

# fix100

Revista hispanoamericana de ficción breve

Número 2, enero-junio 2010

**Entrevista** / Francisca Nogerol

**En la red** / La Comunidad Inconfesable

**Histórica** / Garcilaso, Poma, De Ávila

**Autores** / Olgoso, Arreola

**Libros** / Perucho, Espinoza, Lagmanovich

**Cuentos** / Falconí, Iparragirre, Ortega, &

## **Nota al lector**

Recomendamos visualizar este archivo pdf en versión de página doble, como una publicación convencional.

# fix100

Revista hispanoamericana  
de ficción breve

## Número 2

Enero-junio de 2010

### Director

Alexander Forsyth

### Editor general

Christian Elguera

### Editor ejecutivo

Jhonn Guerra

### Consejo editorial

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

### Asesores

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

### Responsables de sección

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

### Diseño y diagramación

Ana María Tessey

### Arte de portada e interiores

Jiménez Deredia

ISSN 2075-2520

Una publicación del



Centro Peruano  
de Estudios Culturales

www.cpecperu.org  
fix100@cpecperu.org  
(511) 222-7811

### Derechos reservados

© 2010, Centro Peruano  
de Estudios Culturales

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

## En pocas palabras

<b>Letras corteses</b>	3
<b>Fixture</b> Francisca Noguero: «El microrrelato ha fungido como un “arma cargada de futuro”».	5
<b>Blogofixera</b> La Comunidad Inconfesable	10
<b>Grimorio</b> Inca Garcilaso, Guamán Poma, Francisco de Ávila y otros	15
<b>Sinapsis</b> / Ángel Olgoso	21
Dossier	25
Entrevista	53
Muestrario de la obra de Ángel Olgoso	61
<b>Autor mínimo</b> / Juan José Arreola	87
La minificción en Arreola y el problema de los géneros. Seis aproximaciones breves por <i>Lauro Zavala</i>	87
Pablo Brescia: «Arreola fue cronista del imaginario universal del ser humano».	95
Felipe Vázquez: «Casi todas las minificciones de Arreola son poemas».	98
El microrrelato, el fragmento y Juan José Arreola, por <i>Laura Pollastri</i>	99
Arreola, los designios del árbol, por <i>Javier Perucho</i>	111
El ritmo como elemento esencial en la prosa de Juan José Arreola, por <i>Julio Ortega</i>	125
Manuel Mejía Varela: A la sombra de los hongos alucinantes. Una partida imaginaria de ajedrez	129
Carta aclaratoria de Juan José Arreola	132
<b>El tamaño sí importa</b> El papel del dinosaurio, por <i>David Chávez</i>	134

Fragmentos del sueño, <i>por Benjamín Sandoval</i>	137
La tirana brevedad, <i>por Jhonn Guerra</i>	141

**Minimalia**

Ana María Falconí	145
Lisby Ocaña	149
Orlando Mazeyra	150
Solange Rodríguez Pappé	154
Alexis Iparraguirre	157
David Lagmanovich	160
Julio Ortega	167

<b>La plástica y <i>Fix100</i></b> / Jiménez Deredia	175
--	-----

<b>Breviario</b>	177
------------------	-----

## Siguiendo la línea

Complejidad y arbitrariedad, atributos esenciales de la palabra, crean un universo de inmensas posibilidades detrás de ese significante artificial y su significación inalcanzable. De esta resonancia de sentidos entre el objeto enunciado y los medios para enunciarlo es que emana, en último término, el arte literario.

Así, desde la aparición de la palabra escrita, las diversas formas de explotar ese significado — elusivo e incompleto, mas siempre expandible — han actuado como una invitación al desdoblamiento del significante y sus posibilidades. Como es de esperar, en esta larga y sinuosa búsqueda suelen coincidir escritores y teóricos, los que, en el caso de la ficción breve, han emprendido con firmeza la exploración de formas estéticas o teóricas todavía en proceso de definición.

En *Fix100*, el interés por estas cuestiones ha supuesto un compromiso ineludible desde su fundación. En ese sentido, renovamos con este número nuestra intención de ser un marco de consulta y referencia para quienes emprenden dicha búsqueda dentro o fuera del Perú, buscando ser, además, un puente hacia otras lenguas y sensibilidades.

En esta ocasión les ofrecemos una entrevista a Francisca Noguerol, especialista española en narración breve. Asimismo, hablamos de *La comunidad inconfesable*, revista virtual de ficción. Por otro lado, «descubrimos» la obra de Ángel Olgoso, escritor español de ficción breve que merece una especial atención por la conjugación exacta que logra entre la brevedad y lo fantástico, y el burilado de su prosa no hace más que confirmar nuestros argumentos.

En nuestra sección «Autor mínimo», esta vez a cargo de Lauro Zavala, rendimos homenaje a Juan José Arreola, un autor indiscutiblemente clásico que merece atención por el valor de su obra y por la influencia que esta ejerció en el desarrollo de la ficción breve. Finalmente, continuamos con la difusión de textos de creación, y reseñamos diversos libros llegados a nuestra redacción que giran en torno a la ficción breve latinoamericana.

Agradecemos, por tanto, a quienes colaboraron de una u otra manera con la aparición de este número, punto de encuentro de quienes buscan expresar y compartir sus ideas sobre la ficción breve, esa desconcertante especie literaria.

**Los Editores**



«Continuación». Escultura en bronce. Fragmento  
Jiménez Deredia

## Francisca Noguero

Titular de Literatura Hispanoamericana en la Facultad de Filología de la Universidad de Salamanca, ha sido profesora visitante en universidades americanas y europeas. Doctorada con una tesis sobre Augusto Monterroso, fruto de la cual fue su libro *La trampa en la sonrisa* (1995), es autora y editora de *Los espejos las sombras. Mario Benedetti* (1999), *Augusto Monterroso* (2004), *Escritos disconformes: nuevos modelos de lectura* (2004), *Contra el canto de la goma de borrar: asedios a Enrique Lihn* (2005) y *Contraelegía. La poesía de José Emilio Pacheco* (2009). Ha publicado más de 130 artículos y capítulos de libro en revistas especializadas nacionales e internacionales, en los que se manifiesta su especial interés por la minificción, la poesía contemporánea, los imaginarios culturales, las relaciones entre imagen y literatura y la crítica genológica.

### **¿Qué relaciones y diferencias hay entre un cuento y un microrrelato? ¿El microrrelato debiera considerarse un género aparte, o un subgénero del cuento?**

El microrrelato, por su naturaleza eminentemente narrativa, guarda una estrecha relación con el cuento, pero por su característica brevedad, no puede permitirse el retrato moroso de los personajes —estos se manifiestan por su actuación, y de ahí la importancia del lenguaje—, la digresión ni la marginación de ningún elemento narrativo, entre los que se incluye un aspecto tan relevante en las obras que comentamos, como el título. El microrrelato forma parte de una categoría más amplia denominada minificción —de ahí que nuestros congresos sobre el tema hayan adoptado este segundo término para englobar a todos los textos breves de naturaleza literaria—, y en este último apartado se incluyen obras mucho más cercanas a otros géneros, como el poema en prosa, el haikú o el aforismo. Por ello, hablaría del microrrelato como una subcategoría dentro de la poliédrica naturaleza de la minificción.

### **¿Y cuáles son las principales diferencias entre microrrelato y minificción?**

La minificción es una categoría mucho más abierta y general que el microrrelato, integrado en la misma, pero que presenta obligatoriamente un carácter narrativo. Esto no ocurre con otros textos minificcionales, cercanos al ensayo o al poema y casi desposeídos de trama.

## **¿Qué hace liminal al microrrelato, con la poesía o el poema en prosa?**

Muchos textos breves —que como digo denominaría «minifccionales», siguiendo a críticos tan reconocidos como Lagmanovich— basan su intensidad comunicativa en el lirismo de su expresión y en la profunda fuerza de sus imágenes. De ahí su cercanía con el texto lírico.

## **Haikú, aforismos, ¿cuáles son para usted los antecedentes del microrrelato?**

Desde luego, nunca diría que los haikús ni los aforismos son antecedentes del microrrelato. Las primeras muestras de textos narrativos menores en extensión a una página ya se encuentran en la tradición oral y, para la cultura hispánica —pues se remontan en todas las sociedades al origen de la escritura— los podemos encontrar en los cuentos del *Libro de enxiemplos del Conde Lucanor et de Patronio*. El haikú se encuentra más vinculado al destello poético y el aforismo presenta una naturaleza fundamentalmente ensayística, empleada brillantemente por algunos cultores de minificción, pero no tanto por los microrrelatistas, que, como recordará, defienden que haya una historia tras el texto mínimo.

## **¿Cuál ha sido la relación entre la literatura fantástica y el microrrelato?**

Mucha y muy estrecha. Como todos los teóricos de la fantasía han hecho ver en alguna ocasión, al relato sobrenatural le viene bien la brevedad —las elipsis acentúan la sensación de extrañamiento— y la oralidad, pues muchos de nuestros mejores textos fantásticos encuentran sus orígenes en narraciones reconocidas por la antropología en el principio de la literatura. De ahí que le siente tan bien la fantasía al micro —Ani Shua *dixit*— y que mantengan una reconocida vinculación.

## **Códigos y tradiciones se transmiten oralmente de padres a hijos a través del mito, a partir de «cuadros» o «marcos de conocimiento» propios del microrrelato según Violeta Rojo. ¿Cuál es la dinámica entre oralidad y brevedad?**

Sería insistir en lo que ya comenté: gracias a la oralidad, el respeto por la palabra precisa e intensa es tan importante en el microrrelato, así como el deseo de obtener la complicidad con el receptor.

## **¿Cuán importantes son las vanguardias en la formación del microrrelato?**

Las vanguardias literarias, con su afán por experimentar con las más diversas formas narrativas y liberar al lenguaje de corsés, colocaron la base para la aparición de los primeros microrrelatos propiamente dichos, como nos supieron demostrar con sus «inmensas» composiciones autores tan excepcionales como el chileno Vicente Huidobro, el español Ramón Gómez de la Serna o el colombiano Luis Vidales. Las



vanguardias se hicieron eco de las ideas más rupturistas de la Modernidad, y las llevaron a su extremo. De hecho, su impronta aún se deja ver claramente en nuestros días.

**¿Cree que esta impronta se halla presente en la importancia del lenguaje en el microrrelato, como sucede en el caso de los palíndromos?**

Por supuesto que sí. La gran cantidad de textos que juegan con el lenguaje y experimentan con sus múltiples posibilidades a nivel fónico, morfológico, sintáctico o semántico —no hay más que pensar en el reciente *Abc de las microfábulas* de la argentina Luisa Valenzuela— se encuentran

estrechamente vinculados al espíritu de las vanguardias históricas y a su continuación en las neovanguardias de los años sesenta, con los experimentos oulipianos en la base de muchos de los textos actuales.

**¿Cómo ha sido la formación del microrrelato en España, tanto creativa como críticamente?**

La crítica sobre el microrrelato español cuenta con excelentes teóricos, como Irene Andrés-Suárez, Fernando Valls o David Roas, ellos mismos interesados en una literatura «excéntrica». En principio, el auge de los ensayos sobre minificción fue un poco más tardío que en América Latina. De hecho, estos tres estudiosos se encuentran muy interesados en el mundo americano y reconocen haber leído a los autores transatlánticos con pasión, por lo que podemos hablar sin tapujos de que los teóricos de microrrelato hispánicos formamos una familia muy bien avenida.

En cuanto a los textos de creación, el rastreo en las fuentes originales demuestra que el «micro» en España se remonta, al igual que en América Latina, a los comienzos de la Modernidad, con textos modernistas y, posteriormente, con las vanguardias como periodos fundamentales en el comienzo del cultivo de la brevedad. El problema se debe a que, tal como ocurrió en América Latina, los creadores tardaron en dar valor a sus obras. Así se explica que Max Aub confesara que su generación llamaba «cagarritas» literarias a las brevedades que producía por puro espíritu lúdico.

**Manuel Mejía Varela dice que en *La oveja negra y demás fábulas* de Monterroso «lo moralizante se desvirtúa en el más desolador relativismo». ¿Qué recursos vuelven a la ficción breve un «texto transgresor» en este autor?**

Escribí toda una tesis sobre el asunto, por lo que me sería imposible resumir acá todos los recursos empleados por Monterroso para lograr la subversión literaria. Eso

sí: el relativismo monterroseano se encuentra acompañado continuamente por el impulso irónico y el escepticismo, de modo que me parece en cierto modo exagerado hablar de «desolación» en la visión del mundo que muestra su literatura.

**Claro, su tesis doctoral y el libro *La trampa de la sonrisa*, entre otros trabajos. Esta dedicación lleva a preguntarle: ¿Cómo surgió su interés por este autor?, y ¿cuáles considera son sus principales aportes a la minificción?**

Monterroso es un autor que me fascinó desde que lo leí por primera vez por su ironía —reflejo de inteligencia innata—, por su atención al idioma, por su cuidadosa manera de trabajar la literatura, por su inmensa erudición y su paralela modestia. En una época tan temprana como 1959 fue capaz de componer «El dinosaurio», continuando la investigación en la estela de la brevedad con el atípico *La oveja negra y demás fábulas* (1969) y, asimismo, e incluyendo interesantes minificciones en sus textos misceláneos posteriores. Siempre fue un gran innovador y experimentador del idioma, lo que lo sitúa, junto a Juan José Arreola, como un bastión incuestionable en el camino de reconocimiento de la minificción en México.

**En «Evolución del micro-relato hispanoamericano (1960-1990)» precisa que en los 70 y 80 se focalizó la realidad latinoamericana. ¿El microrrelato participa en la construcción de la identidad latinoamericana?, ¿hace crítica social?**

El microrrelato ha fungido como un «arma cargada de futuro» de muchas maneras. Por su brevedad y posibilidad de recordarlo letra por letra, a veces ha funcionado con la fuerza demoledora del «graffiti» en las paredes de una ciudad. No hay más que echar una ojeada a algunos de los mejores textos de estas dos décadas para apreciar que nunca cerraron los ojos a la realidad, y que a través de recursos tan interesantes como la alegoría, el desplazamiento narrativo, el juego con los puntos de vista, el humor o la inmersión en el absurdo a través del efecto «bola de nieve», lograron no sólo burlar a la censura, sino resultar en más de una ocasión —recuérdese el canónico «Golpe», de la chilena Pía Barros— un mazazo en la conciencia.

**En «Micro-relato y posmodernidad: textos nuevos para un final de milenio», de 1996, dice que la posmodernidad es la última fase de un proceso evolutivo. ¿Seguimos en ella?, ¿que diferencia al microrrelato de hoy de otras etapas?**

Ahora incluiría un epígrafe último en ese ensayo para hablar de lo que ha ocurrido en los últimos quince años, con la entrada de las TIC con pleno derecho en nuestro horizonte epistemológico y las consecuencias que estas tecnologías de la información y la comunicación han tenido en el desarrollo de la minificción. Así, hablaría sin lugar a dudas de algunos aspectos tan interesantes como la enorme proliferación de hiperbreves —minificciones de a lo sumo 130 caracteres— como consecuencia de

su creación o envío a través de SMS o por redes sociales como Facebook o Twitter, que han llevado a que se haya comenzado a hablar de los Twitticuentos. Asimismo, me parece claro que en esta etapa abundan los micro que ponen en entredicho los límites entre realidad y ficción —siempre existieron, pero en un momento marcado por los «espectáculos de realidad» y la «extremidad» de los individuos, este hecho resulta especialmente relevante—, y que juegan con las naturalezas proteicas de los narradores, a veces verdaderos avatares de quienes en principio toman la palabra. De ahí la enorme profusión actual de los microrrelatos fantásticos.

### **Por último, ¿cuáles son los autores imprescindibles del microrrelato?**

Mencionaré algunos autores teniendo en cuenta sus diferentes nacionalidades, generaciones y poéticas para ser mínimamente justa al responder esta pregunta, pues resulta imposible hacer una lista única cuando tantos y tan buenos autores han publicado y siguen creando en nuestros días: Juan José Arreola (México), Augusto Monterroso (Guatemala), Luisa Valenzuela (Argentina), José María Merino (España), Ana María Shua (Argentina), Luis Britto (Venezuela), Pía Barros (Chile), Juan Carlos Botero (Colombia), Rafael Courtoisie (Uruguay) y Fernando Iwasaki (Perú).

## La Comunidad Inconfesable

**V**an doce números de *La Comunidad Inconfesable*, revista electrónica de ficción (y no ficción) breve. O como se decía antaño: una *revista cultural*. Con todas las de la ley, pero *mutada*. ¿Y por qué mutada?

Porque mediante textos a los que se ha impuesto (o que han aceptado) los límites que la Internet viene generando en su evolución, esto es, ficciones, poemas, ensayos y crítica cuya extensión no excede de unos cuantos párrafos. *La Comunidad Inconfesable* asume el reto de tomar partido por un producto cultural casi extinto: la revista, adaptándolo al entorno que se está haciendo preponderante en el mundo digital: la brevedad.

Como resultado de esta evolución, el producto se aligera, se traduce en ciertas flechas digitales dirigidas a nuestra consciencia desde las omnipresentes pantallas. Y nos demuestra que en lugar de temer al cambio tecnológico, podemos y debemos adoptarlo y utilizarlo. No han dejado pues de existir la ficción, la poesía y la reflexión, pero han adoptado una nueva forma.

Por ejemplo, si leemos el texto correspondiente a la crítica de la novela *Providence*, de Juan Francisco Ferré, no cabe sino rendirse ante la evidencia de esta transformación: en menos de cien palabras, se lanza un flechazo certero y acerbo

contra la novela, crítica que a su vez podría resumirse en una de las mortales frases que la componen: *Ferré intenta Delillo pero le sale Bolaño descafeinado*. Más concisión, imposible, al margen de lo acertado o no del comentario.



## Breve antología

*La comunidad inconfesable* cuenta con las secciones *Editorial*, *Mínima fabularia* (crítica), *Movimiento perpetuo* (ficción), *Sine línea* (ensayo), *La vida breve* (cine), *El silencio* (música), *La araña* (nuevas tecnologías), *Columnario* (opinión) y *Cerbatana* (poesía). Del número 12, correspondiente a marzo de 2010, obtenemos estas confesiones:

### **Movimiento perpetuo**

#### **Fragmento de otro discurso amoroso - deslumbramiento y decepción**

Andrea Paula Garfunkel

Supongamos que sí, que en cada hombre conviven príncipe y sapo. Si uno se deja obnubilar por el príncipe, lo más probable —casi tengo la certeza— es que, al asomar el sapo que todos llevamos dentro, uno acabe desencantado. Entonces, podemos inferir que a mayor expectativa, mayor desencanto.

Ilustremos con un caso real:

La paciente X lleva años de terapia deslumbrada por su psicoanalista lacaniano. Finalmente, al concretar su amor, ella se percata que el que está a su lado —desprovisto de investidura— es un hombre mayor con olor a ajo. *C'est la vie*: Ganar, a veces, significa perder.

### **Sine línea**

#### **Un mito llamado Roberto Bolaño**

Carlos López-Aguirre

En vida no tuvo el reconocimiento del gran público. Ya fallecido, es una leyenda. Bolaño es, sin duda, un buen escritor. Pero es difícil considerar un mito a un autor tan repetitivo, con libros plagados de sueños, obsesiones e incluso estereotipos. Llega a ser aburrido. Fue, en gran medida, un cuentista que se aferró a ser novelista. Su mito nace a partir de motivos extraliterarios: una muerte prematura, un marketing agresivo, una obra aplaudida principalmente por los escritores, quienes se identifican con ella. Como si Bolaño hubiera planeado, desde siempre, convertirse en uno de sus personajes.

## **La vida breve**

### **El planeta sin biósfera: «The Road» de John Hillcoat**

Diego Yépez

Sobre una biósfera muerta la humanidad caníbal expira. Un hombre protege a su hijo y resume el gesto de las especies, por la carretera dónde árboles inertes se desmoronan hacia el vacío. *The Road* (adaptación de la novela de Cormac McCarthy) mimetiza el lirismo oscuro de la prosa y lo traslada a la desolación de los parajes sombríos. Hillcoat acierta al abreviar los diálogos y enfocar el claroscuro entre apocalipsis y paternidad. Atina con el flashback, porque en esta historia no hay futuro, sólo la desesperanza cotidiana del instinto de supervivencia. La carretera fluye contra el océano sin peces.

«The Road», Dir.: John Hillcoat, Australia, 2009

## **Columnario**

### **Columnista invitado / Todos los memoriosos**

Domenico Chiappe

iPhone, 3G, Blackberry, tarifa plana, iPad, herramientas móviles para conectar con internet, esa gran memoria instantánea, convierte, a todo el que clicla ante dudas —cotidianas, existenciales, banales, cruciales— en Ireneo Funes, el personaje del cuento de Jorge Luis Borges. Memoriosos capaces de recordar cifras y escenas de lo transcurrido. Incapaces de pensar, proyectar, ejercer la inteligencia. Recordar deja de ser un verbo sagrado y una acción discreta y personal; ahora es indiscriminada y colectiva. Recuerdo – experiencia – pensamiento – abstracción ceden en el abarrotado mundo de detalles inmediatos de los usuarios compulsivos del ciberespacio.





«Encuentro». Escultura en bronce. Fragmento  
Jiménez Deredia

## Y ahora vamos a contar cómo murió el día

EN TIEMPOS ANTIGUOS dicen que el sol murió. Y, muerto el sol, se hizo noche durante cinco días. Las piedras, entonces, se golpearon entre ellas mismas, unas contra otras; desde entonces se formaron los llamados *morteros*, es decir las muchas, y también los batanes. Los hombres empezaron a comer en esas cosas; las llamas de los cerros comenzaron ya a seguir al hombre. Y esto, ahora nosotros *cristianos* lo bendecimos diciendo: «Quizá anocheció el mundo por causa de la muerte de nuestro poderoso señor *Jesucristo*». Y es posible que haya sido así.

Francisco de Ávila

(1598)

*Dioses y hombres de Huarochirí*<sup>1</sup>

1. *Dioses y hombres de Huarochirí*, Francisco de Ávila. Universidad Ruiz de Montoya. Lima, 2007.

## De fábulas historiales del origen de los Incas

DICEN QUE AL PRINCIPIO del mundo salieron por unas ventanas de unas peñas que están cerca de la ciudad en un puesto que llaman Paucartampu, cuatro hombres y cuatro mujeres, todos hermanos. Y que salieron por la ventana de en medio (que ellas son tres) la cual llamaron «ventana real». Por esta fábula forraron aquella ventana por todas partes con grandes planchas de oro y muchas piedras preciosas. Las ventanas de los lados guarnecieron solamente con oro, mas no con pedrería.

Inca Garcilaso de la Vega  
(1609)

*Comentarios reales de los Incas*, fragmento del Libro Primero, Capítulo XVIII<sup>2</sup>

2. *Comentarios reales de los Incas*, Inca Garcilaso de la Vega. Fondo de Cultura Económica. Lima, 1991.

## Capítulo de los común hichezeros

EL PRIMERO, hichezeros muy malos que uzan de darse uenenos y ponzoñas para matar, que ellos les llaman hichezero, *hanpicoc*. Y con ello le mata, unos mueren presto, otros tarde. Y se seca un año y se pone como un palo y se muere. Primero solo el *Ynga* tenía y no tenía otro ninguno. Y los indios que tenía desta ponzoña luego les mandaua matar. Tirando con piedras los mataua a toda su generación, que no quedaba uno ni ninguno, cino fuese niño de teta. Cómo los indios hichezeros hacían *tinquichi* [hacerse juntar]. Ajuntan al hombre con la mujer para que se enamoren y haga gastar al hombre. Dizen que queman en una olla nueua llamado *ari manca* el sebo con mundicias con mucho fuego. Dallí dizen que les llama el dicho hechizero al demonio y lo haze por suerte y obra del demonio el hichese-ro. Cómo descansan y le desenamorán a los cazados o solteros, lo propio como arriua dicho. Los dichos hichezeros aproeuan y hablan con los del ynfierno. Cómo se echan maldiciones a unos y otros, haciendo serimonias. Dizen que soplan con mays molido y senisa y con sus cauellos del quien le quiere ma. Para ello dizen que procura hurtársela y se la quema y sopla.

Felipe Guamán Poma de Ayala

(1615),

Fragmento de *Nueva crónica y buen gobierno de los Incas*<sup>3</sup>

3. *Nueva crónica y buen gobierno de los Incas*, Felipe Guamán Poma de Ayala. Siglo XXI Editores. México, 1980.

