usa la palabra «minicuento» casi con el mismo significado que Koch da a «microrrelato» y sostiene que los «minicuentos» no son «cuentos», aunque tengan puntos en común. El investigador argentino David Lagmanovich usa también la palabra «microrrelato», pero para él el microrrelato es el último término de la escala básica de la narratividad (ciclo novelístico, novela, *nouvelle*, cuento, microrrelato) y lo define como un microtexto ficcional narrativo<sup>8</sup>. Como el minicuento (en el sentido de Koch) es un microtexto ficcional narrativo (que, además, se somete a la normativa del cuento), queda automáticamente incluido en el concepto de «microrrelato». Esto significa que para Koch y para Lagmanovich «microrrelato» designa corpus textuales diferentes.

Como los autores y los antólogos suelen incluir en sus obras textos poco o nada narrativos que se aproximan al microensayo, al microdrama y al poema, se acuñó la palabra «minificción» como término general. Según Lagmanovich, las minificciones serían los microtextos ficcionales, y los microrrelatos, las minificciones narrativas. Pero algunos investigadores, como Fernando Valls, rechazan el término «minificción» por demasiado general (en rigor, salvo que se indique lo contrario, incluiría también el poema) y prefieren quedarse con «microrrelato». Para Lagmanovich, el microrrelato puede aproximarse al poema o al microensayo sin dejar de ser microrrelato siempre que tenga una trama narrativa, «por escueta o apenas insinuada que ésta sea», pero no habría hibridación genérica sino «elementos de géneros diversos, a veces simbióticamente relacionados»<sup>9</sup>. Según él, el «microrre-

5. Revista que apareció en Cali en 1980, dirigida por Guillermo Bustamante Zamudio y Harold Kremer.

6. Dolores M. Koch. «El micro-relato en México: Torri, Arreola, Monterroso y Avilés Fabila». En: *Hispanamérica*. X, 30, 1981, pp. 123-130.

7. Violeta Rojo. *Breve manual para reconocer minicuentos*. Caracas: Fundarte, 1996.

8. David Lagmanovich. *El microrrelato. Teoría e historia*. Palencia: Menoscuarto Ediciones, 2006, pp. 26, 31.

lato» constituye un género en sí mismo. Graciela Tomassini y Stella Maris Colombo proceden al revés que Lagmanovich. En lugar de comenzar el estudio de estas brevedades por el microtexto, comienzan por la «minificción» a la que definen por sus particularidades, que incluyen las que Dolores Koch aplica a su «microrrelato», aunque extienden el campo. Para ellas la «minificción» es una categoría transgénica que abarca piezas brevísimas de varios géneros que tienen un estatuto común que las traspasa<sup>10</sup>. A las minificciones narrativas, ellas las denominan «minicuentos», lo que se superpondría con los «microrrelatos» de Lagmanovich, claro que como las definiciones de minificción de la que parten no coinciden, los corpus que designan tampoco. Otros investigadores importantes adhieren total o parcialmente a las posiciones «narrativista» o «transgénica». Lauro Zavala diferencia por sus principios y finales minicuento y minificción<sup>11</sup>. Francisca Noguero se pliega, con diferencias, a la corriente narrativista<sup>12</sup>. También narrativista es Irene Andrés Suárez, quien deriva el microrrelato del cuento pero acepta que la brevedad extrema lo transforma en otra cosa<sup>13</sup>. Fernando Valls pone como condición irrenunciable que el microrrelato debe contar una historia<sup>14</sup>. Muy interesante es la posición de Laura Pollastri<sup>15</sup>, quien pertenece al bando narrativista pero postula un «narrador oculto» que permitiría ampliar el corpus definido por Lagmanovich. Pido disculpas de antemano porque esta apretada síntesis seguramente ha obviado matices y sutilezas importantes, pero el objeto que me anima es simplemente mostrar la confusión terminológica que hemos creado y de la que no logramos salir.

Además de los términos mencionados, hay otros menos habituales como microcuento, nanocuento, cuento ultracorto, hiperbreve, etcétera, cuya descripción complicaría todavía más estas notas. A mí no me agrada el término «minificción»

9. *Ibidem*, p. 30.

10. Graciela Tomassini y Stella Maris Colombo. «La minificción como clase textual transgénica». En: (el volumen monográfico) *El cuento brevísimo. Aproximaciones teóricas y estrategias pedagógicas*, coordinado por el profesor Juan Armando Epple, serie Interamer, Departamento de Asuntos Educativos de la OEA, 1997.

11. Lauro Zavala. *El boom de la minificción*. Calarcá (Quindío, Colombia): Cuadernos Negros n.º 9, 2008.

12. Francisca Noguero Jiménez. «Micro-relato y posmodernidad: textos nuevos para un final de milenio». En: (el volumen monográfico) *El cuento brevísimo. Aproximaciones teóricas y estrategias pedagógicas*. Juan Armando Epple (ed.), serie Interamer, Departamento de Asuntos Educativos de la OEA, pp. 49-64.

13. Irene Andrés-Suárez. «Prólogo». En: *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. Irene Andrés Suárez y Antonio Rivas, eds. Palencia: Menoscuarto Ediciones, 2008, pp. 11-21.

14. Fernando Valls. «Sobre el microrrelato. Otra filosofía de la composición». En: Fernando Valls. *Soplando vidrio y otros ensayos sobre el microrrelato español*. Madrid: Páginas de Espuma, 2008.

15. Laura Pollastri. «La figura del relator en el microrrelato hispanoamericano». En: *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. Irene Andrés Suárez y Antonio Rivas, eds. Palencia: Menoscuarto Ediciones, 2008, pp. 159-182.

porque integra una familia de palabras que designan objetos domésticos (minipimer, minicomponentes, etcétera) o indumentaria (minishort, minifalda, y hasta ropa interior femenina: minibacha), lo que estimula que se siga considerando estas brevedades literatura de entre casa, de escaso prestigio. Prefiero «microficción» porque el prefijo «micro» suele aplicarse a cosas más serias (microscopio, microanálisis, microcirugía, etcétera), pero no me desvela que se use una u otra.

Lo que pretendo que quede claro es que cada investigador que usa una palabra diferente se refiere, en general, a un corpus diferente y que también se da el caso de corpus diferentes designados con la misma palabra por diferentes investigadores. Pienso, por pura lógica, que será muy difícil que se llegue a un acuerdo en el nombre de estas brevedades si antes no se acuerda sobre el corpus que ese nombre designará. Para mí, que no soy académico, sino autor y antólogo, la cuestión es bien sencilla: «microficción» es la familia de textos brevísimos que siento afines entre sí y antólogo en el mismo libro. Pero comprendo que lo que yo siento me sirve solo a mí y que una solución compartida y rigurosa a este prolongado debate encauzaría y daría nuevo impulso a la investigación especializada.

## Introducción a la sirenología

Javier Perucho

*En homenaje al doctor Francisco González Crussí,  
patólogo*

Un par de disciplinas han aparecido recientemente en los estudios literarios. Una recibió arbitrariamente el nombre de nanoliteratura, y la otra, sirenología, denominación igualmente azarosa. Su postulante es quien balbucea estas palabras para explicarla con un tratado sobre las sirenas: *Yo no canto, Ulises, cuento. La sirena en el microrrelato mexicano*. Una parte de dicho tratado se desgaja de este manual de fantasías marinas. Su antecedente literario se localiza en *Ocaso de sirenas, esplendor de manatíes*, del no siempre bien ponderado José Durand, escritor peruano radicado en México y egresado emérito del Colegio de México con ese libro que en su origen académico fue su tesis doctoral, auspiciada por el sabio Alfonso Reyes.

La nanoliteratura se encarga del estudio de las musas menores que encuentran su más regia expresión en el salmo, el apotegma, la parábola, el microrrelato, la greguería, el aforismo, el poema en prosa y demás formas artísticas de la tradición literaria cuyos atributos se encuentran en la brevería narrativa. Por su parte, la sirenología, también fenómeno novedoso de la ciencia literaria, resuelve en las múltiples apariciones de la sirena, que se localizan en el arte antiguo y moderno, su objeto de estudio. Único de su tipo, ciertamente, pues las ciencias de la literatura se centralizan en los géneros, los autores, las corrientes o las épocas, pero no suelen concentrarse en la aparición, rastreo, documentación y análisis de los motivos literarios heterodoxos. En la actualidad, los menos canónicos estudios literarios o culturales desmenuzan los mitos, la utopía, la mafia; en fin, los temas que se localizaban en la periferia de la documentación científica o la historiografía oficial.

En los márgenes de los estudios literarios, la sirenología encuentra sustento en la recopilación, sistematización y estudio de esta figura mitológica de aparición tan arraigada en el microrrelato hispánico como la misma paráfrasis narrativa del

dinosaurio, el Quijote, Odiseo, Sherezada o los fantasmas, prototipos literarios que han parodiado los escritores en el último siglo. Su objeto de estudio es la sirena: fauna del imaginario con características marinas y terrenales, de humana apariencia a partir de su torso; con semblante de pescado desde las corvas a la cauda. Animal receptor de mitos, emblemas y símbolos.

El tratado sobre las sirenas alude a los símbolos y atributos adquiridos en el relato liliputense, pues emerge de la prosa, aunque la poesía no ha sido un cuerpo ajeno en sus apariciones. La sirena es una figura natural de la seducción, un animal anfibio que recorre la tierra convertida en hermosura y emerge del mar de los bestiarios con su doble ser de renacuajo y fémina. Su condición arrastra la metamorfosis del sujeto; en tanto símbolo suele expresar una renuncia a la tentación dispuesta en el cuerpo y canto de las sirenas, a los que Ulises renunció adoquinándose los oídos y atándose taimadamente al mástil de su barco mariner. En los cuentos didácticos, forma parte de una lección recubierta de moraleja.

La sirena es un personaje en ascenso socioliterario, pues de asumir una figura secundaria en cierto episodio único, logró remontarse a un papel protagónico en el relato hispanoamericano, al que además se le asignó el paradigma de la belleza aunque también, misterios de la literatura, encarnó las representaciones del mal, sobre todo en los mitos y creencias populares. En el relato homérico formó parte de un rito de inicio a la vida adulta, prueba en la forja y temple del héroe. En la tradición oral, comporta una enseñanza que procura la conducta honorable de los hombres. De aquí se deriva que, como objeto del deseo, aquel animal pisciforme sea inasible e inalcanzable, por lo tanto la sirena está condenada a ser una expresión desiderativa, pues el amado no encontrará en ella su realización amorosa, más que en las veleidades de la prosa.

## Sirenas mexicanas: una invitación a nadar en las aguas textuales

Lauro Zavala

**Y**o no canto, *Ulises, cuento. La sirena en el microrrelato mexicano*<sup>1</sup> es una antología de minificciones sobre sirenas en la literatura mexicana que permite varias lecturas. La primera de ellas podría consistir en dialogar con la erudición que encontramos en el prólogo. La segunda podría consistir en sumergirse en los numerosos juegos de reinterpretación del texto homérico original. Y otra más puede consistir en imaginar algunas continuaciones del volumen mismo con otros materiales similares, para regocijo de diversos tipos de lectores. En lo que sigue voy a explorar cada una de estas aproximaciones, como una invitación para sumergirse en la lectura de este volumen.

### Invitación a la erudición literaria

En el prólogo que precede a esta recopilación, el autor propone varias aproximaciones al disfrute del género de las minificciones hespéridas. Por ejemplo, ya en el principio se señala la proximidad de la tradición mexicana con la tradición inglesa de ofrecer sirenas pisciformes, en oposición a la tradición griega de las sirenas «emplumadas, con rostro femenino y tridentinas patas de ave» (7). Esta tradición dominante se desmiente en el texto de Tomás Espinosa Laguna (1980), donde se ironiza la presencia de la sirena de tradición inglesa en las artesanías populares, el circo, las pulquerías y el fondo de cristal de los barcos para turistas.

Otra línea sugerida para la indagación literaria en este prólogo consiste en la posible relación entre el texto seminal de Torri (1904) y el fragmento inicial de la novela *Zona sagrada* de Carlos Fuentes. O la ausencia relativa de escritoras en la tradición hespérica mexicana (aquí desmentida con textos de ocho mujeres,

1. Javier Perucho (estudio, selección y bibliografía). *Yo no canto, Ulises, cuento. La sirena en el microrrelato mexicano*. México: Ediciones Fósforo en coedición con el Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, 2008, 80 pp.

de las cuales seis escribieron su texto en respuesta a una invitación expresa del compilador)<sup>2</sup>.

Este prólogo incorpora diversos registros, desde el más técnico de la semiótica literaria (como los términos «metaficción» e «intertextualidad») hasta el más informal del habla cotidiana (como el término «deplanamente» como derivado de la expresión coloquial «de plano»).

En general, en este prólogo se ofrecen observaciones de carácter historiográfico y formalista, dejando de lado para otros lectores la *interpretación* de los contenidos. Estas posibles interpretaciones podrían ser de carácter *psicoanalítico* (por ejemplo, sobre la dimensión erótica y onírica de los textos); de carácter *estilístico* (por ejemplo, sobre la presencia del tono épico, intimista o autorreferencial), o de carácter *ideológico* (por ejemplo, sobre el sentido que tiene el canto como una forma de seducción, ya sea como oposición a la rutina, como resistencia al sentido común o incluso como una inesperada ausencia).

### **Invitación a las relecturas irónicas**

Al iniciar la lectura de los textos que integran esta antología podemos observar su carácter irónico. Solo el texto original de Homero y un testimonio encontrado en las cartas de navegación de Cristóbal Colón pertenecen a la tradición de la literatura maravillosa (donde lo imposible es aceptado como un hecho natural). Pero a partir del texto seminal de Julio Torri, publicado en 1904, la sirena pertenece a la literatura fantástica (donde lo imposible es aceptado como un acto deliberado de suspensión de la incredulidad).

En otras palabras, en los siglos XX y XXI la sirena es un personaje de la literatura fantástica. Pero mientras lo fantástico puede aparecer como una sorpresa (en el fantástico decimonónico clásico), en esta antología tenemos versiones de naturaleza moderna y posmoderna. Es decir, en esta recopilación encontramos versiones donde la sirena es considerada como un ente natural (así mimetizado con el antecedente mítico de la tradición maravillosa) o recibe un tratamiento irónico, metaficcional y autorreferente, con frecuencia tematizando el acto mismo de escribir sobre la materia.

En esta compilación encontramos diversas variaciones sobre el tema de las sirenas. Entre las más conocidas encontramos varias formas de la decepción, como en Julio Torri («Como iba resuelto a perderme, las sirenas no cantaron para mí»); en Marco Antonio Campos («Como no cantaron para mí, muero de tristeza y rencor») y en Salvador Elizondo («El canto de las sirenas es estúpido y monótono... y

2. Adriana Quiroz de Valadés, Mónica Lavín, Cristina Gutiérrez, Isai Moreno, Ileana Rodríguez, Silvia Eugenia Castellero, Freja Cervantes y Amaranta Caballero Prado.

su carne huele a pescado»). Otras son reescrituras de la versión original, como en Alfonso Reyes (Ulises añora regresar con las sirenas), Augusto Monterroso (tanto la seducción como la resistencia frente a la seducción son causas perdidas) y José de la Colina (los marinos se tapan los oídos, pero son seducidos por el baile sensual de las sirenas).

En algunas variaciones, las sirenas se encuentran en situaciones muy cotidianas, como en Adriana Quiroz de Valadés (una sirena en cautiverio está triste porque no tiene zapatos de tacón), en Freja Cervantes (la sirena recuerda a sus víctimas literarias mientras se dispone a desayunar) y en Víctor Cabrera (niños con cola de pescado se sumergen en el mar para sacar una mujer como regalo para los turistas a cambio de algunas monedas).

También encontramos a la sirena como motivo de alguna fantasía erótica, como en Mónica Lavín («... con ansias del sabor rosado de su carne íntima»), en Héctor Carreto («en la cocina comí su parte de pez; en la alcoba, ella devoró mi parte humana») y en Armando Alanís («... tendida de espaldas sobre el húmedo césped, está ella: la piel cobriza, el pelo azabache cubriendo a medias sus pechos deliciosos»). Y también encontramos sirenas extremas, como en Jezreel Salazar (la sirena es un travesti prostituido que quiere operarse... para tener escamas), en Luis Felipe Hernández (la sirena es un tritón transexual) y en Cristina Gutiérrez (escuchamos a la amante hablando de sirena a sirena: «Hazle el amor como perra que cela sus querencias y mímallo tanto que me recuerde a mí»).

Otras versiones toman a la sirena como pretexto para la escritura poética, como en Silvia Eugenia Castellero:

Luz dolorida que empieza a mancharse de brillos como una flor abriéndose.  
(...). El primer indicio, las uñas, que se aferran a la roca; y el mar con su furor la llena de escamas (58).

O en Agustí Bartra:

Yo no sueño, Ulises: cuento: una brizna, las estrellas, el aroma del heno, la lluvia, los árboles. (...) La vida es como el agua: tócala con la mano abierta y la sentirás vivir, siempre igual en su fuga. Pero si aprietas la mano para cogerla, la pierdes (32).

## **Invitación para seguir jugando**

Quiero concluir estas notas de lectura proponiendo algunas otras formas en las que los lectores podrían continuar jugando a partir de los materiales contenidos en esta recopilación. Propongo tres formas de continuar esta exploración inicial.

La primera continuación podría consistir en explorar la presencia (o ausencia) de las sirenas en las versiones cinematográficas de la guerra de Troya, las aventuras de Jasón y los viajes de Ulises.

La segunda continuación podría ser una serie de volúmenes con las sirenas en otras literaturas nacionales, regionales y en diversas lenguas, donde se podrá comprobar, una vez más, que la tradición literaria de los bestiarios poéticos, formados por minificciones, se ha desarrollado casi exclusivamente en lengua española.

La tercera continuación podría estar formada por un volumen que acompañaría a este, formado por juegos textuales para los lectores más jóvenes, es decir, crucigramas, adivinanzas, laberintos, juegos de mesa y azar con el motivo de las sirenas, dirigidos a quienes podrían adoptar este volumen como punto de referencia.

### **Para terminar**

La publicación de este volumen es un homenaje al texto de Julio Torri que abre el volumen considerado como inaugural del género más reciente en la historia de la literatura.<sup>3</sup> Sin embargo, la presencia de casi medio centenar de textos sobre sirenas termina siendo mucho más que eso. Es una demostración de la capacidad de fabulación de los escritores actuales, y de la vitalidad que puede tener un tema clásico universal, en este caso derivado de la tradición homérica. La escritura de todas estas versiones alternativas, subversivas, cotidianas, lúdicas y poéticas de la historia de las sirenas es un homenaje a la imaginación literaria, y es una muestra de la vitalidad de la escritura contemporánea.

3. Julio Torri. *Ensayos y poemas*. México: Fondo de Cultura Económica. (Edición original: 1917.)

## ¿Qué cantan las Sirenas?

Evelia Arteaga Conde

¿Por qué las Sirenas han causado tanta fascinación a lo largo de tres mil años? ¿Por qué los autores de obras plasmadas en distintos materiales: papel, tela, cerámica, piedra, etcétera, siguen hablando de ellas? Me parece, y voy a intentar demostrarlo en estas páginas, que la respuesta está en lo que ellas cantaban, más que en su imagen física o su voz.

Podemos empezar por aclarar que, en Grecia, lugar donde se habla por primera vez de las Sirenas, estas no eran unas bellas mujeres con cola de pez —como se concibe, en general, en la actualidad— sino seres más bien monstruosos que atraían hasta la muerte. Sin embargo, aunque muchos desconozcan el hecho de que estos seres no fueron bellos desde el inicio, algunos autores contemporáneos sí han retomado esta «fea» imagen, por ejemplo Tomás Espinosa Laguna, quien en su cuento titulado «Ejemplo de la sirena renegada que desobedeció a sus padres» narra la descripción de una de ellas en primera persona: «Nací emplumada, alada como ángel, perita en el vuelo, en las grandes circunvoluciones para acercar mis labios a las orejas de los navegantes y esparcir en ellos mi canto sin jaula y empujarlos a ahogarse en la crátera azul del mar, como mis antepasados»<sup>1</sup>.

Remontémonos a la Grecia antigua donde varios autores hablaron de ellas, por ejemplo, Homero en la *Odisea*, Apolodoro en su *Biblioteca mitológica*, Higino en sus *Fábulas*, Apolonio Rodio en sus *Argonáuticas* y Hesíodo en su *Teogonía*. Según Apolodoro (VII, 19) eran hijas de Aqueloo y la musa Melpómene; Homero menciona dos; otras tradiciones posteriores citan cuatro: Teles, Redne, Molpe y Telxíope; o tres, como en Apolodoro: Pisínoe, Agláoipe y Telxiepia —llamadas también Parténope, Leucosia y Ligia—, una tocaba la lira, otra cantaba y la tercera tocaba la flauta.

Aunque estos autores no hablaron de la apariencia de las Sirenas, no obstante contamos con representaciones en cerámica que muestran que fueron concebidas como monstruos femeninos, alados, con cabeza y pecho de mujer y cuerpo

1. Texto tomado de la compilación de Javier Perucho. *Yo no canto, Ulises, cuento. La Sirena en el microrrelato mexicano*, p. 46.

de ave. Por ejemplo, la imagen de la siguiente vasija ática datada en el siglo V a.C. que representa en una de sus caras a Odiseo amarrado al mástil del barco para no dejarse seducir por una Sirena que se dirige desde arriba hacia ellos, además hay otras dos paradas en unas rocas en la parte superior (hablaremos acerca de esta historia líneas abajo):



Asimismo, contamos con varias vasijas que representan a las Sirenas sin ningún contexto específico, como la siguiente imagen de una copa ática de principios del siglo VI a.C.:



Además, las Sirenas pertenecían a la categoría mítica de *daimones* femeninos que causaban hondo temor, como las Esfinges, las Erinias, las Gorgonas y las Harpías, que seducían y daban muerte al peregrino que las topaba; como ejemplo de la relación entre estos seres tenemos el siguiente plato también de fabricación ática datado en el siglo VI a.C. que tiene representada en el centro a la conocida Gorgona (con serpientes en vez de cabello) y a unas Sirenas, entre otros seres, alrededor de ella:



Así, nos damos cuenta de que la atracción que las Sirenas provocaban en este mundo griego no se debía en absoluto a una apariencia bella o seductora, no obstante, a los escritores griegos no les interesó hablar de cómo eran físicamente, lo cual se entiende si pensamos que lo importante en ellas era la atracción que producían al cantar. Sin embargo, algunos siglos después, el escritor latino Ovidio (*Metamorfosis* V, 562 ss.) sí nos da una descripción en la cual, como veremos más adelante, lo más importante es su voz, que continúa siendo humana. Lo constante es, pues, su habilidad en el canto. Al hecho de que sea esta una cualidad más bien propia de los pájaros pudiera deberse la coincidencia en la forma física de un ser mitad mujer mitad pájaro.

Entonces, aceptando que las Sirenas causaban tanta atracción gracias a su canto y no a su belleza, veamos ahora si los autores griegos o latinos nos pueden explicar lo que estas cantaban en aquella época. Por ejemplo, en la *Odisea* podemos leer, en primer lugar, la advertencia que Circe hace a Odiseo acerca de las Sirenas que inevitablemente encontrará al paso durante su largo regreso a Ítaca. Además, ella no solo le advierte de este peligro, sino que le da la solución para que él, y únicamente él, pueda escuchar ese canto: que sus compañeros de viaje, quienes tendrían que taparse los oídos con cera para no escuchar, lo amarren al mástil del barco, así, aunque quisiera, él no podría acercarse a ellas (escena que vemos representada en la imagen 1). Algunos versos después, Homero narra este paso de Odiseo frente a las Sirenas, lo cual nos da unas pistas acerca de lo que éstas cantan (XII, 185-191):

¡Célebre Ulises, gloria insigne de los aqueos! Acércate y detén la nave para escuchar nuestra voz. Nadie ha pasado en su negro bajel sin oír la suave voz que fluye de nuestra boca, sino que todos se van después de recrearse con ella, sabiendo más que antes; pues conocemos cuántas fatigas padecieron en la vasta Troya argivos y troyanos, por la voluntad de los dioses, y sabemos también cuanto ocurre en la fértil tierra.

Esto es, las Sirenas le cantan a Ulises únicamente la promesa de ofrecerle un saber muy deleitoso, es decir, no cantan específicamente ese saber, aunque adelantando que se trata de historias que le interesan a él. Por lo tanto, si bien las Sirenas tienen una voz seductora, su encanto reside, más que en su tono musical, en la muy atractiva información que ellas ofrecen al navegante, según este testimonio, para hacerle más sabio.

Para explicar este misterio, nos es útil el hecho de que, aunque no es unánime la genealogía de las Sirenas, algunos autores mencionan que eran hijas de Forcis, un dios marino que fue relacionado con el inframundo, que también era padre de las Gorgonas. Además, otros autores relacionan a las Sirenas con la diosa reina del inframundo, Perséfone. Esta relación está puesta de relieve, por ejemplo, en unos versos de la *Helena* de Eurípides, en que la protagonista, sola en la isla egipcia de Faros, las invoca llorosa con estas palabras (vv. 167-178):

Jóvenes aladas, doncellas hijas de la Tierra, Sirenas, ojalá pudierais venir a acompañar mis lamentos con la flauta libia de loto, con la siringa o con la lira, respondiendo con lágrimas a mis deplorables desgracias, con sufrimientos a mis sufrimientos, con cantos a mis cantos. Que Perséfone se una a mis sollozos enviándome vuestra fúnebre música, y recibirá de mí a cambio, allá en sus moradas nocturnas, el peán regado con lágrimas que dedico a muertos y difuntos.