## 2

NO HABÍA UN SOLO HOMBRE, un solo animal, pájaro, pez, cangrejo, madera, piedra, caverna, barranca, hierba, selva. Solo el cielo existía. La faz de la tierra no aparecía; solo existían la mar limitada, todo el espacio del cielo. No había nada reunido, junto. Todo era invisible, todo estaba inmóvil en el cielo. No existía nada edificado, solamente el agua limitada, solamente la mar tranquila, sola, limitada. Nada existía. Solamente la inmovilidad, el silencio, en la tinieblas, en la noche. Sólo los Constructores, los Formadores, los Dominadores, los Poderosos del Cielo, los Procreadores, los Engendrades, estaban sobre el agua, luz esparcida. [Sus símbolos] estaban envueltos en las plumas, las verdes; sus nombres [gráficos] eran, pues, Serpientes Emplumadas. Son grandes Sabios. Así es el cielo, [así] son también los Espíritus del Cielo; tales son, cuéntase, los nombres de los dioses.

Anónimo  
(circa 1701),  
Fragmento de *Popol Vuh*<sup>4</sup>

4. <[http://www.samaelgnosis.net/sagrados/pdf/popol\\_vuh.pdf](http://www.samaelgnosis.net/sagrados/pdf/popol_vuh.pdf)>.

## Que trata lo [...] que habia antes que los incas<sup>5</sup>

MUCHAS VECES PREGUNTÉ a los moradores destas provincias lo que sabian que en ellas hobo antes que los Incas los señoreasen, y sobre esto dicen que todos vivian desordenadamente, y que muchos andaban desnudos, hechos salvages, sin tener casas ni otras moradas que cuevas de las muchas que vemos haber en riscos grandes y peñascos, de donde salian á comer de lo que hallaban por los campos. Otros hacían en los cerros castillos, que llama pucara, desde donde, ahullando con lenguas estrañas, salian á pelear unos con otros sobre las tierras de labor, ó por otras causas, y se mataban muchos dellos, tomando el despojo que hallaban y las mujeres de los vencidos; con todo lo cual iban trunfando á lo alto de los cerros, donde tenían sus castillos, y allí hacian sus sacrificios á los dioses en quien ellos adoraban, derramando delante de las piedras é ídolos mucha sangre humana y de corderos. Todos ellos eran behetrias sin orden, porque cierto dicen no tenian señores ni mas que capitanes con los cuales salian á las guerras: si algunos andaban vestidos, eran las ropas pequeñas, y no como agora las tienen.

Pedro Cieza de León

*Crónica del Perú*, fragmento de Segunda Parte, Capítulo IV<sup>6</sup>

5. Título completo del fragmento: «Que trata lo que dicen los indios deste reino que habia antes que los incas fuesen conocidos, y de cómo habia fortalezas por los collados, de donde salian á se dar guerra los unos á otros».

6. <[http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12921637816733728098213/035457\\_0001.pdf](http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12921637816733728098213/035457_0001.pdf)>.



«Encuentro». Escultura en bronce. Fragmento  
Jiménez Deredia

## Anatomía de la oscuridad: breve entrada al mundo literario de Ángel Olgoso

Christian Elguera Olórtogui

La obra de Ángel Olgoso es una profundización en la sombra humana, un catálogo del misterio y del terror, del fracaso como signo cáustico y acezante: Esa marca que ha colocado en la frente de cada uno de sus personajes, en cada habitación. Convicción de descubrir al hombre ahí donde se socava, ahí donde ya no hay guía sino, solamente, el camino pretense a lo ignoto y desesperado. Por todo esto, el libro donde mejor se aprecia este credo es *La máquina de languidecer* (Páginas de espuma, 2009), para nosotros epítome y esencia de escritura, de su ideología estético-fantástica.

El estilo es afinidad del burilado y el sortilegio. Se teje una trampa para el impacto y algo de pelos erizados entre el cultivo de la brevedad y la dosis fantástica. Y es que en la brevedad encuentra Olgoso la pala de su oficio, las ventosidades maduran y relucen en el territorio concentrado de parcas líneas. Como ha precisado Eguren en «Paisaje mínimo» lo pequeño implica vastedad: «La metafísica de la miniatura es una síntesis, y esta puede mantener virtualmente fuerzas grandes».

En esta línea de la brevedad recordemos que su poemario *Izumi* lo conforman haikus, esa variante del mundo zen donde se desarticula el raciocinio lingüístico occidental y entramos en el territorio del silencio y la libertad, de la negación de la palabra a fin de afirmar y enriquecer la expresión literaria. Al respecto Olgoso nos advierte en «Espacio»: «Escribí un relato de tres líneas y en la vastedad de su espacio vivieron cómodos un elefante de los matorrales, varias pirámides, un grupo de ballenas azules con su océano frecuentado por los albatros y los huracanes, y un agujero negro devorador de galaxias».

Olgoso pesca el verdadero sino de la vida en cada una de sus piezas: uno va calmado, por un camino aparentemente sin óbices o senderos, no obstante, acaece la hora aciaga y lo vitando cobra forma de una dentellada. Abismo que nos

mira y el cual, como sucede en «El pisapapeles», no percibimos, pero que esta allí, tornándose transparente: donde vemos nuestro rostro más sincero; y es que en los momentos de umbrío desquicio el hombre se descubre como tal.

Y es esta, asimismo, una actividad, no lo dudamos, de riesgo: el autor se vuelve un domador de las voces y los espíritus soterrados. Así, el padre en el hospital en «Perspectiva»; Guillaume y sus cabellos blancos en «Lección de música»; el develamiento de Emily en «Doncellas textiles». Lo fantástico, lo sobrenatural, se nos presenta así como el rostro más diáfano de la vida, como una epifanía. Esto no se trata de una impostura o una moda, sino de una firme visión de mundo, de sangre en ideas, tal cual se aprecia en las respuestas de nuestro autor a la entrevista que le realizamos y que acompaña este dossier. Por ello mismo no exagera, en absoluto, Miguel Ángel Muñoz, cuando afirma que la obra de Olgoso es una pequeña enciclopedia del género fantástico.

En *La máquina de languidecer* la vida siembra el caos y la estética de lo abyecto, así en «El proyecto» se nos dice: «El hormigueo de seres vivientes bullía como el torrente sanguíneo de un embrión, hedía como la secreción de una pústula que nadie consigue cerrar. Se multiplicaron la confusión y el ruido». Pero como complemento de este pesimismo hallamos el humor que trastoca, dinamiza y descentra lo canónico, que libera como en «Ulises», «Última cena», pero también la sátira, a la manera de un Defoe, tal el caso de «El lobo viejo de las desgracias».

En Olgoso lo fantástico cobra su verdadera magnitud: ser un conocimiento que demuestra la vaguedad e inutilidad del racionalismo, el descubrimiento de la multiplicidad de lo real y de nuestro interior, una percepción de la totalidad. Esta postura se halla legitimada a partir de los epígrafes de *La máquina de languidecer*: toda normalidad en señal de una inquietante explosión (Méndez Ferrín), pues todo es el régimen nocturno, mixtura de lo abyecto y lo siniestro (Borges, Calvino). De aquí el considerar al hombre como una criatura expuesta a la pudrición, a lo ilógico: herida y polvo, muerte y veneno (Kennedy, Gombrovicz, Hagakure). Para nosotros el mejor texto que manifiesta esta visión es «La travesía» (*La máquina de languidecer*).

Este credo fantástico se precisa a través de la fragmentación: partes del cuerpo son concebidas como lo siniestro, pero son partes nuestras, que no podemos olvidar ni separar de nosotros, que nos dan el ser, tal como sucede en «Extremidades»; la dualidad: la placidez es al unísono la cuchillería, de aquí que el cuarto de la madre al que se dirige el niño, en «Las tormentas», sea, a su vez, el escenario de horribas visiones; y la saturación, presentida a partir de la continuidad de los castigos a pesar de los tiempos: la condena humana es imperecedera, como se percibe en «Relámpagos» y «Una excursión con un grupo de absolutamente nadie».

Pero a su vez cada palabra actúa como un conjuro: en la forma se equilibra el caos, se le temple. Y aquí, como ha indicado José Donayre, respecto del microrrelato, nos encontramos frente al trabajo de la intensidad. Por ello cada texto nos llega

con olores de asombro y, nos admiramos de la fecundidad que se genera en sus líneas, y cómo se nos conduce a la ratonera, a ese golpe, tras el cual sabemos que algo ha cambiado, y en donde, consideramos, reside uno de los mayores talentos de Olgoso: el de transformar nuestra cognición de la realidad.



Pasamos a continuación a perfilar la estructura del «Muestrario» que presentamos.

En «Poéticas» se busca comprender las isotopías de su obra, las cuales son tirso e impronta, «sin caer en lineamientos rígidos que discriminen la experimentalidad, siempre presente en su verbo». Dichas isotopías son para nosotros la comprensión de la fecundidad de lo breve, de la literatura como ludismo y mundanidad (en tanto no es ajena sino parte de la vida) y la convicción de que la escritura, a semejanza de Blanca Varela, es un acto doloroso.

«Desestabilizantes» se presentan como la memoria de lo que se oculta, salta y desbarata lo solente y solemne, operando así como catalizadores de la concreción fantástica. Lo que ulula, no entre escombros, sino límpidamente dentro de nuestra realidad. Su presencia actúa apocalípticamente, iniciando un nuevo ciclo marcado por el retorno a la cognición de la totalidad: no hay fronteras, racionalismo ni identidad única.

El cambio, ser otro, estar en otro tiempo, que no haya un ordenador que precise lo permitido o lo prohibido sino que nos sumerja en la heterogeneidad de la vida. Ir, cruzar y desvanecer en la libertad es la lógica ilógica de «Metamorfosis», donde el apetito por el cambio nos recuerda las ansias de Maldoror por transformarse, por huir de su forma humana.

«Pliagues» vuelve a recordarnos que la presencia de lo fantástico no es ajena a la realidad sino que se halla unida a esta por nervios y sangre, siempre dispuesta a la aparición y a la epifanía. En tal sentido los cimientos de la seguridad de lo real se hallan proclives a la caída.

Otro gran tema es el tiempo en «Ouroboros», que conjuga, junto a la otredad y las transformaciones, con la concepción de lo fantástico como unión con el todo, sin discrepancias entre dualidades y dicotomías, sin una rígida conciencia coercitiva. En tal motivo «Ouroboros» es la anulación más radical de la lógica.

El hombre ignora la tragedia que lleva dentro o que se le presenta bajo aparentes triunfos, no hay absolución ni seguridad para él, su condena lo persigue a través de diversas formas, a veces atroces, pero las más, bajo el disfraz de la normalidad, tal sucede en «La condena humana». Al final, solo queda —incólume, irrefrenable—, el calvario nuestro de cada día.



Agradecemos a Fernando Valls el habernos hecho conocer a Ángel Olgoso, poniéndonos amablemente en contacto. Y agradecemos a Ángel por brindarnos la oportunidad de descubrir su escritura, de hermanarnos con su visión de mundo; por su paciencia y apoyo en cada uno de los pasos que ha estructurado este dossier, que ahora ofrecemos a nuestros amigos lectores en tres partes (crítica sobre su obra, una entrevista y un breve muestrario), y que, demás está decirlo, es un merecido homenaje.

## *Los demonios del lugar*

No voy a tardar mucho en decirlo, para que aquellos lectores que no van más allá de leer las primeras frases de un artículo se lleven al menos este mensaje contundente: *Los demonios del lugar* (Almuzara) le parece al que esto escribe una obra maestra, uno de los mejores libros de relatos que he tenido la fortuna de leer, en cualquier lengua, en los últimos años. No es costumbre mía el utilizar este apelativo, y por supuesto supone únicamente una opinión personal. No se me pidan responsabilidades, pues, por parte de algún lector defraudado, aunque no creo que se dé este caso. La lectura de *Los demonios del lugar* ha generado en mí un gran deseo de comunicar a través de este blog lo que este libro me ha hecho disfrutar, toda la belleza que hay contenida en él, el pedazo de escritor que es Ángel Olgoso, y al que hasta ahora no había leído.



*Los demonios del lugar* es una recopilación de 49 relatos muy breves —entre una y tres páginas la mayoría de ellos— cuya cohesión temática es el argumento fantástico. Ángel Olgoso (Granada, 1961), es un cultivador de este tipo de relato. Según la solapa de esta edición *Los demonios del lugar* es su séptimo libro de relatos publicados. El que aún Olgoso sea un desconocido para el gran público —aunque sea el pequeño gran público de libros de relatos— es algo que se me escapa, y que supongo está causado por distintos factores que no vamos aquí a analizar —como antes he reconocido, tenía noticia de Olgoso, y había leído de él un par de relatos sueltos en revistas, nada más—, pero lo que tengo muy claro es que el suyo es un

Originalmente publicado en el blog del autor, *El síndrome Chéjov*.

talento que no nos podemos permitir despreciar o desatender. Como ya he dicho otras veces, y supongo que diré muchas más antes de que algún día este blog desaparezca, si este país fuera un país de lectores sanos y cultos, y de editoriales sanas y cultas, y críticos literarios sanos y cultos a la altura exigible a un profesional de la lectura, libros como éste, y algunos otros que han sido comentados aquí, deberían ser jaleados con fervor, leídos con pasión, recomendados sin cesar. Es difícil encontrar hoy en España una prosa tan rica, flexible y literaria como la de Olgoso, una prosa que huele y tiene un sabor muy especial. Una prosa táctil, que te sorprende a cada momento con la utilización del adjetivo exacto, del sustantivo más preciso, de la frase sinuosa y bella o corta y contundente. Un creador de climas, y a la vez un buscador del tesoro precioso de las palabras, un constructor de lenguaje.

Una de las corrientes que personalmente más me interesa recorrer en el relato es la senda que el maestro Cortázar tomó de Poe y continuó. Esa inmersión del fantástico en lo cotidiano es el extremo florecido y encantado del que Olgoso se ha apropiado, con una seguridad en sus fuerzas inaudita. Olgoso ha tomado el testigo de los grandes del fantástico de todos los tiempos, y ha homenajeado a todos ellos pero sin el sonsonete paródico del homenaje. Olgoso ha utilizado a Lovecraft, a Poe, hay relatos de terror victoriano, a lo Henry James, pero también relatos de terror oriental, al estilo de Mizoguchi o de Onibaba, la película de Kaneto Shindo, relatos que podría haber escrito Conrad —Flores atroces— con una ambientación actual pero que nos traen un aroma de juncos y marineros antiguos, y otras historias ancladas en el pasado que tienen ecos cercanos. Fábulas medievales sobre el clásico tema del caballero asustado a las puertas de un bosque, o de científicos que conservan en frascos la esencia de toda la deformidad humana. Hay tanta belleza en este libro, hay tanta sabiduría en su autor al asimilar y aportar nuevas miradas al relato fantástico con resonancias clásicas, que algunos de sus breves relatos nos dejan con el alma colgando de una duda, la de si estas historias podrían ser mejores. Y uno piensa que no, porque aunque hay algunos relatos, brillantes casi todos, que no llegan a la excelencia, ¡es tan alto el número de obras maestras que me ha parecido hallar entre sus páginas!

«Las manos de Akiburo», «El coracero en el bosque», «Naglfar», «Gabinete de maravillas», «Vínculos», son historias perfectas y emocionantes. Pero en sus páginas hay muchas breves estampas, muchas paradojas expuestas con rigor científico y genial perversión luciferina o lovecraftiana, es lo mismo. No encontrará el lector historias nunca oídas, pues en todas ellas resuena el eco de miedos, cuentos y fábulas que habitaron nuestra infancia y las lecturas que nos fascinaron cuando no distinguíamos el libro de sus alrededores, de la realidad. Olgoso ha investigado en esa marca, en esa tara que nos define como lectores y que nos postra ante la gran literatura y ha tejido con el hilo de la belleza y de la gran tradición literaria del fantástico un gran libro, que el aficionado al género no puede eludir pero que

cualquier lector de relatos con buen gusto debería leer, reposar, releer, merodear, hojear, entreabrir, con temor a descubrir sus pecados hirientes, sus conjuros contagiosos y turbadores.

¿Cuál ha sido la magia? Pienso que acercarse con seriedad y admiración a sus maestros. Olgoso ha tomado sus historias en serio, las ha trabajado con una prosa perfecta y muy bella, pero no hueca, retórica, sino vibrante, y ha querido recrear algo que le resultaba muy íntimo. Y de la mezcla de fascinación y respeto a los maestros y de capacidad de investigación de un escritor que no ha tenido miedo a escribir en serio, a crear gran literatura, esta gran literatura ha surgido. El milagro de la belleza ha sido logrado.

Uno cierra el libro con gran nostalgia. Todos los miedos de nuestra infancia, o muchos de ellos, todas las marcas genéticas que nos acompañan de lo que ha sido la muerte en el recuerdo y en la imaginación, toda la paradoja de sus planteamientos científicos, sus cuerdas interminables, sus tramas enrocadas como torres en ajedrez, la lucha del autor por vencer en la batalla por la excelencia literaria, todo queda superado al acabar el libro por el hueco que estos 49 relatos dejan en nosotros, en nuestras profundidades y simas misteriosas, allí donde residen el temor, la locura, pero también la dócil huella de nuestro amor a la belleza. Y sólo nos queda el recurso débil pero gozoso de comenzar de nuevo la lectura: hollar otra vez las palabras ya vistas, ya leídas, con la esperanza de recuperar parte de su aroma, y el deseo de que la flor, disecada o venenosa, no se marchite nunca, o nos envenene del todo.

## Una percepción de la realidad aquejada de un perverso extrañamiento

Manuel Moyano

El número de los libros es legión, pero muchos no pasan de ser meros artefactos sin vida, simples hojas de papel garabateado cosidas entre sí. En ocasiones, sin embargo, encontramos algunos que se comportan como puertas, puertas que nos conducen a otra dimensión, a un universo distinto y desconocido. Éste es, sin duda, el caso de *Los demonios del lugar*. Un libro-puerta. Abrirlo da acceso a un continente ominoso y extraño, a un lugar de horror y maravilla donde el aroma de las rosas armoniza con el hedor de la putrefacción. Todo es allí de una belleza anómala, insólita, genuina, perturbadora. El hacedor de ese mundo paralelo se encuentra entre nosotros, a este lado de la puerta: ha adoptado forma humana y se hace llamar Ángel Olgoso; afirma, para despistar, que nació en 1961, en un pueblo de Granada. Haced como que le creéis.

Ahora, mirad sus manos: en ellas sostiene las herramientas con las que construye universos. Una imaginación inmensa que le permite perpetrar medio centenar de piezas y no repetirse nunca. Una percepción de la realidad aquejada de un perverso extrañamiento. Una prosa que reclama ser inscrita en bronce o en mármol, compuesta de palabras que reverberan como cantos rodados en una playa, bajo el oro del atardecer.

Desdichados quienes, gobernados por las leyes del mercado, dejen pasar este libro, esta especie de aleph donde confluyen todas las cosas. No habrán visto las manos cortadas del armero Akiburo en la península de Izu. No habrán visitado el gabinete de las maravillas del doctor Frederic Ruysch. No habrán visto los huevos de monstruosos insectos que se incuban bajo los edificios de la ciudad. No habrán descubierto lo que se esconde tras las máscaras de la señora Farley-Smith y del señor Morton. No habrán contemplado las dos raras lunas que acompañan a nuestro satélite. No habrán compartido con Kafka la extrañeza de leer los libros que se escribirán sobre él después de muerto.

No habrán, en suma, disfrutado de una de las prosas más exquisitas jamás escritas en castellano. Para ellos, esa puerta siempre permanecerá cerrada.

Originalmente publicado en la revista *El Kraken*, n.º 23 (2008) con el título «Los demonios del lugar».

## Los demonios de Ángel Olgoso

Francisco Morales Lomas

Uno de los narradores andaluces con más proyección en el panorama narrativo actual es el granadino Ángel Olgoso, cuyos cuentos han sido progresivamente recompensados en diversos certámenes poéticos con prestigiosos galardones literarios, por ejemplo, el Premio Clarín, Diputación de Badajoz, Feria del Libro de Almería... Su última obra, *Los demonios del lugar* (Ed. Almuzara, Córdoba, 2007) recibió también un reconocimiento, el I Premio Internacional de Terror Villa de Maracena.

Conozco la narrativa de Ángel Olgoso desde hace unos años, cuando tuve oportunidad de dar una conferencia en Granada sobre los narradores granadinos (un colectivo amplio y generoso), que merecen más publicidad de la que nos gustaría; y de nuevo en el 2005 cuando publiqué mi *Narrativa andaluza fin de siglo (1975-2002)*, y en el monográfico que dediqué a los narradores nacidos después de 1960 en *El maquinista de la Generación* (del Centro Generación del 27). Por entonces alabé su obra y no ha defraudado las expectativas. Una producción entre la que podemos citar: *El vuelo del pájaro elefante*, *Cuentos de otro mundo*, Granada, año 2039, *La hélice de los sargazos*...

Ángel Olgoso es un escritor con oficio bien aprendido. Con apenas unos trazos puede construir una historia atractiva, solvente y singular para el lector. Sus historias tienen la sabiduría del equilibrio (ese difícil arte del relato para que no sobre ni falte nada) en la creación de mundos precisos y en la resolución fáctica (qué complicado resolver el final de un cuento) de esos inestables armónicos narrativos, con un lenguaje cuidado, certero, eficaz e imprescindible.

Los demonios del lugar pertenecen a mundos diversos y temáticas abigarradas pero siempre bajo la denominación común del misterio, la fantasía, el terror, la muerte... Una puesta en escena creíble que siempre ha gozado de buen predicamento y que ahora resuelve con pleno acierto.

Desde el inicial «Viaje» (donde alguien transita con una pesada maleta en el tren) hasta «La aurora de Zürn» (con ese repulsivo ser binario de cuatro extremidades) nos encontramos cuarenta y nueve historias ágiles, sugerentes, diferencia-

das, fascinantes que nos introducen en mundos diversos, agonizantes, repulsivos... Mundos que son de aquí, de este mundo (en la mayor parte de los casos) pero son presentados con perspectivas y puntos de vista diferentes, bajo el denominador común de lo enigmático, los símbolos, la irrupción de los mecanismos del miedo, la sorpresa o el rumbo del ser humano.

Alguien va a un hospital a recoger su muñón, el hedor de los cadáveres, un hombre mata al asesino de su hijo, a un fundidor de metales único le seccionan las manos, alguien se apodera de la sangre derramada, un hombre que reflexiona ante la contemplación del bosque, el niño que teme la tormenta, la historia del botánico y el pescador, la observación de una cuñada, vecinos que gritan, las memorias del escritor Andrés Leyva, los gustos extraños del señor W. y lo que guarda en unos tarros, alguien que se siente perseguido, el encuentro de un hombre y una mujer en un hotel y los cambios sobrevenidos, historia del holandés y su esposa, el padre protector del hijo, el diálogo del hijo con la madre, el reloj misterioso... . A veces alguna historia puede resultar una excentricidad, como en «El mundo en el año uno antes de la nada».

Son breves argumentos que proyectan la búsqueda de la identidad perdida, la injusticia del ser humano, su afán de venganza o de equidad, la justificación de los actos, la reacción extraña ante lo insólito del mundo, la superación de la realidad del misterio, la sensación de amenaza permanente que soporta el ser humano, el despliegue de las obsesiones, lo sobrenatural humano, la amistad o la repulsión, la fuerza del pasado y su proyección futura, la función de la amistad y los afectos, lo escabroso, la persecución de la belleza, el miedo a no ser nada ni nadie... Son temáticas que van adquiriendo una gran riqueza de matices y son presentadas con solvencia.

Son mundos agónicos que tienen un referente claro en autores como Kafka (de hecho uno de sus relatos se titula «La primera muerte de Kafka», escrito a modo de diario con reflexiones del Sr. Kafka en el que desarrolla ideas como «sólo en la vía del cambio puede haber salvación para mí») o Cortázar, aunque con matices.

Abundan las descripciones, existe una ausencia casi total de diálogo y una proyección simbólica de los mundos, muchos de ellos abiertos, apenas sugeridos, integrados en una realidad agobiante y siempre recóndita. A veces toma como modelo la carta: «Las espuelas y la carne», pero siempre la síntesis de narración-descripción.

En definitiva, una obra plural que le ha llevado a críticos como Salvador Alonso a decir que estamos ante un maestro del relato fantástico emparentado con Borges o Cortázar y al narrador José Vicente Pascual a reconocer a Olgoso como el más brillante autor de relatos de su generación.

## Brevedad y belleza

Salvador Gutiérrez Solís

**E**l espacio puede entenderse como una definición en permanente construcción. El tiempo es un espacio que se mide. La belleza es una emoción que se detiene en el tiempo. El narrador granadino Ángel Olgoso prosigue en *Los demonios del lugar* construyendo y extendiendo su propia realidad; una realidad que se proyecta en un espacio que no se rige por nuestro tiempo, y que cuenta con su propia belleza, parada de emociones incatalogables.

Es *Los demonios del lugar* un libro de relatos, de tamaños varios, que me atrevería a calificar como sorprendente. En primer lugar por la exquisita arquitectura de los textos, barroca, gótica, y que no solamente se detiene en mostrarnos una lujosa fachada, firmes cimientos sustentan estos edificios literarios. Sorprendente, en segundo lugar, porque Olgoso se decanta, sin complejos, por el género —el de terror, el de ciencia ficción con devoción y generosidad, sin renunciar a practicar una alta literatura fértil en imágenes oníricas y personajes tenebrosos. Y, en tercer lugar, me ha sorprendido este libro, *Los demonios del lugar*, por la belleza siniestra y dramática —pero belleza— que he encontrado en sus páginas. La bella oscuridad de un más allá desconocido, lo atrocemente bello que se puede intuir en el mal, la belleza que navega en la musicalidad de las preguntas sin respuesta.

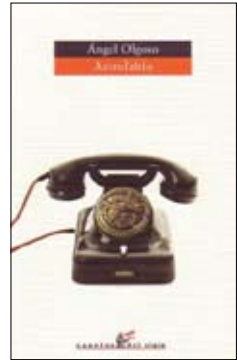
Ángel Olgoso es una voz literaria al margen de las modas y las corrientes imperantes, una reactualización de los modelos más clásicos de la narrativa de terror —y no nos olvidemos de la sombra de Kafka—, un constructor de un mundo extraño y bello, al mismo tiempo. El lector que se adentre en *Los demonios del lugar* podrá descubrir emocionado —y puede que conmocionado— que la brevedad y la belleza son términos que se pueden fundir, incluso abrazar o besar, en un mismo espacio.

Originalmente publicado en la revista *Mercurio*, n.º 94 (2007).

## Astrolabio

Miguel Ángel Muñoz

Ángel Olgoso no es exactamente un escritor. Olgoso, más bien, es un hipnotizador en busca de ojos que sugestionar, un carpintero que se ciñe a las maderas nobles, un músico con el estilo breve y enigmático de Anton Webern, un amante que no desea que acabe la sensual noche, un botánico atraído por la vida larga de las gencianas, un atrevido que ansía atrevimientos, un tímido lento que como Conrad sopesa cada palabra antes de colocar la siguiente, un buceador de simas demasiado profundas, un escenógrafo de la virtud a través de la morbosidad de lo oscuro, un moralista que siente querencia por la vermiforme sustancia que acabamos siendo todos, un coleccionista de objetos raros e insensatos, un poeta en relato libre, un paracaidista del sustantivo, un inventor, como Cela en la película «La colmena», de palabras que otros inventaron y nosotros dimos en olvidar, Olgoso es un mago sin chistera, Olgoso es la respuesta a la pregunta de para qué ser escritor de relatos, a pesar de la ingratitud de editoriales, lectores y ejecutivos de medio pelo que cuadran cuentas sin cuentos.



Ahora llega *Astrolabio*, un libro que no originará debates en revistas culturales o suplementos y sitios así sobre el futuro de la narrativa española, un libro que quizás, como *Los demonios del lugar*, pase por manos de reseñistas que no se ocuparán de él porque tienen que ensalzar alguna novedad hueca o ocuparse de «lo que pasa en la calle», el último genio de la literatura española y futuros olvidos. Un libro bellamente editado que los dependientes de las librerías no tardarán en colocar de canto en los estantes. El teléfono de su portada no sonará lo que sería necesario. Pero los que hemos leído este libro, como los que leímos *Los demonios del lugar*, difícilmente sortharemos el impacto de belleza pura que resume su contenido, sus historias, su empeño íntimo.

Originalmente publicado en el blog del autor, *El síndrome Chéjov*.

Muchas veces se utiliza el símil de la piedra preciosa para hablar de una obra de arte bella. También la contraportada de este libro editado por la editorial granadina «Cuadernos del vigía» lo hace. Relatos contruidos como «taraceas de materiales preciosos», dice. Y es cierto. Olgoso tiene la capacidad de contarnos cada relato como si sintiéramos que está contruido para nosotros —para nuestro solaz, recitaban los antiguos libros de aventuras—, tallado en exclusiva como una piedra preciosa. Incluso aquellos relatos en que se rinde tributo al guiño final, a la palabra que cambia todo el sentido del relato, al destello de ingenio —más presente aquí que en *Los demonios del lugar*—, desposeídos de ese adorno, nos quedan poemas en prosa —aquí sí tiene sentido esa expresión—, homenajes a la armónica y rítmica utilización del sustantivo exacto y del adjetivo evocador y científico a la vez.

*Los demonios del lugar* contenía relatos de muy diversa extensión e inspiración. Si aquí encontramos la misma variedad temática —relatos orientales, gabinetes de maravillas, inventos diabólicos, miradas de amor que quedan como flechas clavadas en la madera a la espera del tiempo destructor, dinosaurios y mundos primigenios o mínimos, brumas de una Europa victoriana donde las fantasmagorías tenían dueños que comerciaban con ellas— en cambio la extensión es uniforme y casi ninguna historia pasa de las 2-3 páginas. La disposición de los relatos en el libro sigue una estructura musical, con picos brillantísimos seguidos de relatos llenos de oficio e iluminaciones que dan paso a nuevas cumbres tan breves que la palabra «cumbre» queda magnificada por su referente. El dibujo de un electrocardiograma rítmico que nos atenaza el corazón. Hay relatos que he leído sobrepasado por su belleza inexplicable («Espacio»), y no sólo porque su autor me lo haya dedicado, sino porque es una poética perfecta para el escritor de relatos, «Historia del rey y del cosmógrafo», «Las tres ascensiones de Hui Ji», «Los bajíos», «La ciénaga», «Todas hieren» obra maestra destinada a ser clásica; «Caballeros de los puentes», la pesadilla de un obispo de la Conferencia episcopal; «De Il Corriere della Sera», el relato ecologista que todos los niños deberían aprender en la escuela; «Las barbas del cielo» o «La quinta extinción», dos muestras de que las criaturas grandes y pequeñas caben por igual en el mundo alucinado y múltiple de Olgoso. Cada lector tendrá sus relatos.

Los que amamos el cine siempre deseamos que una tercera entrega cerrara la saga de «El Padrino», aunque luego, cuando llegó, decepcionara a casi todos. Del mismo modo, Olgoso nos ha entregado casi de una tacada dos libros maravillosos que yo coloco en una trilogía imaginaria que querría ver concluida, para que este episodio fabuloso acabe bien, o sólo por el egoísta afán de desear más y mejor, aunque sea difícil recorrer ese camino de perfección, que es el ansia procurada por el escritor granadino.

*Los demonios del lugar* ha sido elegido por la revista digital Literaturas.com —donde se reproduce el entusiasmado comentario publicado en este blog— y la

revista La Clave el mejor libro del año 2007. Este *Astrolabio* estrena el 2008 de manera inmejorable. El que piense que es un libro que funciona como continuación menor del anterior, —libro que formará parte de más de un canon, para empezar del canon sentimental de los amantes del cuento—, se equivoca. Es un volumen que complementa a aquel, y sus fallas, algunos de sus relatos no tan perfectos como Olgoso nos ha mal acostumbrado, no hacen sino restituir intacta la grandeza de *Los demonios del lugar*. No tengo la menor duda de que la prosa que encontramos en *Astrolabio* tiene una pureza y una exactitud a la altura de nuestros mejores escritores. Y pienso en clásicos como Ayala o Delibes, por ejemplo. Lástima que Olgoso no escriba novelas ni vista gafas de pasta; lástima que su genética no le hubiera permitido ser Ángela en vez de Ángel y narrar problemas sentimentales o sexuales acuciados por el jet lag o los vuelos charter o los zapatos o bolsos de Prada; lástima que Olgoso no sea madrileño ni viva en Lavapiés; lástima que Olgoso haya leído tanto y bien, y sea tímido y prudente y se limite a escribir como pocos, pero no tenga una columna boba en un periódico nacional; lástima que sus libros no sean de risa y sus historias no sean históricas. Lástima que no vivamos en un mundo perfecto, y no se privilegie editorialmente la gran literatura, en lugar de la literatura benévola o al peso. ¿Alguna vez ese mundo fue? No lo creo, así que no debemos lamentarnos, y lo de antes no ha querido ser un lamento. Todos sabemos cómo funciona este negocio, que se vivifica con muchas nuevas editoriales dedicadas a publicar literatura sudamericana y clásicos «olvidados» pero no a escritores españoles de ahora mismo. Un negocio que hace pasar por carne de primera lo que no son sino despojos de tercera categoría. Un negocio triste en el que, supongo, grandes escritores como Olgoso —que supongo también no tendrá agente editorial— no pueden vivir de su trabajo literario mientras tantos vulgares viven de libros de encargo que ni siquiera le encargan los demás, sino que se encargan a sí mismos. Esta perorata, quizás inadecuada en este comentario sobre *Astrolabio*, simplemente quiere constatar lo evidente. La calidad literaria, hoy, no tiene ningún valor mensurable en ventas o trascendencia editorial, y cuando editores mentirosos y escritores mentirosos afirman desde sus poltronas de libros con adelanto que es falso eso de que no hay grandes libros escondidos en cajones y que cualquier buen escritor acaba saliendo a la luz flamígera de la crítica y los lectores, olvidan referir que si algunos de esos buenos escritores con grandes libros acaban siendo conocidos y encontrando su grupo fiel de lectores apasionados es, simplemente, porque confían en sus propias posibilidades, y porque se sobreponen al desánimo y las editoriales pequeñas en las que sus libros viven, sabiendo que estos merecerían más y que su obra es más, y que si llegan es porque ellos deciden llegar. Olgoso es Olgoso porque él ha querido y porque, supongo por último, no se ha dejado vencer, aún sabiendo que su obra es más.

Después de una semana de pleno desánimo, una semana invernal con 23 grados en Almería, uno llega vivo al fin de semana, y lee *Astrolabio*, y durante unas horas es feliz como lo era cuando descubría a los clásicos y el tiempo era moldeable. A diferencia de entonces, ahora uno sabe que el mundo es imperfecto y no tiene lógica, pero también tiene la absoluta seguridad de que, en algunas páginas escritas por hombres de ahora mismo, la belleza vive, lo perfecto vive.

## Ángel Olgoso presenta *Astrolabio*

Jesús Ortega

Ángel Olgoso presentó ayer en Granada su último libro de cuentos, *Astrolabio*, editado por Cuadernos del Vigía. Había en la sala un ambiente de acontecimiento y confabulación, una atmósfera de primeros cristianos. Entre el público cundía la expectación de estar a las puertas de algo que algún día sería recordado como importante. Abarrotada la sala, con gente de pie y sentada en el suelo, lejos quedaban las modestas sillas semivacías de la presentación de su anterior libro el año pasado. Algo está sucediendo o está a punto de suceder en torno a este escritor.

Olgoso leyó un magnífico ensayo sobre el cuento rebosante de pasión y erudición. Entre otras cosas decía: «Creo que se puede contar una historia con palabras que tengan peso específico, con una prosa cuidada, exigente, depurada. Creo que se pueden conseguir resultados de una aterradora economía y, a la vez, de una mágica fulguración. Si se hace bien, la extensión breve magnifica las cosas pequeñas, las dota de un inmenso poder, hasta el punto de lograr que las historias mínimas puedan dilatarse y desbordar la página. Y este libro ecléctico es fruto de ello y de una mirada hecha de inocencia y extrañeza...»

El acto concluyó entrañablemente como una celebración de la amistad: uno tras otro, media docena de amigos del autor acudieron a la mesa a leer cuentos de *Astrolabio* y a dedicarle palabras cariñosas y admirativas.

Recomiendo el emocionante texto que sobre *Astrolabio* publica Miguel Ángel Muñoz en su blog *El síndrome de Chéjov*. La secta de los olgosianos no para de crecer. Y eso que «Cunqueiro tenía la impresión de que durante mucho tiempo ha prevalecido entre los escritores españoles un miedo paralizante a abordar lo fantástico, y el lector se ha ido desacostumbrando a que los acontecimientos fabulosos puedan ocurrir». Sucede que Olgoso nos ha devuelto el gusto (que nunca habíamos perdido) por la literatura fantástica a fuerza de filigranas del cuento en dosis homeopáticas. Hace bien en citar a Álvaro Cunqueiro, a Joan Perucho, a José María

Originalmente publicado en el blog del autor, *El clavo en la pared*.



Merino, pues es con ellos con quienes debe medirse; es en ese contexto donde sus libros serán estudiados.

Una última reflexión: la obra de Olgoso desprende el aroma y el sabor de esa fórmula que creíamos perdida: la felicidad de la pura literatura. Un sabor ingenuo que hemos experimentado muchas veces en nuestra infancia y adolescencia y que luego pasamos toda la vida intentando revivir. Toparse con él genera en sus lectores la equívoca sensación de descubrimiento de un tesoro. La sensación es hiriente, epifánica, provoca codicia e impaciencia y se despliega en dos movimientos: uno de apropiación del autor (es mío, yo lo descubrí) y otro de adhesión y protección (nosotros,

los olgosianos) tan típica de los grupos pequeños y fanatizados.

Hay autores de prestigio inmediato y autores cuya obra viaja lenta antes de ser descubierta y apreciada. Creo que en lo que respecta a la recepción de la obra de Olgoso debemos dejar atrás la época de los ditirambos y entrar en la de la normalidad lectora. Auguro que el descubrimiento masivo de Olgoso está al caer. Todo lo masivo que en España pueda ser el de alguien que se dedica no a jugar al fútbol ni a hacer negocios sino a escribir relatos fantásticos. Con «masivo» quiero decir «normalizado»: un viaje desde la periferia al *mainstream*, desde el boca a boca provinciano a los suplementos literarios de referencia, desde las ediciones de serie B a los libros cuidados y bien promocionados. Es cuestión de meses, quizá de años, un suspiro en la historia de la literatura. La edición de *Astrolabio* por Cuadernos del Vigía va en la dirección adecuada. Que no se preocupe Ángel Olgoso: llegará joven y con salud. Cuando el éxito suceda, nosotros, los olgosianos de diversas corrientes y tendencias, los de primera hora y los de aluvión, habremos perdido una causa por la que luchar. Nos felicitaremos sinceramente, aunque puede que algún nostálgico desdeñe entonces esa popularidad ante cuya ausencia se lamentaba; pero nos quedará para siempre la emoción de haber sido de los primeros. Y sus cuentos.

## Más hermoso que el silencio: Lectura de Ángel Olgoso

Ángeles Prieto Barba

Quizá, la primera máxima de la espléndida literatura japonesa sea esta: No escribas a menos que, lo que tengas que decir, sea más hermoso que el silencio.

Porque, si nos preguntáramos en serio qué hay más hermoso que el silencio nos sobrarían dedos para enumerar tal vez a la honestidad, la bondad y el amor, eso cuando extrañamente aparecen juntos y poco más.

Pero como sé bien qué es y qué peso ostenta ya el microrrelato en la historia de la literatura española (consulten por favor *Soplando vidrio* de Fernando Valls) y asimismo quién es Ángel Olgoso (indispensable la lectura de *Los demonios del lugar*), abro esta máquina con expectación y emociones que no resultaron defraudadas, algo más hermoso que el silencio es lo que esconde para el lector cada una de sus páginas.

Aún más, la cuidadosa elección del título responde a un ciclo vital del narrador, aunque también fundamental para aquellos que se convertirán en sus mejores lectores, todos los que pertenezcan ya a esa larga y complicada década de los cuarenta en la que tantos trastornos nos sobrevienen antes de asumir, definitivamente, la mesa camilla, la decadencia, el televisor y la muerte.

Pues en dicho tránsito, quizá cambiamos de hogar («El lobo viejo de las desgracias»), o rompemos de forma brutal el refugio que habíamos construido («El proyecto»), nos asentamos en nuestras costumbres y renunciamos a la aventura («Ulises»), tal vez descubrimos al fin nuestras propias limitaciones («La pesca»), empezamos a pensar ya en serio sobre la muerte («El golpe maestro del leñador mágico», «Océanos de ceniza»), descubrimos que el amor perfecto es imposible («La bella durmiente») o irrecuperable («Bramador de viento»), soportamos a los vecinos



Originalmente publicado en *El Heraldo del Henares* (9 noviembre 2009).

(«Pueblo chico, infierno grande»), o a la familia ruidosa («Hispania l»), aprendemos a amar a los hijos («Perspectiva») o sentimos intensamente los últimos vestigios de los deseos más sensuales e inconfesables («Juicio», «Lamelibranquios»).

Y no voy a seguir para no cansar, tampoco para restar ni un ápice de emoción desbordada al lector que se acerque a este libro buscando respuestas, libro que puede y debe leerse degustándolo al azar, como una especie de *Sortes Virgiliae*, bálsamo consolador para esta difícil etapa de la existencia cuyos ingredientes exquisitos detallo a continuación: un vocabulario extenso y poderoso, que nos devuelve toda la magia de cuando descubrimos, asombrados, el boom latinoamericano o la Generación del 27, la ausencia total de lugares comunes o gastados, guiños reprocesados a nuestras lecturas más felices (el tesoro de Troya, las dos puertas de Ubar) y una decidida, cuidada vocación por el rigor, el respeto y la armonía en el lenguaje proveniente de una acendrada cultura. También, y no menos importante, el riesgo aquí demostrado en cada uno de estos relatos abocados a lo fantástico, siempre nuevos, siempre originales.

De la ya mítica antología *Pequeñas Resistencias* que para la historia del cuento español publicara *Páginas de Espuma*, tan sólo tres autores jóvenes osaron cambiar las magníficas fotografías allí recogidas de la realidad y apostaron por la fabulación, por mirar sobre y bajo la superficie, mucho más allá del día a día: Ángel Olgoso, Carmela Greciet y Félix J. Palma, abocados a ese género fantástico del que ya podemos afirmar que se ha creado escuela (*Perturbaciones*).

Y para terminar esta reseña, permítanme que a estas alturas denomine al señor Olgoso, ya con propiedad y todas las consecuencias, como el primer maestro literario que debe exportar España en el género fantástico y breve, tras valorar a conciencia este libro, mucho más hermoso que el silencio, que no debe dejar de leerse.

## ***La máquina de languidecer***

**José María Merino**

**E**n este libro hay cien piezas: todas son excelentes y algunas son extraordinarias, canónicas en el género. En estas cien piezas que tratan de tantísimas facetas, yo me he fijado en el aspecto que llamo de la relatividad cósmica, en los cuentos cósmicos. En ellos hay una preciosa paradoja sobre el género; es decir, con muy pocas palabras, con muy pocos elementos, con gran intensidad, se habla del universo, del cosmos, del tiempo, de los grandes temas, se habla incluso de la vida humana y se la reduce a seis líneas.

Todos estos cuentos tienen una cualidad que yo creo que no puede faltar en ningún microrrelato: todos se mueven. A veces vemos textos muy hermosos donde no hay más que una serie de palabras enhebradas. El hecho de la brevedad no le da ninguna fuerza al microrrelato si no hay relato, si no hay historia. El otro día, en la presentación de *Por favor, sea breve 2*, para explicarles la movilidad, la mudanza que tiene que haber en un cuento y que, desde luego, es para mí absolutamente necesaria en el minicuento, leí el siguiente texto de Ángel. Se llama «Conjugación»:

Yo grité. Tú torturabas. Él reía. Nosotros moriremos. Vosotros envejeceréis. Ellos olvidarán.

Aquí hay una historia en dos líneas, donde hay un frenético movimiento y la condensación de una historia terrible. Yo creo que es un ejemplo de lo que debe ser un minicuento llevado a su más estricta expresión.

Pero me he fijado sobre todo en la vertiente cósmica, tratar temas enormes, que nos podrían aturdir al pensar en su tamaño, en su dimensión, en su enormidad y, sin embargo, todo eso concentrarlo en el menor número de palabras posibles.

De estos hay uno, bellísimo, «El proyecto», pero también está la historia de la humanidad reducida a una página donde queda el último superviviente; está la historia de un hombre que en diez líneas recupera su infancia y el dolor de su infancia, desde la madurez y la vejez; están las sucesivas metamorfosis, los avatares

Presentación leída en la Librería Tres Rosas Amarillas, Madrid (16 noviembre 2009).

que afectan a todo lo vivo, todos los que vivimos podemos racionalizar como él lo hace una serie de avatares; está un cuento, «Danza de espadas», que comienza con la espada flamígera de Adán y Eva y termina en una espada virtual que no les voy a decir cuál es —los cuentos hay que leerlos—, pero es una historia del mundo de la espada hasta el mundo del juego con una capacidad de sugestión extraordinaria; está la búsqueda de la Atlántida y su hallazgo; está otro bellissimo cuento, «La melancolía de los gigantes», que habla un poco de la relación con la naturaleza, de las otras especies que no son la nuestra, que también están con nosotros y que ignoramos o destruimos; está «La caja de los truenos», otro cuento sobre los efectos que puede producir algo que, en realidad —ahora que estamos hablando de cambio climático y de que viene otra primavera a Madrid— hablar de la caja de los truenos no está nada mal; está otro cuento modélico, «De coleópteros y firmamentos», donde el universo queda reducido, a través de unas explicaciones, a determinado ser vivo, no es exactamente Gea, yo creo que es bastante más interesante que Gea; está «Reconciliación», la historia de una anciana que acaricia a una piedra; etc. Les aseguro que éste es un libro que nos habla de la historia cósmica de una manera absolutamente increíble.

Son cuentos que hablan —todos estos a los que me refiero, porque luego hay noventa más— de lo relativo del tiempo y de la vida desde una visión filosófico-poética que, sin embargo, nunca abandona lo narrativo. Son textos que cuentan una historia, que jamás adolecen de falta de narratividad y que, además, están contruidos con un lenguaje brillante, conciso, importante, con imágenes muy bien acuñadas, porque todo en él es un acierto en tramas, lo abramos por donde lo abramos nos encontramos una hermosa trama.

Voy a leer uno que apoya esto que les hablo de lo cósmico. Se titula «El proyecto»:

El niño se inclinó sobre su proyecto escolar, una pequeña bola de arcilla que había modelado cuidadosamente. Encerrado en su habitación durante días, la sometió al calor, rodeándola de móviles luminarias, le aplicó descargas eléctricas, separó la materia sólida de la líquida, hizo llover sobre ella esporas sementíferas y la envolvió en una gasa verdemar de humedad. El niño, con orgullo de artífice, contempló a un mismo tiempo la perfección del conjunto y la armonía de cada uno de sus pormenores, las innumerables especies, los distintos frutos, la frescura de las frondas y la tibieza de los manglares, el oro y el viento, los corales y los truenos, los efímeros juegos de luz y sombra, la conjunción de sonidos, colores y aromas que aleteaban sobre la superficie de la bola de arcilla. Contra toda lógica, procesos azarosos comenzaron por escindir átomos imprevistos y el hálito de la vida, desbocado, se extendió desmesuradamente. Primero fue un prurito irregular, luego una llaga, después un manchón denso y repulsivo sobre los carpelos de tierra. El hormigueo de seres vivientes bullía como el torrente sanguíneo de un embrión, hedía como la secreción de una pústula que nadie consigue cerrar. Se multiplicaron la confusión y el ruido, y diminutas columnas de humo se elevaban desde su corteza. Todo era

demasiado prolijo y sin sentido. Al niño le había llevado seis días crear aquel mundo y ahora, una vez más en este curso, se exponía al descrédito ante su Maestro y sus Compañeros. Y vio que esto no era bueno. Decidió entonces aplastarlo entre las manos, haciéndolo desaparecer con manifiesto desprecio en el vacío del cosmos: descansaría el séptimo día y comenzaría de nuevo.

Este cuento que describe esa vertiente cósmica, a mí me parece de una extraordinaria categoría estética y filosófica, porque en veinte líneas crea una distancia paradójica entre ese niño que construye esa bola de arcilla —y nosotros somos habitantes de una bola de arcilla— y la dimensión infinita del universo, relativiza esa relación y nos permite hacernos una idea de esa dimensión efímera, mínima, minúscula, que es la que tenemos a pesar de todo.

Bueno, no quiero robar todo el tiempo de la presentación, insistir en que es un libro lleno de facetas, donde podemos encontrar desde lo tenebroso, lo ominoso, hasta los homenajes explícitos e implícitos a escritores, hay cuentos de humor, de amor, hay cuentos divertidos, hay juegos con el lenguaje, etc. pero esta vertiente cósmica en la que he querido detenerme un poco le da —ya sólo desde esa perspectiva— una dimensión de libro importante, interesante. Yo felicito a Ángel Olgo-so, hoy que tengo además la suerte de haberlo conocido en persona, y le deseo a este libro ese porvenir de lectores inteligentes e interesados que se merece.