Esto es, las Sirenas entonaban musicales lamentos fúnebres. Ovidio da una explicación más precisa al respecto: las Sirenas serían las compañeras de Perséfone (en latín, Proserpina) metamorfoseadas por su dolor en mujeres-ave, luctuosas y quejumbrosas, tras el rapto de esta por Hades. Es hermoso el pasaje del poeta latino (*Metamorfosis*, V. 555-563):

Pero vosotras, hijas del Aqueloo, ¿por qué tenéis plumas y patas de ave, pero rostro de doncellas? ¿Acaso porque cuando Proserpina cogía flores primaverales os encontrabais entre sus acompañantes, doctas Sirenas? Luego que la buscasteis en vano por el mundo entero, entonces para que los mares conocieran vuestro afán, deseasteis poder posaros sobre las olas con los remos de unas alas, y encontrasteis dioses propicios y visteis cómo de repente vuestro cuerpo se cubría de un dorado plumaje. Pero para que ese canto, destinado al goce de los oídos, y tan grandes dotes vocales no perdieran el resonar del habla, se os quedaron vuestras caras de doncella y la voz humana.

Por su parte, el mitógrafo Higino (en su *fábula* 141) atribuye a la diosa Deméter la conversión de las ninfas en Sirenas como un castigo por no haber velado bien por su hija Perséfone.

Además, en la *República* de Platón (617b ss.), las Sirenas eran las encargadas de mover las esferas del Universo y entonar el canto del cosmos. En esta obra, el personaje llamado Er, quien muere y resucita, narra la representación del universo en el más allá (la cual parece tener influencia pitagórica), ocho recipientes semiesféricos de distinto tamaño puestos uno sobre otro, y dice que había una Sirena cantando encima de cada círculo y además, que había otras tres mujeres sentadas alrededor, que eran las Parcas, hijas de Necesidad que cantaban al son de las Sirenas.

Finalmente, los pitagóricos las hicieron encargadas de conducir a las almas errantes de los muertos para que pudieran encontrar su camino. Idea que puede ser el origen de las representaciones de las Sirenas en monumentos funerarios, por ejemplo, el siguiente del siglo IV a.C., que fue colocado en una tumba:



Además, contamos con otro tipo de representaciones donde las Sirenas son relacionadas con el mundo de la muerte, por ejemplo, la imagen del siguiente *formisco* ático del siglo VI a.C. que representa una parte de un funeral (las personas se están lamentando con los brazos levantados a causa de una pérdida) y, en la franja inferior, vemos al lado de panteras, unas Sirenas:



Por otra parte, si relacionamos a las Sirenas con el mundo de los muertos, es interesante el hecho de que tengan alas ya que, para empezar, se creía que cuando el cuerpo moría, el alma se separaba del cuerpo volando en forma de ave, como podemos ver en el siguiente *lecito* blanco del siglo V a.C., donde está representado un hombre enfrente de su propia tumba y encima de él una pequeña figura alada, la cual parece ser su *psique* que lo está abandonando:



Y es así como, posteriormente, las almas de los muertos llegaban al Hades, tal como vemos en la siguiente vasija de finales del siglo VI a.C. que representa a Caronte anciano (lo sabemos por la barba), embarcado en medio del Aqueronte y rodeado por *psiques* voladoras. Podemos ver que las almas siguen teniendo cuerpo humano pero con alas:



Por esta razón, tal vez se pensaba que las Sirenas podían conducir a las almas que llegaban al Hades, ya que también tenían alas y conocían el mundo de los muertos.

Así que podemos afirmar que era ampliamente conocida la relación que las Sirenas tenían con el inframundo, lugar por el cual muchas culturas de diferentes épocas y espacios han sentido curiosidad. En Grecia, por ejemplo, la religión establecida por la *polis* no respondía específicamente a dichas inquietudes, ya que se basaba únicamente en el bienestar general, por lo que los rituales iban encaminados a tener contentos a los dioses, no a buscar una tranquilidad respecto a lo que sucedía después de la muerte. Así, lo único claro en este ámbito era que después de morir, el alma abandonaba el cuerpo e iba al Hades (como lo vimos en las dos vasijas anteriores). Así está descrito en la *Odisea*, donde el protagonista viaja a la entrada del inframundo a consultar a Tiresias y aquí Homero representa a todas las almas juntas, sin otra opción a donde ir. Estas almas son descritas como criaturas débiles, fantasmas vacilantes e incapaces de hablar sin antes beber la sangre del animal sacrificado por Odiseo (XI. 29, 36-37, 42-43). Además, la madre muerta de Odiseo le explica a este que cuando se muere, los nervios ya no unen la carne y los huesos (XI. 218-222), es decir, los difuntos ya no tienen fuerza.

A causa de esta imagen tan «pobre» del destino de las almas en el más allá, surgieron varios movimientos que sí tenían como uno de sus objetivos dar respuestas más específicas a las inquietudes que la gente sentía acerca del más allá, algunos de estos movimientos fueron los eleusinos, los dionisiacos, los órficos y los pitagóricos, los cuales eran llamados «misterios», ya que actuaban aparte de la *polis*, algunos casi en secreto. De hecho, las Sirenas también estaban relacionadas con los misterios, específicamente con el orfismo. Recordemos que este movimiento religioso místico fue fundado a partir de la figura de Orfeo, héroe que encantaba

con su lira a humanos, animales e incluso seres inanimados, así que también a estas las podía hechizar, como podemos ver en diversos testimonios, por ejemplo, un *lecito* de principios del siglo VI a.C. donde está representado Orfeo tocando su lira entre dos Sirenas:



Tenemos asimismo testimonios escritos que nos hablan de este suceso, por ejemplo, Apolonio de Rodas en su *Viaje de los Argonautas* (IV, 891 y ss.) cuenta cómo estos lograron pasar junto a la isla Antemóesa, donde cantaban las Sirenas, gracias a que Orfeo entonó su mejor canto con la lira rivalizando y eclipsando el de ellas, haciendo que algunas se arrojasen al agua convirtiéndose en escollos; únicamente uno de ellos se salvó, Butes, ya que aunque se tiró por la borda para alcanzar la orilla, la diosa Afrodita le salvó llevándoselo al monte Érix

Contamos con un testimonio parecido en las *Argonáuticas órficas*, texto anónimo donde Orfeo narra, en primera persona, su viaje con los Argonautas. Allí este también toca su cítara para contrarrestar el poder de las Sirenas que quieren atraerlos, el texto dice así (vv. 1284-1290):

Entonces, pues, mientras seguía tocando mi *forminge* desde lo alto del nevado escollo, las Sirenas se asombraron y cesaron en su canto: la una dejó caer de sus manos su lira, la otra su cítara. Gimieron terriblemente porque el triste destino de una muerte falsa había venido. Y desde lo alto de la escarpada cima se lanzaron a las profundidades del estruendoso mar y su cuerpo y su arrogante figura se transformaron en rocas.

¿En qué consistía el canto de Orfeo que era más poderoso que el de las Sirenas? Como ya explicamos, fue a partir de la figura de este héroe que se fundó el

orfismo, el cual tuvo un interés especial en el más allá, es decir, para ellos, el morir no solo significaba una llegada al Hades y su eterna residencia en este lugar, sino que planteaban el hecho de que hay que estar preparados para la muerte, ya que dependiendo de la clase de existencia que se lleve al estar vivos, será el futuro en el más allá, donde había castigos y recompensas. Además, creían que el ser humano estaba dividido en dos, una parte inmortal, el alma, y otra mortal, el cuerpo (porque los seres humanos descienden del dios Dioniso y de la tierra<sup>2</sup>), y concebían al cuerpo como la prisión del alma, como lo explica Platón en el *Cratilo* (400c):

En efecto, hay quienes dicen que es la «tumba» (*sêma*<sup>3</sup>) del alma, como si ésta estuviera enterrada en la actualidad. Y, dado que, a su vez, el alma manifiesta a través de éste, también se la llama justamente «signo» (*sêma*). Sin embargo, creo que fueron Orfeo y los suyos quienes pusieron este nombre, sobre todo en la idea de que el alma expía y de que tiene al cuerpo como recinto en el que «resguardarse» (*sôizêtai*) bajo la forma de prisión. Así pues, éste es el *sôma* (prisión) del alma, tal como se le nombra, mientras ésta expía sus culpas; y no hay que cambiar ni una letra.

Esto es lo que Orfeo cantaba, y que es la base del orfismo. Estaba directamente relacionado con el más allá, por lo tanto, si las Sirenas querían competir con él, debían cantar acerca del mismo ámbito, sin embargo, era más grande la «sabiduría» de Orfeo que la de ellas, por lo que las venció fácilmente.

Por otro lado, no sabemos si, para atraer a cada viajero, las Sirenas ofrecían un señuelo distinto y personal, pero el odiseico parece diseñado especialmente para el curioso Ulises, ávido de oír sus propias hazañas y noticias sobre sus compañeros en Troya, unos vivos y otros muertos. Así, podemos comprender también el papel tan importante que juega Circe en la *Odisea*, ya que gracias a ella, el héroe Ulises logra adquirir la sabiduría que las Sirenas ofrecen, sin dar a cambio su vida.

Concluyo, por un lado, que en la antigüedad grecolatina las Sirenas eran más conocidas por lo que cantaban que por su apariencia física. Por otro lado, estas tenían una relación especial con el más allá, por lo que su canto podía revelar algo relacionado con este ámbito, razón por la cual era tan seductor —ya que la religión de la *polis* griega no hablaba de él—. Así, lo que cantaban contenía «sabiduría» especial que no cualquiera soportaba y moría o, tal vez, este canto era tan convincente que todo el que las escuchaba decidía llegar rápidamente al más allá (ellas no forzaban a nadie, sino que sus víctimas llegaban por sus propios pies, conociendo los poderes de estos seres). Entonces, podemos asegurar que lo que hechizaba de las Sirenas no era su voz por sí misma, sino lo que cantaban, lo cual otorgaba

2. Para más información acerca de esta historia, consultar Bernabé, Alberto. *Hieros logos. Poesía órfica sobre los dioses, el alma y el más allá*.

3. En griego, hay un juego de palabras, entre «sepultura» (σημα) y «prisión» (σωμα). Además, el primer término significa también signo.

sabiduría. Es por eso que la imagen de las Sirenas, aunque ya no iguales físicamente, ha causado tanta fascinación a lo largo de tres mil años, esto es, el ser humano siempre ha luchado por conseguir sabiduría, dentro de la cual se encuentra, sin duda, lo que hay en el más allá. Finalmente, si bien la función telúrico-sepulcral de las Sirenas se extingue con la Antigüedad, es claro que la importancia de lo que cuentan las Sirenas, más que de cómo lo cantan, permanece entre nosotros, por lo que en esta época podrían cantar algo que nos llama mucho la atención pero que no tenemos claro o no está «permitido» hablar de ello, por lo que, creo, la imagen de la Sirena se ha enfocado a lo sensual, solo a lo físico.

## Referencias bibliográficas

### Fuentes clásicas

- Apolonio de Rodas. *Las argonáuticas*, ed. Manuel Pérez López. Madrid: Akal Clásica, 1991.
- Eurípides. *Tragedias III*, ed. Carlos García Gual y Luis Alberto de Cuenca y Prado. Madrid: Gredos, 1998.
- Higino, Cayo Julio. *Fábulas*, ed. Santiago Rubio Fernaz. Madrid: Clásicas, 1997.
- Homero. *La Odisea*, ed. Felipe Ximénez de Sandoval. Madrid: Edaf, 1979.
- Ovidio. *Metamorfosis*, ed. Vicente López Soto. Barcelona: Bruguera, 1972.
- Platón. *Diálogos*, ed. J. Calonge Riuz et al. Madrid: Gredos, 1983.
- Porfirio. *Vida de Pitágoras, Argonáuticas órficas, Himnos órficos*, ed. Miguel Periago Lorente. Madrid: Gredos, 1987.

### Estudios contemporáneos

- Bernabé, Alberto. *Hieros logos. Poesía órfica sobre los dioses, el alma y el más allá*. Madrid: Akal Clásica, 2003.
- Bernabé, Alberto. *Prometeo, Orfeo, Adamo. Tematiche religiose sul destino, il male, la salvezza*. Roma: Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri, 1976.
- Bernabé, Alberto y Ana Isabel Jiménez San Cristóbal. *Instrucciones para el más allá. Las laminillas órficas de oro*. Madrid: Ediciones Clásicas, 2001.
- Bernabé, Alberto y Francesc Casadesús (coords.). *Orfeo y la tradición órfica. Un reencuentro*. Madrid: Akal, 2008.
- Burkert, Walter. *Les cultes à mystères dans l'antiquité*. París: Les Belles Lettres (col. Vérité des Mythes), 2003.

Diez de Velasco, Francisco. «Implicaciones sociológicas en el surgimiento y desarrollo del Caronte griego: apuntes de metodología». En: <<http://webpages.ull.es/users/fradive/confe/sociocaronte/>> (agosto de 2009).

García Fuentes, María Cruz. «Algunas precisiones sobre las Sirenas». En: *Cuadernos de filología clásica*, n.º 5, 1973, pp. 107-116.

García Gual, Carlos. *Diccionario de mitos*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2003.

Perucho, Javier (estudio, selección y bibliografía). *Yo no canto, Ulises, cuento. La sirena en el microrrelato mexicano*. México: Ediciones Fósforo en coedición con el Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, 2008, 80 pp.

Vermeule, Emily. *Aspects of death in early Greek art and pottery*. Berrkeley: University of California Press, 1979.

## Lista de imágenes

1. 500-400 a.C. *Estamno* ático proveniente de Etruria, actualmente en British Museum E440. Imagen reproducida en el archivo digital de John Beazley, n.º 202628.

2. 600-550 a.C. Copa proveniente de Atenas, actualmente en el Museo Nacional de Atenas, 17984. Imagen reproducida en el archivo digital de John Beazley, n.º 14378.

3. 600-550 a.C. Plato proveniente de Atenas, actualmente en Baltimore (Md), Walters Art Gallery, 48.215. Imagen reproducida en el archivo digital de John Beazley, n.º 300072.

4. Circa 350 a.C. Proveniente de Atenas, actualmente en el Museo Nacional de Atenas. Imagen reproducida en: <<http://homepage.mac.com/cparada/GML/SIRENS.html>> (agosto de 2009).

5. 550-500 a.C. *Formisco* proveniente de Atenas, actualmente en Bologna, Museo Civico Archeologico, Pu190. Imagen reproducida en el archivo digital de John Beazley, n.º 5237.

6. Siglo V a.C. *Lecito* ático de fondo blanco. Imagen reproducida en E. Vermeule, *Aspects of death in early Greek art and pottery*, fig. 4.

7. 500 a.C. Base cilíndrica proveniente de Atenas. Imagen reproducida en F. Diez de Velasco. *Implicaciones sociológicas en el surgimiento y desarrollo del Caronte griego: apuntes de metodología*.

8. 600-550 a.C. *Lecito* proveniente de Atenas, actualmente en Heidelberg, Ruprecht-karls-universitat, 68.1. Imagen reproducida en el archivo digital de John Beazley, n.º 2434.



## Ochenta años de Julio Ramón Ribeyro (1929-1994)

### La ciudad sin novela

Mario Granda Rangel

En un ensayo titulado *Lima, ciudad sin novela*, Julio Ramón Ribeyro se refiere a esos nuevos personajes que, a comienzos de la década de 1950, comenzaron a poblar la ciudad, pero todavía no habían hallado espacio en el género novelístico. Más allá de sus razones, es interesante descubrir que nuestro autor identifica una gran cantidad de espacios y tipos de personas (en realidad, personajes potenciales) que en ese momento aún no se encontraban en la literatura y que, más bien, se presentaban como sujetos que la desafiaban. La ciudad antigua, la ciudad tradicional, se había convertido en poco menos de dos décadas en lo que ahora conocemos como la urbe.

Ribeyro, en el fondo, piensa en la novela y en las novelas que escribirá. Sin embargo, la inquietud sobre estos personajes perseverará en su literatura y no solo los encontraremos en sus cuentos sino en libros como *Dichos de Luder*, *Prosas apátridas* y *La tentación del fracaso*. Aquí el personaje de ciudad, el solitario personaje urbano, se desarrollará en su plenitud, pero también —el sello de Ribeyro— en su constante encuentro con lo inacabado, lo incierto y lo inefable.

Pareciera que estos personajes son entes sedentarios, que solo escriben y reflexionan. Pero también, la mayoría de las veces, son personajes que caminan y se aventuran. Se tiende a pensar también que la influencia de Borges solo estuvo en sus primeros cuentos. Pero, acaso, ¿no encontramos también aquí al literato, al solitario, al sin patria? Aquí, el mismo Ribeyro descubre que él también es uno de aquellos personajes que años antes vislumbró.

El valor de los siguientes textos es, aparte de la constante moderna del hombre solitario, el desafío de intentar escribir el azar y la poesía que no está en una sino en todas las ciudades:

A mí los tullidos, los tarados, los pordioseros y los parias. Ellos vienen naturalmente a mí sin que tenga necesidad de convocarlos. Me basta subir a un vagón de metro para que, en cada estación, de uno en uno, suban a su vez y vayan cercándome

hasta convertirme en algo así como el monarca siniestro de una Corte de los Milagros. La juventud, la belleza, en el andén del frente, en el vagón vecino, en el tren que se fue. En cuántas bifurcaciones de los pasillos del metro he perdido para siempre un amor. (prosa 60)

De pronto el cielo de París se cubre, la tarde se oscurece y en el interior de la casa se instala ese espesor de penumbra que solo he visto en las viejas haciendas de la sierra anegadas por la lluvia. ¡Qué invencible nostalgia al recordar entonces Tulpo, El Tambo, Conocancha, las casonas andinas donde anduve de niño y adolescente! Abrir la puerta al descampado era penetrar al corazón del país y al corazón de la aventura, sin que nada me separara de la realidad, ni la memoria, ni las ideas, ni los libros. Todo era natural, directo, nuevo e inmediato. Ahora, en cambio, no hay puerta que abra que no me aleje de algo y no me hunda más profundamente en mí mismo. (prosa 143)

—Ven con nosotros —le dicen sus amigos—. La noche está espléndida, las calles tranquilas. Tenemos entrada para el cine y hasta hemos reservado mesa en un restaurante.

—¡Ah, no! —protesta Luder—. Yo solo salgo cuando hay un grado, aunque sea mínimo, de incertidumbre. (dicho 4)

—Hay que estar muy atentos —dice Luder—, hay que estar día y noche atentísimos para descubrir la ventana por la cual podemos despegar intrépidamente hacia lo desconocido. (dicho 74)

## Sobre *Prosas apátridas*

Ricardo Sumalavia

Desde la ventana del piso parisino de Julio Ramón Ribeyro se podía ver la Place Falguière. Desde el balcón, a la vez que fumaba algún cigarrillo, observaba ese lado de Francia, ese lado de la vida. Observa a las personas y en algún momento afirma: «La vida está en los seres, pero los seres no son la vida».



Mientras Julio Ramón Ribeyro escribía los textos que luego integrarían el volumen *Prosas apátridas*, no tenía clara cuenta de qué estaba haciendo; no al menos en lo que a la tradición en español correspondía. Sus referentes eran más bien franceses. En su nota introductoria menciona que tuvo en mente *Le spleen de Paris* de Baudelaire, pero se puede hacer una breve lista citando también los ensayos de Michel de Montaigne, *Les pensées* de Pascal, los textos de Cioran y, en fin, los  *carnets* de cientos de escritores francófonos.

Uno podría creer que hallado el antecedente, la tradición asumida, las prosas de Ribeyro tendrían un asidero del cual poder leerse y entenderse sin inconvenientes. Pero no es así. No se trata simplemente de transpolar de una lengua a otra ciertas formas de escritura. Y Ribeyro lo sabía bastante bien. De allí la modesta distancia que asume desde el principio con sus maestros franceses. De allí, quizá desde la modestia, que haya preferido distinguirse de ellos y otorgar, sin querer, una de las formas más originales de la literatura en español. Él decía que estas prosas «carecían de territorio literario propio»; pues sin duda él se encargó de darle uno.

Si bien su *Prosas apátridas* no ha tenido abundantes ediciones, la multiplicación de sus lectores ha sido impresionante. No exagero al decir que entre muchos lectores no-peruanos, la mayoría conoce al Ribeyro de las prosas que al de los cuentos. Podríamos decir también algo semejante de sus diarios, recuperados en los diversos volúmenes de *La tentación del fracaso*, ya aparecidos en España y distribuidos en el medio hispanohablante. La última edición de *Prosas apátridas* apareció en 2007, bajo el sello Seix Barral, en la que podríamos llamar hasta ahora, a pesar de su muerte, la edición definitiva, que reúne doscientas prosas, poco más del doble de las aparecidas en su primera edición de 1975.

Los textos tienen en su mayoría entre quince y veinte líneas. Se podría pensar que el carácter reflexivo de las prosas de Ribeyro parte de la inmovilidad, del ocio del autor que estudia piezas estáticas. Sin embargo, a mi parecer, estas surgen de la oposición quietud-movimiento o de una mutua secuencia dinámica.

Muchas parten de la contemplación de su propio apartamento: su salón, sus libros, las diversas habitaciones, su balcón, etcétera. Todo ello dentro de una aparentemente inmovilidad, pues el propio tiempo, las luces naturales, las artificiales, un timbre que suena, son los que le otorgan una nueva dimensión a lo observado. Hay una suerte de fascinación y sorpresa que, paradójicamente, nacen de la conciencia de una frustración por poseer una mirada fragmentada, parcial, incapaz de captar la inmensidad de la naturaleza del hombre y de los objetos.

En otros casos, nos encontramos con prosas que parten de encuentros de Ribeyro con gente conocida o no. Personas en las calles, que salen y entran en las bocas del metro. Gente apostada en las barras de un bar, alguien tomando un café, una copa de vino o comiendo su almuerzo. El autor se sorprende de los rostros, de los modales. Está en todo momento evaluando las actitudes de los otros, de la fugacidad de los gestos, pues sabe que allí se encuentra el conocimiento y reconocimiento de la persona. Al final de la prosa 32 leo: «Parece que el rostro se organizara alrededor de la mirada y, cuando ésta desaparece, se desbarata».

Por supuesto, está también la reflexión sobre el oficio mismo de la escritura. Textos que no intentan dictaminar sobre este quehacer ni mucho menos. Son tanteos, confesiones de frustración nuevamente, pero de las cuales, de pronto, los atisbos son gloriosos, y de manera concisa y transparente nos hace partícipes de sus experiencias. Un fragmento notable es el aparecido en la prosa 55: «Comprendí entonces que escribir, más que transmitir un conocimiento, es acceder a un conocimiento. El acto de escribir nos permite aprehender una realidad que hasta el momento se nos presentaba en forma incompleta, velada, fugitiva o caótica. Muchas cosas las comprendemos sólo cuando las escribimos. Porque escribir es escrutar en nosotros mismos...».



Un 1 de mayo, lo refiere en la prosa 157, Ribeyro se lamenta de que París se encuentre vacío, con pocos comercios a la mano. En su trayecto a casa descubre un caracol en medio de la pista. Sabe que, por tratarse de un día feriado, son pocos los vehículos que pasarán por allí. Sin embargo, igualmente opta por cogerlo y colocarlo en medio de la acera. Una vez allí, viendo a los pocos pero peligrosos transeúntes —según las proporciones del caracol—, se cerciora de que es inevitable que este animalejo termine aplastado. Es cuestión de tiempo, se dice Ribeyro, para el caracol, para él, para nosotros.

## El lector en *Prosas apátridas*

Juan Francisco Ugarte

La obra de Julio Ramón Ribeyro es por unanimidad una de las más influyentes de la literatura peruana y aun latinoamericana. Los cuentos que constituyen *La palabra del mundo* (colección integradora y esencial de Ribeyro como cuentista) sintetizan una poética enfocada hacia los temas urbanos, bajo los moldes de marginalidad y frustración, matizados siempre con un escepticismo que la crítica en su totalidad ha calificado como ribeyriana. Sin embargo, reconocemos también, dentro de su extensa y plural obra, tres novelas importantes —*Cambio de guardia*, *Crónica de San Gabriel* y *Los geniecillos dominicales*— y algunas piezas de teatro. Menos comentada, o acaso menos leída, ha sido la otra parte de su bibliografía, es decir, aquella que responde a sus diarios, aforismos, ensayos y prosas. Esto implica una paradoja, pues es precisamente en estos textos donde identificamos al Ribeyro cuentista y no solo eso, sino que es aquí donde el propio Ribeyro justifica, complementa y engrandece sus relatos ficcionales. Con ello, pretendemos formular la idea de un corpus coherente y sólido, en el cual todos los medios de expresión verbal (novela, cuento, ensayo, diario, etcétera) revelan los mismos propósitos e ideales creativos: posición crítica, visión irónica del mundo, sencillez expositiva y escepticismo.

Se ha intentado colocar, bajo la misma etiqueta, tanto su diario *La tentación del fracaso* como su libro aforístico *Dichos de Luder*, y lo mismo sucede con sus *Prosas apátridas*<sup>1</sup>. Esto no descubre únicamente los esfuerzos por encasillar la obra «no ficcional» de Ribeyro sino, además, una limitación respecto a los alcances de esta. Si leemos, por ejemplo, *Prosas apátridas* como una obra cuyos puntos de contacto con *La tentación del fracaso* exceden al simple testimonio confesional de una voz narrativa (que, en el primer caso, no es posible confundirla con la del autor), entonces restringiríamos en gran medida las inmensas magnitudes que posee y a veces esconde. En este sentido, proponemos que si bien *Prosas apátridas* establece diver-

1. Un ejemplo de esto lo encontramos en el libro que Peter Elmore le dedica a Ribeyro: *El perfil de la palabra. La obra de Julio Ramón Ribeyro*. Lima: Fondo de Cultura Económica-Fondo Editorial de la PUCP, 2002.

esos lazos con las obras mencionadas (aunque también con *La caza sutil*, libro de ensayos), no permite clasificarla al lado de estas debido a una construcción discursiva y estructural totalmente distinta y autónoma. Paralelamente, lo que ocurre es una reducción sincrética de todas las formas creativas que utiliza Ribeyro, condensadas por ello en pequeños fragmentos que, en su conjunto, producen una obra singular dentro de la tradición peruana.