## El mundo de detrás de los ojos

José Abad

A pesar de sus pretensiones de novedad, el llamado microrrelato supone en realidad una vuelta a los orígenes de la fabulación, ignoro si para cerrar fatalmente un círculo abierto en la noche de los tiempos. Los primeros moldes narrativos, como los primeros poéticos, fueron forzosamente de reducidas dimensiones, pues el contenido se confiaba a la retentiva del rapsoda y no al papel, y esta tiene sus límites. Aquellas narraciones inaugurales se incorporarían a libros sagrados varios y darían lugar a las fábulas de la Antigüedad o, andando los siglos, a los exempla medievales. La moraleja pesaba más que el relato, sí; eran tramoyas alzadas para sostener una enseñanza útil. El refinamiento de la forma y la sofisticación del relato llegarán después, pues sí, pero sin necesidad de hacer grandes alardes de memoria hallamos excelentes ejemplos de ello ya en el siglo XIV italiano; en *El Decamerón*, sin ir más lejos. El microrrelato es, pues, una nueva etiqueta para un vino muy, pero que muy viejo.

Sigamos colocando puntos sobre las íes. En la actualidad, numerosos escritores están siendo tentados por los diablillos de la microficción, de acuerdo. No obstante, su gran predicamento tampoco debería llamarnos a error, pues no todos los cultores muestran el mismo grado de exigencia. Esto es un problema de la literatura en general, pero sucede que el microrrelato —al igual que cierta narrativa experimental— permite disimular las limitaciones, cuando no las carencias, de algunos aspirantes a literatos. No nos engañemos, digo. No todos los que escriben se muestran igualmente cuidadosos con lo que se traen entre manos; hay quienes se limitan a sumar palabras, líneas o páginas, convencidos de que basta y sobra para hacer de ellos escritores. Por suerte, hay otros que, como Ángel Olgoso, se preocupan hasta la obsesión con cada página, cada línea, cada palabra, y no dejan nada al antojo de unas musas que, como todos sabrán, son unas cabecitas locas y nunca están cuando se las llama.

Originalmente publicado en el diario *Granada Hoy* (17 diciembre 2009).

Quienes se dedican a la escritura con un mínimo de rigor saben que, así en la prosa como en el verso, hay una palabra que expresa como ninguna lo que queremos decir, una palabra que no es intercambiable, y hay que buscarla. Los escritores pura sangre saben que dicha palabra funciona con mayor precisión en cierto lugar de la frase y no en cualquier otro, y hay que buscarlo. Sólo desde tales presupuestos es posible ofrecer páginas que sean como tapices en donde cada línea sujeta a la precedente y la siguiente, y es a su vez mantenida por esta y aquélla, formando una trama inextricable. En *La máquina de languidecer* —un *Decamerón* del microrrelato— se hallan ejemplos sin número de cuanto intento decir. Son piezas que hallan en la brevedad su razón de ser, miniaturas a las que nada falta ni sobra, rocío de un talento exquisito. Son una muestra más de la elaboración extrema del microrrelato olgosiano, así como de su personalísima concepción del género fantástico.

Y es que —también yerra quien así lo crea— lo fantástico no es igual para todos. Para Olgoso, lo bizarro no nace del deseo de fundar mundos imposibles donde huir y esconderse, como hiciera el bueno de J. R. R. Tolkien, tan sobrevalorado. Nuestro autor sospecha que la realidad escamotea tanto como ofrece y, en cada pieza de *La máquina de languidecer*, intenta sonsacarle al Cosmos una revelación, una respuesta o, al menos, unas líneas de poesía. En Olgoso, lo fantástico es el fruto de una desazón, un malestar, una melancolía; el lento roer de una carcoma existencial que va revelando el lado portentoso, no importa si terrible, del día a día. Lo fantástico es para él una búsqueda o un deseo de descubrir o inventar dobleces a la existencia, pues en esos pliegues entrevemos atisbos de algo muy nuestro, humano, demasiado humano —que diría Nietzsche—, irremediabilmente humano.

Ángel Olgoso es un escritor que gusta de abrir ventanas hacia dentro (o tronearas, si atendemos al tamaño de los microrrelatos). A él no le interesan las ventanas normales, ésas que se abren en las fachadas de los edificios a la grisura de cada día. Le interesa todo cuanto el hombre oculta, no lo que muestra; todo cuanto silencia, no lo que declara; lo que escucha cuando está todo en silencio. Le intriga el mundo de detrás de los ojos. Esos mundos, más bien, que están ya ahí trazando órbitas anómalas alrededor de nuestro corazón, los continentes y mares que se extienden hasta abarcar por entero nuestro pecho, esos ríos profundos que corren por nuestras venas desde hace milenios, el infinitesimal polvo estelar que se deposita en los pulmones cuando respiramos.

*La máquina de languidecer* ofrece en pequeñas píldoras, pero a manos llenas, las excepcionales dotes literarias de Olgoso. Una práctica y una actitud personal de independencia, además, sencillamente admirables. Y es que Ángel Olgoso escribe lo que le gusta, no lo que conviene. Otros menos dotados han llegado más lejos cambiando no sólo la piel, sino las entrañas mismas de su obra. Él no lo ha hecho. Y desde aquí le pedimos que siga así. Que no ceje. Que no ceda. Que siga así.

## El valor de las palabras en Ángel Olgoso

Carlos Almira Picazo

Se han dicho y se dirán muchas cosas sobre los cuentos de Ángel Olgoso (en este sentido es impagable el prólogo con que Fernando Valls abre esta colección de micro-relatos del libro que aquí presentamos, *La máquina de languidecer*). Yo quiero centrarme en dos aspectos que tienen que ver con el uso artístico y con la conquista por parte del escritor de un instrumento como es el lenguaje. Porque creo que, tras una lectura atenta, se puede concluir que uno de los logros literarios más importantes de Ángel Olgoso, que se plasman perfectamente en este libro, es precisamente el rescate de las palabras, secuestradas por el uso cotidiano para la persuasión, la violencia, el dominio, y en suma, el empobrecimiento de las relaciones humanas y de la percepción y la vida de ese lugar irreductiblemente extraño que es el mundo. Rescatar las palabras *per se* para el arte y concretamente, para lo fantástico, es, creo, como intentaré argumentar, el gran logro literario de Ángel Olgoso.

Cuando yo leí y volví a leer muchos de los cuentos de Ángel, a raíz de nuestra intensa relación por internet, incurrí con frecuencia en un error de enfoque que me impidió durante muchos meses, paladear, calibrar y disfrutar del verdadero valor de sus textos admirables: este error consistía, entre otras cosas, en buscar el andamiaje común del cuento literario en los textos de Olgoso: la condensación y el cierre argumental; la tensión dramática; la habilidad en la construcción escueta de la trama y los personajes; la necesidad de las descripciones, y en suma, la historia como tal o como símbolo aparentemente inocuo, en la línea de Chejov o Raymond Carver. Por otra parte, por aquel entonces yo era incapaz de apreciar aún el valor y la potencialidad estética del microrrelato.

Si comparaba los cuentos de Olgoso con los relatos que se centran en contar una historia más o menos sorprendente, en la línea de Maupassant o Tolstoi, continuada en el siglo XX por autores como Julio Ramón Ribeyro, me parecía que les faltaba precisamente la trabazón del artificio narrativo; si, por el contrario, trata-

Originalmente publicado en *Archivos del Sur* (19 enero 2010).

ba de ubicarlos en los relatos de fragmentos de historias cotidianas, que intentan captar un momento de la vida aparentemente insignificante, o retratar el rasgo o el conflicto corriente y ordinario de un personaje común, en la línea ya apuntada de Chejov o Raymond Carver, entonces echaba en falta precisamente lo aparentemente insulso y cotidiano. Así que pensé que debía buscar en otra parte el valor indudable de los cuentos de Ángel Olgoso, lejos de estos dos grandes cauces del realismo: la historia y lo cotidiano, aparentemente insignificante.

Busqué pues, con idéntica mala fortuna, en la tradición del relato fantástico: los cuentos de Edgard Allan Poe no dejaban de ser historias hábilmente trabadas, o bien símbolos sublimes, casi mitos, del horror y lo fantástico; así que por aquí, tampoco lograba descubrir nada singular; en cuanto a los relatos de Julio Cortázar o, en una clave más erudita, los de Borges, participaban demasiado de ambas corrientes, si bien escoradas hacia lo fantástico: lo cotidiano descubierto, sorprendido en su extrañeza, pero dentro de historias y trabazones que bien podían haber aprobado autores como Maupassant o Tolstoi en una clave realista e incluso, moralizante. Ángel Olgoso estaba en cambio, más allá o más acá, de esas dos grandes corrientes literarias, ya volcadas en la tradición naturalista hacia lo real y lo social, ya en la tradición inaugurada por Edgard Allan Poe, hacia lo fantástico (más próxima en cualquier caso, esta última a la de nuestro autor, por la temática que por la esencia y la forma, que era precisamente lo que yo trataba de encontrar).

Había que buscar pues, el valor de los cuentos de Ángel Olgoso en otra parte, ¿pero dónde? ¿Y cómo? Encontré la respuesta por casualidad, en mis propias limitaciones.

Al tratar de escribir micro-relatos me di cuenta, con asombro, del valor capital de las palabras: cada palabra o a menudo, cada expresión de dos o tres palabras, debía tener en unos textos tan breves una potencialidad que en relatos más largos podía pasar desapercibida o incluso descuidarse, o bien podía sustituirse o transferirse sin dificultad a la construcción narrativa, al tono, al estilo, a la trama, a las descripciones, a las fantasías introspectivas de los personajes. Me di cuenta de que yo escribía micro-relatos siguiendo las mismas pautas con que había trabajado hasta entonces la novela y el cuento: ¡no tenía en cuenta las posibilidades explosivas, inéditas, fundadoras de mundos, de las palabras como tales, solas o trabadas en breves expresiones! Justo al contrario, Ángel Olgoso, escribía sus cuentos independientemente de su extensión y temática, precisamente sobre el valor per se, explosivo e inquietante, de las palabras y las expresiones breves. En la literatura de Ángel Olgoso las palabras tenían y tienen esa misteriosa capacidad fundacional, de crear atmósferas y mundos por sí mismas, sin necesidad de mayor artificio ni recursos literarios y estilísticos, aunque por supuesto sin excluirlos; y eso era lo que yo no había visto hasta entonces, y lo que no podía encontrar en los grandes escritores que he mencionado, salvo excepciones puntuales. De paso, me di cuenta de

que debía situar a Ángel Olgoso en otra tradición más rara, y quizás más afín a lo fantástico, en la estela de Franz Kafka.

Lo que en mi opinión, hermana al escritor austriaco con Olgoso no es lo que tantas veces se ha destacado en el primero: su capacidad de partir y abordar lo absurdo como si fuera la normalidad del mundo, sino precisamente, esta utilización de las palabras casi como claves de acceso a otro mundo, como claves perdidas, como bombas que crean en torno a sí, por una especie de metamorfosis misteriosa, la sensación de estar en otra parte ya sea en medio de lo cotidiano o en un ambiente exótico e incluso irreal, en medio mismo del relato.

Del mismo modo que un objeto en una posición peculiar o descentrada (por ejemplo, una manzana en el cofre del tesoro de una banda de piratas), las palabras de Ángel Olgoso lejos de estar al servicio de la mera construcción de situaciones y tramas, parecen funcionar de forma autónoma, como signos de apertura, de una apertura condensada, misteriosa e inquietante, a otros mundos que están en este, insinuados a través de ellas en el propio relato, mundos incipientes para los que el lenguaje, incluso el lenguaje de la gran Literatura y del arte, no suele estar predisposto ni listo.

Una manzana en un cofre de piratas, o en un costurero, he ahí una metáfora para describir el peso atómico de las palabras en los relatos de Ángel Olgoso; y sin embargo, todo en ellos es coherente y está perfectamente engarzado, desde la primera a la última línea, párrafo a párrafo, a menudo con un preciosismo artesanal que no merma un ápice de su frescura. Pero lo esencial, insisto en mi hallazgo, son las palabras, su extraño peso, su capacidad de crear atmósferas y de alcanzar el valor y el estatus de mundos por sí mismas, con o sin los demás artificios narrativos.

Tomemos un ejemplo del libro que queremos presentar, *La máquina de languidecer*: el microrrelato titulado «La caja de los truenos».

Si atendemos a su estructura y a los recursos estilísticos habituales del género, apenas encontramos aquí una revisión, sutilmente paródica y magistralmente ejecutada, del conocido episodio mítico de la Caja de Pandora; el manejo del ritmo y del humor (expresado mediante la enumeración de expresiones como «el suero en las venas de los enfermos, el salto a contracorriente de los salmones...»), o en la propia idea de la suspensión del tiempo del Universo, pendiente de la decisión de un muchacho); o la estructura impecablemente circular y condensada del relato; todo esto nos podría evocar la pericia narrativa de un micro-relato de Imbert o de Augusto Monterroso. Y sin embargo, en el texto de Ángel Olgoso hay algo más (y, quizás también algo menos) que en aquellos ejemplos, algo que explicaría, que debería explicar, la extraña fascinación que produce desde el principio: las palabras.

En este caso, creo que las palabras-mundo (si se me permite esta expresión) claves, es decir, las que sugieren un universo mucho más allá o más acá de la propia narración, y que crean una atmósfera capaz de envolver e invadir todo el relato y

atrapar al lector, son, por una parte, los nombres propios: Nayib, y la familia Alauí; y, en segundo lugar, la propia descripción de la caja que remeda a la caja de Pandora: «una cajita de madera con un broche de color turquí».

Estas palabras y expresiones no desempeñan en mi opinión, aquí, una función narrativa convencional, sino que están para sugerir todo un mundo que va mucho más lejos que el propio relato, y en el que el lector es obligado a introducirse para transitarlo adecuadamente: se me ocurre el mundo del Oriente de Las mil y una noches. En este micro-relato pues, las palabras y expresiones-mundo están cargadas por así decirlo, con un material explosivo meta-literario. Esta es, al menos mi lectura. Pero quizás se trata de un recurso abierto, si no a infinitas, al menos a múltiples lecturas posibles.

En otros casos las palabras-mundo extraerán su fuerza insospechada, su carga explosiva, su trastienda semántica, de realidades más cotidianas y aparentemente más próximas al lector y al autor, en la línea ya apuntada de Kafka. Pero en el fondo, el mecanismo será siempre el mismo: en los cuentos de Olgoso hay palabras y expresiones, aparentemente inocentes, pero que vienen cargadas con su propio mundo a cuestas, con el que invaden y tiñen el relato aportándole una atmósfera que, en sentido estricto, les pertenece más a ellas que a lo narrado; o mejor dicho, secuestran silenciosamente la narración elevándola a un plano de significación apartado y diferente de lo convencional y usual en el gran cuento. En suma, yo creo que en los textos de Ángel Olgoso hay muchas palabras con polizones, a modo de caballos de Troya del lenguaje.

Este es, creo, uno de los valores fundamentales de la obra de Ángel Olgoso, quizás por estudiar y descubrir aún, y que lo sitúa en mi opinión en una tradición rara, poco frecuentada, valiosa y quizás imprescindible, de la literatura fantástica, en la estela del gran maestro Kafka.

En una época en la que, (¿y cuándo no?), las palabras son un instrumento, una herramienta formidable de persuasión, engaño y dominio, e irradian por tanto en torno suyo un halo empobrecedor y alienante, la literatura de Ángel Olgoso, la de esta Máquina de Languidecer, como la de todos sus libros, se hace no sólo aconsejable y urgente, sino incluso imprescindible, al menos para quien conciba el arte como un medio de liberación y de ensanchamiento de la vida, de apertura y enriquecimiento del mundo, ese lugar inquietante y extraño donde estamos condenados (o invitados) no sólo a subsistir sino a vivir.

Decía Kant que la Razón humana no puede penetrar lo que las cosas son en sí mismas, independientemente de nosotros; tampoco puede hacerlo, por lo tanto, el lenguaje ordinario; una y otro sólo pueden conocer los fenómenos, es decir, aquella parte del mundo que se nos manifiesta y que nos representamos para manejarnos y sobrevivir en nuestro medio, aparentemente sólido y estable. Por ejemplo, el espacio, el tiempo y la causalidad convencionales. En este sentido, las

palabras y la Razón son para los seres humanos lo mismo que los dientes, la vista aguda, y las garras para el tigre. Las cosas en sí mismas, esta mesa, esta sala, este libro, liberadas y anteriores a las finas mallas del tiempo, el espacio y la lógica convencionales, permanecen y permanecerán siempre desconocidas, en el reverso inquietante de lo real, secuestrado temporalmente por nuestras necesidades de dominio y supervivencia; siempre inalcanzables, perpetuamente más allá de nuestros intereses y nuestras necesidades cotidianas; pero tal vez sí accesibles al arte, pero sólo al verdadero arte. Para Kant este reverso misterioso de la realidad, este lado oscuro, rebelde e impenetrable del mundo, era el reino de la Libertad y la Moral frente a las leyes imperiosas de la necesidad que rigen los fenómenos accesibles a la Razón. He aquí un territorio virgen, un reto no sólo para la literatura fantástica sino para todo verdadero arte.

En este sentido creo que, también, y esta es otra razón poderosa, hay que leer este libro como todos los de Ángel Olgoso, no buscando simplemente el arte con el que están contadas las historias, sino esos trasmundos liberadores que esconden muchas de sus palabras y expresiones; en suma, creo que hay que leer a Ángel Olgoso no como a un mero constructor de historias (lo que ya sería mucho), sino como a un auténtico libertador del lenguaje.

## ***La máquina de languidecer, de Ángel Olgoso***

**Miguel Arnas Coronado**

**E**n el año 2005 me pidieron, desde la dirección de una revista literaria granadina, que entrevistase a Ángel Olgoso, escritor, me dijeron, a lo breve, y Rector Magnífico del «Institutum Pataphisicum Granatensis». Para que nos fuésemos conociendo, Ángel me obsequió con un buen número de sus cuentos, algunos de los cuales ya habían salido en forma de libro en ediciones locales y limitadas, impresos desde su ordenador. Pasé aquellas vacaciones navideñas maravillado con la impecable prosa de Olgoso.

Posteriormente mantuvimos la amistad. Glosar el libro de un amigo no obliga a nada si uno es honesto, porque si el libro es malo, o cuanto menos carente de importancia, basta con callarse. Por eso, que una editorial significativa como Páginas de espuma, especializada además en esta narrativa corta, publique el libro de un amigo es una alegría grande, y reseñarlo, más aún.

La tendencia a reducir los cuentos cortos, microrrelatos o simplemente relatos, a una mera cuestión de ingenio, de sorpresa, de ¡mira qué bonito!, es un error que puede conducirnos a asimilarlos al chiste. No niego la eficacia de ese ingenio, pero cuando se aúna con la filigrana prosística, con el peso ligero de un lenguaje bien utilizado, de unas imágenes que le hacen a uno degustar cada línea, cada frase, cada palabra, entonces nos encontramos ante la obra de arte, ante la belleza rotunda. Y el caso es que Ángel Olgoso posee esa capacidad de añadir al ingenio, arte.

Afirma que escribiendo y puliendo un relato de, quizá, media página, puede pasarse semanas. Soy testigo de que su última narración, aún inédita, un relato de unas treinta páginas, que ha entresacado de su trabajo, de su forcejeo, ha tardado más de medio año en lograrla. Con todo, debe quedar claro que eso no garantiza nada si no se contrasta el resultado, si viéramos que todo ese inmenso esfuerzo no llega a ningún lado. Por supuesto que no es así: sus relatos, y no hay sino ceñirse a los 100 de esta *Máquina de languidecer*, son admirables en su rara perfección. Me imagino a Ángel pulimentando sus cuentos como un joven y paciente judío, todo sombrero de fieltro, rizos a los lados y rezo en la mente, facetando su diamante.

Originalmente publicado en *Adamar. Revista de Creación*, Nº 36 (2010).

Su prosa es sensual, puede tocarse, olerse, degustarse, verse y oírse. Si cito un fragmento al azar, o casi, podrá entenderse mi afirmación: «Todo sería igual aunque el estremecimiento del hambre no abrasara mis vísceras, no dilatara de amarillo mineral mis ojos, no hiciera restallar mi lengua, no erizara de rugidos mis rojas fauces». Puede temerse el babear de la fiera en estas frases de «El demonio de Bengala», uno de esas 100 narraciones que integran el libro.

Hay una cierta unidad entre esos relatos porque la mayoría nos hablan del cuerpo, un cuerpo que se deteriora, que languidece. Pues los títulos son importantes para Olgoso. Un día me confidenció que tenía páginas y páginas de sólo títulos y que soñaba con un libro compuesto únicamente de ellos, como si éstos pudieran resumir aún más, pudieran comprimir la narración como aquel punto inicial, previo al Bing bang, contenía todas las galaxias, la materia y la no-materia, la energía y el peso.

Otro factor común de estos relatos es el ceñimiento al género fantástico. Pero atribuirle eso a Olgoso es como atribuirle catolicismo al Papa. «Me encuentro cómodo», asegura en una entrevista hecha por José Abad en el periódico Granada Hoy, «con lo extraño y responde a mi percepción de lo real; porque no me interesa contar lo que le pasa todos los días a todo el mundo; porque el fantástico permite abolir el espacio y el tiempo, hacer posible lo imposible y escapar del repertorio limitado de la realidad...; porque la razón no agota las respuestas posibles...; me resulta mucho más nutritivo lo insólito que la áspera hogaza de la vida ordinaria».

Su poética puede explicarse en este brevísimo, como casi todos los suyos, relato llamado Espacio, y que no está en La máquina de languidecer sino en Astrolabio, otro de sus inmensos diminutos libros, este publicado por la editorial Cuentos del Vigía: «Escribí un relato de tres líneas y en la vastedad de su espacio vivieron cómodos un elefante de los matorrales, varias pirámides, un grupo de ballenas azules con su océano frecuentado por los albatros y los huracanes, y un agujero negro devorador de galaxias. Escribí una novela de trescientas páginas y no cabía ni un alfiler, todo se hacinaba en aquella sórdida ratonera, había codazos y campos minados, multitudes errantes que morían y volvían a nacer, cargamentos extraviados, hechos que se enroscaban y desenroscaban como una tenia infinita, los temas eran desangrados a conciencia en busca de la última gota, no prosperaba el aire fresco, se sucedían peligrosas estampidas formadas por miles de detalles intrascendentes, el piso de este caos ubicuo y sofocador estaba cubierto con el aserrín de los mismos pensamientos molidos una y otra vez, los árboles eran genealógicos, los lugares, comunes, y las palabras pesados balines de plomo que se amontonaban implacablemente sobre el lector agónico hasta enterrarlo».

Un día me dijo que él, esencialmente, era un idealista. En la página 86 del libro que aquí reseño está uno de sus mejores relatos, una de sus perlas más valiosas, una maravilla refulgente en su sencillez, su eficacia y también, claro, en su ingenio, pero un ingenio trascendente, donde no hallaremos la superficialidad que suele

acompañar a esa característica que acostumbramos relacionar con el humor. Se llama Conjugación y dice así: «Yo grité. Tú torturabas. Él reía. Nosotros moriremos. Vosotros envejeceréis. Ellos olvidarán».

No se pierdan a Ángel Olgoso, y, desde luego, no les digo que no olviden su nombre porque no podrán olvidarlo. Él será uno de los pocos inmortales.

## Entrevista a Ángel Olgoso

«Hay muchos mundos inquietantes que soñar y muchos abismos que mostrar»

### ¿Cómo se da su primer contacto con la literatura fantástica?

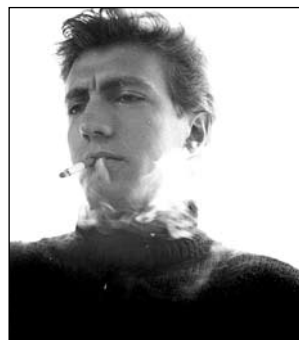
Si dejamos a un lado esos relatos y textos fragmentarios de los libros escolares que tanto me impresionaron (*La pata de palo* de Espronceda, las *Leyendas* de Bécquer, *La mujer alta* de Pedro Antonio de Alarcón, *Alfanhuí* de Sánchez Ferlosio, etc.), el bautizo gozoso, la inmersión completa de cuerpo y mente en el fantástico, la con-moción definitiva, llegaron con la lectura en 1977 de la *Antología de la literatura fantástica* de Borges, Bioy Casares y Ocampo. Aquel libro impagable (un querido ejemplar que Bioy me dedicó en 1995 y que me sigue pareciendo un relicario enjorjado a pesar de su papel barato y amarillento) me inoculó para siempre el veneno del relato fantástico. Recuerdo especialmente el impacto que supuso uno de los textos, *Sola y su alma*, de Thomas Bailey Aldrich. Aún resuenan en mi interior aquellos aldabonazos en la puerta de la casa de la única persona viva en un mundo vacío. De hecho, tras cinco años componiendo poemas de estirpe surrealista, el primer relato que escribí, en 1978, no era más que una variación brevísima de esas célebres líneas.