Como vemos, en *Prosas apátridas* confluyen una serie de expresiones aforísticas, narrativas, formas tomadas del ensayo literario y los diarios. En el Perú, otros escritores han incursionado en manifestaciones similares, como es el caso de González Prada con los aforismos o Salazar Bondy con el ensayo. Sin embargo, en el libro de Ribeyro el tratamiento discursivo está empleado de modos disímiles, dentro de un marco específico que define y resalta la idea de fragmento. En su totalidad, *Prosas apátridas* constituye una perspectiva fraccionada de la realidad, utilizando los géneros disgregadores e intermitentes que permite el discurso literario. Sobre esto, Roberto Forns-Broggi, al referirse a Gabriel Jospovici y la tradición del fragmento en la literatura, señala que «el cultivo del fragmento por Kafka, Eliot, Stevens, Proust, Robbe-Grillet, Virginia Woolf y Beckett revela, en líneas generales, la desintegración de la noción de verdad y del poder del intelecto para dar cuenta de esa verdad que durante tantos siglos permaneció intocada»<sup>2</sup>. Es evidente que en *Prosas apátridas* existe una racionalidad completamente ajena a la del conocimiento erudito o intelectual; por el contrario, nos enfrentamos ante una lógica del entendimiento seccionado y descompuesto del mundo, enmarcada por una comprensión intuitiva. En este panorama, la verdad se configura fuera de los márgenes preceptivos que determina la institución académica. La verdad, si alguien pretende hallarla en estas prosas, se torna en una construcción íntegra y parcial, alejada de toda erudición, aunque no de la cultura entendida como tal. En la prosa 21, Ribeyro parece legitimar esta visión: «Los conocimientos de un hombre culto pueden no ser muy numerosos, pero son armónicos, coherentes y, sobre todo, están relacionados entre sí. En el erudito, los conocimientos parecen almacenarse en tabiques separados (...). En el primer caso, el conocimiento engendra el conocimiento. En el segundo, el conocimiento se añade al conocimiento»<sup>3</sup>.

El sentido fragmentario de *Prosas apátridas* (que, por lo demás, demuestra y confirma una característica constante en la obra de Ribeyro) nace a partir de las significaciones des-centradas del discurso ribeyriano. Sin embargo, como bien apunta Elmore, no se trata de una postura (y menos aun en estas prosas) «mar-

2. Roberto Forns-Broggi. «Ribeyro y la función visual del fragmento: notas en torno a *Prosas apátridas* y *Dichos de Luder*». En: César Ferreira e Ismael Márquez (compiladores). *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*. Lima: Fondo Editorial de la PUCP, 1996, p. 273.

3. Julio Ramón Ribeyro. *Prosas apátridas*. Lima: Editorial Seix Barral, 2009, p. 27.

4. *Op. cit.*, p. 14. Elmore toma el término de Sylvia Molloy, que lo emplea en relación a Borges.

ginal», aunque en muchos casos delinee figuras representativas de ello, sino que manifiesta un estado *lateral*<sup>4</sup>. Desde esta posición, la voz fragmentada de Ribeyro se presenta como un reflejo metafórico y discontinuo de la realidad. Los procesos mediante los cuales se inserta dentro de ella no funcionan como una exploración dilatada y acrítica, lo que implica que Ribeyro en lugar de atraer el mundo, lo abre y, sobre todo, altera en diversas partes.

Este recurso, además de ser inherente a su estilo, impone un nexo activo y nuevo con el lector. En la nota que da inicio al libro, Ribeyro señala la influencia de *Le spleen de Paris* para la unificación de sus prosas. Esto no es un hecho menor. Ambas obras están estructuradas bajo los mismos conceptos de diversidad y fragmentación, ambas tocan temas universales como la muerte, la belleza, la historia y el tiempo, entre otros, y ambas poseen como espacio referencial a París, detalle cuyas implicancias no deben dejarse de lado. Consecuencia de estos rasgos es que tanto en *Le spleen de Paris* como en las *Prosas apátridas* se obtenga a un lector dinámico y totalmente exento de las privaciones ocasionadas en muchos casos por la linealidad narrativa, el orden secuencial de la exposición, y el carácter globalizador y cerrado de las obras. Para el lector de estos libros, el discurso compone una suma de particulares sin la pretensión (inútil, además) de instaurar una totalidad consolidada y coherente. En contraste, se entiende que es precisamente a raíz de esta totalidad que se formulan distintas fracciones excesivamente dispares, lo que no indica una deficiencia. Respecto a este punto, la teoría de la recepción ha señalado que la obra literaria más efectiva es aquella que lleva al lector a un nuevo conocimiento de sus códigos y expectativas, la que abre una visión desconocida de la totalidad, aquella que interroga y de cierta manera modifica una perspectiva establecida. *Le spleen de Paris*, pero sobre todo *Prosas apátridas*, ostentan esta característica. Por ello, en la obra de Ribeyro, el lector, por su condición de agente activo, no solo es consciente de su proceso conceptual en tanto lectura discontinua, sino que además forma parte de una interacción con el discurso.

Marie-Laure Ryan, en su libro acerca de los modos de concebir los mundos textuales, sugiere que en cualquier obra, para que exista una interactividad, es necesario que la inmersión le conceda ciertos espacios (como el de la transparencia del medio)<sup>5</sup>. Así, el encuentro y reconciliación entre ambas resulta imposible. Para el lector, por tanto, existen dos posibilidades: o interactúa o se sumerge por completo en el texto. Argumento por demás discutible. En la configuración del fragmento en *Prosas apátridas*, el lector se enfrenta ante pequeñas realidades, todas ellas íntegras y concisas, pero no con el fin de reconstruir un mundo sino de

5. Marie-Laure Ryan. *La narración como realidad virtual. La inmersión y la interactividad en la literatura y en los medios electrónicos*. Barcelona: Paidós, 2004. Este punto es tocado sobre todo en el tercer capítulo: «La poética de la interactividad». Sin embargo, es una idea constante a lo largo del libro.

interconectarse con él, de producir esa interactividad a la cual se refiere Ryan. Una de las virtudes del sentido fragmentario de este tipo de textos es la oportunidad que le confiere al receptor para ingresar libremente en el discurso. El libro no es, en este sentido, un objeto literario (depositario de realidades) restringido y autoritario, que solo permite un camino de lectura; por el contrario, dispone de una gama de entradas y salidas, sin que esto afecte necesariamente en el desarrollo asimilativo del lector.

Todo esto deviene en un compendio de aspectos receptivos que tienen como propósito alinear, por intermedio de una confluencia indiscriminada de recursos, al lector con la obra. Vargas Llosa, en «Ribeyro y las sirenas», indica que «leyéndolo, se tiene la sensación de entrar a una intimidad prohibida, de recibir una confesión impúdica»<sup>6</sup>. En efecto, cada prosa está formulada de tal manera específica que la voz discursiva se familiariza agudamente con el lector, elaborando un procedimiento de horizontalidad entre ambas instancias. La estrategia tonal utilizada por Ribeyro, a pesar del sentido fragmentario, proporciona una intensidad en la lectura que puede modificar, hasta cierto punto, las significancias de algunas prosas. Ejemplo de esto son las siguientes frases: «Ahora que mi hijo juega en su habitación y que yo escribo en la mía me pregunto si el hecho de escribir no sería la prolongación de los juegos de la infancia». O también: «Un amigo me revela negligentemente, como si de nada se tratara, algo que ocurrió hace años, muchos años, y de pronto siento dentro de mí un derrumbe de galerías». O incluso: «Cenando de madrugada en una fonda con un grupo de obreros me doy cuenta de que lo que separa lo que se llama las clases sociales no son tanto las ideas como los modales»<sup>7</sup>. *Prosas apátridas* está escrita con un tono cuidadosamente trabajado que conecta al lector desde el inicio. Así, origina en este el efecto (acertado, por cierto) de involucrarse con un sujeto determinado y su testimonio. En muchos casos, incluso, se llegará a cierta impresión de una declaración hablada, referida entre amigos, dentro de una atmósfera íntima.

Un procedimiento distinto, aunque importante para el lector, lo encontramos en la confección misma de las prosas. Vargas Llosa apunta que «aunque en algunos de estos textos Ribeyro habla de su vida privada, esos episodios autobiográficos pierden casi instantáneamente su carácter confidencial al disolverse en reflexiones sobre los grandes temas»<sup>8</sup>. Lo que ocurre es una apertura desde lo específico, cotidiano o acaso trivial, hasta los espacios universales, abiertos y, en definitiva, humanos. Ribeyro construye cada prosa con una intención global, abarcadora y, sobre todo, esencial. Este es un rasgo típico del libro: la esencialidad de los frag-

6. Mario Vargas Llosa. «Ribeyro y las sirenas». En: *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*. Lima: Fondo Editorial de la PUCP, 1996, p. 261.

7. *Op. cit.* Respectivamente: prosa 58 (p. 52), prosa 56 (p. 50) y prosa 76 (p. 65).

8. *Op. cit.* p. 261.

mentos. Debido, como se ha señalado, a una condensación de los distintos modos expresivos, *Prosas apátridas* se configura a partir de lo aglomerado y sus alcances, de lo esencial en la condición humana. Por ello, se abocan a la muerte, el tiempo, la amistad y el arte, entre otros, es decir, los «grandes temas». El lector no puede desvincularse de esto, pues se identifica y reconoce en estas prosas, el lazo que lo une con ellas se encuentra íntimamente asociado con su existencia, con su propio ser. Ribeyro magnifica lo insignificante, lo que en apariencia funciona como simple anécdota o relato, y funda una realidad universal, absoluta y trascendente. La lectura no puede darse, siguiendo esta línea, de forma pasiva y apartada, sino que el lector **es** al mismo tiempo lo que lee, se observa en los fragmentos y, con esto, se configura como ser humano.

## Referencias bibliográficas

### Fuentes primarias

Ribeyro, Julio Ramón. *Prosas apátridas*. Lima, Editorial Seix Barral, 2007.

### Fuentes secundarias

Coaguila, Jorge. «Julio Ramón Ribeyro». En: *La casa de cartón de OXY*, n.º 1. Lima, invierno de 1993.

Elmore, Peter. *El perfil de la palabra. La obra de Julio Ramón Ribeyro*. Lima, Fondo de Cultura Económica-Fondo Editorial de la PUCP, 2002.

Ferrari, César y Márquez, Ismael. *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*. Lima, Fondo Editorial de la PUCP, 1996.

Minardi, Giovanna. «El arte poética de Julio Ramón Ribeyro». En: *La casa de cartón de OXY*, n.º 1. Lima, invierno de 1993.

Oquendo, Abelardo. «Apuntes sobre Ribeyro». En: *Eco*, n.º 183. Bogotá, enero de 1977.

Rabí, Alonso. «Sobre *Prosas apátridas*». En: *La casa de cartón de OXY*, n.º 1. Lima, invierno de 1993.

Ryan, Marie-Laure. *La narración como realidad virtual. La inmersión y la interactividad en la literatura y en los medios electrónicos*. Barcelona, Paidós, 2004.

## Prosas apátridas o el mundo en crisis

Lenin Heredia Mimbela

«A la tercera copa apago mi cigarrillo y me voy, no vencido, sino avergonzado por haber creído que aún cabe aguardar en este mundo trivial la irrupción de lo maravilloso»  
prosa 84

En una breve nota de 1982, con motivo de su tercera edición española, Julio Ramón Ribeyro ofrece la consabida explicación sobre el título de *Prosas apátridas*<sup>1</sup>. En resumen: no se trata de las prosas de un *apátrida* o de alguien que, sin serlo, se considera como tal, sino de textos «que no han encontrado sitio en mis libros ya publicados y que erraban entre mis papeles, sin destino ni función precisos», textos que no se ajustan cabalmente a ningún género<sup>2</sup>.

Esta explicación, hoy bastante socorrida, pero vital para el autor en su momento, encierra un curioso giro. Las críticas iniciales, debido quizás a la novedad del registro, o por hallarse temporalmente demasiado cerca, habían centrado su interés primordial en el papel del sujeto, en el productor (el «apátrida»). Es el propio autor quien, revelando el origen de las prosas, sus posibles antecedentes, a nivel simbólico devuelve la primacía ante todo de los textos.

Resulta necesaria esta observación puesto que, tras la publicación en 1992 de *La palabra del mundo. Tomo IV, La tentación del fracaso*<sup>3</sup> y *Relatos santacrucinos*, títulos que abren su última etapa, existe una abrumadora tendencia a considerar la obra de Ribeyro un corpus básicamente autobiográfico. Muchos trabajos han asumido una postura crítica que sobre todo prioriza la perspectiva del «yo». Tarea comprensible, por cierto, en el marco de los diarios íntimos, pero que extendida a *Prosas apátridas*, por ejemplo, reduce la riqueza de sentidos del texto literario por antonomasia.

1. En este artículo se utiliza la 6ª edición. *Prosas apátridas*. Lima: Seix Barral, 2006.

2. En cuanto a información bibliográfica, muchos de los datos citados en este artículo han sido tomados del importante e ineludible *El archivo personal de Julio Ramón Ribeyro*, del investigador Luis Fuentes Rojas.

3. El año, 1992, corresponde a la publicación del tomo I. *La tentación del fracaso*, como es sabido, fue publicada en tres tomos.

## Los dilemas críticos ante *Prosas apátridas*

Al publicar sus diarios íntimos, Ribeyro tenía clara conciencia de la novedad que ello representaba en la tradición literaria peruana. Algo similar puede decirse respecto a *Prosas apátridas*. Resulta ciertamente dificultoso rastrear líneas de antecedente directo en nuestra tradición. El acto de publicación en este contexto, por tanto, revela al mismo tiempo otro dilema: que existe menos un discurso crítico que asuma este tipo de producción.

Esta situación ha provocado que muchos trabajos presenten similar tendencia. Ante todo, ver en *Prosas apátridas* un «autorretrato espiritual», como apunta Oviado en el prólogo a la primera edición, o un «testimonio sobre el propio Julio Ramón Ribeyro», como casi diez años después coincide Vargas Llosa<sup>4</sup>.

Algunos estudios posteriores, como el de Peter Elmore<sup>5</sup>, han buscado relacionar *Prosas apátridas* ya no directamente con la experiencia de su autor, sino con «los dominios del oficio y la ética». Sin embargo, el interés por el sujeto se mantiene: «lo que define al conjunto es la mirada de quien escribe, más que las cuestiones y los paisajes en los cuales ésta se posa»; o: «los fragmentos son reflexivos: el escritor piensa (o, acaso sea preferible decirlo así, se piensa) en base a las condiciones y cualidades que fundan su práctica»<sup>6</sup>.

Aunque legítimo, resulta en verdad menor constatar si estas prosas son o no un testimonio sobre el propio Ribeyro. Representa una vía accesible, sin duda, pero superficial y acaso evidente. El libro en sí posee un rico arsenal de ideas y concepciones, en torno a variados temas, que establecen relaciones cognoscitivas y construyen una visión del mundo: la cultura, la literatura, la historia, la infancia, la mujer, la vejez, etcétera.

## El acceso al conocimiento

«La carta que aguardamos con más impaciencia es la que nunca llega. No hacemos otra cosa en nuestra vida que esperarla. Y no nos llega, no porque se haya extraviado o destruido, sino sencillamente porque nunca fue escrita» (prosa 192).

4. Vargas Llosa, Mario. «Ribeyro y las sirenas». En: *Contra viento y marea*. Vol. 3. Lima: Peisa, 1990, pp. 313-316.

5. Específicamente el capítulo sexto de: Elmore, Peter. *El perfil de la palabra. La obra de Julio Ramón Ribeyro*. Fondo de Cultura Económica-Fondo Editorial de la PUCP, 2002. pp. 135-158.

6. En este capítulo, Elmore presenta, además, un conflicto básico: asumir un mismo registro «autobiográfico» para el diario íntimo, *Dichos de Luder* (1989) y *Prosas apátridas*. En el primero no cabe duda tal carácter. Para los últimos, queda aun en consideración su potencial estatus ficcional. Por otra parte, es cierto que entre los tres existen coincidencias. Algunas entradas del diario, por ejemplo, son exactamente las mismas prosas.

Estas treinta y ocho palabras sintetizan la estructura regular de las prosas apátridas. Más allá de su inicial tendencia narrativa, una «prosa» presenta dos momentos marcados. El primero, en que el narrador afirma su «yo» («nosotros», en este caso), en tanto individuo ante el mundo. El segundo —hacia las palabras finales—, donde la información es asimilada, y entonces es posible acceder a una instancia más abstracta: el aforismo, la sentencia. El individuo aspira al conocimiento. En *Prosas apátridas* se afirma sobre todo la posibilidad de acceder a él. El libro mismo es testimonio de un proceso de aprendizaje del conocimiento.

## El mundo en crisis

En general, dentro de la amplia variedad temática de las doscientas prosas apátridas, destacan dos elementos: el hombre y el mundo. Entre estos se tejen relaciones de distinto tipo: del hombre en la relación consigo mismo o su mundo interior, y sobre todo en su contacto con el mundo. Estos textos cortos o fragmentos<sup>7</sup>, son ante todo una reflexión aguda sobre el mundo. Diríase que, si acaso se destruyera todo lo escrito y se partiera inocente, alegremente de cero, como resuelve la prosa 1, sería posible reconstruir nuestra época, recrear sensibilidad y conflictos del individuo moderno contemporáneo, a partir de *Prosas apátridas*.

Por los textos desfilan individuos de toda extracción; aunque principalmente sujetos que en el entramado social ocupan posiciones menores —barrenderos, policías, paseantes, oficinistas, muchachas, vagabundos, etcétera—. A través de un amplio mosaico, se entrega al lector una idea puntual del mundo. Antes que nada, según la prosa 19, en la que el narrador toma como punto de partida de la reflexión a «su hijo», trátase de un mundo inarmónico, desordenado, sinsentido: «tendrá que escrutar, indagar, apelar a filósofos, novelistas o poetas para devolverle a su mundo armonía, orden, sentido, inútilmente, además» (26).

En la lógica del texto, muy a contracorriente de lo que podría creerse, importa poco que el mundo representado sea francés, o, dicho mejor, que sea París el estímulo de estas reflexiones. Léase la prosa 82: «descorro el visillo y lanzo una mirada ávida sobre el mundo, lo interrogo, pero no recibo ningún mensaje, salvo el del caos y la confusión: automóviles que circulan, peatones que cruzan la plaza, negocios que encienden sus luces, excavadoras que aran un terreno baldío, pájaros extraviados buscando un remanso en el bullicio». Puede adjudicársele esta descripción, en mayor o menor grado, a cualquier metrópoli del mundo occidental.

El autor no se interesa en sostener una mirada dependiente del espacio representado: en lo esencial, los dilemas que aquejan a un barrendero o un policía

7. Sobre el «fragmento» reflexiona al detalle Roberto Forns-Broggi. «Ribeyro y la función visual del fragmento: notas en torno a *Prosas apátridas* y *Dichos de Luder*». En: César Ferreira e Ismael Márquez (compiladores). *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*. Lima: Fondo Editorial de la PUCP, 1996, pp. 271-282.

parisino no son muy distintos a los de sus pares en el mundo. En *Prosas apátridas*, Ribeyro aspira al símbolo. Una mujer es todas las mujeres a la vez. La Agencia es todas las oficinas burocráticas en una. Un hombre es todos los hombres. Recurso kafkiano, sin duda, donde el señor X, es solo un símbolo de todos los señores X.

El tono que atraviesa *Prosas apátridas* resulta justamente pesimista en tanto constata una realidad terrible. Una realidad capaz de producir «una locura incurable» (prosa 22). Este mundo no es más una cuestión abstracta, un «sistema» oculto que maneja hilos sutiles, sino una realidad constante, concreta, que violenta diariamente. Un mundo hostil tanto para los sujetos totalmente instalados en la sociedad (los jugadores de la Bolsa, esa «ocupación melancólica», de la prosa 38, o aquel hombre rico, que pese al dinero no alcanzaría la salud, la cultura ni el amor por completo, de la prosa 154), como para los demás: el oficinista, el paseante, el niño, el escritor, etcétera.

Es recurrente la analogía entre el escritor y el niño (prosas 19, 30 y 58, entre otras), no tanto por su manera de asimilar el mundo (ambos por medio de los signos, sean abstractos o concretos), sino sobre todo por su indefensión ante el mundo. El niño, pese a su ansiedad por pertenecer a él (prosa 46), no se halla preparado para el encuentro. El escritor, aunque su adultez lo inscribe automáticamente en el mundo, su sensibilidad no le permite asimilarlo por completo (prosa 175).

Bastaría con detenerse en la prosa 68 para comprender uno de los grandes motivos que orienta el libro: el interés por develar al lector la inconsistencia del mundo: «es penoso que tengamos que vivir entre fantasmas, buscar inútilmente una sonrisa, un convite, una apertura, un gesto de generosidad o de desinterés y que nos veamos forzados, en definitiva, a caminar, cercados por la multitud, en el desierto» (58).

¿Qué tipo de sociedad esta, de seres medularmente solitarios que organizan su vida en torno al santuario, a los pequeños templos «de la gran misa cotidiana del capitalismo mundial» (prosa 38)? El mundo de *Prosas apátridas* no es otro sino aquel en donde la cultura del consumo y el éxito ha superado grandemente el valor de lo humano (prosa 69), la cultura que ha originado que no sea posible hablar más de personas sino de «arquetipos» y fantasmas, que se deba convivir ya no seres sino una inmensa fauna urbana.

Reza la prosa 23: «El espectáculo que ofrece la historia antigua y actual es siempre el espectáculo de un juego cruel, irracional, imprevisible». Y sobre todo irracional, puede añadirse. Observación por demás paradójica en el marco de la modernidad, donde este mundo en crisis se arroga principalmente la capacidad de sentar sus bases guiado por el dios de la Razón.

## Propuestas de lectura en torno a la ficción breve ribeyriana

Christian Elguera Olórtegui

La obra de Julio Ramón Ribeyro no solo debe estudiarse dentro de los géneros «solentes» como el cuento, la novela o el teatro, sino que también se hace necesario un abordaje de su ficción breve, lamentablemente descuidada por la crítica. A nuestro criterio este descuido se debe a la falta de una crítica o teoría especializada en la ficción breve, lo cual resulta indispensable en tanto que nos permitiría comprender el carácter lúdico y experimental de su prosa y, sobre todo, reconocerlo como uno de los fundadores del microrrelato en el Perú.

### Recepción

La ficción breve ribeyriana se destaca por la conciencia de estar escribiendo textos novedosos, que desentonan con la tradición en boga e implican un problema crítico y una necesidad de repensar la tradición literaria peruana. Pero al momento de acercarnos al Ribeyro mínimo advertimos un desequilibrio entre la abundante bibliografía sobre sus cuentística y la existente de las obras del corpus por estudiar: resulta así desconcertante la cifra de seis ediciones de *Prosas apátridas* ante la única edición de *Dichos de Luder*. De hecho es una «solencia» que los artículos y ensayos que han abordado la ficción breve ribeyriana se restrinjan a las «prosas». Así las cosas, nuestra relación ha de partir de los prólogos que acompañaron las publicaciones de dicha obra.

Respecto al prólogo de Oviedo (1975), este se dedica propiamente a hablar de las prosas en el espacio final de su estudio —se ha dedicado a brindarnos un recorrido de la producción ribeyriana a lo largo de su discurso—, y cuando lo hace cae en el error de ver en ellos un testimonio del «apatridismo» en su sentido más burdo, advirtiendo que él mismo (Oviedo) es también un apátrida, cayendo así en una concepción que el mismo Ribeyro buscará superar en la nota preliminar que se incluye en las ediciones posteriores. Nos dice Ribeyro: «No se trata como algunos lo han entendido, de las prosas de un apátrida o de alguien que, sin serlo, se considera como tal».

Más acertado resulta ser el prólogo de Oquendo, específicamente en tres puntos: a) precisar su importancia dentro de la obra ribeyriana y su carácter novedoso: «... configuran ahora una obra decisiva para la mejor comprensión de la literatura de su autor, aparte de hacer un libro más bien insólito en el Perú» (153); b) la importancia de la forma en su construcción; y c) la preferencia y descubrimiento de lo cotidiano: «Como la mayoría de sus cuentos, estas *Prosas* prefieren los asuntos nimios, de tan vistos invisibles a veces, que el redescubre en su carga significativa» (156).

Otro es el caso del texto «Retratos del artista: *Prosas apátridas, Dichos de Luder y La tentación del fracaso*» de Peter Elmore, incluido en su libro *El perfil de la palabra. La obra de Julio Ramón Ribeyro*. Elmore cae en un problema nominal en el caso de *Dichos de Luder*: los llama aforismos, anécdotas, fragmentos; advierte luego que es [el volumen en sí] «un divertimento que se ubica a medio camino entre la ficción y el ensayo» (77); los vinculará con el chiste y caerá en la ingenua fórmula de ver en el protagonista de la ficción un equivalente del autor: «Basta restar el gusto evidente de Luder por la frase lapidaria y el gesto enfático para que la afinidad —o más bien la equivalencia— con el autor Julio Ramón Ribeyro sea del todo transparente» (78).

El texto de Vargas Llosa, «Ribeyro y las sirenas», nos precisa vínculos interesantes de *Prosas apátridas* que permitirían ir más allá del lugar común de *Pequeños poemas en prosa* de Baudelaire, cita así el *Dictionnaire des idées reçues* de Gustave Flaubert y *Carnets* de Albert Camus. Otro punto destacable de su ensayo es ver en el libro mucho más que la persona del autor. Si bien reconoce que el libro «(...) es sobre todo, un testimonio —de prosa exacta e incitantes ideas— sobre el propio Julio Ramón Ribeyro» (261), nos dirá luego, dándole un giro a este juicio, que:

... esos episodios autobiográficos pierden casi instantáneamente su carácter confidencial al disolverse en reflexiones sobre los grandes temas. Es esta operación lo atrevido e incitante del libro. ¿Los grandes temas? Sí: la muerte, el sentido o sin sentido de la historia, la salud y la enfermedad, la cultura, el placer, la belleza, el progreso, la razón, el éxito, el destino, la literatura. (*ibid.*)

El artículo que a nuestro criterio es el que mejor ha sabido percibir la fecundidad de la prosa breve ribeyriana es el Roberto Forns-Broggi: «Ribeyro y la función visual del fragmento: notas en torno a *Prosas apátridas y Dichos de Luder*». En dicho trabajo se advierte, tal como hemos venido precisando, el problema que significa este corpus para la crítica literaria peruana: «Sin duda, *Los dichos de Luder* [sic] pondrían en aprietos a diversos tipos de gente. Para empezar, a los críticos literarios y a los lectores en general, por no responder a un género establecido como la novela o el cuento» (272). La propuesta del estudio parte de la estética del fragmento a partir del cual logra Ribeyro una desacralización de las formas de conocer el mundo, esto se debe a que, como señala el crítico, siguiendo a Gabriel Josipovici:

El fragmento niega la comodidad de encontrar un centro, un solo significado, una verdad dicha, tanto en las obras artísticas como en el mundo. Lo que hace es más bien devolver un sentido del potencial de cada momento, de cada palabra, de cada gesto y de cada evento, al mismo tiempo que reconocer la importancia radical del proceso de creación y expresión en la propia vida (273)

Trabajo de gran interés es el de Elio Vélez Marquina, «Alcances para una poética. Hacia una definición formal de *Los dichos de Luder* de Julio Ramón Ribeyro». Vélez busca comprobar cómo se concentran en los «dichos» las principales características de la poética ribeyriana, precisadas por Minardi, básicamente la «sencillez o clasicidad de la técnica» y «la simplicidad estética» (cfr. Minardi, 1996: 147-149). Pero además de buscar una coherencia de conjunto de la obra del autor y los deslindes biográficos, el aporte del trabajo, a nuestro criterio, es la especificación de la presencia de narratividad en los dichos, aun a pesar de su brevedad: «Los “dichos” suponen un diálogo, y esto constituye lo mínimo del relato» (56).

### **Ribeyro y el proceso de formación del microrrelato**

Consideramos idóneo antes de analizar las «prosas» y los «dichos», detenernos brevemente en la tradición que está detrás de ellos, ya que desconocer la tradición de los autores del pasado, ha señalado Bourdieu, nos condena «a una forma intrínsecamente viciada de comprensión y de explicación». Partimos de un cuestionamiento a la originalidad de los textos ribeyrianos y a la crítica que la ha precisado, mostrando con ello una ignorancia en el proceso de formación del microrrelato en el Perú, de allí que hayamos referido que la ficción breve ribeyriana implica «una necesidad de repensar la tradición literaria peruana»<sup>1</sup>. Con esto no estamos afirmando que Ribeyro leyera a los autores de los que a continuación nos ocuparemos. En realidad, de lo que se trata es de precisar su lugar dentro de este proceso de formación, ya que solo así se harían válidos los juicios acerca de su novedad: conciencia de lo que se escribe (la ficción breve como anacronismo dentro de nuestro sistema literario), mayor cultivo de la forma, y mayor densidad y complejidad (búsqueda de experimentalismo y renovación de la prosa).

1. El primer paso de esta sistematización lo ha realizado el crítico Mario Castro Arenas, quien en su trabajo «Cimientos estéticos en *La casa de cartón*», al intentar precisar la tradición en que se inserta la narrativa de Adán (lo que él llama sus «greguerías»), así como su posterior influencia, nos brinda el siguiente recorrido: «Valdelomar escribió sus “Diálogos máximos” y “Neuronas” bajo la impronta de Gómez de la Serna. Con menos felicidad el novelista López Albújar publicó sus “Calderonadas”, suerte de criollas greguerías con la clara intención de satirizar el arte de vanguardia (En plan de continuar rastreando la influencia de Gómez de la Serna en nuestro medio, a pocos escapa que los “Sinlogismos” de Sofocleto (...) son descendientes de las greguerías, aunque carecen del frecuente halito poético de éstas)» (127).

En un primer período de la formación del microrrelato en el Perú encontramos un desarrollo de la expresión breve o fragmentaria. Tenemos así:

- a) *Neuronas* de Abraham Valdelomar
- b) *Aforísticas*, *El monólogo interior* y *Notas Marginales* de Antenor Orrego
- c) *Memoranda* de González Prada, mezcla de aforismos, ensayos y anotaciones
- d) *Contra el secreto profesional* de César Vallejo, libro que para Carlos Eduardo Zavaleta inaugura la hibridación textual a partir del cuento-ensayo<sup>2</sup>, y que Ricardo Silva Santisteban vincula, debido a su composición experimental, con *El plano oblicuo* de Alfonso Reyes y *El hacedor* de Jorge Luis Borges.

En un segundo momento, encontramos a la Generación del 50, puente inmediato hacia lo que hoy conocemos como microrrelato. En esta generación se presenta:

- a) El desarrollo del cuento breve, donde destacan los nombres de Sara María Larraburre, Luis León Herrera, Luis Alberto Ratto, Carlos Eduardo Zavaleta, el mismo Ribeyro con «La huella» y «La careta»<sup>3</sup>. Otro es el caso de Eleodoro Vargas Vicuña con los cuentos breves de *Ñahuín* —mas no microrrelatos—, como «Velorio», «En tiempo de los milagros», «El traslado» y «Ese Don Aguilar», o con el volumen *El cristal con que se mira*<sup>4</sup>, en el que a lo poético se suma un tono reflexivo y existencial.
- b) Lo germinal del microrrelato, textos que se hallan en el umbral del proceso, ya que significan el despegue o inicio de un despliegue hacia una mayor experimentación lúdica e irónica, de la búsqueda de la hibridación y el lirismo, y, sobre todo, germinales, esto es, semillas que fecundarán el campo para un desarrollo posterior. Es aquí donde encontramos a autores como:
  - b.1) Luis Loayza, quien tras cultivar las formas breves en revistas como *Mar del Sur* e *Idea*, será con su libro *El avaro* (1955) que se convierta en uno de los epónimos de la ficción breve peruana. Trabajo de lenguaje, de ritmo y de densidad significativa; hibridación de ensayo, cuento y parábola; visión de la paradoja, finales ambiguos y seriación de los frag-

2. Las palabras de Zavaleta son las siguientes: «Así como Vallejo fue siempre un revolucionario de la palabra y la poesía, sus pasos de experimentador en la narrativa no le fueron suficientes; avanzó todavía más y culminó un pequeño libro de pensamientos titulado *Contra el secreto profesional*, escrito entre 1928 y 1929, cuyo mayor éxito literario es lo que ahora podemos llamar cuento-ensayo, género en que después fue maestro Jorge Luis Borges, pero que aquí, en un libro concluido antes de 1930, destaca a Vallejo con brillo auténtico» (*El Hablador*).

3. Textos iniciales que se hallan dentro del género fantástico, de tintes kafkianos el primero —*Letras Peruanas*, 5 (1952): 30— y gótico el segundo —*Realidad*, 3 (1952): 5—, y que anteceden a la configuración de sus posteriores personajes.

4. Ambas obras se encuentran reunidas en *Ñahuín. Narraciones ordinarias 1950/1975*. Lima: Editorial Milla Batres, 1978.

mentos que lo integran son, entre otros, los mayores logros de este libro. Además de emplear diversos recursos que potencian la sorpresa y la brevedad, Loayza plantea también una poética del *ars brevis*. El libro empieza con «El maestro», en el que se precisa la diferencia entre el maestro que presenta un saber sagrado y el discípulo que representa la escritura efímera. Marcado este contraste, lo que leeremos no será pues las lecciones del maestro sino lo efímero del discípulo: lo breve.

A esto sigue la lectura de «El avaro», donde asistimos a la comprensión de la fecundidad del laconismo: las palabras son las monedas que posee el avaro. Estas las retiene porque mientras menos las use mayor será su poder: es más rico el que no usa el dinero, y en este sentido, es más fecundo quien emplea pocas palabras, en lugar de hastiarse de ellas. La brevedad es una riqueza que no debe malgastarse en telas, vinos o mujeres, esto es, en palabras cosméticas y banales.

- b.2) Manuel Mejía Varela y su trabajo por el estilo de la prosa, lírica e intensa. Además de los minicuentos «Nadab» y «Venganza», en los que observamos el talento de lograr la tensión en pocas líneas, y «Deus, laudi tuae» (que tiene no menos de cuatro versiones, cada una distinta de la anterior), será en *Idea* donde encontraremos sus mejores piezas, específicamente las publicadas bajo el título de «Algunas prosas». Más adelante, tendremos el volumen *Adivinanzas*, que vuelve a hacer uso de la tradición, en este caso de la adivinanza, y en el que destaca la capacidad imaginativa, la apuesta por el juego, el dinamismo y el humor.
- b.3) Igualmente debe destacarse el caso de los *Sinlogismos* de Sofocleto (Luis Felipe Angell) que se publicaban en *El Comercio* y luego cobraron forma de libro. En las palabras preliminares a la edición de *Sinlogismos* de 1972 se precisa la naturaleza de estos textos, entre ellos: juego, profundidad y arraigo en el hombre. «Los Sinlogismos comenzaron siendo un juego de palabras (“Mañana es el futuro perfecto del verbo Hoy”). Luego comenzaron a ser una desquiciante formulación de verdades sumergidas (“La dieta consiste en comer con la imaginación”) y terminaron por convertirse en la expresión total y absoluta de una actitud frente a la vida: “Pienso luego escribo”». El sinlogismo, nos advierte el autor, es una forma espontánea y natural de expresión humana, y que, sobre todo, significa una nueva mirada sobre la realidad. Se trata de textos que no buscan la cavilación trascendental sino renovar la mirada sobre lo cotidiano a partir del humor y los juegos del lenguaje.
- b.4) Felipe Buendía, en la parte final de su antología *Primer festival de literatura fantástica* (1959), presentará una serie de leyendas recopiladas por él. Resulta interesante y novedosa la manera en que el autor atribuye

dichas leyendas a la voz popular, similar a la manera en que Borges y Bioy, en *Cuentos breves y extraordinarios*, atribuyeron diversos textos escritos por ellos a autores inexistentes. Se trata de piezas breves donde destacan lo absurdo y lo fantástico.

- b.5) Manuel Velázquez, por su parte, publica sus fábulas en el último número de *Letras Peruanas*. En ellas encontramos la ductilidad genérica al replantear el *modus operandi* de la fábula a la usanza de Monterroso: absurdo y juego mezclados con un interés por la brevedad y el golpe final

Dentro de este corpus encontramos que la vinculación con Ribeyro cobra matices. Con la primera etapa, la reflexión y la crítica de la época se tornan los principales lazos. Así, en semejanza a Valdelomar, hay una mirada disconforme con la modernidad expresada en la imagen de lo grotesco<sup>5</sup>. Afín es el caso con González Prada, a quien lo une la visión crítica de la religión, la historia y la política. Pero la hondura de la reflexión, especialmente la de *Prosas apátridas*, tendrá en Antenor Orrego a su principal antecedente, tanto por la meditación profunda y lacerante como por la variedad de los temas tratados (amor, muerte, dios, etcétera), formalizados de manera sucinta. Por su parte, absurdo y existencialismo serán temas en común con Vallejo. Pero hay entre ellos un tema en especial que atraviesa desde los inicios de siglo hasta la publicación de *Dichos de Luder*, en 1984, a saber: el artista. Se presentan de esta manera referencias sobre la situación del artista frente a la época (Valdelomar), cavilaciones sobre el estilo (González Prada) y preocupación por la frase breve (Antenor Orrego).

Respecto a la segunda etapa hay una distancia a partir del género, pues salvo los ejemplos mencionados de «La careta» y «La huella», la ficción breve ribeyriana no desarrolla el cuento breve. Mientras, con los autores de lo que hemos denominado «lo germinal del microrrelato» comparte el cuidado de la forma y el desarrollo de lo lúdico y lo irónico, principalmente con *Dichos de Luder*, donde la apuesta por la brevedad debe entenderse como la búsqueda de experimentalismo y desmitificación de lo solemne. Ahora, entre las diferencias que singularizan a Ribeyro encontramos la propuesta de la hibridación presente en *Prosas apátridas*, y el pesimismo de estas, así como la creación de un personaje como fuente de sa-

5. En ambos hay desprecio hacia lo desproporcionado, el desequilibrio encarnado en la figura del gordo: «Mi alma tiembla ante los hombres gordos como tiembla el cristal de una mampara cuando pasa una carreta» (Valdelomar 607). Por su parte Ribeyro nos dice: «Hay amores horribles que ultrajan en realidad el abolengo de este sentimiento y lo despojan de toda su aureola romántica. Por ejemplo el que existe entre uno de los jefes de la Agencia y una de las secretarías. El jefe es viscoso, moluscoide, fofo, cincuentón y mediocre. La secretaria una gorda desteñida, mastodóntica, con los dientes fuera de la encías y una nariz tan larga que es una infracción permanente a las leyes de la cortesía» (2006: 28).

biduría concentrada como lo es Luder (recuérdese al respecto «Los pensamientos del Señor Perogrullo» incluido en *Falsificaciones* del argentino Marco Denevi) y la estructura antitética de sus dichos.

### ***Prosas apátridas: honduras de la cavilación***

Siguiendo el trabajo de David Lagmanovich titulado «Hacia una teoría del microrrelato hispanoamericano», diremos que *Prosas apátridas* es un libro de microtextos, esto es, textos de extensión reducida que no presentan ningún principio básico de narratividad. Como tales, se relacionan con la escritura fragmentaria (cfr. Fornsbroggi, 1994) y sus diversas modalidades, las cuales Enrique Lynch se encarga de sistematizar: a) piezas discursivas breves (aforismos, sentencias, máximas, apotegmas), b) notas de trabajo de escritor, c) vestigios, es decir, notas sobrantes, circunstancia que reconoce Ribeyro como propia de las prosas, d) el ensayo, que sería, a grandes rasgos, el género con el que más se relacionarían debido a su mutua esencia reflexiva, filosófica, de aquí que Luis Jaime Cisneros nos exhorte a no ver en las «prosas» solo al escritor sino también al pensador.

Además de la estética del fragmento, encontramos una poética de la hibridación. Lo apátrida de Ribeyro se relaciona en este sentido con lo que Rafael Argullol ha llamado escritura transversal, encontrando este último en el aforismo un ejemplo paradigmático de dicha escritura, ya que para él «es, al mismo tiempo, poesía y pensamiento, narración e idea». Así, si bien las prosas no son aforismos, mantienen un lazo común: la indeterminación genérica que devine en fecundidad significativa. Como ya mencionamos, la nota aclaratoria nos la brinda el mismo Ribeyro, y con la cual coincide y se adelanta a las propuestas de la ficción breve como texto de carácter proteico, texto des-gerado (Violeta Rojo) y transgenérico (Stella Maris Colombo-Graciela Tomassini). Es a partir de la hibridación que las prosas se aproximan al microrrelato<sup>6</sup>, ubicándose dentro de los relatos que:

... resisten una clasificación genérica determinada, problematizando su legalidad discursiva. En estos casos, lo que tenemos son formalizaciones textuales de un tipo de exploración discursiva que se asienta en un género u otro como simple vehículo coyuntural, una escritura que responde también a una etapa de rearticulación expresiva donde aún no se han cancelado totalmente las formas discursivas tradicionales, pero tampoco se han decantado las nuevas modalidades literarias (Epple citado por Rojo).

6. Al respecto lo que Doce afirma de Torri bien se acuñaría a Ribeyro a fin de comprender el impacto que provocaron las prosas: «Acaso solo pueda captarse la profunda originalidad de la obra de Torri, si se advierte, a un tiempo, su precocidad a la hora de fundar una obra agenérica que participa del ensayo, el aforismo, el cuento y el poema en prosa sin pertenecer en exclusiva a ninguna de estas formas literarias» (93). Al referirnos a los prólogos que no supieron captar su esencia, encontramos otra semejanza entre Torri y Ribeyro: en ambos el prólogo (tanto su ausencia o presencia) es la huella de la incompreensión hacia una nueva literatura.

Como parte de este proceso de hibridación, *Prosas apátridas* se nutre de formas antiguas de brevedad. Así, por ejemplo, tenemos el caso del aforismo cuyos orígenes lo conciben como «cosa que brevemente nos dibuja y declara aquello que se pretende enseñar», «autoridad moral de los ancianos» y que tiene «universal aplicación», según afirma Álamos de Barrientos en su *Tácito español*. Bajo esta óptica las «prosas» desentonan: fragmento artístico de la vida moderna se aleja de todo didactismo y universalismo, al reconocer la incompleta e interrumpida forma de aprehender y conocer la realidad. Asimismo, el campo de reflexión es sumamente llano y, por ende, mundanamente humano y que lejos está de pretensiones de moral o conducta cívica, y que por lo mismo concretiza estilísticamente la «difícil facilidad que recomiendan los clásicos: otorgar realce a lo cotidiano, a lo que casi ignoramos en nuestro lenguaje y pensamientos» (González Vigil 104). Además, Ribeyro no pretende ser enigmático ni hermético, cualidades que Claudia Ruiz encuentra en los aforismos de Gracián y La Rochefoucauld, pues en ellos, no solo importa «decir en pocas palabras muchas cosas, sino mas bien en hablar en forma de enigmas» (41).

Mas a pesar de las distancias Ribeyro mantiene un lazo con los aforismos, así las características que Ricardo Martínez encuentra en el aforista son las mismas que presenta el Ribeyro de las «prosas»: a) un valor de matización, de sugerencia aclaradora en la expresión, b) un contenido filosófico en lo expuesto, y c) la brevedad, en lo referente a la estructura formal, brevedad aforística que al igual que la de las prosas «contiene sustancia para alimentar toda una obra literaria, todo un pensamiento metódico (...) no sólo representa un ejercicio de concentración, sino que va más allá en cuanto que en él están implícitos —y esta es una apreciación muy a tener en cuenta— “lo que se dice y no se dice”» (77). La brevedad es la huella de una lucha con palabra, de lo que se evitó para decir más, de lo que se seleccionó y se identificó como la palabra justa, y es en este punto, de la preeminencia de la palabra, del cuidado formal, del estilo, así:

Su valor y su destino [tanto de las prosas como del aforismo] han sido siempre un enriquecimiento del mundo interior a través de la palabra. La comunicación, por ello, adquiere en el aforismo una cota milagrosamente alta de perspectiva, de identificación, de inteligencia. Su dificultad está en la exigencia. Nada, en el aforismo, ocurre en vano, nada es baladí en esas pocas palabras elegidas que transmiten más que un significado, su esencia. De ahí que tradicionalmente se le haya vinculado a esos dos extensos extremos de la poesía y la filosofía (Martínez 83)

Converge igualmente con Gracián y Nietzsche, quienes dan un giro al *modus operandi* del aforismo. Con Gracián se comunica a partir de la estructura del libro como forma abierta que exige un orden para cada lector: la lectura azarosa, lectura liberta de restricciones, lectura dinámica, es lo que otorga a las «prosas» su novedad:

exigir el cambio de nuestros modelos estancados de leer. Así, las palabras de J. Ignacio Díez-Fernández sobre *Oráculo manual y arte de prudencia* bien podrían valer para las «prosas»:

Si se quisiera extremar esta idea quizá habría que concluir que esa lectura dejada al azar vale más que la organización que puede proporcionar la lógica, posiblemente porque refleja mejor un mundo que está gobernado por el azar y no, ¡ay!, como algunos quisieran, por la razón. Pero también porque el azar (que tan buenas relaciones tiene con el juego) permite unos gozosos descubrimientos sorprendentes, vedados al sólido avance que supone el eslabonado razonar (que también llega a descubrimientos, pero de la mano de un guía que ya ha estado allí) (...) es el libro que cada uno quiere leer. Es obvio que el libro está prefijado, definido de antemano, y que el lector no puede modificar lo que el libro *dice*, pero ese lector sí puede unir, oponer, seleccionar (¿y olvidar?), de modo que el contenido del libro se vuelve sumamente dúctil (Díez 16)<sup>7</sup>

La «prosa» en su intento por liberación, al igual que el estilo fragmentario de Nietzsche, «asume el riesgo de un pensamiento que no garantiza ya la unidad» (Blanchot); se trata pues de una empresa que Cacciari (estudiando el aforismo del alemán) ha llamado «la de-construcción del Logos», esto es:

la destrucción del sistema del Libro como totalidad cerrada, impone una nueva relación, «abierta», texto-lector; ella nos informa que la objetividad dionisiaca exige una multiplicidad de interpretaciones y que solamente en ellas el texto es perfecto (o sea: inacabable).

De esta manera logos debe entenderse como: a) estilo, es decir, preocupación por evitar el artificio literario, la retórica ampulosa que impide el fluir de la palabra; de aquí que podamos atribuirle a Ribeyro, en semejanza a Gracián, la búsqueda de una expresión equilibrada, prudente, «dado que la prudencia es indeslindable del empleo certero de la palabra» (Checa 851). Así, precisa Minardi a partir de la lectura de la prosa 72 que Ribeyro «no está en contra de la afectación congénita que supone toda literatura, sino que no está de acuerdo con los recursos técnicos que aparentan no ser afectados y que por eso mismo son más afectados y falsos»<sup>8</sup>

7. En la escritura fragmentaria (en las prosas, en las paremias, en el microrrelato) se desmitifican caducas formas de lectura, construyéndose así un modelo de lector exigente, no solo culto, sino ingenioso. Así, al escoger esta modalidad textual «(...) los impulsos y deseos del autor (...) otorgan al fragmento no tanto una expectativa de lectura como de lectura o, lo que viene a ser lo mismo, de lectura *entre líneas*. En otras palabras: el fragmento, ya sea como cuento breve, aforismo o entrada de diario, se basa en una concepción extrema de lectura como ruptura e interrupción del silencio» (Doce 85-86).
8. Es en el tema del estilo donde se ofrece un fecunda semejanza con Antenor Orrego, citaremos *in extenso* dos de los textos de *Notas marginales*, a fin de esclarecer la comparación: «No hay procedimientos técnicos para renovar y vigorizar la expresión.- Tu palabra ha de salir de tu pecho, palpitante

(147), y b) la verdad, que implica desacralizar la convicción de la univocidad de la realidad, y que hace cobrar relevancia a la formalización fragmentaria, ya que ella permite una visión calidoscópica, visión de águila de trescientos sesenta grados, diría Nietzsche, que concretiza, tal como hace *Oráculo manual...*, la frustración de «nuestra búsqueda de certezas absolutas». En los tres casos está presente la concepción de la brevedad como un *summum* de conocimiento, de allí la referencia de Gracián de ofrecernos en *Oráculo manual...* «de un rasgo todos los doze Graciano», las siguientes palabras nietzscheanas: «mi ambición es decir en diez frases lo que otro dice y no dice en un libro», o el siguiente juicio de Blas Matamoros acerca de las «prosas»:

... su obra es, en consecuencia, un intento por descifrar el acertijo que rige las acciones de los hombres. Ribeyro quiere abarcarlo todo acerca del ser humano (...)  
Sus asombrados ojos quieren aprehender esa infinita representación que es la existencia humana (172)

Entendemos la brevedad de las «prosas» como un testimonio de la cognición del mundo, de su proceso (sensibilidad del autor en su reconocimiento del mundo) y resultado (siempre efímero e incompleto): al conocerse fragmentos, la expresión deviene en fragmentaria. Entonces, como precisara acertadamente Oquendo, «En ese limbo [mundo] el artista tiene un solo asidero: la forma» (158). De aquí el cuidado de la palabra, de la necesidad de reconocer en ellas, como hiciera Cisneros, el «fruto del cincel y del buril» (269). Advertimos así la exigencia del proceso de creación que subyace en la brevedad, ya que como ha señalado Rojo, «la brevedad produce un cuidado mayor en el lenguaje, ya que al quitar todo lo retórico, lo innecesario, se deja el texto despojado pero al mismo tiempo potenciado en su efecto estilístico». Pero la brevedad es, además, resultado del pesimismo: esto puede entenderse a partir de la búsqueda de la parquedad e incluso del silencio, y aumentar la intensidad de la expresión visceral. Así entonces rehuir los rodeos significa ir directa y dolorosamente a la disertación sobre la miseria, patetismo e

de frescura porque ha estado sumersa en la fragua y en la aurora de tu fé (sic). Desdeña esa labor de taraceo ó de carpintería literaria conque suele falsificarse la originalidad de la expresión; desdeña, sobre todo, al estilista profesional que se ocupa en hacer mezquina alfarería verbal. La palabra del estilista es saco vacío que no dice nada. No olvides que tu expresión es simple vehículo de tu espíritu» (84-85), «Apodérate, eso sí, del lenguaje; enseñórate de sus recursos y de sus secretos para que hagas de él un instrumento maleable y flexible a todos los matices de tu pensamiento. Perfecciona, enriquece, depura, agiliza y ennoblece tu vehículo expresivo hasta donde alcance tu genio de artista, pero nunca juegues al esteta con la palabra, miniaturizando necedades, sino, al contrario, llénala, hasta los bordes, de pensamiento y de espíritu» (85). Otra semejanza que encontramos es la especificación del origen y estructura de ambos libros, así compárese con la nota preliminar de *Prosas apátridas* con la que nos ofrece Orrego en *El monólogo interno*: «un libro que ha ido anticuándose sin premeditación ni plan alguno (...) Sentencias sueltas y deflagrantes, cortadas a pico, como agujas solitarias, en la llanura de la conciencia» (3).

inutilidad de la vida humana: tarjar la palabra es sacarle filo a la expresión: las prosas cortan, impactan, hieren, remecen: «subiti ictus sententiarum» (Séneca).