### Se puede percibir influencias de Kafka, de Cortázar. ¿De qué otros autores o literaturas bebe su escritura?

Mis principales vetas nutricias, que participan todas del fantástico, son la victoriana (Stevenson, Wells, Conan Doyle, Dunsany, M. R. James, Machen, Saki, De la Mare), la sudamericana (Lugones, Quiroga, Borges, Bioy Casares, Felisberto Hernández, Cortázar, Arreola, Wilcock, Piñera, Denevi, Levrero, Brasca, Shua), la italiana (Buzzati, Landolfi, Calvino, Manganelli) y la francesa (Maupassant, Schwob y Jean Ray). Quizá debería añadir una quinta, la norteamericana (Bradbury, Dick, Brown y Ellison). A Poe y a Kafka —mi abuelo y mi padre literarios— no es preciso mencionarlos, de igual modo que no pensamos en el aire cada vez que respiramos.

De cualquier forma, aunque la tradición es inevitable, sustentadora, rica y amplísima, y por fuerza los textos de cualquier autor producen resonancias, siempre intento una visión novedosa dentro de mis modestas posibilidades, y esta versati-

lidad de temas y formas no debería contemplarse simplemente como homenajes a distintas tradiciones o autores. Lo cierto es que procuro que haya una adecuación total de la voz, del tiempo y de los recursos del estilo al tema del relato, todo viene por añadidura con la historia que quería contar en ese momento; ella lo exigía así, independientemente de que despierte en el lector aromas o músicas más o menos reconocibles.



**¿Se considera dentro de una tradición de literatura fantástica española?, ¿qué autores españoles considera afines a su ficción breve?**

Desgraciadamente, tal vez por su clima, su historia o su tímida predisposición a lo fabuloso, la tradición fantástica es poco poderosa en este país. Cunqueiro —que pensaba que los sueños, los misterios, lo insólito y lo descabellado son ingredientes necesarios del Cosmos— sostenía que entre los escritores españoles prevalecía un miedo paralizante a abordar lo fantástico. Creo que la percepción que han tenido hasta ahora de él los lectores, los editores, los críticos y hasta los propios escritores es errónea. Pese a todo, hay una serie de autores que me apasionan, de extraordinaria calidad, y que han usado una vía más sugerente y cuidada desde el punto de vista estilístico: Álvaro Cunqueiro, Rafael Dieste, Joan Perucho, A. F. Molina, José María Merino, Gonzalo Suárez, Alfonso Sastre, Javier Tomeo, Francisco Ferrer Lerín, Cristina Fernández Cubas, José María Latorre o Pilar Pedraza. Después de treinta y dos años escribiendo relato breve fantástico, personalmente tengo la sensación de estar saliendo de la clandestinidad, aunque es cierto que se le va prestando cierta atención al género y cada vez hay más autores que intentan hacer una literatura fantástica seria, como Manuel Moyano, Norberto Luis Romero, Félix J. Palma, Juan Jacinto Muñoz Rengel, David Roas, Miguel Ángel Muñoz, Miguel Ángel Zapata Carreño, etc.

**El misterio, la sugerencia, ¿cuán importante es el no decir, los silencios, en lo fantástico?**

Supongo que depende de la extensión del texto. Pero hay algo paradójico en el fantástico. Por una parte, esas elipsis, esas misteriosas alusiones, esos silencios son necesarios para potenciar lo narrado o llevar al lector a una participación más estrecha e intensa; y sabemos que el impacto, el sentimiento fantástico, se pierden en los relatos que dan en su desenlace una explicación objetiva, destruyendo la ilusión: es más poderoso su efecto sobre el desorientado lector cuando algo que no corresponde a las leyes de la lógica ni de la razón irrumpe en la vida real,

alterándola. Pero, por otra parte, el fantástico requiere que su tramoya se vea reforzada con datos verídicos y precisos, exige vincularse a la realidad mediante elementos tomados de ella aunque ordenados de modo inhabitual, para que el lector dude de la equívoca y ambigua naturaleza de las cosas, se inquiete, experimente la angustiada incertidumbre de lo desconocido, sienta que le han robado la tierra bajo los pies, piense —con Tarkovski— que necesitamos el arte porque el mundo es imperfecto.

Más que trabajar con silencios, a la hora de crear algo que tenga el peso justo, las dimensiones justas, a la hora de amoldar minuciosamente cada palabra a las necesidades de la narración, yo me limito a retirar la aparatosa carcasa de la historia, los menudillos de la psicología y la genealogía, la grasa de los tiempos muertos, y a dejar sólo un texto destilado, donde a lo sumo aparezca el tuétano de los personajes y el aroma concentrado de la atmósfera.

### **¿La exigencia del efecto final se hace mayor en un microrrelato fantástico?**

Rotundamente sí. Cualquier microrrelato, al tener un flujo y reflujo tan rápidos, debería contar con un final sorprendente y al mismo tiempo lógico (como dijo Borges, si el final es asombroso e inevitable, mejor), pero el microrrelato fantástico, además de caer de pie como el microrrelato a secas, debe hacerlo tras haber realizado un triple salto mortal.

En mis últimos libros, la emboscada final es menos cruenta y la estocada se ha suavizado; sin embargo, aunque muchas veces cierro el relato en círculo o lo dejo abierto, sigo sintiendo debilidad por los finales inesperados y de una contundencia cierta —siempre que sean coherentes—, pues los veo aún como pequeñas apoteosis, como minúsculas implosiones que permiten amplificar el sentido, resolver o multiplicar lo planteado y reversibilizar el relato mismo, releerlo en sentido inverso a la luz de ese cierre con aguijón. Hay que recordar que los microrrelatos no cuentan con un pesado cuerpo para hacerse valer, son organismos diminutos, microcosmos vertiginosos formados sólo por unas pocas palabras calibradas al milímetro.

### **Sobre su estilo, ¿hay una búsqueda de aliento lírico, de puntillismo con el lenguaje?**

Sin duda. Comencé escribiendo poesía entre 1972 y 1977, pero no se trata de que pervivan todavía rastros de aquellos lejanísimos arabescos poéticos, creo que esa búsqueda es consciente y que está emparentada con la idea de metamorfosear la oruga de la realidad en una mariposa estilizada, con la idea de armonía entre la idea y la expresión, entre el mecanismo de precisión y la epifanía, entre la imaginación desbocada y la concentración absoluta. Por otra parte, no puedo evitar mi pasión

por trabajar en clave de orfebre, por repujar las palabras, por ahormar cada una con el detallismo de la taracea granadina a base de incrustaciones de teselas. Intento escribir mis cuentos medulares sin miedo a las palabras con peso específico, sin miedo a extraer música de ellas, intento que esta escritura prieta, esta depuración casi alquímica no esté —pese a su estilización— despojada de placer estético, intento en definitiva aunar precisión y belleza del lenguaje con la singularidad de la historia. Imagino que, junto con *Los demonios del lugar* y *La máquina de languidecer*, es *Astrolabio* el libro donde esta dimensión poética resulta más evidente.

### **Hay un libro inédito suyo —Izumi— integrado por haikús. ¿Cuáles son los retos de esta expresión poética y sus diferencias con el microrrelato?**

Cuando en 1992 escribí aquellos haikús, esta era una forma literaria que en castellano sólo se había cultivado antes en México, Perú o Argentina. En el haikú todo son retos: su pauta silábica; su engañosa sencillez; la fuerza evocadora de sus pocas palabras, limpias y sencillas, cuya verdadera raíz estaría más en su sonido que en su sentido; su condición de resplandor súbito que ilumina un instante, un detalle, un estado de ánimo; su armonización de la mente y el cuerpo y del hombre y la naturaleza. El haikú es insinuante y sutil como un aroma, mientras el microrrelato es fulminante como una estocada o un zarpazo. Lo que el haikú tiene de vislumbre, de *sfumato*, de apunte de un paisaje exterior o interior, de forma desnuda y abierta, de concéntricas olas de silencio tras la evocación, el microrrelato lo tiene de contundencia, de mecanismo de relojería, de orbe diminuto, de disparo a bocajarro cargado de sustancia narrativa, de piedra pulida hasta la exasperación. Sin embargo, las semejanzas parecen tantas como las diferencias: ambos son miniaturas embelesadoras, viales concentrados (el néctar de la poesía y el de la narrativa) depositarios de la esencia de la literatura, bebedizos intensos que si se toman de una tacada pueden producir embriaguez y vértigo; ambos son una armoniosa suma de restas que requiere un lector exigente, formado y nada dócil; ambos tienden a la esencialización, dejan el tema casi en el momento de tomarlo; ambos son pequeñas dosis de un antídoto que permite sobrevivir al veneno de la realidad.

### **¿De que manera se reactualiza o vivifica la literatura gótica en su obra?**

Imagino que esa percepción se debe a la lectura de *Los demonios del lugar*. A la hora de organizar los relatos que lo componen, me di cuenta de que ese libro era un concentrado de historias oscuras, que todas compartían una atmósfera malsana, enrarecida, angustiosa o macabra, pero creo que estrictamente hablando hay un único texto que pudiera calificarse de gótico, «Ratibor». Estos relatos —visiones más bien— fueron mi propio y modesto descenso a los infiernos, reflejo no sólo de las congojas del paso del tiempo, del enigma sobrecogedor de la muerte, de la sensación de vivir sobre una ciénaga o de la fragilidad de los lazos que nos unen

a la cordura, sino de unas penosas circunstancias personales y de la apreciación del prójimo como el más refinado de los torturadores. Y, al releerlos para decidir su orden, supe retrospectivamente que de alguna forma había intentado sin saberlo una actualización y reelaboración de los mitos del género fantástico y de terror: el enterramiento prematuro, el vampiro, el doble, la posesión, el miembro fantasma, la metamorfosis, el muerto que regresa de la tumba, la casa condenada, los bucles temporales, etc.

### **Explora los temas de identidad, del doble, del *ouroboros*. ¿Sus obras buscan ser derroteros contra una estabilidad?**

Quizá lo contrario, tal vez se trate de una búsqueda desesperada de la estabilidad, de una lucha contra la desarmonía del mundo, contra las fuerzas fatales, contra lo que Eça de Queirós llamaba «la impertinente tiranía de la realidad». Por eso muchos de mis personajes son seres soñadores a los que la realidad tira por tierra, seres vulnerables y melancólicos acosados por la desgracia o la muerte, seres perplejos ante la maldad de sus semejantes, los golpes de mano del destino o lo fugaz del tiempo. De cualquier manera, mis relatos no suelen nadar en el mar abstracto de las ideas y de las tesis, ni en el charco sucio y poco profundo de lo cotidiano, se limitan más bien a contar una historia asombrosa o una visión inquietante. Aunque algún día me gustaría poder alcanzar también otros objetivos: poner a prueba la percepción de lo familiar, la poderosa ilusión de la realidad; atrapar lo que está más allá de nuestro alcance, de las limitaciones del espacio y el tiempo; abordar conjeturas y paradojas; hacer, en definitiva, lo propio de la literatura según José María Merino, una crónica de la extrañeza. En lo personal, como buen solipsista, opino que cada uno crea su propia realidad.



### **Considerando las amenazas de los protagonistas de *Los demonios del lugar* («Las tormentas», «El espanto»), y los encierros, crímenes y crueldades de *La máquina...*, ¿hay salida para el hombre?**

Sabemos que el mundo es un lugar peligroso del que nadie sale vivo. Sabemos que la sociedad se compone de un rebaño de ciegos guiado por un puñado de locos (Plá). Sabemos que el género humano, malo por naturaleza, ha llegado a ser peor a causa

de la sociedad (Chamfort). Y es cierto que en mis libros abundan muestras de la vileza humana y de la no tan absoluta indiferencia de la naturaleza. Pero es que siempre he pensado que el horror es la esencia de la vida pues, para empezar, todo nacimiento implica muerte. Y aunque, al mismo tiempo, la vida es luz y hermosura y se acerca en ocasiones como un don, como una dádiva maravillosa, no puedo mirar a un niño sin imaginarlo viejo, no puedo evitar ver un esqueleto debajo de nuestra piel, ni dejar de advertir que la humanidad acelera de forma inconsciente nuestro efímero trayecto hacia la nada.

Por otra parte, este fatalismo me ha empujado a crear mi propia realidad para sobrevivir («todo obstáculo me destroza», escribió Kafka), un mundo personal y extraño hecho de sueños, misterios e imaginación, que me sirve de refugio frente a la violencia y la vulgaridad del mundo exterior, y desde el cual intento descifrar este último a mi modo.

### **¿De qué manera considera que la literatura fantástica renueva nuestra mirada del mundo y se vuelve una fuente de conocimiento?**

Esa idea es mi piedra angular. Creo que la razón no agota las respuestas posibles y que el fantástico no sólo no es un género menor («enmiendas a los planes de la Creación» lo llamaba Arreola), sino que amplía el foco sobre la realidad, permite acercarse a las cosas desde perspectivas desusadas y llegar a lugares escondidos e increíbles de la mente y de la condición humana; es ese flogonazo del que hablaba Félix Grande, a cuya luz vemos de pronto y por primera vez un rincón apartado que había permanecido entre sombras. No se trata, por tanto, de un plan de evasión ni de una huida, sino de iluminación; y, si lo fuera, sería una huida de los lugares comunes. El fantástico vive en las fronteras que separan lo real de lo irreal, reinterpreta o suplanta lo visible, trae impresiones nuevas y desconcertantes, renueva la mirada, como bien dices, pues obliga a ver las cosas desde otro ángulo, a crear imágenes interiores o atávicas, se halla vinculado con el mundo interior y abismal del hombre, con los estados de conciencia, con la memoria colectiva, con los procesos oníricos, con esferas de la realidad que están más allá de nuestra experiencia cotidiana. El fantástico deposita en esa realidad lo inaudito, como un caballo de Troya hermoso e inquietante, preñado de elementos transgresores.

La mía es una literatura de fabulación, de distorsión de la realidad inmediata, más seducida por los corceles de la imaginación que por los ratones de la trivialidad. Sin embargo, no cultivo la extrañeza por mero capricho, lo hago irremediablemente porque responde a mi percepción de la vida; mi visión de las cosas es extraña, pero la realidad lo es aún más. Creo, con Thomas Hardy, que sólo lo excepcional es digno de ser contado y no me interesa, por tanto, reproducir la calderilla de lo ordinario, lo que le ocurre todos los días a todo el mundo, sino violentar las reglas

de lo posible, la inalterable legalidad del orden natural, describir la irrupción de lo inadmisibile, ese momento inesperado en que —según Cortázar— la puerta que antes y después da al zaguán se entorna lentamente para dejarnos ver el prado donde relincha el unicornio.

En resumidas cuentas, veo la literatura fantástica como un mundo que se enfrenta al mundo real y, al hacerlo, puede producir una enorme colisión o un simple contraste, pero de ese choque se desprende siempre una lluvia de chispas que ilumina nuestras pobres vidas.

**¿En su obra hablaríamos de ironía o de humor negro? En todo caso, su sentido del humor es desmitificador y, por tanto, vivificante.**

De ambos, depende de cuánto se carguen las tintas en cada historia. En mis primeros libros (reunidos ahora en un solo volumen, *Los líquenes del sueño. Relatos 1980-1995*, Tropo Editores), la ironía y el humor negro eran elementos habituales de los textos junto con lo fantástico. Luego, conforme uno madura y envejece, a medida que asume la dolorosa conciencia del prójimo y percibe el terrible —aunque hermoso— accidente que es la vida, la visión de la existencia se va entenebreciendo inevitablemente. Sin embargo, si bien el factor lúdico era muy acusado en aquellos primeros libros llenos de ficciones un tanto extremas, de paradojas, hipótesis descabelladas, enfoques audaces, siluetas, sombras, trampantojos, saltos impensados y, sobre todo, finales sorprendidos («es como pisarle la cola a un alacrán para conocer su exacta dimensión», en palabras de Valadés), creo que en los últimos el humor se ha hecho más sutil —quizá más amargo— y la estocada final se ha suavizado, pero no me resulta fácil renunciar a lo asombroso ni a lo irónico. Me gusta ver mis ficciones concentradas, mi escritura versátil y de registros dispares, como esas pequeñas monedas de dos centavos que Lichtenberg decía usar siempre para romper ventanas. Quiero seguir impidiéndole al lector una aceptación sumisa de la realidad, quiero seguir emboscándolo de forma incruenta, provocarle la sensación de volatinerío, de equilibrista sobre la cuerda floja de las leyes del espacio y el tiempo.



**¿Su experiencia patafísica ha influido en su producción literaria?**

Forzosamente. Y no sólo porque todo es patafísico —incluso el mismo universo no es más que una excepción de la Patafísica— sino porque esta ciencia, este arte,

esta reacción bufonesca, este saber saludable declarado de inutilidad pública, esta geometría novísima del conocimiento propone soluciones imaginarias además de estudiar las excepciones. Desde hace varias décadas soy fiel a una divisa inmortal atribuida al príncipe más inteligente y fino de la Patafísica, Boris Vian, pero que en realidad está tomada de una obra menor de Flers y Caillavert: «Pienso de buena gana en cosas en las que pienso que los demás no pensarán». Como la Patafísica, la literatura fantástica permite trascender las limitaciones, luchar contra los estrechos marcos de la lógica, formular el mundo de manera distinta a la acostumbrada. Ambas son un elogio a la curiosidad, una actitud interior ricamente especulativa, una navegación de descubrimiento, un revulsivo contra el edificio aristotélico, una sorpresa inagotable.

Puede que la influencia de la Patafísica no se aprecie a simple vista en el resultado final de mis relatos (exceptuando algunos primerizos como «Pulstar» o «Novecientos flautistas»), pero su oxígeno, ese pensar en cosas que tal vez los demás no pensarán, me espolea siempre a la hora de encarar lo imaginario, lo imposible.

### **Dentro de la gama de temas y formas que ha abordado, ¿qué es lo que cree que aún le falta por experimentar?**

Miguel Ángel Muñoz, en el curso de una exhaustiva entrevista, afirmaba que la lectura global de mi obra era una pequeña enciclopedia del género fantástico, en la que había ejemplos de todas sus modalidades, alternadas dentro de los libros: el gótico, el fantástico-romántico, el detectivesco-victoriano, el terror oriental, el lovecraftiano terror-cósmico, los bestiarios, la erudición borgiana y el fantástico cotidiano. Yo añadiría además el fantástico conjetural. Puede que el marco del relato breve fantástico parezca terriblemente limitado, pero se trata en realidad de una extensión apenas explorada, de una «terra incognita», de un espacio sin límites en el que abordar todo tipo de temas, con absoluta desinhibición al tiempo que rigor. Plá escribió que hallarse en un mundo desconocido deja al espíritu como nuevo. Pienso que la embriagadora sensación que me procura el hecho de levantar estas pequeñas construcciones imaginativas en prosa es inagotable: hay muchos mundos inquietantes que soñar y muchos abismos que mostrar. Y supongo que mientras lo hago, intentaré darle forma a la historia que tengo en la cabeza de la mejor manera posible, intentaré textos más precisos, profundos y complejos, seguiré buscando un cuento perfecto (una gota de más o de menos de alguno de sus ingredientes, puede echar a perder fácilmente la esencia y la calidad de ese inefable bebedizo), lograr lo que Gil-Albert decía maravillosamente de la literatura de Rafael Dieste: «Una minúscula centella de vivos sueños, vencedora de la pesadez de la tierra».

### Poéticas

#### Espacio

ESCRIBÍ UN RELATO de tres líneas y en la vastedad de su espacio vivieron cómodos un elefante de los matorrales, varias pirámides, un grupo de ballenas azules con su océano frecuentado por los albatros y los huracanes, y un agujero negro devorador de galaxias.

Escribí una novela de trescientas páginas y no cabía ni un alfiler, todo se hacía en aquella sórdida ratonera, había codazos y campos minados, multitudes errantes que morían y volvían a nacer, cargamentos extraviados, hechos que se enroscaban y desenroscaban como una tenia infinita, los temas eran desangrados a conciencia en busca de la última gota, no prosperaba el aire fresco, se sucedían peligrosas estampidas formadas por miles de detalles intrascendentes, el piso de este caos ubicuo y sofocador estaba cubierto con el aserrín de los mismos pensamientos molidos una y otra vez, los árboles eran genealógicos, los lugares, comunes, y las palabras pesados balines de plomo que se amontonaban implacablemente sobre el lector agónico hasta enterrarlo.

*De Astrolabio*

## Crimen perfecto

UN ENVANECIDO CRÍTICO literario aparece muerto en su despacho cerrado por dentro, sentado a la mesa y con un cuchillo en la espalda. Se había ocultado allí días antes y ordenó blindar la puerta, enrejear las ventanas, tapiar la chimenea y pintar en las paredes cruces de Caravaca contra el rayo y el aojamiento. No sirvió de nada. La policía, incrédula, no logra identificar a ese criminal evasivo y ubicuo que entra y sale a voluntad de lugares herméticos, aunque sospecha de un escritor —yo mismo— ultrajado por la severidad de los juicios del crítico. Me interrogan, pero pronto se advierte la evidente falta de pruebas. No les he dicho que conozco al culpable, al cual, por otra parte, me une implícitamente una relación de considerable intimidad. No hay la menor duda, la lógica más elemental lo proclama: en efecto, usted, lector, es el asesino, usted apuñala a la víctima cada vez que lee estas líneas.

*De La máquina de languidecer*

## La pesca

*A Miguel Ángel Zapata*

CADA VEZ QUE EL ARTISTA —que ha renunciado a la luz del sol y malcome en su cuarto— acecha con renovada ilusión las ideas que se van formando bajo el cielo raso hasta gravitar como cautivadoras esferas evanescentes, hechas de pura limpidez, con algo de embrionario, de homúnculos que despiden su propia luz a medida que se vuelven tangibles y nítidos; cada vez que el artista se cerciora —por instinto— de su madurez, de su calidad perdurable; cada vez que levanta en el aire ese pequeño arpón que siempre le acompaña —semejante al bichero usado en las almadrabas para atrapar atunes— y, con brazo férreo, engarfia una a una las ligeras y resplandecientes ideas y las baja a tierra con gran cuidado; cada vez que el artista las deposita a sus pies y el sedoso contorno de aquellas esencias roza la nubecilla de polvo del suelo, tiznándolas invariablemente; cada vez que el artista las desprende con suma delicadeza y las toma al fin entre sus manos, no son ya sino algo sucio, marchito, mezquino.

*De La máquina de languidecer*

## Desestabilizantes

### Perspectiva

*A Nicolás Palma*

EN LA HABITACIÓN del hospital el padre contempla, por primera vez y con infinita dulzura, a su hijo recién nacido. Es hermoso, de una inocencia irradiadora, rozagante. El padre nota cómo una corriente de júbilo asciende desde algún lugar de su interior y amenaza con desbordarse y reventar cada grieta hasta que levanta un poco los ojos y ve, bajo el techo, levitando pacientemente, con esos acerados destellos de sus filos, cientos de espadas de Damocles que cuelgan justo sobre el cuerpecito de su hijo. Vuelve la cabeza hacia su mujer y sabe al instante que ella lo sabe, pero ninguno dice nada.

*De La máquina de languidecer*

## Lección de música

FUE EN EL CASTILLO FAMILIAR, no muy distante de la abadía cisterciense de Flavan que sería almacén para guardar botellas de armañac después de la revolución —cierto día en que Guillaume de Langres, primogénito de doce años, recibía lecciones de clavicordio con el preceptor a su espalda y vio pasar, entre el gabinete de teca y el orbe mecánico, a un carnero completamente desollado, sangriento, escapando con terribles balidos del dormitorio de su madre parturienta a la que las matronas acababan de aplicar un cataplasma con la piel caliente del animal—, cuando Guillaume tuvo la evidencia de que el pelo se le había vuelto blanco.

*De Los demonios del lugar*

## El papel

ENCUENTRO EN MI PORTAL un papel que alguien ha roto en varios trozos. Está escrito a mano con letra diminuta: parece la enumeración de algo, una lista o quizá instrucciones, se trata en cualquier caso de una serie ordenada de párrafos. No hay en el mundo otro corrosivo equiparable al de la curiosidad. Intento recomponer los pedazos pero no encajan de ninguna manera. De pronto, aunque es mediodía, cae la noche. Me asomo a la ventana y veo la luna. Tras unos instantes, sale de nuevo el sol de junio pero comienza a nevar. Regreso ante el papel y, alarmado por la contemplación de tales arbitrariedades, busco atropelladamente otras combinaciones. Ni los bordes ni las líneas se corresponden. Afuera, las aves chillan enloquecidas mientras abandonan el pueblo en bandadas, unos leones rugen al arrimo de la sacristía, todos compiten con el disonante aullido de la tramontana, sobrepujada a su vez por el canto de las arenas que trae el simún de algún desierto. Se suceden los eclipses y las lluvias de sapos. Temblando, sin respiración, muevo una y otra vez los fragmentos, me esfuerzo desesperadamente en unir cada filo serrado, cada arista, cada rebaba del papel, como si con ello pudiera remendar derroteros incomprensibles o, al menos, mi propia confusión. En vano doblo y aliso irregularidades para hacer coincidir los trozos. Un tren recorre las estrechas calles desprovistas de raíles. Las olas de un mar desconocido suben por el valle, por los caminos de herradura, por los huertos en terraza, hasta batir contra las casitas de este pueblo montaños, y las guijas de sus playas ruedan inclementes sobre nuestros tejados de pizarra y nuestros patinillos. Hace años que soy viudo y, sin embargo, reconozco a mi esposa en esa figura que camina hacia mí con una sonrisa de desconcierto.