## Luder, el placer de lo cortante

Antenor Orrego advertía en uno de los textos de *El monólogo interior* que «hay un signo que revela degeneración y decadencia de los pueblos y de la razas: la incontinenencia verbal» (87), que hace de la palabra «un monstruo que lo devora todo» y torna a los hombres «habladores superficiales», he allí lo que él consideraba el peligro de la palabra, del cual nos aconsejaba salvarnos. En este sentido Luder se hermana con Orrego: Luder actúa por medio de frases cortas, de intervenciones reducidas, pero profundas, alejadas de las suntuosidades, la moda o la ambición por sorprender. Pero ¿cuál es el origen de Luder?

En carta del 30 de enero de 1983, Ribeyro informa a su hermano sobre un libro que considera «prolongación natural de *Prosas apátridas*» y en cual predomina el esteticismo. Aún sin título definitivo para esa fecha, el libro se publicará en 1989 bajo el nombre de *Dichos de Luder*. Es importante cavilar sobre las precisiones que realiza Ribeyro al respecto. En primer lugar tenemos el empleo de la palabra «esteticismo», derivación de «estético», esto es, avaro: de aquí que la brevedad se conciba como avaricia de palabras. En segundo lugar advierte sobre la estructura a base de diálogo lo cual pone de relieve la permanencia de la mínima unidad narrativa.

Si las «prosas» se vinculaban con formas de paremia como el aforismo, los «dichos» son propiamente paremias: ya sea bien un apotegma en tanto «sentencia breve dicha con espíritu y agudeza, por persona grave y de autoridad honrosa para el que la dize y provechosa para el que la oye» (Covarrubias 107) o en tanto dicho, «vocablo que (...) nos pone en aviso sobre la oralidad de muchas variantes paremiológicas, rasgo esencial del que se desprenderán otros» (Acevedo 7). Pero como sucedía con los aforismos, la relación con las paremias implica una modificación por el autor, así respecto al apotegma encontramos el punto de la desmitificación: Luder no es persona «grave y de autoridad honrosa», sino más bien un escritor marginal, desconocido.

Se advierte, no obstante, que los «dichos» mantienen la matriz, el soporte de las paremias: la brevedad y el carácter sentencioso; Luder sentencia brevemente, se expresa a través de «decires», de actos de habla. Acerca de la dinámica de estas características —que se encuentran en la formalización de los «dichos»—, precisa Acevedo: «lo sentencioso incluye a lo breve, pues toda sentencia, para sostener su gravedad, su sintetismo y su carácter enérgico, ha de presentarse como un enunciado lacónico, sucinto, compendioso» (Acevedo 11).

Ribeyro nos introduce al juego de la ficción: obrando de manera similar a Horace Walpole que atribuye la autoría de *El castillo de Otranto* a Onofrio Muralto (en

la primera edición), él deslinda su autoría de los «dichos», siendo su única intervención la de presentador. Tal como sucedió con la nota preliminar de *Prosas apátridas*, aquí las palabras de Ribeyro vuelven a resultar preeminentes, ya que brindan una idea de qué encontraremos: respecto a la estructura del libro (armado a base de diálogos) se nos precisa el carácter de las conversaciones de Luder y sus amigos: «Estas veladas eran sencillas (...) se hablaba de *todo*, sin protocolo ni concierto». Advertimos así por un lado el tipo de la expresión (sencillez), la temática (todo) y el orden (sin concierto, palabra que nos recuerda el «disparate» de las prosas). Se nos refiere además sobre su talante irónico, específicamente acerca de «sus escritos y a la tarea literaria en general» que nos ofrece el dato de la metaficción que se construye.

Pero consideramos que el apunte más importante acaece cuando se reproduce una conversación con Luder acerca de la publicación de sus «dichos»: Ribeyro los llama conceptos, ante lo cual aquel responde: «Los conceptos pertenecen al dominio público (...) Sólo las formas son privadas». La respuesta de Luder se entiende a partir de una diferencia entre lo público (la realidad) y lo privado (el individuo, en este caso el artista). Esta será la dinámica que encontremos en la estructura de cada uno de los «dichos»: la antítesis, la oposición entre los amigos de Luder que están fuera de su espacio y siempre llegan de afuera (del dominio público) y Luder que se halla dentro de su departamento, aun más dentro de sí mismo, en la forma, «atributo esencial del ser» (43)<sup>9</sup>. Si bien Luder precisa la diferencia entre espacio público-privacidad, Ribeyro realiza la siguiente acotación: «comprendo que en sus dichos los conceptos y las formas son inseparables» (9). En este sentido a la estructura antitética de los elementos actantes del «dicho» se añade la comprensión del estilo de su creación, el cual parte de la búsqueda de la conjunción de fondo y forma; volvemos entonces al tema de la exigencia creativa que implica la brevedad: hacer que cada palabra diga lo que tiene que decir, la palabra propia, la expresión prudente y equilibrada que testimonia un conflicto constante.

El conflicto entre los espacios público y privado es lo que permite que se deje la huella de la voz, lo que le permite «salir de su aislamiento y asomarse» a la realidad: los «dichos» son ese asomo, por eso se hallan en el umbral de lo dicho y no dicho, del afuera y del dentro. Luder interviene desestructurando la expectativa: sus sentencias son inesperadas y sumamente contrarias a lo que se esperaba. Vemos así

9. Esta relación concretiza la presencia de metáforas espaciales dentro-fuera donde lo exterior es una amenaza que Luder rechaza y aleja de su espacio. Hay una comunicación especial con dos de los dichos que ejemplifican las metáforas espaciales y una de las prosas, a saber: el académico que se expresa por medio de conceptos (prosas), es decir, pertenece al dominio público, por lo cual les evita la entrada a su departamento, estos dichos son: a) «—Por favor —dice Luder a su criada—. Deja entrar a quien sea, menos a sociólogos barbudos que están haciendo una tesis sobre *El escritor y su tiempo*» (16), b) «—Dile que no estoy —susurra Luder a su criada que le muestra una tarjeta de visita—. Es un semiólogo que anda en busca de una estructura» (23).

que ante la conversación que sostiene con un amigo hasta el amanecer, producto de «envidia» y tildada de «apasionante» por el dominio público (quienes lo envidian y la voz que dice: «¡Debe ser una conversación apasionante!»), Luder invertirá dicha concepción mostrando el verdadero calibre de su charla: ante lo lumínico (lo que el dominio público desea y ve como fuente de placer) tendremos lo oscuro, lo pesimista y lapidario, la ironía desacralizadora, dirá así: «—Ni crean. Como *ignoramos* más de lo que sabemos, lo único que hacemos es canjear *fragmentos* de nuestra propia *tiniebla interior*» (11, las cursivas son nuestras).

Luder busca explicar un mal entendido, busca aclarar y amartillar las creencias: así mientras que el dominio público entiende la honradez a partir de la ejemplaridad, lo honorable e inmaculado, él (lo privado) lo entenderá como algo vitando, abyecto, por eso dirá: «Nunca he sido insultado, ni perseguido, ni agredido, ni encarcelado, ni desterrado (...) Debo en consecuencias ser un miserable» (14).<sup>10</sup> Como observamos se aprecia una desconfianza hacia la creencia común y sus códigos de conducta.<sup>11</sup> Se reitera entonces como en *Prosas apátridas* la deconstrucción del logos, y que en esta ocasión se hace presente a partir de una estructura que Cacciari (nuevamente partiendo del estudio de los aforismos nietzscheanos) llamaría «dialéctica *sin conciliación*». El mejor ejemplo de esta disidencia se encuentra cuando Luder advierte su temor hacia la perfección: «Cierta desorden es necesario para sentir la cálida palpitación de la vida» (23), su pasión por la aventura, por el juego: «Yo sólo salgo cuando hay un grado, aunque sea mínimo de incertidumbre» (12), y en su carácter proteico, vital y fluctuante, ajeno a sedimentaciones: «El gran arte consiste no en el perfeccionamiento de un estilo, sino en la irrupción de un nuevo estilo» (26).

A partir de este ejemplo percibimos la presencia de una narración, a pesar de la brevedad tal como señalara Vélez; entre la pregunta y la respuesta se ejecuta una acción como en el siguiente ejemplo: «—No, por favor —protesta Luder, cuando vienen a buscarlo una vez más para que firme un manifiesto humanitarista o participe en un mitin a favor de un pueblo oprimido—. Amar a la humanidad es fácil, lo difícil es amar al prójimo» (18).<sup>12</sup> En otro caso se presenta el escenario de la

10. El temor a ser «honorable» significa la ruptura con el pasado y lo sólido, con el *modus vivendi* del llano, de los lugares comunes tales como «buen hombre», «buen alumno», por eso cuando le preguntan por qué se emborracha responderá. «—Por precaución —dice Luder—. Sucede que a veces me despierto con la vaga satisfacción de estar llegando a ser una persona respetable» (35).

11. Este distanciamiento crítico lo advertimos desde los textos iniciales, aquellos que Ribeyro envía a su hermano, y que marcan los ejes del libro: ironía, potencia del final, que da un giro al quebrar la expectativa, ruptura de la oficialidad (social y literaria, sobre este último destáquese el dicho que refiere a la escritura de Luder como «berrido de puerco» o referencias a la ambigüedad y marginalidad tanto del personaje como de los propios dichos: ni rotos ni descosidos, remendados).

12. Obsérvese la reiteración de la división espacio público (humanidad)-lo privado (prójimo). Esto se advierte además en la concepción de la forma de expresión y que implica un problema de cognición: no se conoce la totalidad (espacio público) sino tan solo fragmentos (lo privado), y donde se

urbe: «Caminando con un amigo Luder se ve reflejado en la vitrina de una tienda», o la acción de los otros: «Un amigo viene a visitar a Luder que está muy enfermo y lo encuentra escribiendo febrilmente» (20). Dicha presencia narrativa, sumada a la brevedad, nos inclina a considerar a los dichos como microrrelatos. Lagmanovich, además de los principios básicos de la narratividad,<sup>13</sup> encuentra otros rasgos propios del microrrelato y que se encuentran presentes en los «dichos»: «a) es irrelevante su relación con el mundo natural, pero obligatoria su vinculación con la naturaleza humana», los dichos tienen como principal tema al hombre: el tiempo, la literatura, el sueño, la percepción; «b) enfoca un evento o incidente individual (o sea, no es una generalización)», de aquí adviene la importancia de lo privado, de lo individual, lo que se narra, lo que se dice, corresponde al espacio de la anécdota: de la visita, de la pregunta, de la glosa, todo circunscrito a Luder en semejanza a *Un tal Lucas* de Cortázar. Afirmar que los «dichos» son microrrelatos parte además de la relación con los paremias, de un basamento oral que encontramos en la definición que hace Guillermo Siles del microrrelato: breve y ligado (a partir del termino relato) a «formas elementales del contar» (31).

Luder reflexiona sobre la brevedad cuando responde a la pregunta de por qué no escribe novelas: «Porque soy un corredor de distancias cortas. Si corro el maratón me expongo a llegar al estadio cuando el público se haya ido» advierte sobre la inmediatez del impacto de la escritura breve. Caso contrario es el de la novela que supone no lo inmediato sino lo dilatado, camino que Luder busca siempre evitar, por eso en medio de un diálogo sobre la manía de la descripción de Balzac confiesa: «Por eso no entro al salón [espacio descrito] Me voy por el corredor» (15). La brevedad como producto íntimo, doméstico en el sentido de pertenecer a la casa del ser, de ser expresión profunda, la encontramos cuando afirma no dedicarse a cultivar jardines o talar bosques, sino a regar una maceta, donde se incide de nuevo en la relación forma-privacidad. La escritura para él parte de un conocimiento directo de la realidad, de una expresión desnuda, ajena a artefactos y artificios, esto lo apreciamos en el siguiente dicho: «—Detesto dar consejos literarios —dice Luder—. Pero si algún joven insiste en pedírmelos le responderé como un guardia de tránsito: evitar los cruceros, tomar las avenidas» (37), donde el crucero se convierte en obstáculo para la criatura.

advierte, tal como ha señalado Lenin Heredia, una concepción de «mundo en crisis». (Cfr. «*Prosas apátridas* o el mundo en crisis», incluido en este número). Un dicho que lo demuestra de manera indefectible es el siguiente: «—Dije una vez que nuestro cuerpo, nuestra vida, eran como casa alquilada —recuerda Luder—. Peor todavía: somos carromato de saltimbanqui, un pobre caparazón ambulante que sólo sirve para trasladar unos cuantos cachivaches de una época otra de la historia» (32).

13. Se trata de un punto en que coincide con Valls y Martín: «Las concomitancias del microrrelato con el poema, la fábula, el aforismo, el artículo o incluso el mensaje publicitario son a veces evidentes, pero éste exige algo que no siempre aparece en textos como los mencionados: la narración de una historia» (10-11).

Como vemos, «maratón», «jardines», «bosques», «cruceiro» son metáforas de una estética ajena a Luder: lo extenso, lo florido, lo voluminoso y artificial. Y es en este sentido que la obra de Luder se acerca al desnudo, a la muerte, al silencio: «—Hoy he amanecido particularmente optimista —dice Luder—. Creo que voy a poder al fin dedicarme a la redacción de mi epitafio» (34). Pero la escritura de un epitafio se encuentra dentro de la dinámica de la brevedad, de la sentencia. Advértanse la correspondencia de este dicho con «Fecundidad» de Monterroso: «Hoy me siento bien, un Balzac; estoy terminando esta línea». En ambos casos encontramos una contradicción: optimismo-muerte (Ribeyro), novela-microrrelato (Monterroso) que se explica a partir de la búsqueda de superación de moldes (la vida, la novela) y en la concepción de la brevedad como virtud: de allí el optimismo y la fecundidad.

## Referencias bibliográficas

### Fuentes primarias

Ribeyro, Julio Ramón. *Dichos de Luder*. Lima: Jaime Campodónico/Editor, 1989.

———. *Prosas apátridas*. Lima: Seix Barral, 2006.

### Fuentes secundarias

#### *Sobre Ribeyro*

Cisneros, Luis Jaime. «Prosas clásicas». Márquez, Ismael P. [y] Ferreira, César (ed.) *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*. Lima: Fondo Editorial PUCP, 1996: 265-270.

Elmore, Peter. «Retratos del artista: *Prosas apátridas*, *Dichos de Luder* y *La tentación del fracaso*. Umbral, 4 (2003): 72-83.

———. *El perfil de la palabra: la obra de Julio Ramón Ribeyro*. Lima: Fondo Editorial de la PUCP-OFCE, 2002.

Forns-Broggi, Roberto. «Ribeyro y la función visual del fragmento: notas en torno a *Prosas apátridas* y *Dichos de Luder*». Márquez, Ismael P. [y] Ferreira, César (ed.) *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*. Lima: Fondo Editorial PUCP, 1996: 271-282.

González Vigil, Ricardo. «Un territorio llamado Ribeyro». En: *Años decisivos de la narrativa peruana*. Lima: San Marcos, 2008: 102-105.

Matamoro, Blas. «Prosas apátridas. Barcelona, Tusquets Editores 1986». En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, 462 (1988): 172.

Minardi, Giovanna. «El arte poética de Julio Ramón Ribeyro». En: *Julio Ramón Ribeyro: el rumor de la vida*. Lima: Arteidea Editores, 1996: 145-152.

- Matos, Marco. «Las prosas privadas. Introito». En: *Martín. Revista de Artes y Letras*, 4(2002): 37-43.
- Oquendo, Abelardo. «Alrededor de Ribeyro». Tenorio, Néstor. *Julio Ramón Ribeyro: el rumor de la vida*. Lima: Arteidea Editores, 1996: 153-159.
- Oviedo, José. «Ribeyro o el escepticismo como una de las bellas artes». En: *Julio Ramón Ribeyro: el rumor de la vida*. Lima: Arteidea Editores, 1996: 161-169.
- Ribeyro, Julio Ramón. «Cartas a Juan Antonio» [acerca de *Dichos de Luder*]. «Semana», suplemento del diario *La Primera*, 2 (2008): 6.
- Tenorio, Néstor. *Julio Ramón Ribeyro: el rumor de la vida*. Lima: Arteidea editores, 1996.
- Vargas Llosa, Mario. «Ribeyro y las sirenas». En: *Contra viento y marea*. Vol. 3. Lima: Peisa, 1990; pp. 313-316.
- Vélez Marquina, Elio. «Alcances para una poética. Hacia una definición formal de *Los dichos de Luder* de Julio Ramon Ribeyro». *Martín. Revista de Artes y Letras*, 4 (2002): 51-60.

### Marco teórico

- Acevedo, Pablo. «Dificultades para una definición de la paremia. La *sentencia* en la codificación de propiedades discursivas». En: *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 24 (2006): 5-13.
- Blanchot, Maurice. «Nietzsche y la escritura fragmentaria». En: *Nietzsche en castellano*. 10-10-07. <<http://www.nietzscheana.com.ar/blanchot.htm>>.
- Cacciari, Massimo. «Aforismo, tragedia, lírica». *Nietzsche en castellano*. 12-10-07. <<http://www.nietzscheana.com.ar/aforismo.htm>>.
- Checa, Jorge. «Oráculo manual: Gracián y el ejercicio de la lectura». Antonio Vilanova (coord.) *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Barcelona 21-26 de agosto de 1989*. Vol. 1. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, PPU, 1989.
- Díez Fernández, J. Ignacio. «Gracián y la utilización de sus fuentes: deconstrucción e integración del *Oráculo manual y arte de prudencia*». En: *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 25 (2007): 33-55.
- Doce, Jordi. «Para una lectura entre líneas». En: *Cuadernos hispanoamericanos*, 604 (2000): 85-94.
- Hidalgo-Serna, Emilio. *El pensamiento ingenioso en Baltasar Gracián: El «concepto» y su función lógica*. Barcelona: Anthropos, 1993.
- Lagmanovich, David. «Hacia una teoría del microrrelato hispanoamericano». *Revista Interamericana de Bibliografía* XLVI, 1-4 (1996): 19-37.
- Martínez-Conde, Ricardo. «El aforismo o la formulación de la duda». En: *Cuadernos hispanoamericanos*, 586 (1999): 77-86.

- Rojo, Violeta. *Breve manual para reconocer minicuentos*. Caracas: Equinoccio/Fundarte, 1996.
- Ruiz García, Claudia. «Por una poética del silencio». Pérez, Heron [y] Skinfill, Bárbara (ed.) *Esplendor y ocaso de la cultura simbólica*. Zamora, Michoacán: El colegio de Michoacán, Conacyt, 2002: 39-46.
- Sebold, Russell. «Arte del aforismo». En: *Moria. Ensayos de meditación y crítica literaria*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2004: 121-126.
- Siles, Guillermo. *El microrrelato hispanoamericano. La formación de un género en el siglo XX*. Buenos Aires: Corregidor, 2007.
- Valls, Fernando y Martín, Rebeca. «El microrrelato español: el futuro de un género». En: *Quimera*, 222 (2002): 10-11.
- Zavala, Lauro. «Ironía en la minificción hispanoamericana». En: *Ironías de la ficción y metaficción en cine y literatura*. México: UACM, 2007: 129-143.

### Fuentes complementarias

- Castro Arenas, Mario. «Cimientos estéticos en *La casa de cartón*». En: *De Palma a Vallejo*. Lima: Populibros Peruanos, 1964: 125-135.
- Covarrubias, Sebastián. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid, Castalia, 1995.
- . *El monólogo Eterno* (Aforística). Trujillo: Editorial El Norte, 1929.
- Silva-Santisteban, Ricardo. «Prólogo». En: *César Vallejo. Narrativa completa*. Lima: Fondo editorial PUCP, 1999: XIII-XXXI.
- Sofocleto. *Sinlogismos*. Lima: Editorial Arica, 1972.
- Vargas Vicuña, Eleodoro. *Ñahuin. Narraciones ordinarias 1950/1975*. Lima: Editorial Milla Batres, 1978.
- Valdelomar, Abraham. «Neuronas». En: *Obras. Textos y dibujos*. Lima: Editorial Pizarro, 1979: 604-609.
- Vallejo, César. *Contra el secreto profesional*. Edición de Georgette Vallejo. Lima: Mosca Azul, 1973.
- Zavaleta, Carlos E. *Cuentos brevísimos*. Lima: Informática Brasa Editores, 2007.
- . «Vallejo en la literatura peruana». En: *El Hablador. Revista virtual de literatura*. 02-07-06. <<http://www.elhablador.com/vallejo2.htm>>.

## El humor a media sonrisa

Lenin Heredia Mimbela



Lorenzo Osores. *La sonrisa de la musaraña*. Peisa, Lima, 2007. 108 pp.

Muchas interrogantes siguen abiertas en torno al denominado microrrelato, muchas discusiones por iniciar. ¿Se trata ciertamente de un arte menor? ¿La prosa breve, abocada ya al humor, al goce estético o a la fantasía, supone una tradición? ¿Será que la actual irrupción de lo breve representa apenas un hito solitario y alejado?

Es verdad que, en América Latina, existen precursores y fundadores. Vale mencionar el caso de Darío, en la tradición modernista, y el de Borges, de cuño fantástico, metafísico. Posteriormente se han sumado, con sus peculiaridades, entre otros, el mexicano Arreola y el guatemalteco Monterroso. En el Perú, por diversas razones, el grueso de la producción narrativa presenta características más bien realistas, ya sea en la tradición urbana o en la indigenista. Pese a ello, Luis Loayza, José Durand, Manuel Mejía Valera, Héctor Velarde, ligados *grosso modo* a la Generación del 50, son autores cuyos textos pueden incluirse sin dificultad dentro del microrrelato.

En adelante, con suerte diversa, autores más jóvenes han tomado la posta. De prosa bien sonante, humor puntilloso e irreverente, *La sonrisa de la musaraña* se inserta con naturalidad en este contexto. Su publicación supone además la primera incursión de Lorenzo Osores (artista formado más bien en el humor gráfico y la plástica) en la literatura. En el nivel formal, trátase de un libro compuesto por un total de cuarenta y nueve prosas breves, divididas según su tema en cinco capítulos, abierto cada uno por una viñeta del propio autor.

La lectura implica asumir que estas prosas corresponden a épocas distintas. No por la variedad de temas que abarca ni por la prosa sometida a notoria, cuidadosa corrección, sino por los tonos distintos del estilo. Como si su autor hubiera empezado a tantear el camino «estético» cargado de influencias, y de a pocos hubiera

conseguido aliviar el peso y encontrarse (recorrido intrínseco a toda primera entrega, dicho sea de paso). En sí mismas, estas prosas presentan el inicio, y acaso el fin (ya diremos por qué), de un proceso de aprendizaje, de búsqueda de estilo.

Las prosas iniciales, básicamente de los capítulos I (Dulces Arpías) y II (Pecado, Lleno Eres de Gracia), explotan al máximo la cualidad verbal del lenguaje, su autonomía, para crear mundos alucinados e imaginarios. Así sucede en «Mesalina», por ejemplo: «Podrían ser miles las razones de mi pasional ceguera por esta muchacha que, a los dieciocho años, suspendió su regla y que a cambio, cada tres meses pone un huevo dorado que presuroso vendo a un ávido comerciante» (13). En los primeros capítulos, antes que enfatizar una anécdota o historia particular, el autor favorece la presentación de un personaje, de determinada atmósfera.

Para los capítulos siguientes, el autor (al menos el implícito) va refinando una serie de elementos, reafirmando un conjunto de intuiciones. De allí que, la prosa que abre el capítulo III (Pluma de Ganso y una Que Otra Langota), titulada «Maldito sean los tímidos», narrada en primera persona, cobra un tono más íntimo, más acorde con una entrada de diario personal, interesado en hacer del lenguaje un recurso menos exclusivo: «Monterroso decía que detrás de todo tímido se esconde un escritor y Salvador no escapa de esta fatalidad» (51). Nótese además el aire a ensayo literario que cobra esta prosa.

El autor parece encontrar su estilo, finalmente, tal como lo hace notar cada una de las diez prosas del capítulo final (Babel desde una Ventana), escritas todas ellas en un tono que, sin olvidar su obvio estatus ficcional, se puede ubicar entre el ensayo literario («Para algunos, la creciente e inquietante presencia de travestis es una inmoralidad de los tiempos actuales. Para otros, solo un dato de los avatares del mercado» [89]) y la autobiografía («Hace veinte años fui a China contratado por la sección de español de Radio Pekín, cuyas poderosas antenas transmitían en todos los idiomas del planeta» [91]).

Quizá por estas últimas características resulte inevitable tender relaciones entre Osoros y el Ribeyro de *Prosas apátridas* (textos con los que además comparte su extensión, y el pertenecer a un género no estrictamente definido) o de los diarios íntimos. *La sonrisa de la musaraña*, sin embargo, se distancia de Ribeyro en tanto que, si bien se apuesta por el cuidado verbal y la observación minuciosa, el final de cada prosa da un giro directo hacia el humor o la ironía. La prosa titulada «El poder de la poesía», por ejemplo, termina de esta manera: «Para nuestros adentros pensamos que la buena literatura había ganado un adepto más. Al despedirse [mi amigo] me llamó a un costado y me preguntó si tenía otro libro de poemas, y en voz baja añadió... para la dispepsia» (88).

Otro escritor hace notorio eco entre las prosas de Osoros, el guatemalteco Monterroso, a quien el autor refiere de manera explícita en la prosa titulada «Humor y solemnidad». No se trata, como es de suponer, de una cuestión puramente

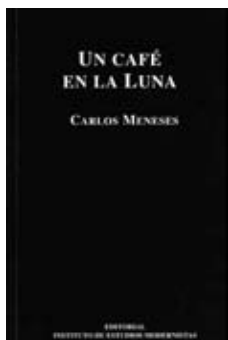
metatextual o alternativa, sino de cierta filiación estética directa, ya por la brevedad del género, ya por el carácter irónico del discurso. Presencia comprensible, en todo caso, si atendemos a que el guatemalteco ha desarrollado su obra dentro de estos parámetros.

En literatura, existen muchas maneras de acercarse a un tema, y en la más personal radica lo determinante de un autor. Osoreo evita el aura de «solemnidad» que acompaña a ciertos discursos (científico, filosófico, histórico, etcétera) y elige la trinchera del humor, la ironía, la observación sardónica, la paradoja e incluso el sarcasmo —elementos que comparten la intención de, como parafraseando a Monterroso, hacer reír, pero sobre todo hacer pensar— para reflexionar sobre aquellos «grandes temas»: la Belleza, el Amor, el Hombre, la Religión, etcétera. Esta elección confronta no solo una serie de otros discursos sino también a aquellas instituciones tradicionalmente canónicas, como la Iglesia.

En *La sonrisa de la musaraña*, Lorenzo Osoreo comparte las cualidades de su género: la precisión de la poesía y el interés omnívoro de la novela. Bajo cada una de estas prosas breves, de su interés por la subversión (a media sonrisa) de lo oficial, de sus mundos imaginarios y alucinados, late la cotidianeidad, la convivencia, el mundo nuestro representado, reconvertido, nutrido por la palabra.

## Respuestas para la reflexión

Jhonn Guerra Banda



Carlos Meneses. *Un café en la Luna*. Editorial Instituto de Estudios Modernistas, Madrid, 2008. 65 pp.

La escritura es una forma técnica de representación de ideas; sin embargo, la fidelidad de esta traslación es cuestionable por cuanto la escritura puede resultar solo una entrada, una primera etapa del establecimiento del significado de, por ejemplo, una frase. Entonces de cuántas formas y en cuántos planos es necesario representar una idea para hacerla exacta, viable o al menos entendible. Lo cierto es que la extensión no siempre es proporcional al significado en términos cualitativos; semióticamente hablando hay todo un proceso que incluye el sentido, el signo y significado como entes del discurso. Entonces ¿se puede establecer una idea sobre un vasto o etéreo tema como la muerte, la fugacidad de la vida, la agobiante modernidad o cuestiones morales en apenas unas líneas? ¿Cómo establecer una relación coherente entre la metáfora de la vida y un relato que la construye como una pasarela, un circo o un *ring* de box?

Carlos Meneses propone las respuestas a estas preguntas y de forma paradójica las cuestiona constantemente en su libro *Un café en la Luna*. La primera parte del libro, Mínimos, está a su vez subdividida en dos partes: la primera conformada por treinta y ocho relatos titulados e independientes, mientras la segunda la conforman otros veinte. La segunda parte, Medianos, la integran cinco relatos de mayor extensión que los anteriores.

Los conceptos que Meneses construye son en gran medida metafóricos, e implican una serie de significados que se extienden desde lo escrito. En «Strip tease» nos encontramos con la desnudez progresiva y total pero reelaborada desde un plano que el receptor debe completar, como una invitación de la obra. Se presen-

tan dos entes: un espectador que arranca un vestido y progresivamente lágrimas, gritos, suspiros, todo, a una mujer que es extraída brutalmente de toda existencia y responde ante él disparándole con el arma que el mismo espectador le da. En «Bar mujer» se presenta la misma figura complementaria de hombre-mujer, el plano es de un bar, y una carga violenta se muestra intempestivamente en el momento que ella le dispara y fulmina al hombre que la desea. La muerte es simbólica y el erotismo puede detectarse en todo el relato; sin embargo, a partir del final la violencia y el erotismo eclosionan y se funden.

La fugacidad alegórica de la vida, así como la modernidad agobiante y superficial parecen representarse en «La pasarela», un recorrido de toda una vida que finalmente termina en un vestido y unos zapatos desprovistos de toda presencia humana. En «Sin espejos» toma fuerza el concepto psicoanalítico de la personalidad que constantemente esta en construcción, se descubren cicatrices propias y más aun ajenas, finalmente el protagonista rompe todos los espejos que puedan hacerlo conciente de sus cientos de defectos, o tal vez de grietas en su personalidad. En «Cosas de modelo» la superficialidad y la modernidad mediática están de regreso pero de forma focalizada, una modelo finalmente queda atrapada en las fotos de lo que puede ser considerado su inestable valor simbólico, ella finalmente no es un ser humano sino una fotografía.

En «Venganza y miseria total», se muestra un universo enclaustrado en la ausencia, en el primer caso la dependencia en el alcohol, así como la vorágine de una venganza que solo alcanza y consume al protagonista, en el segundo la escasez absoluta, económica y moral impide a un padre enterrar a su hijo, la muerte se lo arrebató todo incluso a aquellos que no tienen nada. «Casa Oquendo» es uno de los relatos más breves, sin embargo, dibuja en pocas líneas una familia, una historia, un hogar, el concepto de construcción se expande y se hace complementaria a la fortaleza de los lazos familiares. En *Lector ciego* se hace un paralelo fácil de descubrir, se construye la relación ceguera física y se le enfrenta a la luz del conocimiento, finalmente es una apología a Borges.

Medianos comienza con «Ser madre», una historia trágica en la que una mujer vende sucesivamente sus órganos para enviar el dinero a su hijo, finalmente envía sus últimas extremidades cansadas de anciana y antes de que pueda darse por enterada en una carta, su hijo le dice que ya no hace falta más dinero porque ha triunfado. La historia se presenta desgarradora y gráfica, pero los conceptos son generadores como la formación de alegorías más que símbolos. Una mujer lo entrega todo por su hijo, hasta su último suspiro de vida, estructura todo un proceso sistemático de desprendimiento, sin lugar a reparos o arrepentimientos, la intención solo se conoce al final, justificando toda la historia.

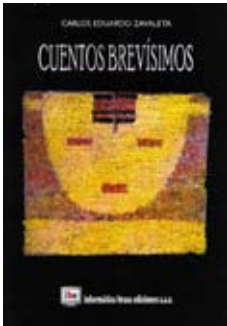
*Un café en la Luna* es un libro al que nos hemos acercado para establecer una propuesta de lectura más que modelo de interpretación. Si bien asumimos sus

conceptos metafóricos es también necesario concluir que los relatos son una invitación, una sugerente forma de contar. El lenguaje es sencillo y las ideas de fácil acceso, pero a su vez generan nuevas acepciones y constantemente ganan posibilidades dada la construcción de un tiempo y espacio autónomos donde objetos, órganos, nombres y cantidades tienen otros significados y otro sistema de valoración.

Como leemos en el Epílogo del libro, se busca una respuesta del lector para completar el sentido, inducir en él al menos una respuesta somera, una sonrisa, incluso ofrece disculpas ante posibles disgustos. Es una forma muy modesta de presentar su obra. Cada relato es una ingeniosa forma de hablar de aquello que se universaliza para asumir una reclamación colectiva, una opinión compartida, una situación con la cual identificarse; su cercanía a la experiencia vital lo convierte en un accesible *lobby* de reflexión.

## Silencio, gozne del abismo

Javier Elben



Carlos E. Zavaleta. *Cuentos brevísimos*.  
Informática Brasa Editores,  
Lima, 2007. 107 pp.

La Generación del 50, además de haber significado una modernización de la literatura en el cuento y la poesía, desarrolló también una predilección por el cuento brevísimo. De hecho, el antecedente inmediato en la literatura peruana de lo que hoy se llama «microrrelato», «microficción», «ficción breve» lo encontramos en el cuento brevísimo de la Generación del 50, en la que destacan los nombres de José Durand, Manuel Mejía Varela, Luis León Herrera y Luis Alberto Ratto, entre otros.

Esta modalidad se ve especialmente motivada en nuestras letras por la antología que Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares publicaran con el título *Antología de cuentos breves y extraordinarios*, a los cuales habría que agregar la influencia de Kafka y Juan José Arreola. Esta influencia se manifiesta en dos puntos básicos: a) divulgación de su obra (reseñas, publicaciones) en revistas como *Letras Peruanas*, *Mar del Sur* e *Idea. Artes y Letras*, y b) modelo de estilo para los escritores de la década de 1950.

En este contexto, Zavaleta resulta un nombre fundamental, necesario para cualquier estudio serio de la ficción breve en el Perú. Así, con *Cuentos brevísimos*, descolla una vez más al ofrecernos un dominio de la prosa precisa y mesurada, por la intensidad lírica lograda. El texto, estructurado en tres partes —La Luz Breve (1980-1983), La Conciencia del Ojo (2003) y El Fondo Oscuro y Extraño (2007)—, nos brinda nuevas muestras de su manejo de la brevedad, donde logra altos grados de densidad y se mantiene aún la acción del tema.

La brevedad, como él mismo mencionara, parte de una necesidad de experimentación y búsqueda del lirismo, así como de una influencia marcada por la ya mencionada antología de Borges y Bioy, que fuera publicada en 1955. A ellos,

como indica en el prólogo del libro, «debe su afición». Lo que ha de destacarse de *Cuentos brevísimos* es cómo, a pesar de su brevedad, configura la imagen de una nación heterogénea, de una lógica discordante que responde a la necesidad de conocimiento profundo y diverso del país. En tal sentido, muchos de los conflictos que se encuentran en novelas como *Los aprendices* o *Pálido, pero sereno* los encontramos nuevamente aquí. A esto se debe la presencia en flujo y reflujo de la provincia y la ciudad.

Bajo esta perspectiva, consideramos notable el cuento titulado «La Edad Media actual», en el que apreciamos una continuidad del vejamen social ante lo andino, una continuidad del racismo y de la subalternidad, texto que, como toda la obra de Zavaleta (desde *El cínico* hasta *Huérfano de mujer*) significa una denuncia, una crítica a la coercitiva exclusión y jerarquización del país, la cual puede también apreciarse en «Imagen del Perú», donde lo andino se ve condenado a ser un intruso incluso en los documentos históricos, pero, asimismo, Zavaleta condena a los gobernantes por haber postergado su reivindicación.

Se trata de una visión lucida y disidente, en el que las pocas líneas hacen contundente el final, una conclusión que nos brinda esa visión, que nos presenta las contradicciones e injusticias de nuestro país. Tal es el caso de «El provinciano»: «Lo abrió y debajo del pulcro envoltorio halló la basura más pestilente y nauseabunda que un hombre podía imaginar».

Uno de los recursos de Zavaleta para lograr la intensidad en pocas líneas es el uso de la elipsis y el final concentrado y contundente. Acerca de la presencia de la elipsis, del silenciamiento, que hace del texto un campo fecundo para la interpretación en tanto que encierra un misterio no develado, lo encontramos, por ejemplo, en «El niño que escribía cartas ajenas», ya que nunca se mencionan los motivos de la venganza de la protagonista, o en «Sálveme, por favor», donde no llega a precisarse —y he aquí el gran logro del cuento— por qué el personaje que encuentra a la suicida le dice, a fin de que evite su empresa: «¡No lo haga por usted, sino por mí, por favor, sálveme a mí!».

Se logra, asimismo, grandes momentos de lirismo que para nosotros puede apreciarse claramente en la sensual descripción que se presenta en «El animal que hay en mí»; aquí las sugerencias eróticas se amplían justamente por la brevedad: «y así, de nada surgió el escándalo, la curiosidad, el nítido, ingenuo y atrevido dibujo de las redondas nalgas como si fueran grandes pechos, y la muchacha convertida en fruta oscura y quemante, sudorosa, alegre, y la falda fruncida penetrando en alguna oscuridad».

Se aborda también problemas existenciales, como la concepción baladí e insignificante de la vida. Esta se presenta de manera cruda en «Un hombre, un punto», donde el sujeto se ve condenado a la desaparición: pasamos así de ser protagonista, personaje secundario, a un difuso olvido. El caos del mundo es trabajado a partir

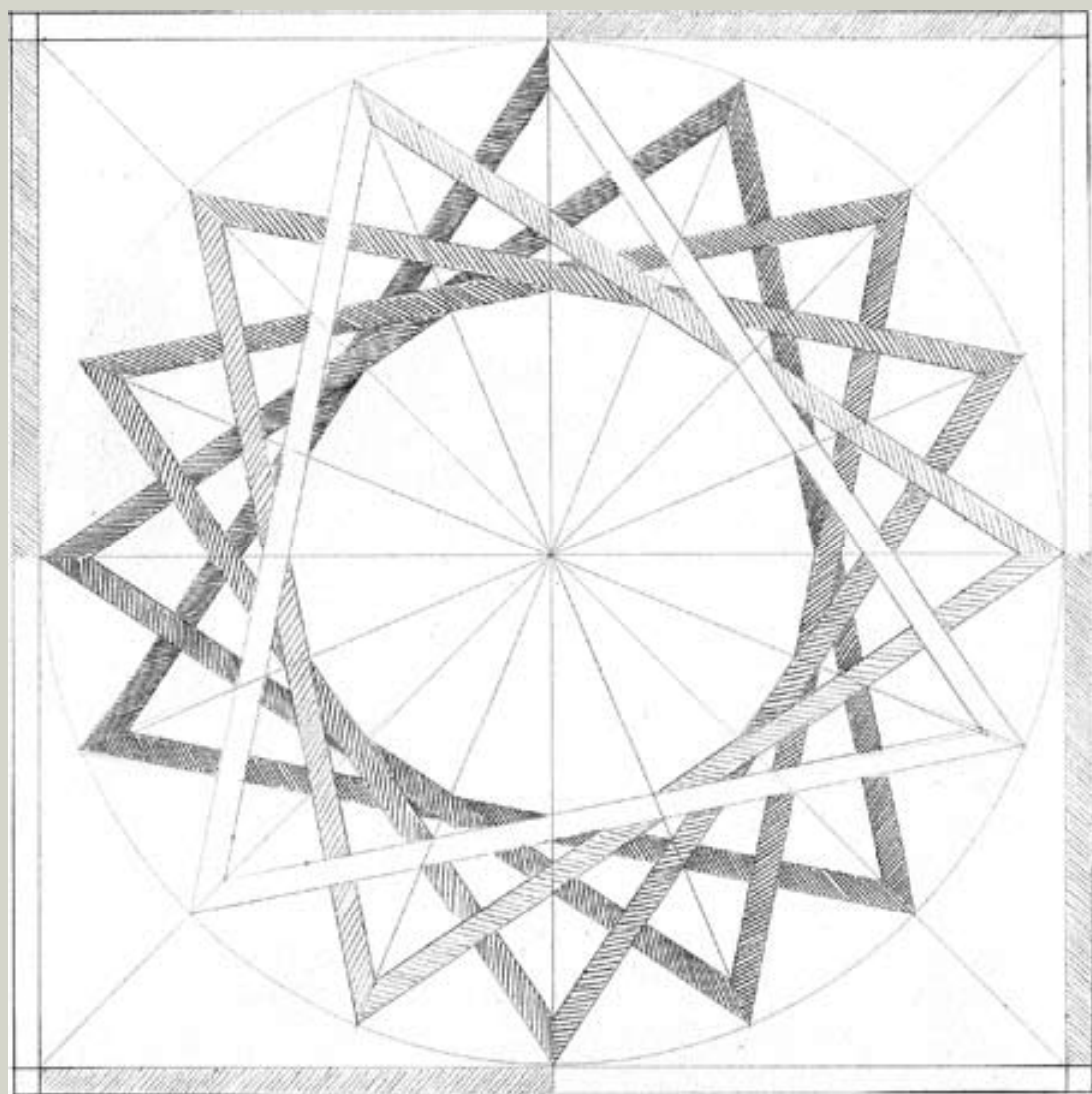
de la mirada de un niño en «Conocer el mundo»; el ritmo de las enumeraciones va en aumento en los tres párrafos de los que consta el cuento, asistimos a un desplazamiento de la inocencia de un kindergarten a la locura urbana, al crimen, a la muerte a la que el hombre se ve expuesto sin defensa alguna.

Para Zavaleta, la muerte es una profundidad iluminada, que se manifiesta en la cotidianidad, y he allí su de amenaza constante. Así, cuentos como «Muerte de mi madre», «Matar al otro» y «Los viudos» son a su vez ensayos sobre la desolación. La muerte disloca y desquicia, marca tanáticamente su paso. Por eso, en «Muerte de mi madre», a pesar de los planes de control, el narrador no puede evitar hundirse en la desazón, circunstancia que mantiene como una isotopía de su obra: la vida se ve rodeada de un constante luto, de una violencia mortuoria de la que es imposible escapar. Se dirá en la línea final: «y sé que estoy preparado para su muerte, pero no para la mía» (37).

La muerte arremete y se hace presente como una cicatriz en los deudos de los fenecidos, pues ellos, desde la partida, se tornan en umbral, en color gris. Esto lo apreciamos en la explicación que se brinda sobre la motivación del asesinato de «Matar al otro» para disparar a la esposa de su enemigo: «¿Para qué desperdiciar los esfuerzos? Matando a la esposa, el enemigo queda solo, desesperado. Será un moribundo por la calle. En todo caso, no será más un rival para él» (65)

Zavaleta nos advierte desde los paratextos iniciales sobre el estilo de sus ficciones breves. Préstese de esta manera atención a la cita que hace de «El juramento cautivo» (cuento de *Las mil y una noches*), en el que el final concentra el impacto y la sorpresa y, sobre todo, desestructura una etapa para iniciar otra: el premio del libertador del genio se desplaza de la riqueza a la muerte («Prepárate a morir, oh mi salvador»). Esta dinámica se manifiesta en el libro a partir de la yuxtaposición de discursos que logra nuestro autor en tan cortas piezas, así como en la antítesis que provoca tensión interna en cada uno de los cuentos.

Otro es el caso del epígrafe de Nietzsche: «Cuando miras el abismo por largo rato, el abismo comienza a mirarte a ti». La selección de la cita va acorde con la concepción de mundo del autor, pues ella precisa que la oscuridad es parte del hombre, que la dicotomía luz-oscuridad es dúctil e inestable. De esa cita se destaca además el material primigenio con que Zavaleta urde su producción: el abismo.



Estudio para estrella poligonal de 5/16

## Nilo Espinoza Haro

### El que no habla

AÚLLA COMO LOBO, chillar como conejo, maúlla como gato, cacarea como gallina, gorjea como pájaro, ladra como perro: así se gana la vida. Pobre de él si habla como lo que es: un padre de ocho hijos y que alguna vez fue cantante de ópera.

## El ciclista

TODAS LAS MAÑANAS, exactamente a mediodía, un hombre pedalea por la plaza. Los que lo ven dicen que está pegado a la bicicleta. Porque lleva dando vueltas por el mismo sitio más de cincuenta años.

## Los conocen por su olor

TIENEN CARA DE CERDO, gritan como cerdos, huelen como cerdos. No obstante, Manuel y Ernestina, tienen como hija a Violeta, la más hermosa y perfumada muchacha del barrio.

## El caminante

SE LEVANTA ANTES DEL ALBA y se va, probablemente a trabajar. Sigilosamente, regresa a medianoche. Nadie sabe cómo es su rostro, cómo suena su palabra y cómo se viste. Es el fantasma del edificio.

## Ejemplo

CLAVAR PUÑALES TRAPEROS sin ser descubierto es una tarea muy difícil, imposible. Pero, para Edelmiro no. La prueba palpable de ello es que los que se consideran sus amigos e incluso sus más acérrimos enemigos lo tienen como símbolo de la lealtad más pura y, por eso, aspiran a ser como él. Sin embargo, Edelmiro en vez de sentirse complacido, se preocupa y mucho de esa posibilidad.

## Carga pesada

SEGURO DE SER el primer filicida del barrio, Valentín se entregó a la policía y en el momento que confesaba el crimen que creyó haber cometido le sobrevino un infarto y murió. La emoción de recordar cómo había disparado dos tiros a quemarropa a Virginia, su hija que pesaba 160 kilos y que no se movía de su cama, lo fulminó.

Se dice que no tenía salida: las cuentas médicas que tenía que pagar por tratamientos para la obesidad eran gigantescas. También las burlas de la gente.

Pero la gorda no murió. Las dos balas que penetraron en su adiposo cuerpo fueron milagrosas. Bastaron esos dos agujeros para que por ahí se le fuera para siempre toda la grasa.

Virginia ahora es esbelta, grácil y se ha inscrito en un concurso de belleza. Los del barrio han apostado diez a uno que será la ganadora.

## Una mujer

NADIE SABE LO QUE HACE. Dicen que fue la mujer del hombre lobo, dicen que vino de Munich hace más de ochenta años, dicen que sale en las noches de luna llena y seduce a los adolescentes, dicen que su casa la ha decorado cual si fuera una cueva, dicen que sólo bebe sangre de cordero y de res, dicen que detesta todo objeto o joya de plata. En fin, ¿quién podrá saber la verdad? Porque esa anciana solo habla con el sordomudo del barrio.

(Textos de *Circo*)

## Carlos López Degregori

### Matrimonio en el polvo

ME ACABABA DE CASAR y dormitaba con mi gordísima mujer batallando contra el calor y los insectos, cuando una fuerza incontrolable me empujó a la ventana.

Una novia con un vestido blanco y raído, usado probablemente por su madre, usado probablemente por su abuela, resplandecía como una afrenta entre el polvo y piedras de la plaza. La acompañaba una turba silenciosa.

No había novio.

No había flores ni música.

No había iglesia.

Un hombre, el padre seguramente, acercó un remedo de cuerpo. Eran apenas unos palos vestidos con jirones de ropa.

La ceremonia fue breve. Se marcharon los invitados y quedó la novia sentada en el polvo de la plaza. Entonces tuve la certeza de que nadie la movería. Podría diluviar, congregarse todos los perros del mundo, disiparse las galaxias.

Me di vuelta y contemplé a mi mujer. Resoplaba de calor, era la hora más terrible de la siesta. En la plaza revoloteaba un gallinazo.

## El talento y el amor

A LAS SIETE EN PUNTO, después del llanto helado de mi perro, desde hace treinta y cuatro años cierro la peluquería. Entonces me reúno con ese animal y voy barriendo todo el pelo acumulado en el día.

Odio el espejo desportillado, la navaja insensible, el olor dulzón del cabello sin lavar. Envidio los ojos desolados de mis clientes, las marcas secretas que diferencian sus cabezas.

¿Por qué entre todos los talentos no me tocó el amor?

Camino dormido sosteniendo una tijera y duermo porque gira esta silla y mi corazón es una correa de afilar interminable.

Me hice peluquero por fatalidad.

De tanto cortar pelo no aprendí a segar las cabezas.

## En esta nuez

EN EL SUEÑO HABÍA un hombre trabajando encorvado. Era carpintero.

Con palos, restos de cajas y maderos que abandona el mar en la playa, había construido un enorme pájaro de ojos fijos y oscuros como pozos. Se movía torpemente sacudiendo sus astillas y sus gruesas plumas pintadas.

No puede cantar, me dijo.

Y sin añadir nada más me cortó la garganta para arrancar un puñado de voz roja, palpitante. Entonces se lo colocó al pájaro como un inexplicable mecanismo y empezó a sonar. Era un canto de guijarros y burbujas. Duro. Hermoso. Inocente.

Después se marchó volando por el sueño y yo lo perseguía porque necesitaba recuperar mi voz. Atravesamos mares de olas parlantes, playas y calles atestadas de aves y gritos, habitaciones idénticas con paredes de sonidos que nos repetían, y caímos al fin entre las sábanas rabiosamente abrazados.

Cuando el sueño acabó me encerraste en esta jaula de lumbre  
en esta cama de lumbre  
en este huevo de lumbre  
en esta nuez.

## Armando Ayala Santos

### Dulce amanecer

DESCONECTÓ EL MÓDULO DEL YO. Ese día quería vivir algunas aventuras y el Yo Comerciante no le ofrecía muchas, más allá de paladear el sabor del éxito. Las acciones estaban en alza, así que no debía preocuparse. Buscó en el reservorio de Yos. Pasó su dedo índice derecho por los títulos. Se detuvo sobre el Yo Artista. Extrajo el cartucho, sacó el poliedro, abrió el Módulo del Yo, ubicado en su pecho, y lo colocó. Respiró profundo. Ni siquiera tenía ganas de desayunar. Quería comprar una botella de vino generoso. Escuchar alguna canción de Franco de Vita, quizá aquella que hablaba de *volar fuera del mundo libre como el pensamiento*. . . Ir al parque y sentarse bajo un árbol frondoso, colocar su caballete sobre la yerba verde y comenzar a pintar. Quizá alguna morena de nalgas perfectas, como para poder pintarlas, se apareciera por allí. Caminó hacia el vestidor, fue hasta las tablillas reservadas para el atuendo del artista: una camiseta con algún floreado desgastado, unos jeans rotos, las sandalias de cuero y una banda para sujetar su pelo ahora largo. Buscó la bicicleta, abrió la puerta y salió a la calle. Era una cálida mañana. Un sol radiante iluminaba las cosas y las hacía vibrar con un suave gozo. Sí, la vida también podía ser hermosa y él tenía el privilegio de poder disfrutarla.