*De Astrolabio*

## Océanos de ceniza

CONTRAVINIENDO LAS NORMAS jurídico-botánicas que rigen la ornamentación de cementerios (según las cuales nunca han de sembrarse en ellos especies vegetales capaces de ofrecer productos comestibles), he plantado árboles frutales de vivos colores orillando la tapia norte de nuestro minúsculo camposanto montañés. ¿Será por eso que ahora contemplo, espantado, esos frutos que cuelgan de sus ramas, cerúleos, helados, horrendos, como bulbos híbridos, como homúnculos o creaciones imperfectas y caprichosas exudadas de las esencias sacras de nuestros antepasados? ¿Será por eso que crecen con tanta reciedumbre, como si buscasen una perduración plena, ayudados por la sangre que vuelve?

*De La máquina de languidecer*

## Metamorfosis

### La bañera

UN DÍA, mientras aguardas el regreso de tu mujer, prolongas ese baño sedante, la grávida sensación de deriva en el agua jabonosa, los lametazos del minúsculo oleaje, la indolencia que lleva a perder deliciosamente la noción del tiempo, y adivinas que se va a apoderar de ti una monotonía sin deseos, que ya no sobresalen las medias lunas de tus hombros y de tus rodillas, que poco a poco tu piel se va acomodando a la blancura de la bañera, a sus curvas, a sus bordes, que te desvaneces en el esmalte, que te invade un sentimiento de rigidez, de malestar, de miedo, cuando fracasas en los intentos por abandonar la bañera, y luego de escuchar los pasos de tu mujer, que se desnuda en silencio y deja caer el agua sobre tu fondo y se sumerge con un suspiro de júbilo, sientes el aviso de la firmeza de sus miembros contra ti como la sondaleza de un barco que tocara el fondo del río, sientes la suavidad de su piel sonrosándose con el agua caliente, y descubres que nunca volverás a abrazarla, que no podrás orientarte por más tiempo en tu memoria blanca, lisa, pulida, que asistes impávido a los latidos de su corazón, a sus movimientos acariciadores y basculantes, a los rosetones de luz que refleja el cuerpo de tu mujer, completamente sola en el cuarto de baño.

*De La máquina de languidecer*

## Doncellas textiles

LA MADRE CAYÓ ENFERMA y, sintiendo que su fin se acercaba, llamó a la cabecera del lecho a su única hija, Emily. Le hizo jurar que nunca, bajo ninguna circunstancia, se desnudaría en presencia de otra persona. Pasaron los años. Emily creció y olvidó la promesa hecha a su madre muerta. El primer día de curso en el exclusivo internado de Warwickshire, tras los ejercicios de gimnasia, Emily corrió a las duchas junto a las demás alumnas. Se quitó despreocupadamente la ropa y luego, sin pudor, como quien se deshace de un guante ceñido dándole la vuelta, se sacó la piel. Las compañeras, incrédulas, horrorizadas, revelando un soterrado instinto gregario, se encarnizaron con ella hasta matarla como a la bestia amenazadora que era.

*De Cuentos de otro mundo*

## El pisapapeles

LA LLUVIA SE INTENSIFICÓ un poco y yo corrí por el callejón hasta alcanzar la ruinosa puerta de la tienda de antigüedades y curiosidades. Gustav, mi mejor amigo y el mayor granuja de nuestro club, había vencido con apasionados argumentos el natural escepticismo del que adolezco para con lo llamado sobrenatural, empujándome a visitar este establecimiento de mercancías en absoluto seductoras.

—Cierre la puerta.

No me sobresaltó lo más mínimo la campanilla, ni la rechinante voz del hombrecillo ratonil que uno sabe siempre que encontrará en estos mugrientos lugares. A causa de la oscuridad mi visión primera se redujo a la de unas estanterías repletas de colgaduras y objetos polvorientos.

—Bienvenido. Tengo lo que necesita —dijo el quincallero.

—No me moleste —respondí, sin dignarme bajar los ojos hacia las arrugas que eran su rostro—. Sólo deseo husmear.

—¡Miente! Usted busca algo extraordinario. Sígame.

Consideré la perspectiva del desapacible estado atmosférico exterior y, con una prudencial desconfianza, pasé al otro lado del mostrador.

A la menguante luz del candil pude asistir a una más exacta conformación de los genuinos artículos que me rodeaban: fusiles de chispa con adornos de cobre, pífanos, dentaduras de tiburón, bajorrelieves hindúes, muebles victorianos, tapices, libros primitivos y todo tipo de rarezas embotelladas. Nuestros pasos hacían crujir el suelo de madera carcomida. No me cabía duda que tras el pasillo atestado de sombras y de tesoros oxidados penetraríamos en un húmedo cuarto abovedado. Nada de lo que allí me mostró el anticuario me causó una extrema impresión, exceptuando quizá una sucia vitrina donde se amontonaban algunos camaleones embalsamados. El viejo me arrastró débilmente al centro de la trastienda. Sobre una mesa, entre otros abalorios, uno de esos pisapapeles en forma de inofensiva bola de navidad parecía irradiar un brillo propio aunque insignificante.

—Mírelo fijamente —dijo el hombrecillo.

Lo complacé. Pero ello no me procuró ninguna emoción, no me hipnotizó ni alteró mi pulso. Cuando aparté la vista de la opalescencia de aquella esfera cristalina, pregunté decepcionado:

—¿Eso es todo? ¿No tiene otras cosas?

—Eso es lo más extraordinario que tengo.

Me volví inmediatamente y aceleré el paso en busca de la salida. Conturbado por un vulgar sentimiento de estafa salté el pequeño mostrador y me dispuse a abrir la puerta. Un moscardón reluciente zumbaba en torno al pomo. Extendí implacablemente mi lengua y lo cacé.

*De Los líquenes del sueño*

## Plieges

### La larga digestión del dragón de Komodo

ALREDEDOR DE LAS ONCE DE LA MAÑANA, a petición mía, el vehículo oficial del ministerio me deja ante la vieja casa —ahora abandonada— donde viví cuando era niño. El asistente dobla mi abrigo en su brazo, esperándome. Aplasto el puro contra la acera deshecha. Sin pena, sin ternura, puede que con suficiencia y hasta con un ligero asco, veo el zócalo gris ratón, la puerta carcomida, los escombros de la salita. Subo las mismas escaleras que cuarenta años antes me llevaban al pequeño dormitorio. Los balcones están cerrados. Parece de noche.

—¿De dónde vienes a estas horas, sinvergüenza?

Es el vozarrón de menestral de mi padre, repudiando una vez más mi conducta.

Bajo la cabeza para tolerar el horror. Miro mis pantalones cortos, mis zapatitos embarrados que se tocan por la puntera buscando un arrimo, un cálido refugio. En la penumbra, mi padre hace un movimiento amenazador, como si inclinara su cuerpo hacia delante. Oigo un eco familiar, ese roce seguido de un chasquido que se escucha cada vez que mi padre se quita el cinturón.

*De La máquina de languidecer*

## Extremidades

IBAN A DEMOLER EL VIEJO HOSPITAL y citaron a los ciudadanos interesados en reclamar sus antiguos despojos corporales, objeto de observación y estudio durante decenios. Fue la curiosidad lo que me llevó a solicitar la pierna que me amputaron, por encima de la rodilla, cuando aún no había cumplido veinte meses. A aquella tragedia le siguieron años de trato preferente con el mejor artífice de piezas ortopédicas, apéndices más apropiados para la vida en sociedad, y no demasiado molestos; por lo demás, mi muñón y todo mi organismo aceptaban de buen grado cada nueva incorporación, como si se supieran regenerados al entrelazar su borde de carne ya endurecida con esos tejidos fríos, inertes, metálicos. Ahora, frente a mis ojos, en el formol de un recipiente de cristal, flotaba la extremidad sorprendentemente diminuta, blanca e infantil de un hombre de cuarenta y nueve años. Su visión resultaba más tierna que grotesca: los dedos del pie como migajitas de pan, la rodilla sin señales de hueso, las arterias seccionadas del muslo y su revoltillo de cabello de ángel. Este espíritu gemelo, en su soledad, en su meridiana inocencia, había permanecido inmutable, intacto, a salvo de la carcoma del cansancio, libre del veneno que todos los seres llevamos dentro. Yo crecía, mientras tanto, ajeno a la entereza de mi extremidad cercenada; me desarrollaba con la indiferencia de la mala hierba que se reconoce inútil, destinada a una absurda vida de sacrificio y condenada a la fumigación final. Cuando días después comencé a observar desapasionadamente aquella extremidad mínima, a pesar del insondable vínculo que nos unía, a pesar de su plena indefensión, a pesar de todo, me pareció de pronto un objeto inconcebible, casi monstruoso. Bastaba imaginar su mórbido tacto —tan distinto del tranquilizador pulimento de mi pierna ortopédica— para sentir una cierta inquietud, un temor originado más allá de las fantasías de suplantación. Alojé al ente y a su receptáculo de cristal en las baldas más altas del sótano. Allí lo espiaba día y noche, sintiéndome observado. Seguía sus delicadas pero obsesivas evoluciones, meciéndose imputrescible en su mundo de infusión, maligno, ignominioso, como esas hienas que al saberse heridas devoran sus propias vísceras.

*De Los demonios del lugar*

## Las tormentas

EL NIÑO CORRÍA ESA NOCHE por el pasillo perseguido por los primeros truenos de la tormenta, que reverberaban con clamor de artillería. En otras ocasiones, huyendo de las alimañas de algún sueño, abandonaba su habitación de puntillas o tanteaba delicadamente las paredes en dirección al cálido ronroneo de los brazos de su madre. Ahora volaba descalzo, temblando, sin aliento, con pequeños incendios en los ojos muy abiertos y la ardilla asustada que era su corazón pugnando por escapársele del pecho. Parecían rozarlo ya los relámpagos y las ráfagas exteriores de viento y lluvia cuando alcanzó el pomo del dormitorio de su madre. Lo giró y cerró tras de sí resuelto, triunfal.

Retumbos, trallazos y aullidos se apagaron. Estaba a salvo de los demonios rebuznadores de las tormentas. A través de la luz íntima que despedía la lamparilla de la mesita de noche, a través de su vapor tibio y dorado, como de caballeriza, el niño creyó entrever —antes de cerrar los ojos— un enorme lobo negro, hispido, jadeante, desafiador, cuyas poderosas patas se demoraban sobre las sábanas.

*De Los demonios del lugar*

## El narval

EL CALOR EN EL SALÓN era ya, a esas horas, un bramido solar, una llamarada negra. Me serví abundante hielo en el vaso. Y aunque bebí de un trago el té helado, en el pecho aún me quemaba el desprecio de Carla, su flagrante desapego. El hielo se derritió. La lengua de fuego mascaba mi corazón destrozado. Añadí y añadí más cubitos hasta que se desbordaron, cayeron sobre la alfombra y cubrieron toda la habitación, arrastrándome con ellos. Cormoranes y gaviotas me sobrevolaban. A la luz del día polar —escasa, claustral, subsumida— contemplé las resquebrajadas placas de hielo entrechocando furiosamente. La alfombra, algunos libros, la vitrina y yo mismo sufríamos los embates del oleaje ártico. Dos ballenas narvales, atrapadas entre los hielos, entablaban un impetuoso duelo. No me paralizó el terror sino la imagen de una Carla cada vez más lejana, visión que ensartaba recuerdos en un largo collar de melancólicas piedras. El frío glacial del viento y de las aguas apenas atenuaba el dolor. De pronto, uno de aquellos unicornios marinos majestuosos y legendarios, emitiendo amenazadores vahídos, nadó en mi busca. Mantuve los ojos abiertos, apretando con la mano el vaso vacío, mientras notaba progresar su cuerno hacia mi corazón.

*De Cuentos de otro mundo*

## Danza de espadas

TRAS BLANDIR SU ESPADA FLAMÍGERA contra Adán y Eva, el ángel del Paraíso la hunde en la roca dispuesta expresamente para que el rey Arturo, más tarde, desclave Excalibur. Esta torpeza del ángel, su imprecisión cronológica y topográfica, desencadena deplorables espectáculos: la espada Muérdago —única que puede hacerlo— no acierta a matar al gigante Balder, para regocijo del monstruo; la espada que pende sobre la cabeza de Damocles, sostenida sólo por una fina crin de caballo, se precipita fatalmente; Roldán no encuentra por ningún lado su espada Durandarte y, pese a la previsible humillación, se defiende a bofetadas del enorme ejército que lo reduce al instante en los Pirineos; a falta de la mágica y temible espada que perteneció a su padre, Sigfrido se esfuerza en atravesar al dragón Fafnir con una Tizona de plástico, lo cual le acarrea no pocas burlas del gremio de animales mitológicos; y lo que es peor, no llega a mis manos ese as de espadas que necesito desesperadamente para ganar el juego en el que, esta noche, he apostado mi vida.

De *La máquina de languidecer*

## Ouroboros

### Samsara

SOY UN ÑU. Me persiguen, incansables, las hienas. Siento el primer mordisco y los ataques sucesivos. Mientras me están comiendo vivo y se acercan ya buitres y carabús, en el instante exacto de la muerte, me deslizo inexplicablemente dentro del cuerpo de una india tolteca que va a ser inmolada en el altar de los sacrificios. Muero y vuelvo a revivir en las formas de un condenado ante un pelotón centroeuropeo de fusilamiento. Esta es una situación, huelga decirlo, deprimente. Una vez pasada la ilusión de la novedad, el ciclo de las reencarnaciones —arbitrarias, maliciosas, extemporáneas— se convierte en un estigma insoportable. Abismado en este perpetuo vórtice, apenas he conocido el esparcimiento. Fui, sin ir más lejos, peón en las Pirámides, en la Gran Muralla, en Machupichu y en la Basílica de San Pedro. No es gratuito afirmar que, a estas alturas, mi conciencia y mis miembros se hallan en un estado de escarnecimiento y extenuación indecibles. Ahora, aquí, en esta taberna turística ecuatorial, arrojo mis mudas zozobras justo sobre vuestras cabezas: soy ese cocodrilo que cuelga del techo y os mira.

*De Cuentos de otro mundo*

## Determinación

«ALGÚN DÍA ME CASARÉ CON ESTA NIÑA» dijo, con la voz habitada por una extraña y alegre determinación, aquel amigo de la familia al pie de la cuna de la recién nacida. Y así sucedió. El día de la boda ella tenía veinte años, él cincuenta. Nueve meses después, ella dio a luz una preciosa criaturita. El dijo: «Algún día me casaré con esta niña».

*De Cuentos de otro mundo*

## Relámpagos

UN RAYO FULMINÓ nuestro palo mayor, arrojándome a la helada negrura de las aguas. Olas como cordilleras arremetían contra el barco, que crujía y cabeceaba espantosamente, guiado a la condenación de las rocas de bajío. La corriente me arrastró hasta el fondo, entre bocanadas, con la vista fija en las trombas de espuma de la superficie que se alejaba, hasta que unos brazos atraparon con fuerza mi cabeza y me devolvieron al aire. La matrona, bajo la cegadora luz del quirófano, dio unas vigorosas palmadas en mi espalda de recién nacido, depositándome sobre el pecho de mi madre, que sudaba y jadeaba aún por la dificultad del parto. Redoblé mi llanto, deslumbrado por la blancura del lugar, pero reconocí entonces el gorgoteo de un alimento invisible. Convergía hacia dos boyas que se mecían en la suavísima resaca, llamándome. Atrapé con furia aquellos pezones maternos en busca de una promesa de saciedad. Mi lengua bordeó los senos, descendió luego por un costado, invadió impetuosa los muslos y se demoró en el centro magnético del cuerpo de mi amante. Ya de madrugada, el rumor de su marido tras la puerta me empujó despavoridamente bajo la cama. Me latían las sienas. Petrificado entre los muelles y la alfombra de felpa, la vergüenza dejó paso al enojo. Renuncié a la seguridad de un horizonte de zapatos y tiempo estancado y asomé fuera la cabeza. Una de las balas enemigas hizo rechinar mi casco, devolviéndome al barro de la trinchera. Demonios de humo danzaban en la noche. Las explosiones de mortero se sucedían sin intervalos ante aquel lodazal ensangrentado. Recobré mi fusil, rugiendo de desesperación y sed irrefrenables, me afirmé sobre los pies y apunté impulsivamente hacia la llanura. Mi disparo derribó al asesino de mi hijo mientras se celebraba el juicio por el crimen. Hubo en la sala agitación de bombines y cuellos de celuloide, pero ese acto alivió mi cólera y mi amargura y pude recordar por fin, sin estremecerme, su rostro tan grave para un niño de nueve años. Los guardias del tribunal me inmovilizaron de inmediato, obligándome a sentarme con cierta rigidez. Ajustaron después las correas de la silla eléctrica contra mis miembros. Cerré los ojos, como si ello me permitiera eludir la ejecución o creyese vivir en la linde un sueño interminable. Cuando alguien accionó los conmutadores del cuadro, la descarga bramó salvajemente a través de mi piel calcinada, fluyó por los muros de la penitenciaría, retornó a las alturas y perduró allí hasta asimilarse a un rayo que fulminó nuestro palo mayor, arrojándome a la helada negrura de las aguas.

*De Los demonios del lugar*

## La condena humana

### El espanto

ACODADO EN UNA MESITA exterior del café Madagascar, sorbo el contenido de mi taza y contemplo a los transeúntes, estudiándolos como quien pesca con chispa y mosca ahogada. El aire remolca muy despacio las nubes. Me fijo en un hombre agradable con sombrero y maletín que lleva de la mano a una niña de no más de seis años, tironeando un poco de su bracito, lo suficientemente como para impedir que avance con naturalidad. Parece asustada. El contacto de aquellas dos manos desparejas no es el idóneo, ni responde a la bendición del amor, remite por el contrario a la vorágine de peligros que se extiende más allá de uno mismo. Esos detalles triviales me sobrecogen. Y su efecto hace que, de pronto, tenga del hombre la percepción —repugnante en el más genuino sentido de la palabra— de algo como una langosta, una más entre las langostas de una plaga que bulle sobre un mar de sangre negra. Los observo mientras se alejan: la niña con pasitos descompasados y él emitiendo sonidos de masticación. Finalmente, ambos se pierden entre los huecos de oscuridad que están siendo incubados bajo los farallones de nuestros edificios.

*De Los demonios del lugar*

## La aurora de Zürn

SE ME PERMITE en ocasiones especiales salir del lugar donde me oculto. Desde que comenzó la metamorfosis vivo entre las sombras del bosque de miraguanos. Por decoro. Indudablemente, estas excrescencias anómalas de mis flancos me inquietan cada vez más. Sobrepasan ya todo cálculo. Y ni siquiera experimento hacia ellas una pizca de malsana fascinación. Mi eje de rotación ha cambiado en la medida en que, durante el proceso, me vi orlado por una serie de serpentines paralelos que mantienen ahora mi equilibrio, pero no de una manera específica sino mediante precarias traslaciones. De hecho, esa especie de blandas columnas basculantes, de estolones flexibles y carnosos que se superponen al desplazarse, imposibilitan la más sencilla de las maniobras. Pronto habré de sustituir sin remedio nuestra cómoda trayectoria helicoidal por una posición angular de estos instrumentos y su grotesco avance alternado. El armazón óseo, además, ha multiplicado considerablemente mi área expuesta a la luz. Desistí con el tiempo de atar cabos, de idear hipótesis más rigurosas que la de simples afecciones metabólicas para un hecho de semejante naturaleza. Acaso se trate, después de todo, de alguna evolución regresiva. Mientras tanto, mi desguarnecido organismo se contrae de temor en el centro del bosque, y si intenta expresar sonidos de congoja lo hace a través de su nueva y peluda zona superior, un lugar operacional en cuya base sobresale una oscura gruta que se abre y se cierra a voluntad. Agonizante, sueño con la absolución de mis iguales, aunque tal esperanza se revela en seguida desprovista de todo fundamento: esta penosa aberración no contiene matices. Las aves melifágidas del bosque me observan con curiosidad, revoloteando en torno mío, planean sobre la extraña bestia, sobre el repulsivo ser binario dotado de cuatro extremidades con cinco apéndices móviles brotando de cada una de ellas, capaces de atenazar y coronadas, a su vez, con cinco púas coriáceas, arañadoras, hendidoras, que no dejan de crecer, según he podido advertir en esta raza abominable e inmundada a la que ahora pertenezco.

*De Los demonios del lugar*

## Una excursión con un grupo de absolutamente nadie

DESCALZO SOBRE HIERBA NUEVA, a saltos sobre las cuchillas de las rocas, batido por todos los vientos, has atravesado montañas y bosques, valles y glaciares, ríos y fangales; has salvado abismos y riberas negras de ciudades; has evitado gratos oasis deponiendo otras consideraciones, y luego, al llegar por fin a la meta, asendereado, casi roto, comprendes que sólo puedes hacer una cosa: familiarizarte con tu esqueleto que se seca.

De *La máquina de languidecer*

## Avatar

MI MÁS VIEJO AMIGO estaba harto de ser, invariablemente, él mismo. No se toleraba por más tiempo. Juzgaba con desprecio su envoltura. Le abrumaba su propia identidad, la servil insistencia de la criatura que era él, las podredumbres de su rutina, de sus gestos, de sus manías, la ingrata eternidad de su presencia. Y en su atrevimiento mencionó incluso, con expresivos ademanes, la idea de la sublevación, del suicidio. Yo lo comprendía, y compartía en gran medida esas sensaciones. Ahora bien, me abstuve naturalmente de decirle que los últimos teólogos hindúes habían calculado la existencia de ocho millones cuatrocientas mil formas que deberemos adoptar, cada uno, en la rueda de la necesidad antes de retornar al divino manantial.

*De La máquina de languidecer*

## La travesía

LOS DOS HOMBRES caminamos en silencio sobre la tierra caliente y desolada. Nos trasladamos a algún lugar más herboso, una junquera quizá. El aire de la mañana es ya sofocador. El otro, que va delante, tironea de mí valiéndose de la cuerda que me ató al cuello. Cuando siente hambre, nos detenemos. Aferra su cuchillo curvo, desuella una de mis nalgas, extrae varias porciones mollares y cose el festón de piel. Una vez saciado con mi carne viva, continuamos andando. De este modo, precavidamente, sin acceder nunca a ninguna de mis vísceras, adorna las zonas menos huesudas con una extraña caligrafía de cicatrices. Cuando siente sed, basta una diminuta incisión del cuchillo curvo en una vena estratégica para que se provea de mi sangre, situándose debajo con la boca abierta, como los bebedores de lluvia. Noto entonces el corazón más liviano. Él, mostrando en sus movimientos un interés sincero y renovado, presiona otro jirón de tela contra la herida hasta que deja de sangrar. A veces, durante la interminable travesía, creo ver en lontananza un manchón verde, el perfil móvil y ensoñador de un oasis, de un regato, de un espejismo.

*De La máquina de languidecer*

## La derrota

Para qué huir de ella. No puedes guardarte ni escapar. Antepone tu persecución a toda otra idea. Más pronto o más tarde, a la menor oportunidad, te atrapará. Con paso poderoso, como una sombra leonada, buscará hasta encontrarte. De nada te sirven la Capa de Invisibilidad y su caperuza cubierta de rocío, las Botas de Siete Leguas con las que corres treinta y dos veces más rápido que el más veloz de los hombres, la Hierba de Glauco que hace saltar las cerraduras de todas las puertas, el Tapete de Rolando que te permite convocar cualquier alimento que desees, la Flor Mágica capaz de colorear y perfumar cada una de tus desdichas. De nada te servirán cuando ella —ávida, arrogante, burlona— cierre los caminos y te cerque con infalible celeridad. Puede que llegue sin aliento —es vieja y seca—, que su jadeo delate lo agotador de la incesante tarea que la ocupa desde siempre, pero no puedes albergar dudas sobre el desenlace.

*De La máquina de languidecer*





## La minificción en Arreola y el problema de los géneros

### Seis aproximaciones breves

Lauro Zavala

La riqueza y la diversidad del universo literario de Juan José Arreola son suficientes para provocar una diversidad igualmente notable de posibles formas de homenaje. En las líneas que siguen señalaré, con la brevedad propia de la minificción, varias formas de aproximarse al lugar de esta producción en relación con la minificción en general, y con la minificción mexicana en particular.

#### ¿Cómo es la minificción en Arreola?

Si entendemos por *minificción* un texto literario en prosa con una extensión menor a 200 palabras, en el cual domine la intención narrativa y con la suficiente ironía para que exista una hibridación con elementos de poesía, ensayo y epigrama, entonces ningún otro escritor mexicano ha explorado este género con mayor generosidad y fortuna que Juan José Arreola.

Las minificciones de Arreola están organizadas en diez series distintas, la mayor parte de ellas reunidas en los volúmenes *Bestiario* (1958), *La feria* (1962) y *Palindroma* (1971), además de un par de series independientes y un grupo de 3 palíndromos dispersos que forman otra serie. Todo ello hace un total de 438 minificciones. Entre ellas, algunas ya pertenecen al canon literario contemporáneo, como este conocido «Cuento de horror», que forma parte de la serie de *Doxografías*:

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

Por otra parte, cada uno de los 288 fragmentos de la novela *La feria* (1962) puede ser leído de manera independiente, pues conservan cierta autonomía narrativa sin dejar de formar parte de la totalidad. El género de lo que podría llamarse *mini-*

Originalmente publicado en *Casa del tiempo*, febrero 2003.

*ficciones integradas*, es decir, novelas formadas por fragmentos que nunca rebasan el espacio de una página, tiene relativamente pocos antecedentes en lengua española. En México habría que pensar en *Cartucho* (1932) de Nellie Campobello. Y en Francia existía la biografía infantil *Poil de carotte (Piel de zanahoria)* (1894) de Jules Renard. En *La feria*, las minificciones reproducen fielmente el habla popular de la provincia mexicana, y su lectura deja un regusto a jolgorio lingüístico, un sabor a fiesta de palabras, pues la cadencia oral del habla popular nos hace sentir que formamos parte de una conversación entre amigos.

Cada una de las diez series de minificciones de Arreola tiene un estilo, una intención y una genealogía literaria muy distinta de las otras. Pero en todas ellas podemos reconocer al artífice del lenguaje, al artesano que busca deleitar a quien lo lee. Las minificciones de Arreola fueron escritas, sin duda, con la intención de ser leídas en voz alta.<sup>1</sup>

## ¿Cuántos tipos de minificción hay en Arreola?

Ahora bien, si el término *minificción* es utilizado para hacer referencia a narraciones extremadamente breves, por extensión se ha empezado a utilizar también para hacer referencia a los subgéneros literarios de la escritura igualmente breve.

Las formas de escritura mínima que encontramos en Arreola pueden ser agrupadas en más de 30 subgéneros. Algunos de ellos son literarios, mientras que otros tienen un origen extra-literario y son incorporados por Arreola a algún proyecto de escritura que les otorga un carácter literario.

Entre los primeros encontramos minicuentos, microrrelatos, microensayos, minicrónicas, artículos (entre opinión y testimonio), fábulas (alegoría moralizante), prosas poéticas, epigramas, sonetos, articuentos (entre artículo ensayístico y cuento), apólogos, ejemplos, **ecfrasis** y parábolas.

Entre los segundos encontramos definiciones, instructivos, entradas de diario, confesiones, anécdotas, viñetas, aforismos, acertijos, parábolas, palíndromos, autorretratos, chistes, dedicatorias, prefacios, solapas, adivinanzas, reflexiones filosóficas, mitos y juegos verbales. Esta sorprendente diversidad es lo que lleva a utilizar un término arreoliano como *varia invención*.

1. Las diez series están distribuidas como sigue: Cuatro series contenidas en el volumen de *Bestiario* (1959): *Bestiario* (1 prólogo y 23 minificciones), *Cantos de mal dolor* (28 minificciones), *Prosodia* (25 minificciones) y *Aproximaciones* (16 minificciones). La serie de *La feria* (288 fragmentos). Las tres series contenidas en el volumen *Palindroma* (1971): *Variaciones sintácticas* (10 minificciones), *Doxografías* (10 textos) y *Palíndromos* (3 textos). Y dos series independientes: Prólogo a los *Ensayos escogidos* de Montaigne (22 textos) y *El grupo de los apóstoles* (12 textos).

## ¿Minicuentos o microrrelatos? El problema de los géneros

Los autores más importantes en la historia de la minificción mexicana son, sin duda, Julio Torri, Juan José Arreola y Augusto Monterroso, quienes constituyen el paradigma A.T.M. de la minificción mexicana.

Aunque la minificción surgió a principios del siglo XX, ha sido durante la última década cuando ha llegado a ser reconocida como un género por derecho propio. Para entender la importancia capital de la escritura arreoliana conviene detenerse un momento en la distinción entre minicuento y minirrelato, precisamente como las variantes fundamentales de la minificción.

Para ser microrrelato (en lugar de minicuento), un texto debe tener un carácter genéricamente híbrido con dominante narrativa, donde se entremezclan elementos ensayísticos (como en Julio Torri o Hugo Hiriart), elementos paródicos (como en Augusto Monterroso o Lazlo Moussong) o elementos poéticos (como en Octavio Paz o en el mismo Juan José Arreola). Por lo tanto, se trata de textos que continúan la tradición del fragmentarismo iniciado en las vanguardias (Oliverio Girondo, Macedonio Fernández, Felisberto Hernández, Julio Garmendia, Vicente Huidobro, etc.), y son textos generalmente irónicos, estructuralmente polisémicos, virtualmente alegóricos, narrativamente abiertos. En una palabra, los microrrelatos son *relatos* y no *cuentos* en la medida en que son narraciones modernas, es decir, experimentales, irrepetibles, inclasificables.

El problema taxonómico se inicia al observar que muchos poemas en prosa pueden ser leídos como *relatos*, es decir, como microrrelatos. La teoría posmoderna de la recepción (es decir, la teoría de la lectura como un acto productivo) reconoce esta clase de fenómenos (ligados a la intertextualidad que cada lector proyecta sobre el texto que lee), y señala la paradoja de que no necesariamente hay múltiples textos, sino más bien múltiples lecturas de textos. Por ejemplo, no sólo existen textos posmodernos (a la vez clásicos y polisémicos, narrativos y poéticos, etc.), sino también lecturas posmodernas de textos. Esto significa que un poema en prosa puede ser leído como poema, como ensayo, como minicuento (clásico), como microrrelato (moderno) o como minificción (posmoderna, es decir, simultáneamente todo lo anterior). Este último puede ser el caso de cada uno de los textos del *Bestiario* de Arreola... muy distinto de los minicuentos de José Emilio Pacheco en su *Inventario*.

Independientemente de lo anterior, en la tradición crítica hispanoamericana se ha llegado a utilizar el término *microrrelato* para dar cierta dignidad al estudio de estos textos, es decir, para no utilizar un término que puede parecer trivial (*minicuentos*). Y además, se ha elegido el término *relato* (en microrrelato) por ser una palabra con una fuerte carga polisémica, ya que suele utilizarse para hacer referencia a algo que es menos que un cuento (como una narración oral, de carácter casual) o

a algo que es más que un cuento (como una narración fragmentaria, experimental o poética). Aunque en ambos casos es algo distinto de un cuento, muchos de los textos de Pacheco, Torri, Monterroso o Arreola son, simplemente, cuentos extremadamente breves.

Los microrrelatos, es decir, las formas de minificción experimental, moderna, pueden ser considerados como un género propio (es decir, un género nuevo) o como parte de una tradición de ruptura literaria, es decir, como un subgénero derivado de algún género clásico, como el cuento o la novela. Considerar a los microrrelatos como un subgénero significa reconocer sus raíces literarias. Sin embargo, es necesario responder a la siguiente pregunta: ¿el microrrelato es un subgénero de la poesía, del ensayo, de la narrativa o de otras formas breves, como la parábola? Más aún, si es un subgénero de la poesía, ¿pertenece a la poesía conversacional, a la poesía narrativa, al poema en prosa? Y una vez resuelto este problema para cada texto particular, ¿qué distingue al microrrelato de los otros subgéneros? Parece evidente que la respuesta debe ser casuística, y por lo tanto se anula como categoría genérica, a menos que la definición sea una petición de principio, y por lo tanto, tampoco resulta sostenible.

Por otra parte, considerar al microrrelato como un género nuevo tiene el riesgo de olvidar sus raíces históricas. Por eso, en lugar de llamarlo un género *nuevo* (lo cual significa enfatizar su dimensión moderna, original, experimental), tal vez conviene considerarlo como un género polisémico, susceptible de diversas lecturas genéricas. Esta forma de lectura sí es algo nuevo, es un efecto secundario de la modernidad literaria, de las vanguardias hispanoamericanas y de la fragmentariedad experimental. Es algo que nació con el siglo XX, con el poema en prosa y, en el caso de la literatura mexicana, con los primeros textos mínimos de Torri. Y es un género que se ha multiplicado, diversificado y complejizado hasta llegar a los hipertextos fractales, la narrativa aleatoria y la escritura ergódica (hipertextual) que han hecho posibles las nuevas tecnologías.

Esta última es una escritura fragmentaria o, para emplear un término de la retórica aristotélica, es una escritura paratáctica, es decir, donde cada fragmento es autónomo y puede ser combinado con cualquier otro dentro de una serie creada durante el acto de leer. Precisamente como ocurre durante la lectura de las minificciones de Arreola.

## **Arreola y la minificción mexicana**

Entre los más destacados escritores de minicuento en México es necesario mencionar a Mariano Silva y Aceves, Alfonso Reyes, Andrés Henestrosa, Inés Arredondo, Edmundo Valadés, Julio Torri, René Avilés Fabila y José de la Colina.

Algunos de ellos escriben minicuentos con carácter alegórico (Mariano Silva y Aceves, Alfonso Reyes, Andrés Henestrosa). Otros escriben minicuentos fantásticos con un lenguaje que debe mucho a la práctica continua del periodismo (Edmundo Valadés y René Avilés Fabila). Y otros más tienen una escritura densamente intertextual, como es el caso de Julio Torri y José de la Colina.

Los escritores mexicanos más próximos a Arreola por temperamento literario, es decir, los autores de microrrelatos con carácter poético, son Octavio Paz, Salvador Elizondo y Guillermo Samperio.

Y entre los escritores mexicanos de minificciones posmodernas podemos señalar la importancia de Felipe Garrido, Augusto Monterroso, Hugo Hiriart, Martha Cerda y Mónica Lavín.

### **Arreola dialoga con otros escritores de minificción**

Por supuesto, Arreola también estableció un diálogo literario con autores anteriores a él. A continuación presento el fragmento final de uno de los textos más conocidos de Julio Torri, incluido en su libro de 1940, *De fusilamientos*:

(...)

Y tú, a quien las acompasadas dichas del matrimonio han metamorfoseado en Lucía vaca que rumia deberes y faenas, y que miras con tus grandes ojos el amanerado paisaje donde paces, cesa de mugir amenazadora al incauto que se acerca a tu vida, no como el tábano de la fábula antigua, sino llevado por veleidades de naturalista curioso.

Arreola retoma esta imagen de la mujer al final de su Prólogo al *Bestiario* (1958):

(...)

Y ama a la prójima que de pronto se transforma a tu lado, y con pijama de vaca se pone a rumiar interminablemente los bolos pastosos de la rutina doméstica

Estas líneas bastarían para acusarlos a ambos de misoginia, aunque se puede observar el tono ligeramente humorístico en el caso de Arreola, y la organización estrófica mucho más cuidada que en el prosista Torri.

Por su parte, también los sucesores de Arreola dialogan con sus textos como parte de la tradición de la minificción mexicana. Las primeras líneas de «El sapo» de Arreola (incluido en su *Bestiario*, 1958) ya forman parte de la memoria colectiva:

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

(...)

En la muy generosa tradición de bestiarios literarios producidos en México<sup>2</sup>, veamos estas líneas de «El sapo» de Saúl Ibargoyen (*Bichario*, 2000), escritor nacido en Uruguay y avecindado en México desde hace muchos años:

Dicen que es el corazón  
que las brujas  
sacrificadas en la hoguera  
vomitan al morir  
para poblar la Tierra.

Y Silvia Eugenia Castellero en «Los sapos» de *Zooliloquios* (1997) retoma de Arreola la imagen del sapo en movimiento:

Antes estelas verdeando sobre agua, cada uno a su turno salía boquiabierto para luego internarse en lo profundo.  
(...)

Además de los diálogos intertextuales sería posible señalar las similitudes entre las minificciones de Arreola y el humor cáustico del argentino Marco Denevi o la siempre sorprendente Ana María Shua. O señalar el alud de minificciones que han surgido durante los últimos años en México, donde hay ya más de 150 títulos publicados en la última década. A su vez, también conviene señalar la ausencia de estudios dedicados a su minificción, independientemente de los cada vez más numerosos estudios dedicados a *La feria* o al *Bestiario*.

## ¿Qué lugar ocupa Arreola?

Pocos años antes de que Arreola publicara su *Bestiario* (1958) se había publicado *El llano en llamas* (1953) de Juan Rulfo. Y fue tal la importancia de ambos libros que se llegó a hablar sobre la existencia de dos grandes vertientes en el cuento mexicano. Por una parte, una literatura telúrica y netamente rural (personificada por Juan Rulfo) y en el otro extremo una literatura artesanal, poética, cosmopolita

2. La tradición de bestiarios literarios en México incluye, entre muchos otros: *El arca de Caralampio* (1989) de Roberto López Moreno; *Los animales prodigiosos* (1994) de René Avilés Fabila, *Los amores enormes* (1991) de Pedro Ángel Palou, *Los animales sin fábula* (1996) de Juan Domingo Argüelles, el *Bestiario doméstico* (1982) de Brianda Domeca, *Bustrofedón y otros bichos* (1998) de Alejandro Ariceaga, *El recinto de animalia* (1999), de Rafael Junquera, *Bichario* (2000) de Saúl Ibargoyen, los *Zooliloquios* (1997) de Silvia Eugenia Castellero, *Ocaso de sirenas, esplendor de manatíes* (1950) de José Durand, el *Bestiario de Indias* (1995) de Marco Antonio Urdapilleta, *Animalia* (1990) de Alfonso Reyes (compilación de José Luis Martínez) y el *Álbum de zoología* (1985) de José Emilio Pacheco. En el resto de Hispanoamérica es necesario recordar el *Manual de zoología fantástica* (1954) de Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero, el *Bestiario* (1951) de Julio Cortázar y el *Bestiario urbano* (1996) del chileno Ricardo Cantalapietra.

(personificada por Arreola). Siguiendo esta distinción, se podría pensar que tal vez los escritores de la Generación de Medio Siglo, a pesar de tener un tono intimista y trágico, estaban más próximos a las preocupaciones y la formación literaria de Arreola. Pensemos en la narrativa breve de Salvador Elizondo, Juan Vicente Melo, Carlos Valdés, Inés Arredondo y Juan García Ponce. A su vez, estos últimos son el antecedente melancólico del crack y de otros apocalípticos de la década de 1990.

Sin embargo, Arreola es un caso aparte, difícilmente reducible a este esquema, pues era el único con un sentido del humor y la ironía de la que carecían en ese momento casi todos los otros escritores mexicanos.

Además de esa situación excepcional (un cuentista artesanal que no era melancólico), Arreola es un caso aparte también por haber trabajado en su taller con varias generaciones de escritores imprescindibles, y por el hecho de haber sido el primer editor de algunos de ellos. Y además, logró una presencia en los medios que ningún otro escritor ha llegado a ocupar, debido a su capacidad de improvisación poética.

Pero en el terreno estrictamente literario, Arreola es, sin duda, el escritor más importante en la historia de la minificción mexicana, debido a su sorprendente diversidad de registros. Si pensamos en los seis o siete escritores mexicanos de minificción más destacados en el género durante el siglo XX (Julio Torri, Nellie Campobello, Augusto Monterroso, José de la Colina, René Avilés Fabila, Guillermo Samperio y Felipe Garrido), ninguno de ellos ha tenido la multiplicidad de registros en la escritura de minificción que tuvo Arreola.

Si pensamos en los subgéneros de la brevedad extrema, Arreola no sólo los exploró todos, sino que propuso algunos nuevos, como las doxografías, destacó en otros, como los palíndromos, y propuso un término que bien podría aplicarse a esa masa informe de materiales brevísimos que a veces recibe el nombre de minificción. Utilizando el título de uno de sus libros, podríamos llamar a estas formas de creación precisamente *varia invención*.

Su *Bestiario* se inscribe en una tradición poética hispanoamericana, aunque nadie ha vuelto a escribir una serie de textos epigramáticos entre el poema en prosa y el simulacro de ensayo taxonómico. También Arreola retomó en *La feria* la tradición de las minificciones integradas (es decir, novelas escritas a partir de viñetas brevísimas y la deliciosa recreación del lenguaje popular) cuyo antecedente más próximo es tal vez el par de novelas de Nellie Campobello, *Cartucho* y *Las manos de mamá*.

Por otra parte, sus *Doxografías* pueden ser leídas como novelas mínimas en el espacio de una línea. Con sólo tres palíndromos pasó a la historia de este género. Se adelantó a muchos temas fantásticos y de la ciencia ficción mexicana contemporánea. El resto de su Prosodia está formado por alegorías efectivamente artesanales. Y así sucesivamente. Parece difícil creer que todo esto (y mucho más) fue hecho por un solo individuo.

En síntesis, Arreola era (entre otras cosas) un escritor de minificciones que era veinte escritores a la vez, en una tradición donde hay más de cincuenta autores destacables en el siglo XX. Y precisamente en un género (la minificción) en el que México se ha destacado en el terreno internacional, como se puede observar en las más de veinte antologías de minificción publicadas en varios países en los últimos diez años.

Arreola, entonces, es un escritor paradigmático precisamente porque no cabe en ningún esquema predeterminado. Y cuyos lectores aumentan cada día.

## **Pablo Brescia: «Arreola fue cronista del imaginario universal del ser humano»**

### **¿Cuál ha sido su experiencia como lector de Arreola, en especial de sus textos brevísimos?**

Descubrí a Arreola gracias a mi profesora Sara Poot Herrera, experta en su obra, y ya no lo dejé más. Creo que lo primero que leí de él fue «Baby H.P.», y me impresionó su manejo del discurso literario, su humor e ironía y el trasfondo de crítica social. Después pasé por los cuentos de *Varia invención* y *Confabulario*. Forma parte de mi «club de raros» junto con Augusto Monterroso, Virgilio Piñera, Felisberto Hernández y Juan Rodolfo Wilcock, entre otros. La experiencia de lectura con Arreola es siempre de asombro; como lector, uno no sabe qué se va a encontrar después de la primera línea. Por ejemplo, «La migala» que propone misterio: «La migala discurre libremente por la casa, pero mi capacidad de horror no disminuye». O, el trabajo poético sobre el lenguaje, combinado con la referencia histórica en «El lay de Aristóteles»: «Sobre la hierba del prado danza la musa de Aristóteles». O hasta un comienzo más convencional y clásico que nos invita a iniciar el viaje de la lectura, como es el caso de ese cuento de antología que es «El guardagujas»: «El forastero llegó sin aliento a la estación desierta». Es una escritura artesanal, del tipo que ya casi no se ve. El elemento central en sus cuentos es el lenguaje: ese trabajo con el material del escritor, la palabra, ese pulir y pulir de la forma produce una escritura epigramática que propone un juego de significaciones inagotable. En cuanto a sus minificciones, fue uno de sus principales practicantes en Latinoamérica y contribuyó al desarrollo del género de manera ineludible. En ellas, la violencia lúdica sobre el lenguaje y la narración es aún más dramática. «Navideña», por ejemplo, comienza: «La niña fue a la Posada con los ojos vendados para romper la piñata, pero la quebraron a ella». Impresionante, ¿no?

### **¿Cuál es la importancia de lo fantástico en las minificciones de Arreola?**

En Guadalajara Arreola comienza a leer a Borges. Junto con la amplitud de lecturas que ya traía (los barrocos españoles, mucha literatura francesa y rusa, etc.), la apertura que significó la obra del escritor argentino impulsó el derecho (mexicano)

a acceder a la cultura universal a través del programa de lectura que proponía la literatura fantástica: universalidad, diversidad de géneros literarios, imaginación y una sintaxis alejada de la estética mimética realista. Se le hicieron críticas virulentas en su tiempo: «afrancesado», «una tendencia cosmopolita del nuevo rico de la cultura», «otra vez el payo». Pero a Arreola no se le movió un pelo (y tenía muchos). La amplitud de referencias a estilos, tiempos, geografías, géneros y libros, es decir, la propuesta de un catálogo de lecturas sin horizontes es notable, y contribuyó a ensanchar la veta imaginativa de la literatura mexicana a mitad del siglo XX. Por otra parte, tal vez el modo fantástico más original y característico de su cuentística sea aquel que articula diversos mundos posibles, a la manera de Leibniz, quien argüía que nuestro mundo es sólo uno de muchos posibles. Así, aparecen la Biblia y la tecnología en «En verdad os digo», la angustia de la creación artística en «Parturient montes» y «El discípulo», la fábula satírica en «El prodigioso miligramo» y la zoología personal en el *Bestiario*. La literatura fantástica representa para Arreola una apuesta hacia la libertad de la imaginación y hacia el arte de lo posible. Su confabulación está lejos de la representación y más cerca de la varia invención. Arreola fue cronista del imaginario universal del ser humano. En una entrevista define su tarea: «No podría, aunque por un extravío me lo propusiera, formar en las huestes de los cronistas de sociedad, de policía, o de altibajos políticos. Yo no puedo ser viñador de esa viña, ni a la hora de prima ni a la hora de nona. Yo trabajaré a la hora inesperada» (Carballo, 1994, 464).

### **¿Qué vasos comunicantes existen entre las minificciones de Arreola y las de otros escritores hispanoamericanos, como Borges y Cortázar?**

Varios factores justifican la relación entre estos nombres, fundamentales para la historia, el género y la definición del cuento hispanoamericano. Por una parte, el grueso de su creación cuentística se ubica entre mediados de los años cuarenta y mediados de los años sesenta, en un momento de efervescencia para la narrativa hispanoamericana. La coincidencia cronológica es importante. Borges publica *El jardín de senderos que se bifurcan* en 1941; en 1944 aparece *Ficciones*, que reúne aquel libro con los cuentos de *Artificios*. Un poco después, en 1947, le publica a Cortázar «Casa tomada» en *Anales de Buenos Aires*. Mientras tanto, en 1949 Arreola echa al ruedo *Varia invención*. El mismo año aparece *El Aleph. Bestiario*, primer libro de cuentos «oficial» de Cortázar, se publica en 1951, mientras que la primera edición del *Confabulario* de Arreola es de 1952, año de la segunda edición de *El Aleph. Final del juego*, segundo libro de cuentos de Cortázar, aparece en México en 1956 (mismo año de la segunda edición de *Ficciones*) bajo el sello de Los Presentes que comandaba Arreola. Los tres escritores, además, influyen notablemente en las posteriores generaciones de cuentistas tanto en México como en Argentina como

en el resto de Hispanoamérica. Se los reconoce como maestros del género y están presentes en la mayor parte de las antologías que recogen lo mejor de la producción del cuento hispanoamericano. Hay también entre ellos una poco estudiada vinculación personal por medio de cartas, visitas, auspicios, elogios, etc., que, aunada a una red de temas y procedimientos recurrentes y similares, crearía una especie de «confabulación textual», a partir de una cierta concepción de la literatura como apuesta a la imaginación. Esta confabulación se enlaza con su preferencia por el cuento, género en el que se inscriben y al que transforman.

## **Felipe Vázquez: «Casi todas las minificciones de Arreola son poemas»**

### **¿Cuál ha sido su experiencia como lector de Arreola, y en particular como lector de sus textos brevísimos?**

Primero ha sido la experiencia de la poesía. Segundo, el descubrimiento de que un texto es una forma donde confluyen de manera «natural» diversos géneros literarios; pues un texto que parece cuento se puede leer también como poema en prosa, ensayo de ficción, fábula, noticia periodística, reseña literaria de un libro científico e incluso como receta de cocina. En un libro sobre Arreola que publiqué hace varios años llamé escritura de frontera a la facturación de textos híbridos (desde el punto de vista genérico), textos que además incluyen una ambigüedad de alta tensión, pues tienen diversas lecturas debido a que participan decisivamente de la poesía.

### **¿Cuál es la proximidad que tienen las minificciones de Arreola con la poesía?**

Casi todas las minificciones de Arreola son poemas. Son cuentos que son poemas. Ahora bien, si consideramos que «El dinosaurio» de Augusto Monterroso es el arquetipo de la minificción, diré que Arreola escribió muy pocas minificciones, pero de factura perfecta; por ejemplo «Cuento de terror», donde el misterio, la poesía y el desasosiego metafísico se conjugan de manera lúdica: «La mujer que amé se ha convertido en un fantasma. Yo soy el lugar de las apariciones».