## Palabra en blanco

AYER, UNA EXTRAÑA CRIATURA comió mis manos. Sentado frente a mí, con mirada apacible y sin mostrar remordimiento, fue triturando cada uno de mis dedos. Podía escuchar el chirrear estremecido y sentir la vibración encajada de los minúsculos, pero numerosos dienteitos, al serruchar mis huesos. ¿Por qué lo haces? —le pregunté—. No quiero que escribas más palabras —contestó—. Me quedé tranquilo y esperé a que terminara. Cuando lo hizo, líneas espesas de un negro vacío manaban de los pequeños muñones. Satisfecho de espíritu y saciado de estómago, se retiró. Lo acompañé hasta la puerta. Besó mi mejilla al despedirse. Regresé a mi escritorio. Cerré el cuaderno: no tenía nada que escribir y, aunque tuviera, no tendría cómo hacerlo. Me di un baño y luego curé mis manos sin dedos. Lloré largamente —es que soy nada sin la escritura—. Después, me fui a dormir. Tuve un sueño placentero: caminaba por prados intensamente verdes y cada flor era un perfecto poema que podía escuchar al tocarla. De madrugada, desperté sobresaltado: un agudo dolor laceraba mis dedos ausentes. Fui a la cocina, tomé algún remedio y volví a dormir. Desperté casi al medio día, con los ojos llorosos y muy cansado, como si no hubiera dormido en mucho tiempo. Me incorporé en la cama con suma dificultad. Quité las vendas que había puesto, en algún momento de la madrugada, para controlar la hemorragia. Él, había ganado un asalto, pero no la pelea. Los dedos, como brotes de planta, comenzaban a asomar nuevamente como niños recién nacidos. Ya para la noche podría escribir, sí, quizá algo sobre esta misma experiencia.

## **Maritza Iriarte**

### **Pieza única**

EL HACEDOR DE MARAVILLAS quedó extasiado por su obra. Asombrado ante la belleza de su Adán, le devolvió el huesecillo de barro y lo terminó de moldear.

## Viaje de oficio

EL PASAJERO QUEDA ingratamente sorprendido cuando abre la maleta en el hotel. Descubre envueltos en cinta de enmascarar, unos bultos un tanto blandos, casi carnosos.

Le recordó su viejo oficio.

## Apocalipsis

EL CARRUAJE DE APOLO se avecina con galopar lánguido e incesante. La vieja luna se retira dando vuelta al reloj de arena que dictará la hora de la aniquilación. Artemisa, la diosa gemela, dulce e indolente lanza una última flecha envenenada. Mientras, desde la cima de Tesalia, las divinidades del Olimpo se deleitan de exquisitas mieles, escuchan y observan sonrientes e incrédulas las revelaciones del oráculo y la llegada estrepitosa de cuatro extraños jinetes.

## La promesa

EL HOMBRE DUERME PLÁCIDO. El lienzo de lino que lo envuelve, cubre su rostro marcado por el sufrimiento y la sangre derramada. Sueña que se eleva con los brazos abiertos rodeado por un resplandor de luz divina.

Al tercer día, el hombre sigue allí, dentro del ataúd con las uñas desgarradas.

## **Katia Adauí Sicheri**

### **Perros**

EN LOS CEMENTERIOS que he visitado siempre hay perros. Al pie de las tumbas se niegan a ser alimentados. Hay quienes les hablan e intentan explicarles. Los perros no pueden saber que están en tránsito obligado; lo único que han hecho sus dueños es adelantarse. No mueven las colas ni las orejas. No intentan ladrar. Permanecen detrás de las rejas abiertas, los hocicos chorreantes. Libres sin saber por qué, para qué. Estamos mordidos por la esperanza y los perros siempre nos esperan. Como las pulgas nos adueñamos de los perros.

## Despedida

EN QUINCE AÑOS de amistad solo nos hemos visto seis veces. Antes de partir, llora, me insulta, intenta pegarme, reímos y finalmente me abraza. Eso hacen los amigos que se ven siempre, se disculpó en alguna despedida, nosotros solo tenemos tiempo para llevarnos bien.

## Aniversario

YO SOY EL que secuestró a su hija hoy hace un año.

## Lista

AHORA QUE TE HAS IDO extraño lo cotidiano. Una mano para echarme gotas a los ojos, unos ojos que me dieran paz, una risa que interrumpiera mis palabras, unas palabras como besos en mi cuello, un cuello para el perfume que me pediste y no alcancé a darte.

Hoy añoro como tuyo un aroma que nunca te has puesto.

## Curiosidad

SE ACERCA para confirmar lo que está viendo. Sí, no hay duda, aquel hombre se está riendo solo.

## Leonardo Dolores Cerna

1979

QUISO SABER si había sido martes o jueves el día de su nacimiento. Abrió el reloj de la barra de tareas del Windows Infinitum, retrocedió: 2030, 2029, 2014, 2009, 1997, 1985, 1980, los números no retrocedían más. Entendió que él no existía. Confiado, fue el primero en salir a ver las calles.

## Bañera

ESTAMOS EN EL AGUA: nuestras manos, sus cabezas. Al principio ellos parecen entender el juego, las pequeñas reglas que se erigen. Pero minutos más tarde como la mayoría de los seres, intentan hacer trampa, rebelarse. Las mentiras no son buenas, lo dice la Biblia. Cierro los ojos, como esperando que llegue alguien grande. Todos sabemos que pronto esto va a terminar y no podremos volver a repetirlo.

## Fiesta de disfraces

CUANDO EL DINOSAURIO despertó, ella seguía allí.

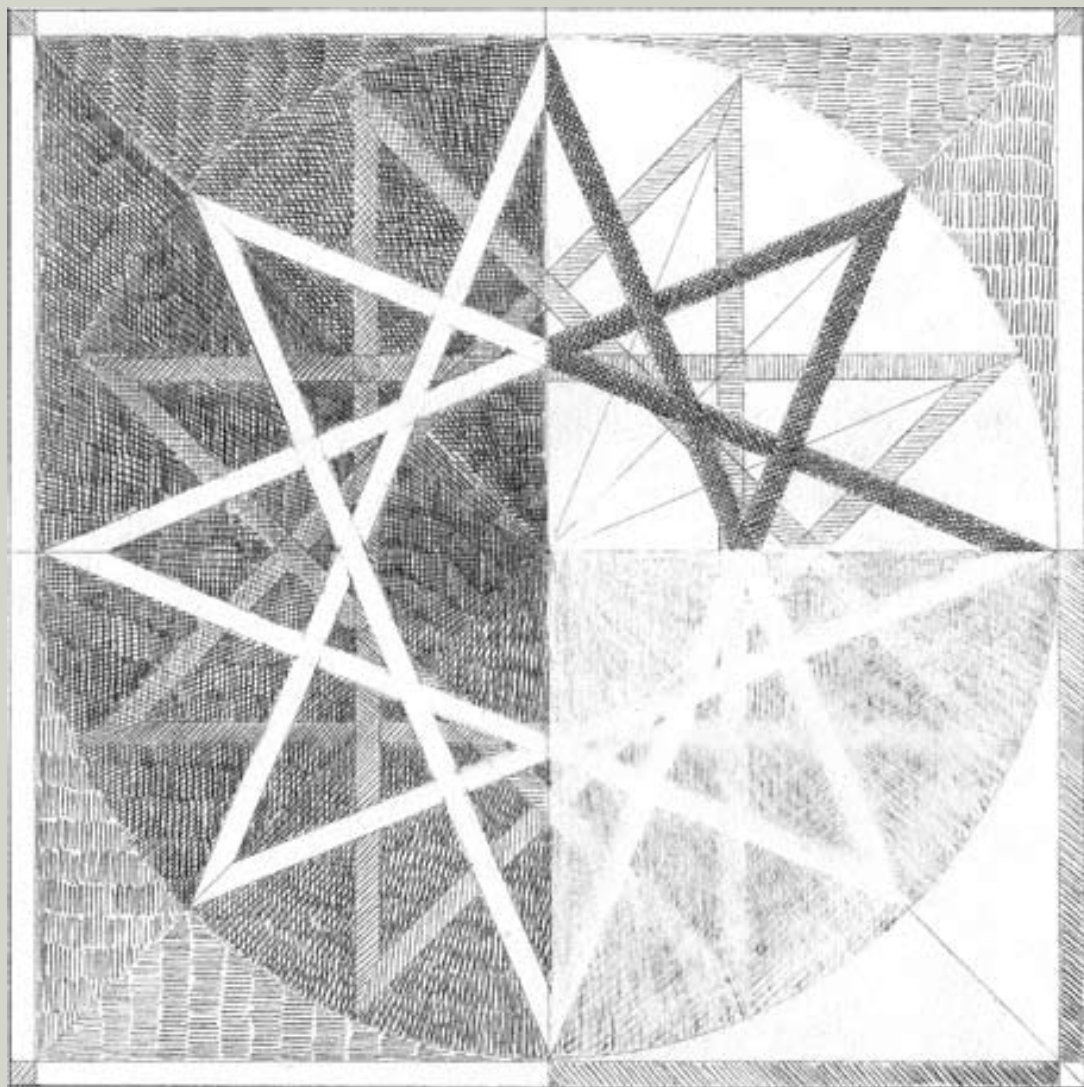
## Dios

DE PRONTO TUVO la revelación. Retrocedió sobre sus pasos, abrió la puerta del cuarto de sus padres: nadie, la de sus hermanos, tampoco. Todo desaparecía apenas dejaba de imaginarlo.

## Isla

A VECES SIMPLEMENTE nos dejamos llevar por el sabor del agua, fantaseando con cada uno de los posibles finales.





Estudio para estrella poligonal de 6/16

## Microcontes de Odilia Boutry

Odilia Boutry nació en 1978, en Compiègne, al norte de París. Apasionada desde la infancia por la lectura y los idiomas, emprende la carrera de lengua, civilización y literatura española y viaja por España, Irlanda y por el continente americano. Enseña el español a los franceses durante algunos años. Luego descubre los cómics argentinos, *Gaturro* de Nik y *Macanudo* de Liniers. Encuentra editores y los traduce al francés. Por otra parte, traduce al francés al poeta chicano Tino Villanueva. Durante un viaje a Boston, descubre el género del microcuento, se entusiasma por ese género y procura introducirlo en Francia. Tras la lectura de un libro de David Lagmanovich, decide escribir microcuentos. Escribió dos libros *E=MC2*, *Espacio= Microcosmos para dos* y *Microcontes 31*.



### Se devela el secreto de la invención del helicóptero

CUANDO UN GORRIÓN toma un baño de arena, se diría un helicóptero que arranca.

## Reencarnación en una botella

ESCUCHANDO LAS NUEVAS ondas del *jazz*, la Torre Eiffel se puso a chispear cada cuarto de hora millares de burbujas luminosas.

## Planeta azul

BAJO EL MAR, no hay embotellamientos, ya que los pececitos se estacionan entre las algas.

## Aterrizaje forzoso

EL ARCA EN VIDRIO y metal atrajo la nave espacial como un imán.

## La gaviota y el globo amarillo

ESCRIBÍA AL BORDE del Sena, cerca de Nuestra Señora de París, cuando una gaviota se detuvo muy cerca de mí, sobre el borde del murete en el que estaba apoyada. Me sentí muy satisfecha que esta gaviota hiciera su vida lejos de sus congéneres y me acompañara mientras escribía. De repente desapareció y me asomé para ver si no se había ido a proteger a sus pequeños, en un nido pegado al muro. No vi nada. Entonces apareció un globo amarillo flotando sobre el Sena y la gaviota flotando no muy lejos. Me dije que esta escena me invitaba a escribir la historia de la gaviota que deseaba aprender a jugar al globo y la historia del globo que deseaba aprender a volar.

## Atardecer

EL SOL ENROJECE cuando va a acostarse con la Luna.

## Alucinación

SOBRE LA TERRAZA del Arco del Triunfo, agotado por su jornada de trabajo, un empleado ve a un visitante tomar un paquete de cigarrillos y llevársela a la oreja como para telefonar.

## Desierto de Nevada

LOS DOCE CUADRADOS blancos de veinte centímetros de lado del baño son el desierto de Nevada de las hormigas, y sus bordes, las rutas en las cuales hacen carreras.

## Microautobiografía

SE DICE QUE LOS GATOS tienen siete vidas, Yo pienso haber tenido varias también, de ahí mi empatía por lo gatos. Mi primer nacimiento, el 19 de febrero de 1978, fue puramente oficial. Luego fui salvada por una burbuja de aire suave como la música y algodonosa como las nubes, que despertó en mí la pasión infinita de respirar a fondo, única pasión que me brindaba una impresión de paz y tranquilidad. Pequeña, mi actividad favorita en la noche era respirar algodón antes de dormirme, remedio a todas las angustias infantiles. Adulta, me convertí en traductora de tiras cómicas y de poseía cuya música permitió a mi corazón encontrar un ritmo regular y agradable.

## «El visitante»: acercamiento en torno a la condición del hombre frente a la modernidad

Benjamín Sandoval Ccance

Se ha vuelto ya una constante circunscribir a la llamada narrativa del 50 dentro de la problemática de lo que significó Lima como el espacio de apertura hacia una nueva clase emergente, junto al desordenado crecimiento de una ciudad que posiciona a los sujetos sobre la perspectiva del centro y la periferia. Pero pensar en esto como el imaginario donde se desarrolla la manifestación de la mayoría de narradores de esta época no niega el hecho de hallar en estas prosas un carácter que los lleve hacia una perspectiva no tan solo local, sino hacia una mirada que explore aun más allá.

La narrativa del 50 no solo se explica como la nueva situación de un sujeto ante el cambio raudo de su condición, sino también como la situación del hombre ante nuevos horizontes que se abren y que concluyen, es decir, el hombre ante la modernidad. En el caso de esta narrativa se trata de una derrota hacia la imposibilidad de entrar, una derrota ante lo nuevo. Debido a esto a la situación de una ciudad en abras hacia la modernidad, como lo menciona Earl M. Aldrich, y las consecuencias que esto trae (la afluencia de nuevas clases, el derrumbe de una clase tradicional y la apertura de la ciudad hacia espacios periféricos) es un hecho por el que pasa cualquier ciudad que ha entrado hacia los espacios de la modernidad. Nosotros nos permitimos esbozar esta problemática hacia uno de los textos de Luis Loayza, «El visitante», presente en su primera publicación. Lo que busco es enmarcar el relato dentro de la narrativa del 50 pero no en lo referente al espacio «Lima» sino como manifestación de la condición del hombre frente a la modernidad.

La idea del texto de Loayza, «El visitante», se sumerge en un sencillo hecho: el encuentro de dos sujetos, el visitante y el solitario. Este encuentro se logra por la llegada sorpresiva del visitante hacia el espacio de vida del solitario. El narrador señala a este nuevo sujeto que llega sobre dos características: gordo y sucio. El solitario lo presenta bajo la idea de la repugnancia: «Después de mucho tiempo, el solitario vio acercarse un visitante a su morada. Era gordo y muy sucio: el solitario sintió

repugnancia»<sup>1</sup>. La idea de la repugnancia a pesar de tener ese matiz negativo pone en contacto, de alguna manera, al solitario con el visitante, ya que la entrada del visitante a la habitación del solitario, es permitida por este, no hay objeciones respecto a esta interrupción a excepción del hecho ya presentado de la repugnancia. Se explica la no objeción de la entrada de este sujeto por una razón: el solitario ve en la persona del visitante una prueba, este trae la prueba, mejor dicho, este ser nuevo es la prueba. Y a partir de esta se va a fundamentar el servilismo del solitario hacia el nuevo sujeto, por ello va a entregarle todo lo que tiene al visitante, es necesario soportar la prueba:

El solitario se dijo: esta es la prueba. Fue a traer agua y carne y los dejó junto al visitante, quien devoró entre grandes ruidos; luego quedó sentado en silencio hasta que llegó la noche y se acostó otra vez en el suelo y durmió. El solitario pensó lleno de felicidad que su prueba había llegado y reunió su humildad y su paciencia para soportarla.<sup>2</sup>

El texto es claro con esta instancia de la entrada, la llegada del visitante significa un cambio en el solitario, es lo esperado. Además, el tiempo va a ser el gran manifestante de la decisión del solitario. Este a pesar de poseer un sentimiento negativo —repugnancia— hacia el visitante, va a dejar este hecho de lado y se va a abocar en la estadía de este sujeto. Es como si fuera una batalla por la supervivencia, con la única diferencia que aquí, uno de los personajes solo lucha por dar lo necesario para la vida del otro. Lo que queda en evidencia también es la relación entre ambos personajes, mientras el solitario espera una respuesta, algo de parte del visitante que manifieste la conclusión de la prueba, este último solo pone en evidencia su apetito voraz, es un sujeto mudo, que solo se manifiesta por sus acciones y por la apariencia que muestra.

El segundo día, otra vez ofreció al visitante los alimentos. No se extrañó de no recibir una palabra, ni un ademán de agradecimiento; continuó en el servicio, esperando. Así pasó el tiempo. El visitante parecía no advertir su presencia. Un día arrebató al solitario su comida y lo golpeó (...).<sup>3</sup>

La prueba es el hecho que sostiene la actitud del solitario, es el eje que sostiene también el relato, la idea circunda desde el primer párrafo. Es este el motivo que permite la entrada del visitante en el espacio circundado por el solitario. La prueba, una prueba esperada por el solitario, y del cual solo sabemos que es eso, una prueba. El texto no pone más allá de lo que es este hecho, lo único que se puede colegir es que concluir la prueba traerá satisfacción al solitario.

1. Loayza, Luis. *El avaro*, Lima: Cuadernos de Composición, 1955. p. 9.

2. *Op. cit.* p. 9.

3. *Op. cit.* pp. 9-10.

La idea de una prueba está hecha para demostrar algo, se espera algo cuando esta es concluida satisfactoriamente, se espera un premio después de culminada, y una idea última que mencionamos: mientras más difícil la prueba... mejor el premio. Es por ello que el solitario cree que su prueba ha llegado, el ser repugnante solo sería el motivo por el cual podría dejar la prueba, pero creyendo en la llegada de esta pone su primer sentimiento en segundo plano. La lógica del texto se cierra con un hecho furtivo, la muerte del solitario: «Miró al visitante, ceñudo en un rincón. Ahora, pensó, la prueba culmina. Pero ya no pudo ver y sintió la muerte. Entonces dudo»<sup>4</sup>. Las palabras finales son esenciales en el texto. La instancia de la muerte, la llegada de este destino es el acicate para un cambio en el personaje del solitario, su estado pasa desde lo sólido de su creencia hasta la plena negación de esta: la duda. Sentir la muerte en este personaje trae como consecuencia dos ideas: duda causada por el error de haber creído que esa era la prueba, o duda causada por el hecho de instaurar en su ser que quizá jamás hubo prueba alguna. Nosotros nos inclinamos hacia la segunda opción.

Pero ¿qué supone este tránsito? ¿Por qué la necesidad del solitario por realizar la prueba y que significa esta? El hecho podría explicarse dentro del marco textual del texto como una búsqueda frustrada hacia lo trascendente. El solitario ha esperado en sí esta prueba, la prueba tiene un valor positivo, la llegada de la prueba lo llena de felicidad y además porque en ningún momento este desdeña su realización. El pasar la prueba lo llevará hacia algo más, por ello su no negación hacia el visitante, muy a pesar que este sujeto cause él sólo sentimiento de repugnancia. «La idea de una prueba es que a mayor dificultad esta, mayor la satisfacción». Durante el transcurso de esta supuesta prueba, lo que supone la estadía del visitante, el ánimo del solitario no flaquea, la muerte es la instancia que permite este puesta en duda, la muerte entra ya no como en el visitante, como el nuevo sujeto en su espacio, sino que entra dentro de la atmósfera de su creencia, si el visitante va a significar la total extinción del solitario, la muerte significará la total extinción de su creencia. Acatar la prueba, realizarla y concluir la satisfactoriamente lleva en sí un trascender hacia algo más, llegar hacia otra instancia. Así, la dinámica del texto no es más que la frustrada culminación de una prueba, del recorrido de un estado hacia otro, un estado que parte desde la sólida creencia hasta la puesta en duda de ésta.

La narrativa de Loayza ha estado ubicada dentro de un espacio marginal, no por el hecho de la temática de sus relatos sino por ser su narrativa un espacio apreciado por algunos. Además, gran parte de su producción, muy a pesar de estar ubicada dentro de un marco general como producción —la narrativa del 50—, no ha sido abocada totalmente en esos marcos. La respuesta a este hecho responde a dos cuestiones. Primero, la mayoría de este grupo de narradores tiene a Lima como

4. *Op. cit.* p. 10.

el espacio sobre el cual discurren sus personajes. Segundo, porque su configuración temporal responde a una época sobre el cual giran los hechos suscitados por la modernidad en Lima.

El caso de Loayza es diferente, los relatos presentados en su primer libro no poseen un espacio ni un tiempo determinado, no es Lima, sus personajes no pertenecen a un espacio determinado, no desarrolla la acción en un eje temporal ni espacial referentes, incluso esto se relaciona al hecho de que sus personajes no poseen una identidad propia, son solitarios, visitantes, avaros, etcétera. Son sujetos sin nombre alguno, solo determinados por su condición. Es por ello que se aleja esta narrativa de una interpretación abocada hacia unos marcos generales. Incluso es posible mencionar, como lo han hecho Alejandro Susti y José Güich, que la gran parte de críticas en torno a Loayza han sacado a relucir solo el hecho mismo de su trabajo del lenguaje, se ha dado cabida, en gran medida solo a una característica superficial de su obra, su buen manejo del lenguaje, su prosa limpia. Sin embargo, es posible determinar la narrativa de Loayza dentro de otros marcos. El autor de «El visitante», ha dejado de lado el carácter local de la situación del hombre en la Lima de 1950, su distancia con respecto a referentes inmediatos permiten que su narrativa sea vista ya no tan solo como producción de una época sino como preocupación hacia un hecho que trasciende más allá, que aboca al hombre como individuo cambiante en la modernidad.

Pero pongamos esta idea en el marco de lo que significa la modernidad. Como Marshall Berman lo ha mencionado, la modernidad siempre está en movimiento, en la modernidad no hay nada sólido, ya que para los sujetos actores en la modernidad lo sólido llega a significar el peligro; para estar bien hay que estar en movimiento, dice Berman. Pero también está presente la profanación de todo lo sagrado; como instancia sólida, lo sagrado no puede existir en la modernidad, hay que profanarlo. La idea de lo sólido termina por resquebrajarse en la modernidad. El texto de Loayza es una muestra clave de esta idea: la creencia de un sujeto se ve partida, sucumbe, dentro de las instancias de la modernidad. La puesta en duda de la creencia del solitario no es más que esa puesta en duda del hombre en cuanto a lo que cree, el hombre moderno que está proclive al cambio. En estos marcos que la muerte entra como actuante hacia el cambio, el hecho de la muerte para el solitario, el hecho de la duda, su duda se enmarca en torno a que no hubo nunca prueba alguna, su creencia hacia la perspectiva de trascender —porque el solitario busca algo— se ve frustrada por el hecho de la duda, lo sólido ha caído, se ha difuminado. Lo que nos presenta Loayza en su relato no es más que esa condición del hombre que ha perdido su asidero, del hombre que no tiene nada sobre qué sostenerse. La muerte es la única puerta que le permite conocer su error.

## Referencias bibliográficas

### Fuentes primarias

Loayza, Luis. *El avaro*, Lima: cuadernos de composición, 1955.

### Fuentes secundarias

Aldrich M., Earl. «Aspectos del cuento contemporáneo». En: Pupo Walker, Enrique (dir. y pról.). *El cuento hispanoamericano ante la crítica*. Madrid: Editorial Castalia, 1973.

Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. México: Siglo XXI Editores, 1999.

Güich, José y Alejandro Susti. *Ciudades ocultas. Lima en el cuento peruano moderno*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 2007.

In Memoriam

### Lolita la precursora

Violeta Rojo

No sé quién comenzó a utilizar los términos minicuento, microrrelato o minificción. Si sé que la primera en estudiar académicamente esta forma narrativa fue Dolores Mercedes Koch. En 1981 publicó el que, hasta donde tengo noticia, es el primer artículo arbitrado sobre el tema: «El micro-relato en México: Torri, Arreola, Monterroso y Avilés Fabila» (*Hispamérica*, X, 30), aunque ya había presentado una versión sobre este trabajo en el XX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.

Este artículo fue el germen de su tesis doctoral de 1986: *El micro-relato en México: Julio Torri, Juan José Arreola y Augusto Monterroso* en The City University of New York. En su tesis, Koch establece las características de esta nueva forma narrativa: brevedad, carencia de acción y personajes delineados, juego ingenioso con el lenguaje, desenlace ambivalente o paradójico, lirismo, carencia de nombre definido, uso de formas literarias en desuso, complicidad del lector e intertextualidad. Es decir, en un solo trabajo Lolita estableció las bases de toda la estructura teórica y analítica que todavía utilizamos.

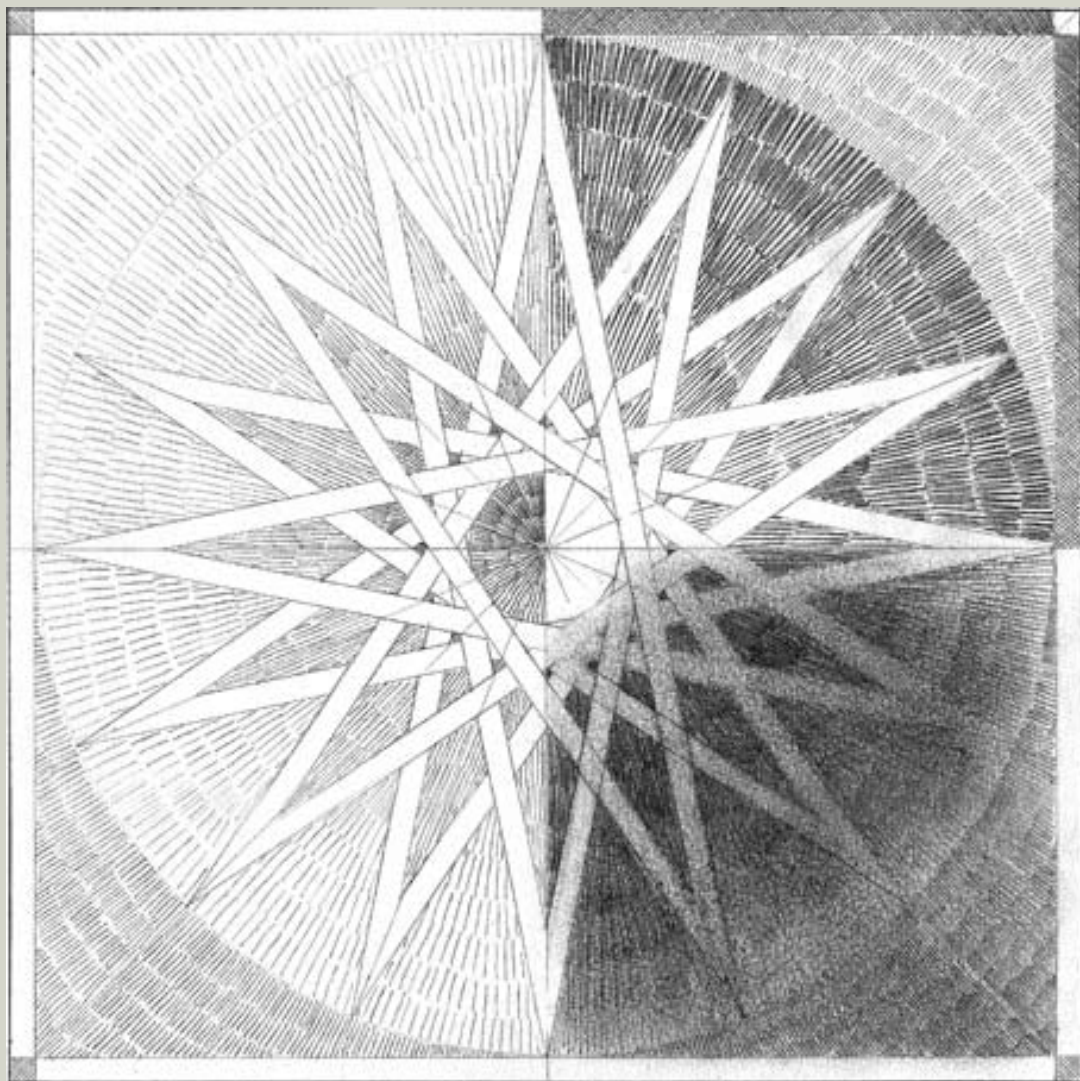
En los años posteriores siguió analizando la minificción, pasando a Argentina (Borges, Cortázar y Denevi), Venezuela (Jiménez Emán, Britto García) y Japón. También dedicó varios textos a explicar las características de la ficción mínima, analizó el *boom* de finales de la década de 1990, el humor y la importancia de la taxonomía del género. Hizo análisis exhaustivos sobre temas tan disímiles como Julio Torri, Virgilio Piñera y Mafalda e incluso dio cursos sobre cómo escribir minificción. El último de tantísimos aportes al tema fue servir como editora invitada del número de *Hostos Review* dedicado al microrrelato.

En casi treinta años dedicados a estudiar la minificción, Dolores Koch pudo ver cómo pasaba de ser una forma desconocida y poco apreciada a un fenómeno masivo: concursos, congresos, editoriales, antologías. El aporte de Lolita (y el de otros pioneros: Juan Armando Epple, Antonio Fernández Ferrer, Alba Omil, Raúl Alberto Piérola, Robert Shapard) fue fundamental porque estableció un modo de análisis tan fundamentado en el texto y el autor, tan alejado de modas e imposiciones escolásticas que continuará y continuará siendo válido.

Me perdonan el momento personal, pero al escribir estas líneas tomé el ejemplar de su tesis doctoral y no pude sino reírme al ver que casi toda la introducción y las

conclusiones están resaltadas. Lo que decía en esas páginas fue (y es) tan importante, tan nuevo, tan utilizable para el trabajo que estaba haciendo en 1991 que casi sin excepción está marcado, anotado y fichado. Creo que la claridad de sus conceptos, la inteligencia y el encanto personal de Lolita, su disfrute por el texto, por la literatura como acto placentero y lúdico, su horror por el estudio literario pomposo, fatuo y estirado la han convertido en la mejor precursora que haya podido darse. En su caso no hay que efectuar un matricidio intelectual para deshacer corsés analíticos, ya que desde el principio nos enseñó que los monstruos del minicuento son el utilitarismo, la solemnidad, la degradación de las ilusiones, la pedantería y el pensamiento anquilosado: «Su moneda de cambio es el humor, y su verdadera médula es la presentación del hombre como súbdito insumiso», son las últimas palabras de su tesis.





Estudio para estrella poligonal de 7/16

**Katya Aduai Sicheri** (Lima, 1977) es escritora, periodista y fotógrafa. Ha publicado el libro de cuentos *Un accidente llamado familia* (2007). Cuentos suyos aparecen en *Las Hijas del Yeti*, cuarta antología binacional ecuatoriano-peruana de narrativa contemporánea (2009), *Matadoras, antología de nuevas narradoras peruanas* (2008) y *Asamblea portátil, muestrario de nuevos narradores iberoamericanos* (2009). Escribe con regularidad para las revistas *Dedomedio*, *Diatreinta* y *Artmotiv*. Mantiene el blog Casa de Estrafalarío. En la actualidad trabaja como redactora creativa y prepara su segundo libro de relatos.

**Evelia Arteaga Conde** (México) estudió la Licenciatura y la Maestría en Letras Clásicas en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), así como la Licenciatura en Humanidades en la Universidad del Claustro de Sor Juana. Ha sido profesora de cursos de griego, latín, literatura y etimologías. Imparte actualmente la materia de griego en la UNAM y es profesora investigadora de tiempo completo de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, donde imparte las materias de la Academia de Lenguaje y Pensamiento. Su principal área de investigación es la iconografía de las religiones griegas, acerca de lo cual ha dado diversas ponencias y publicado artículos.

**Armando Ayala Santos** (Puerto Rico, 1968) cursó su bachillerato con una primera especialidad en Psicología y una segunda en Literatura Hispanoamericana. Siguió estudios graduados hasta completar el grado de doctor en Psicología. En su disertación titulada *Creaxis: un modelo comprensivo para la creatividad*, propuso un modelo multidimensional para el entendimiento de la creatividad. Ha publicado en diversas revistas: *URPI*, *Parayso*, *Axión*, *CyberKultura*, *Letras Góticas*, *Pluma Indeleble* y *Silencio y palabra*; entre otras. En 2008, fungió como Secretario de Organización de la Base Provincial de Lima del Gremio de Escritores del Perú. Ha sido el organizador del *Concurso de Escritura Creativa* realizado en la Facultad de Lenguas Modernas de la Universidad Ricardo Palma. Ha sido jurado en diversos concursos literarios.

**Odilia Boutry** (Compiègne, Francia, 1978) estudió lengua, civilización y literatura española. Ha sido profesora de español y traductora —ha llevado al español los cómics argentinos *Gaturro* de Nik y *Macanudo* de Liniers, así como al poeta chicano Tino Villanueva—. Es autora de los libros de ficción breve *Microcontes31* (2009) y *Microcosmos à deux*.

**Raúl Brasca** (Buenos Aires, 1948) es autor de cuentos y ensayos. Se ha dedicado en los últimos años especialmente a la microficción. En 1989 fundó, con otros cuatro escritores, la revista *Maniático Textual* que estuvo en quioscos y librerías hasta 1994. Ha compi-

lado varias antologías, entre ellas *Dos veces bueno. Cuentos brevísimos latinoamericanos* (1996). Es, además, ingeniero químico por la Universidad de Buenos Aires, donde ejerció la docencia entre 1971 y 1988. Colabora actualmente con bibliográficas en la revista cultural «ADN» del diario *La Nación*.

**Grecia Cáceres** (Lima, 1968) estudió Lingüística y Literatura en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Cursó también estudios de doctorado en París 8 Saint-Denis (Francia) bajo la dirección de Saúl Yurkievich. Ha publicado en poesía *De las causas y los principios: venenos/embelesos* (1992) y *En brazos de la carne* (2007), además de otros en antologías y revistas. Ha publicado las novelas *La espera posible* (1998) y *La vida violeta* (2007). En traducción francesa, ha publicado *L'Attente* (2001), *Violeta* (2003) y *Fin d'après-midi* (2005). Su cuarta novela, *El coleccionista*, escrita bajo el auspicio del Gobierno francés, será publicada en Lima en julio de 2010. Ha incursionado igualmente en la narrativa breve. Vive actualmente en París.

**Leonardo Dolores Cerna** (Lima, 1979) es licenciado en Administración de Empresas por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Realizó estudios de Maestría en Escritura Creativa en la misma casa de estudios. Ha publicado en diversos lugares, los cuales son pocos y modestos. Actualmente se desempeña como editor en Borrador Editores.

**Christian A. Elguera Olortegui** (Lima, 1987) Ha participado en diversos recitales de poesía, conferencias, coloquios y congresos nacionales e internacionales. Ha publicado cuentos en la revista *Argonautas*, prosa poética en "Prima Fermata 2007" y microrrelatos en el blog *Ficción mínima*. Asimismo ha publicado en el suplemento virtual *Varietades* del diario oficial *El Peruano*, en el suplemento *El Dominical* de *El Comercio*, en las revistas *Ínsula Barataria*, *Espéculo* (España), y en el libro *Carlos Eduardo Zavaleta, hombre de varios mundos*. Actualmente es editor ejecutivo de *Fix100*, revista hispanoamericana de ficción breve. Es también miembro del comité editorial de la revista virtual de literatura *El Hablador*. Se dedica a la investigación de literatura fantástica, vanguardias, microrrelato y literatura peruana del siglo XIX y de la generación del 50.

**Nilo Espinoza Haro** (Huaraz, Perú, 1950) estudió Literatura en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Fue colaborador del Taller de Reparación de Frases (México, 1983) que dirigió Juan José Arreola. Ha sido articulista de *El Comercio* y periodista en los diarios *La Prensa*, *La República*, *La Opinión* y *Liberación*, así como en la revista *Sí*. También se ha desempeñado como profesor universitario. Ha participado en diversas antologías, y publicado los libros de cuentos *País de papel* (México, 1983), *Azaroso inventario de las visiones, testimonios y recordatorios de Chinchinchín en la Ciudad de los Reyes* (1987), *Sonata de los espectros* (1991), *Mar de cuentos* (1996) y *Circo* (2009), la colección de prosas *Caja china* (2009), y la novela *Bruniquilda* (2007).

**Paul Forsyth** (Lima, 1979) estudió Literatura Hispánica en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Ha publicado los poemarios *Laberinto* (2006) y *Llamarás mi nombre* (2009). Ha participado en los recitales *Novissima Verba* (2002-2006). Dirige actualmente la editorial Rayuela.

**Mario Granda** (Londres, 1978) es licenciado en Literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y con estudios de Maestría en Literatura Peruana e Hispanoamericana en la misma casa de estudios. Ha escrito, entre otros, los artículos «El género del ensayo y la recepción de *Lima la horrible* de Sebastián Salazar Bondy» (2009) y «Rastignac en Lima» (2009), y su tesis *El sol de Lima de Luis Loayza: La formación de una tradición literaria peruana* (2004). Se desempeña actualmente como coordinador del Área de Conferencias del Centro Cultural Inca Garcilaso del Ministerio de Relaciones Exteriores y codirector de la revista virtual de literatura *El Hablador* ([www.elhablador.com](http://www.elhablador.com)). Es también docente en las universidades San Ignacio de Loyola, Científica del Sur y Antonio Ruiz de Montoya, donde dicta cursos de Literatura y diversos talleres de creación literaria.

**Rogelio Guedea** (Colima, México, 1974) es poeta, ensayista, narrador y traductor. Abogado criminalista por la Universidad de Colima y doctor en Letras por la Universidad de Córdoba (España), es autor de los libros de poesía —entre ellos *Mientras olvido* (2001) y *Kora* (2008)—, de antologías de poesía; de los libros de narrativa ultracorta *Al vuelo* (2003), *Del aire al aire* (2004), *Caída libre* (2005) y *Para/caídas* (2007); de los libros de ensayo *Poetas del Medio Siglo: mapa de una generación* (2007) y *Oficio: leer* (2007), y de la novela *Conducir un trailer* (2008). Es actualmente columnista de los periódicos mexicanos *Ecos de la Costa* y *La Jornada Semanal* y profesor de tiempo completo en University of Otago (Nueva Zelanda).

**Jhonn Guerra** (La Oroya, Perú, 1984) fue jefe de redacción de la revista literaria *Bocanada*. Ha participado en diversas actividades literarias —II Encuentro de Escritores y Editores Sanmarquinos (2007), Festival de Narrativa «Narradores en San Marcos» (2007) y Conelit (2007 y 2008)—. Obtuvo una mención honrosa en el concurso de cuentos organizado por la Municipalidad de Miraflores «Que no te cuenten cuentos... Escríbelos volumen II» (2005).

**Lenin Heredia Mimbela** (Piura, Perú, 1987) es estudiante de Literatura de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Participó en la organización del I Coloquio Propuestas en Torno a la Crítica Literaria (2007). Ha publicado reseñas y textos creativos en diversas revistas del medio.

**Maritza Iriarte** (Lima, 1954) es profesora de educación inicial. Comenzó su formación literaria en talleres de narrativa de la Universidad Científica del Sur y de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

**David Lagmanovich** (Córdoba, Argentina, 1927) es escritor, profesor emérito de la Universidad Nacional de Tucumán y miembro de la Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires. Ha publicado extensamente en diversos países de América y Europa. Es autor de los poemarios *Circunstancias* (1961) y *Ocasiones* (1962), y *Réquiem y otros cuentos* (1962). Sus dos últimos libros, ambos de 2007, son *La narrativa policial argentina* (Universidad de Colonia, Alemania) y *El microrrelato hispanoamericano* (Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá).

**Carlos López Degregori** (Lima, 1952) es autor de *Un buen día* (1978); *Las conversiones* (1983); *Una casa en la sombra* (1986); *Cielo forzado* (Seglusa-Colmillo Blanco Editores, 1988); *El amor rudimentario* (1990); *Lejos de todas partes* (1994); *Aquí descansa nadie* (1998), *El hilo negro* (2008). Ha obtenido el primer premio de poesía en los Juegos Florales de la Universidad Javeriana (Bogotá, 1976), el primer premio en la Bienal de Poesía de la Asociación Cultural Japonesa del Perú (1990) y el primer premio en el Concurso Internacional de Poesía el Olivo de Oro (1997). Ha participado en numerosos encuentros poéticos internacionales. Sus poemas figuran en importantes antologías peruanas e hispanoamericanas.

**Javier Elben** (Lima, 1984). Estudió Letras en la Universidad de Buenos Aires (UBA). Ha dirigido diversos cortometrajes y escrito prosa poética en numerosos fanzines. Actualmente se dedica a la venta y colección de libros de nigromancia y alquimia.

**Julia Otxoa** (San Sebastián – Guipúzcoa 1953). Poeta, narradora, y artista gráfica, su obra ha sido traducida a varios idiomas. Entre sus libros se encuentran los poemarios: *Luz del aire* en colaboración con el escultor Ricardo Ugarte; *Centauro*; *Leta dei barbari*; *La Nieve en los manzanos*; *Al Calor de un Lapiz*; *Gunten Café*; *Taxus baccata* (con dibujos de Ricardo Ugarte); *El pájaro de la alegría*; *Anotaciones al margen*. Asimismo ha publicado los libros de relatos: *Kískili-Káskala*; *Un león en la cocina*; *Variaciones sobre un cuadro de Paul Klee* y *Un extraño envío*. Su obra ha sido recogida en diversas antologías de microficciones como: *Galería de hiperbreves*; *Sea breve por favor*; *Dos veces bueno 3. Cuentos breves de América y España*; *Micro Quijotes*; *Fábula Rasa*; *Ciempíes-Los microrrelatos de Quimera*; *La otra Mirada*; *Mujeres que sueñan*; *Mil y un cuentos de una línea*; *Poesía Visual Español*; *Dos veces cuento*; *La Flor del día*; *Soplando vidrio y otros estudios sobre el microrrelato español* editado por Fernando Valls; *La era de la brevedad-El microrrelato hispánico*, editado por Irene Andrés Suárez y Antonio Rivas; *Por favor sea breve 2*, entre otros. <[www.juliaotxo.net](http://www.juliaotxo.net)>.

**Javier Perucho**. Editor, ensayista e historiador literario de dos géneros menores, una causa perdida y los escritores extravagantes. Sobre los géneros menores, escribió *Dinosaurios de papel. El cuento brevísimo* en México (Ficticia-UNAM, 2009), del que se desgajaron *Yo no canto*, *Ulises, cuento. La sirena en el microrrelato mexicano* (Ediciones Fósforo-Conarte, 2008) y *El cuento jíbaro. Antología del microrrelato mexicano* (Ficticia-

Universidad Veracruzana, 2006). En «Escrituras privadas, lecturas públicas. El aforismo en México. Historia y antología» dará noticia del otro género menor. De la causa perdida han aparecido *Estéticas de los confines* (Verdehalago, 2003), *Hijos de la patria perdida* (Verdehalago, 2001) y *Los hijos del desastre* (Verdehalago, 2000) y finalizará con el «Diccionario de escritores chicanos y mexicanos en Estados Unidos», investigación en ciernes. La apología de los escritores raros la inició con «Pedro F. Miret, un raro del otro siglo» (inédito, 2008), a la que seguirá una teoría de los raros. Doctor en Letras por la UNAM, se hace a la vida con su salario de profesor investigador en la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

**Violeta Rojo** (Venezuela) es doctora en Letras por la Universidad Simón Bolívar, magíster en Literatura Latinoamericana por la misma casa de estudios, licenciada en Letras por la Universidad Central de Venezuela, y fue *research fellow* en Kingston University (Reino Unido) en 2000 y 2001. Es actualmente profesora titular del Departamento de Lengua y Literatura de la Universidad Simón Bolívar. Ha publicado *Antología de la novísima narrativa breve hispanoamericana* (compilación que efectuó con Héctor Abad Faciolince y Carlos Leáñez Aristimuño, 2008), *Teresa Carreño* (2005), *La minificción en Venezuela* (2004 y 2008), *Breve manual para reconocer minicuentos* (1996 y 1997) y *El infierno soy yo* (1996), así como numerosos artículos sobre minificción, literatura venezolana, teoría literaria, autobiografía e historia como discurso.

**Daniel Salvo** (Lima, 1967) estudió Derecho en la Pontificia Universidad Católica del Perú. En 2002, inició la publicación de la página web Ciencia Ficción Perú, con el fin de poner al alcance del lector interesado las obras de este género de autores peruanos. Ha publicado el artículo «Panorama de la ciencia ficción en el Perú», y diversos relatos en Internet, que han sido traducidos al inglés, francés, italiano, alemán y chino. Colabora en las revistas electrónicas *Velero25* y *Argonautas*.

**Benjamín Sandoval Cancce** (Lima, 1987) es estudiante de Literatura de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Es miembro de la revista *Discursiva*. Fundador e integrante de la revista de creación *Ónice*.

**Ricardo Sumalavia** (Lima, 1968) estudió Lingüística y Literatura en la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) y siguió la Maestría de Literatura Peruana y Latinoamericana en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ha publicado los libros de relatos *Habitaciones* (1993, 2003, 2005), *Retratos familiares* (2001) y *Enciclopedia mínima* (2004), y la novela *Que la tierra te sea leve* (2008). Ha traducido con Yong Sun Lee *Historia de la literatura coreana* (2000) y *Comprensión de la literatura coreana* (2002). Ha sido finalista del Premio Herralde 2006 y del Premio Adobe de Literatura 1999. Es actualmente lector del Departamento de Español de la Université Michel Montaigne-Bordeaux 3 (Francia). Es director de la Colección Underwood, editada en Lima, y codirector de la revista *Nudos*, en Burdeos.

**Juan Francisco Ugarte** (Lima, 1988) es estudiante de Literatura de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Participó en el proyecto virtual Porta9 como reseñista. Es actualmente el administrador de la Bitácora de la revista virtual de literatura *El Hablador*.

**José Luis Zárate** (Puebla, México, 1966) es uno de los escritores mexicanos más reconocidos y respetados dentro del género de la ciencia ficción, aunque también ha desarrollado trabajos literarios de otros géneros. Su obra abarca ensayo, poesía y narrativa, y permite considerarlo parte de un movimiento renovador en la literatura mexicana de finales del siglo XX, que abandona el nacionalismo imperante hasta aquel momento y busca volverse más universal y cosmopolita. Ha publicado el ensayo *En el principio fue la sangre* (2004), los libros de cuentos *El viajero* (1987), *Permanencia voluntaria* (1990), *Magia* (1994), *Las razas ocultas* (1999), *Hyperia* (1999) y *Quitza y otros sitios* (2002), y las novelas *Xanto, novelucha libre* (1994), *Fe de ratas* (1997, por entregas), *La ruta del hielo y la sal* (1998) y *Ventana 654. ¿Cuánto falta para el futuro?* (2004).

**Lauro Zavala** (México) es investigador universitario, conocido por su trabajo en teoría literaria, semiótica y cine, especialmente en relación con los estudios sobre ironía, meta-ficción y microrrelato. Desde 1984 trabaja como profesor en la Universidad Autónoma Metropolitana de Xochimilco, donde coordina el Área de Concentración en Semiótica Intertextual. Es doctor en Literatura Hispánica por El Colegio de México, y autor de una docena de libros y más de ciento cincuenta artículos de investigación publicados en Estados Unidos, Inglaterra, España, Francia y otros quince países. Sus trabajos han sido citados en más de setecientos cincuenta libros y revistas especializadas.

## Responsables de sección

**Christian Elguera** se encargó de la sección «Sinapsis», dedicada a la crítica del microrrelato producida en Hispanoamérica.

**Paul Forsyth** se encargó de la sección «Grimorio», dedicada a la recopilación de microrrelatos de la Antigüedad Clásica.

**Mario Granda** se encargó de la sección «Autor mínimo», dedicada al homenaje a un autor seleccionado

**Daniel Salvo** se encargó de la sección «Blogofixera», dedicada al comentario del microrrelato en la web.

**Lauro Zavala** se encargó de la sección «Oh, le mot juste!», dedicada a la reflexión teórica sobre el microrrelato.

**Lucho Zúñiga** se encargó de la sección «Minimalia», dedicada a la difusión de textos de creación.

## **Normas para colaborar en *Fix100***

- El envío de las colaboraciones se hará únicamente por correo electrónico a la siguiente dirección: <revista-fix@cpecperu.org>.
- La colaboración debe enviarse como documento de Microsoft Word en archivo adjunto, acompañada por una breve hoja de vida (nombre y apellido, ciudad y país, fecha de nacimiento, formación, ocupación, trabajos publicados, filiación institucional, dirección electrónica, y blog o web si los hubiere).
- Los textos deben estar en Arial de 11 puntos con interlineado sencillo.
- En el asunto del mensaje debe consignarse: apellido del autor (título de la colaboración). No es necesario que escriba algún mensaje, aunque se agradecerá cualquier comentario u opinión que tenga el objetivo de mejorar el sistema de colaboración.
- Se aceptará colaboraciones de cualquier origen nacional siempre que estén en español o inglés, aunque la publicación será siempre en español. Si se trata de una traducción, debe señalarse esa característica y consignar el nombre y dirección electrónica del traductor.
- No se aceptará trabajos firmados con iniciales o seudónimos, aunque los editores podrán publicar un texto con seudónimo si, habiendo cumplido con lo anterior, lo juzgan procedente.
- No se admitirá imágenes con los textos ni propuestas de diseño de estos.
- No se recibirá textos que hayan sido publicados en páginas web o blogs de terceros, cualquiera sea su naturaleza. En ese sentido, los autores asumen plena e individualmente la responsabilidad en materia de derechos de autor por los materiales que sean publicados en Fix.
- El envío de una colaboración solo puede ser hecho por el autor. En caso de no estar vivo, podrán hacerlo sus herederos o el representante legal de este(os), indicándolo.
- El envío y recepción de una colaboración no implica vínculo contractual alguno entre las partes ni supone necesariamente su publicación, ni mucho menos una retribución económica.
- Los editores acusarán recibo de la colaboración, pero se reservan el derecho de mantener una comunicación con el autor.
- La decisión de no publicación se comunicará oportunamente, sin que ello signifique necesariamente explicar el motivo.
- Las reseñas de libros deberán tener un mínimo de 800 palabras y un máximo de 1.500.
- Solo se aceptará textos que estén en concordancia con la línea editorial de la revista.
- Las bibliografías deberán ceñirse a las normas del MLA, que pueden bajarse del enlace:  
<<http://spanishwritingcenter.cl.umn.edu/handouts/MLA.pdf>>.
- El envío de libros y revistas debe ser dirigido a la siguiente dirección:

Calle Los Negocios 151, Surquillo

Lima 34, Perú