### **¿Se puede decir que Arreola exploró el límite de lo decible en sus minificciones?**

El poeta tensa el lenguaje para proyectarlo más allá de sí; cifra, en breves palabras, el máximo sentido; genera en cada cláusula una ambigüedad de alta tensión; articula las palabras a partir de una combinatoria semántica, plástica y sonora para decir lo que sólo de esa manera se puede decir. En esta operación escritural, el poeta transgrede las formas canónicas de la literatura para proponer formas nuevas, formas que permiten decir lo que parecía imposible. En este sentido, Arreola era un poeta, pues sus minificciones, además de ser cuentos, son poemas; y como tal, intentan lo indecible.

## El microrrelato, el fragmento y Juan José Arreola

Laura Pollastri\*

«Hay clasificaciones que son bien mediocres en tanto clasificaciones,  
pero que gobiernan naciones y épocas enteras  
y que son con frecuencia altamente características,  
parecidas a la mónada central de una individualidad histórica».

*Athenaeum*. Fragmentos: 55.

**E**n precario equilibrio sobre un pie, calza un escaquin arlequinesco donde remata la pierna enfundada en un *maillot* mitad a rayas, mitad liso. El cuerpo ahusado de pájaro nervioso se prolonga en la cabeza que está tocada con un bonete: de este modo, el cuerpo travestido de Juan José Arreola traduce en la imagen del *clown* su operación con la palabra y lo mantiene eternamente, como su verbo equilibrista, en el malabar irrisorio de estar suspendido en ese único pie. Así, en la foto que lo inmortaliza<sup>1</sup> nos deja la imagen deformante que desde el romanticismo los artistas han dado de sí mismos y del arte.

Esta imagen visual de la creación poética, encuentra en «Parturient montes» (1953)<sup>2</sup> su formulación verbal: allí despliega la versión ironizada de la creación artística. En el relato, el escritor es un simple saltimbanqui de feria cuyos esfuerzos entregan al público no la obra literaria, sino un ratón.

El presente trabajo ha sido realizado gracias a la investigación: «La estrategia escrituraria de Juan José Arreola y la teoría del fragmento en Alemania», llevada a cabo en la Universität zu Köln (Alemania) durante los meses de mayo y junio de 2004.

\* Universidad Nacional del Comahue – Patagonia Argentina.

1. Esta imagen, en una versión muy reducida casi como un gesto gráfico, como una letra más, aparece en la tapa del volumen de las memorias de Arreola tituladas *El último juglar. Memorias de Juan José Arreola*, escritas por el hijo de Arreola, Orso (México: Editorial Diana, 1998). La misma foto exorna el capítulo «Poesía en voz alta» del volumen. Sin embargo, a pesar de la imagen remitida por el amor filial de su hijo, la práctica escrituraria de Arreola, siempre dispuesta a entregarse a las diversas modulaciones del humor, está más cerca del *clown* o del bufón que del mester medieval de juglaría.
2. El texto es agregado a *Confabulario* cuando, en 1955, el Fondo de Cultura Económica lo publica con *Varia invención* en edición conjunta. No es un agregado caprichoso, aparece a la cabeza de la sección. Esta circunstancia lleva a Seymour Menton a afirmar que constituye un epígrafe o introducción del libro entero. Menton considera además que «la posición inicial del relato en el libro puede ser explicada únicamente con una interpretación simbólica». En Seymour Menton: «Juan José Arreola and the Twentieth Century Short Story», *Hispania*, XLII (1959) 306; mi traducción.

De pie sobre un banquillo de agente de tránsito, el protagonista se propone reeditar el parto de los montes. En el proceso se confunden términos de la actividad del escritor con actitudes de vendedor callejero. Está rodeado de un público que ha pedido «a gritos el principio del cuento» (Arreola, 1966: 67). El personaje toma una decisión: «me propuse acabar con mi prestigio de narrador» (Arreola, 1966: 67). Para dar a luz su obra, debe hacer un esfuerzo máximo; se lee: «Bruscamente me olvido de todo. De lo que aprendí en la escuela y de lo que he leído en los libros» (Arreola, 1966: 68). Más adelante agrega: «Yo estoy realmente en trance y me busco por todas partes el desenlace» (Arreola, 1966: 68). En el momento sublime en que lo atrapa la inspiración cree olvidarse de todo, hasta de fuentes de influencias. Aunque paragonando con el esfuerzo físico del parto, el alumbramiento se ve opacado por un sentimiento de vergüenza:

El estupor y la vergüenza ahogan mis palabras. Durante varios segundos prosigo el discurso a base de pura pantomima, como un director frente a la orquesta enmudecida. El fracaso es tan real y evidente, que algunas personas se conmueven (Arreola, 1966: 63).

El título y el epígrafe de este texto completan una cita extraída de la *Epístola a los Pisones* o *Arte poética* de Horacio: «Parturient montes, nascetur ridiculus mus» (*Ad Pisones*: 139); estas palabras se aplican cuando a grandes anuncios suceden hechos ínfimos o ridículos. Propuesto entonces como arte poética, «Parturient montes» pone en escena más que las posibilidades poéticas de la escritura, las imposibilidades del escritor. Para Arreola, escribir «Parturient montes» fue representar «el drama del escritor: en cierto sentido, es la confesión de la imposibilidad casi absoluta de seguir siendo escritor» (Carballo, 1965: 381). El autor ha confesado a Carballo: «El gran artista comete aproximaciones: al ofrecernos el producto de su esfuerzo, más bien da a entender cuáles fueron sus propósitos» (Carballo, 1965: 364). Esto se entronca con lo que se lee en *La palabra educación*: «Si yo estuviera reducido a mudez sería mucho más escritor. Los que tenemos este don de la palabra estamos en gravísima desventaja» (Arreola, 1977: 168).

Con el juego irónico de «Parturient montes», Arreola tematiza la radical imposibilidad de producir la obra, de entregar al público la obra magna, completa, total. Al elegir entre todas las propuestas posibles, la imagen del saltimbanqui como doble irónico del creador y de sí mismo, Arreola dibuja su versión moderna de artista y la condición casi ontológicamente imposible de la escritura. En este sentido, son aclaratorias las palabras de Jean Starobinski en *Portrait de l'artiste en saltimbanque*:

El juego irónico tiene el valor de una interpretación de sí por sí mismo: es una epifanía irónica del arte y del artista. La crítica de la honorabilidad burguesa se acompaña de una autocrítica dirigida contra la vocación estética en sí misma. Debemos reconocer allí uno de los componentes característicos de la «modernidad», desde hace un poco más de una centena de años (Starobinski, 1970: 8; mi traducción).

La noción de equilibrio precario que conlleva el bufón o el saltimbanqui se vuelve indispensable para desmontar los mecanismos de percepción de lo real: «lo real “moderno”, real de las cosas como real de la literatura, no es más recuperable que bajo las formas de la ironía, de la caricatura cómica, de la parodia» (Hamon, 1996: 50; mi traducción).

## Fragmento y ficción breve

Así como la imagen del saltimbanqui recupera la autorrepresentación de la poiesis y del escritor en un retrato moderno y crítico de la actividad artística, la escritura encuentra en el fragmento la consecución de la piroeta verbal. A lo largo de toda su ficción breve, como de su novela *La feria* (1963), Arreola cumple y desborda las posibilidades literarias del fragmento.<sup>3</sup>

Un repaso en torno a la viabilidad del fragmento en la literatura moderna acude también, como la imagen del *clown*, a los orígenes del romanticismo, en este caso, el romanticismo teórico. Es en Jena, a fines del siglo XVIII, donde los hermanos Schlegel formulan un proyecto que se concreta en los *Fragmentos del Athenaeum*.<sup>4</sup>

3. La crítica ha reiterado a lo largo de los años el adjetivo «fragmentario» y los sustantivos «fragmento» y «fragmentarismo» para referirse a la obra arreolana en particular y a la minificción en general. En el caso de Arreola, se han aplicado de manera especial las nociones de fragmento y fragmentarismo como estrategia de lectura para la novela *La feria*. Lauro Zavala, por ejemplo, afirma «cada uno de los 288 fragmentos de la novela *La feria* (1962) puede ser leído de manera independiente, pues conservan cierta autonomía narrativa sin dejar de formar parte de la totalidad. El género de lo que podría llamarse *minificciones integradas*, es decir, novelas formadas por fragmentos que nunca rebasan el espacio de una página» (Lauro Zavala, 2002). También, y siempre con relación a *La feria*, se ha hablado de lo fragmentario como dicción (Mauricio Ostria, «Valor estructural del fragmento en *La Feria*, de Juan José Arreola», *Estudios Filológicos* 6. 1970. pp. 177-225); en el plano de la *dispositio* (Nélida Salvador, «Fragmentación del espacio textual en *La feria* de Juan José Arreola». En: *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, Tomo LXII, 243-244, junio de 1997, pp. 41-59); o de la lectura (Sara Poot-Herrera. *Un giro en espiral. El proyecto literario de Juan José Arreola*, Guadalajara: Editorial Universidad de Guadalajara, 1992), sin advertir que el fragmento y la fragmentación son la clave poética de toda la obra arreolana y el fundamento de su magisterio en la consolidación de la minificción. La noción de fragmento ha dado oportunidad de reflexionar en torno al concepto mismo de literatura, desde el romanticismo teórico de Jena hasta nuestros días. Con esto quiero señalar un aspecto poco considerado en relación con la escritura arreolana en particular, y con la más amplia consideración de la minificción: me refiero al carácter eminentemente moderno que acompaña el surgimiento y consolidación de esta escritura.
4. Si bien, a lo largo de toda su práctica del fragmento, ni los hermanos Friedrich y August Wilhelm Schlegel ni ninguno de los otros miembros del grupo de Jena definieron de manera sistemática el fragmento romántico, uno de sus fragmentos tiene una imagen lírica que intenta condensar el concepto. Es la que aparece en el fragmento número 206: «Un fragmento debe ser semejante a una pequeña obra de arte, tan aislado del mundo exterior y cerrado sobre sí mismo como un erizo». Este texto que traduzco dice en la lengua original: «Ein Fragment muß gleich einem kleinen Kunstwerke von der umgebenden Welt ganz abgesondert und in sich selbst vollendet sein wie ein Igel» (Curt Grützmacher, *Ausgewählt und bearbeitet. Athenaeum. Eine Zeitschrift 1798-1800*. München: Rowohlt, I, 1969, pp. 137). Sobre esta y otras cuestiones vinculadas con el fragmentarismo teórico de Jena,

El fragmento romántico intenta poner en escena un *Darstellung* de lo infinito por medio de su clausura, totalidad y autonomía. Pretende alcanzar la *poiesis* creativa como un movimiento, un llegar-a-ser de lo literario absoluto.<sup>5</sup>

Se lo vincula con un tipo de exposición que no pretende exhaustividad y «corresponde a la idea, sin duda propiamente moderna de que lo inacabado puede, y aún debe ser publicado» (Lacoue Labarthe y Nancy, 1978: 62, mi traducción). Tiene sus antecedentes en los *Pensées* de Pascal y en los *Essais* de Montaigne.

Por otro lado, existe el empleo filológico del término fragmento: es en estado de fragmento que llegan a nosotros muchos de los textos de la Antigüedad y puede investir, el fragmento filológico como en el caso de Diderot, el valor de la ruina, ya que ruina y fragmento reúnen las funciones del monumento y la evocación.

Es por esta vía que Walter Benjamin da su concepción de la alegoría en el drama barroco alemán. La alegoría toma un fragmento, lo aísla de la totalidad, adquiere el sentido que le da el alegórico como expresión de la melancolía y, finalmente, presenta la historia como decadencia.<sup>6</sup> Alegoría y ruina se encuentran ligados en el drama barroco alemán: «la fisonomía alegórica de la naturaleza-historia, que sube al escenario con el *Trauerspiel*, está efectivamente presente en forma de ruina. [...] Lo que allí yace reducido a escombros, el fragmento altamente significativo, el trozo, es el material más noble de la creación barroca» (Benjamin, 1990: 171). Y más adelante se afirma: «Lo que allí perdura es el detalle raro de las referencias alegóricas: un objeto de saber que anida en los edificios reducidos a escombros según un cuidadoso plan» (Benjamin, 1990: 175).

Finalmente, la noción de fragmento llega a nuestros días en el estudio de la ficción de la postdictadura, ya que en ella la labor del duelo lleva hasta «la socialización de una *tumba exterior* [...] Tal intento es, sin embargo, mediado por estructuras alegóricas, por fragmentos que hacen duelo por una totalidad perdida» (Avelar, 2000: 21).

De todo esto se deduce la vinculación estrecha entre la alegoría y el fragmento, y entre el fragmento y la ruina, y el carácter melancólico de la producción de la ruina, por un lado; por otro, la vinculación del fragmento con la *poiesis* del escritor ligada a la concepción moderna de literatura.

consúltese el fundamental trabajo de PH. Lacoue-Labarthe y J.-L. Nancy: *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris: du Seuil, 1978.

5. Es muy revelador el empleo que hace de la teoría del fragmento romántico en el estudio de la miniatura brasileña Erik Karl Schollhammer en «Miniatura e fragmento», ensayo incluido en el volumen editado por Francisca Noguero: *Escritos disconformes: Nuevos modelos de lectura*. (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2004, pp. 153-161).

6. Peter Bürger retoma este concepto para su teoría de la vanguardia. Cfr. Peter Bürger. «El concepto de alegoría en Benjamin». *Teoría de la vanguardia* (Barcelona: Ediciones Península, 1987) 130-136.

Quienes se han dedicado a estudiar la obra de Arreola han indicado el sentido alegórico de muchas de sus piezas.<sup>7</sup> Algunos entienden toda la obra arreolana desde el sentido alegórico.

La alegoría supone un modelo de escritura que establece en el pacto de lectura el valor de una enseñanza. En la obra arreolana pueden leerse las huellas formales de una literatura didáctico-moralizante. Por otro lado, estas formas también se vinculan con la escritura fragmentaria: pensamiento, máxima, sentencia, opinión, anécdota, alegoría, aforismo. De todas ellas se han servido los moralistas a lo largo de la historia. Sin embargo, todas estas formas adquieren carácter ficcional en la escritura del mexicano, la formulación moral supone la huella del sujeto cartesiano en función de ejemplaridad, sujeto del que carece su escritura:

En su versión moderna, en suma, el género moral del fragmento supone la entrada de lo paradigmático y de lo ejemplar en la esfera de la Subjetividad. Es modelo, y modelo absoluto, que se arroga el derecho de decir «Yo (la verdad), yo hablo...» (Lacoue Labarthe y Nancy, 1978: 189).

Quien enuncia una máxima es una suerte de supersujeto moral, de supersubjetividad. El sujeto dis-locado (sin *locus*, sin lugar, sin domicilio, extraterritorial) de la minificción no puede de ninguna manera ser el modelo, es entonces cuando el humor despliega la deriva del sujeto. En el seno mismo del espíritu fragmentario se produce la alquimia según la cual el valor moral queda rescindido; el valor didáctico queda desplazado por el exhibicionista y el lector naufraga si intenta dotar al texto de una única interpretación.

### «El abrazo imposible de la Venus de Milo»

La práctica fragmentaria arreolana pone en escena la doble condición de ruina y fragmento, pero interrumpe la marca melancólica del duelo con la irrupción del humor. Me detengo en el texto «Elegía» (1951).<sup>8</sup> Compuesto por cuatro párrafos muy breves, se inicia con una paráfrasis de «Canción a las ruinas de Itálica» de Rodrigo Caro (1573-1647): «Esos, Fabio, ¡ay dolor! que ves ahora / campos de soledad, mustio collado / fueron un tiempo Itálica famosa». El texto arreolano replica del siguiente modo el conocido *incipit* del poema: «Esas que allí se ven, vagas cicatrices

7. Cfr. Paula R. Heusinkveld «La nueva alegoría de Juan José Arreola». En *Revista de crítica literaria latinoamericana*, (Año XI, Lima, 1er semestre de 1986, N° 23) 45-52; Lauro Zavala: «La minificción en Arreola y el problema de los géneros. Seis aproximaciones breves». Texto leído durante la inauguración del Cuarto Congreso Internacional de Literatura, Universidad Metropolitana de México, noviembre 2002; del mismo autor, el «Prólogo» a *La minificción mexicana* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2003) 7-19.

8. Poot Herrera nos da un detallado itinerario de la suerte editorial de los textos en *Un giro en espiral. El proyecto literario de Juan José Arreola*, (Guadalajara: Editorial Universidad de Guadalajara, 1992) 43.

entre los campos de labor, son las ruinas del campamento de Nobílior». «Elegía» sostiene en todo su recorrido el tono elegíaco que pregona el título: «De la remota ciudad sólo ha quedado una colina cargada de silencio. Y junto a ella bordeándola, esa ruina de río. El arroyo Merdancho musita su cantilena de juglar, y sólo en las crecidas de junio resuena con épica grandeza.» (Arreola, 1966: 36)

Nada o casi nada se cuenta en la pieza. El título, el registro lingüístico, todo pertenece y se corresponde con el tono evocativo y luctuoso de la pieza de Caro. Sin embargo, sobre el final, como en un esguince, se lee: «Hasta que un día el exasperado Escipión se alzó en el horizonte como una ola vengativa, y apretó con sus manos tenaces, sin soltar durante meses, el duro pescuezo de Numancia» (Arreola, 1966: 36). Numancia se hunde abatida como una gallina doméstica sacrificada para el puchero dominical.

No conforme con el empleo irreverente de la referencia, en otro texto: «De balística» (1953), Arreola retoma el tópico. Esta vez, entre dos fragmentos de su propia compostura, Arreola despliega el diálogo entre un estudiante en vías de investigar balística romana, y un erudito en antiguas máquinas de guerra. El diálogo se sucede en una serie de hilarantes anécdotas vinculadas con catapultas, balistas y diversas armas de guerra, a través del cual el profesor deja mal parada la estatura heroica de los guerreros romanos, y la eficacia de su instrumental bélico con afirmaciones del siguiente tenor: «Diga usted que las catapultas se empleaban para la guerra de nervios. Añada que todo el Imperio Romano no era más que eso, una enorme máquina de guerra complicada y estorbosa» (Arreola, 1966: 157).

El propio texto de Arreola, «Elegía», sirve de marco a todo el diálogo, pero mientras el cierre humorístico de éste hubiera sido más apropiado para «De balística», una reescritura del segundo párrafo de «Elegía» clausura y congela la imagen final:

El sol se había puesto ya sobre el árido paisaje numantino. En el cauce seco del Merdancho brillaba una nostalgia de río. Los serafines del Ángelus volaban a lo lejos, sobre invisibles aldeas. Y maestro y discípulo se quedaron inmóviles, eternizados por un instantáneo recogimiento, como dos bloques erráticos bajo el crepúsculo grisáceo. (Arreola, 1966: 158)

El acotado despliegue de la escritura arreolana criba el texto de referencias y guiños al lector, quien naufraga entre sus islas textuales como por un mar sin brújula, atado a la barca de su ironía fulgurante que no le permite sucumbir al canto de las líricas sirenas.

En el homenaje que hace la revista *Tierra adentro* para los 80 años del nacimiento de Arreola, José Agustín, el escritor mexicano discípulo de Arreola, cuenta acerca de su experiencia en el taller del maestro:

Nos hizo ver, por ejemplo, que utilizábamos el término «cuento» porcierta comodidad y tradición, pero que en realidad lo que ya estábamos haciendo casi todos no

eran propiamente cuentos en un sentido tradicional. Comenzó a manejar el concepto del «texto literario» que no tenía que ser necesariamente narrativo, que no por fuerza tenía que contar ciertas cosas, que podía sostenerse en el trabajo estilístico, en la creación de atmósferas y en muchos otros elementos que le podían dar un gran valor, al margen de lo que contase. (Agustín, 1998:12)

Indudablemente, Arreola tenía una conciencia crítica de la escritura fragmentaria, de la construcción de la pieza más allá o más acá de las hegemonías del género. Arreola construye el fragmento, lo inacabado, construye y destruye en un mismo golpe un mundo de referencias que se desvían en el espejo trizado de la sonrisa. Corrompe y reconstruye desde lugares inesperados los hallazgos literarios de Occidente y utiliza un canon personal como un silabario sobre el que entreteje su voz: el fragmento aprendido y apropiado reaparece aquí y allá en diversos contextos. Su conducta escrituraria reproduce el gesto del turista desangelado que se toma la fotografía sonriente junto a la escultura que representa los dolores de algún mártir de la Iglesia. Del mismo modo, es como si su verbo se empeñara en decir: yo, Juan José Arreola, estuve aquí. Con esta operación fisura el monumento y desplaza el valor evocativo mientras el sujeto se diluye en voces deslocalizadas que circulan sin anclaje por toda su obra.

Lo que hace con la factura de cada pieza individual, lo repite en la construcción de sus libros. Manejados como fragmentos de un *puzzle*, los textos pasan de un libro a otro, viajan de un sector a otro de cada volumen en una migración infinita que hace sentir al lector que está en presencia de la obra por venir: inacabada, futura, nunca total.

## El fragmento en voz alta

«Un diálogo es una cadena o una corona de fragmentos.  
Un intercambio de cartas es un diálogo a la más grande escala,  
y los *Memorabilien* son un sistema de fragmentos.»

*Athenaeum*. Fragmentos: 77.

Otro punto que hay que vincular con la factura del fragmento arreolano es la presencia de la oralidad. Arreola, a lo largo de su vida, estrechamente vinculada con el teatro a través de su aprendizaje con Louis Jouvet y Jean Louis Barrault y su pasaje por la Comédie Française, ha concebido la palabra en su valor de espectáculo oral. Autor de piezas dramáticas *La hora de todos* (1954) y *Tercera llamada* (1971), practicó también la palabra poética en tanto puesta en escena, como lo documenta su experiencia con el grupo Poesía en Voz Alta (1956), con el que lleva a las tablas los clásicos de la literatura española.

También, sus textos revisten un origen oral; por ejemplo, lo que ocurre con la redacción de su primer libro, *Varia Invención*, como lo comenta Roy Bartholomew:

Preocupados por verlo desperdigarse en narraciones orales de fabulosa precisión (con otra de nuez vitriólica), literalmente lo encerramos en un cuarto del colegio, con una máquina de escribir y sucesivas tazas de café. En pocas semanas terminó *Varia Invención*, su primer libro, que salió de prensas ese mismo año. Fue no poco gusto tener la edición a mi cuidado. (Bartholomew, 1985)

Por su parte, José Emilio Pacheco narra la gestación de *Punta de plata* a fines de 1958 (volumen que más tarde será *Bestiario*). Cuenta Pacheco que a Arreola se le había pagado por anticipado —y a causa de encontrarse en apremios económicos— la redacción de este volumen. Los plazos se sucedían y Arreola no presentaba los originales. Una mañana se apareció Pacheco en su casa: «No hay más remedio» afirmó Pacheco—«me dicta o me dicta». La anécdota continúa:

Arreola se tumbó de espaldas en el catre, se tapó los ojos con la almohada y me preguntó:

—¿Por cuál empiezo?

Dije lo primero que se me ocurrió:

—Por la cebra.

Entonces, como si estuviera leyendo un texto invisible, el *Bestiario* empezó a fluir de sus labios: «La cebra se toma en serio su vistosa apariencia, y al saberse rayada, se entigrece. Presa en su enrejado lustroso, vive en la cautividad galopante de una libertad malentendida». (Pacheco, 1998: 7)

Arreola, como el otro ilustre gran ciego de la literatura latinoamericana, anega los ojos y revuelve una memoria prodigiosa en la lectura del texto invisible que le entrega la frase certera. Pero mientras Borges trama la argucia del comentario al margen de un texto inexistente, Arreola hace la anotación al margen de un texto ausente: no producción sino re-producción, re-lato en el sentido etimológico de la palabra.<sup>9</sup>

Por otro lado, la oralidad arreolana está vinculada con la lectura, con la lectura en alta voz. Jorge Arturo Ojeda lo señala: «Arreola escribe para leerse a otros, para ser oído en la lectura. No hay renglón que exceda las pausas de la respiración y la comprensión» (Ojeda, 1969: 25).

En su única novela, *La feria*, despliega el juego de todas sus argucias de narrador oral, escritor y charlista. A lo largo de 288 fragmentos, Arreola organiza su «apocalipsis de bolsillo» en un desconcierto de voces armónicas y cacofónicas que

9. Para mayor detalle en torno a la cuestión del relato en las formas breves hispanoamericanas, remito a mi trabajo «Una escritura de lo intersticial: las formas breves en la narrativa hispanoamericana contemporánea». En Inés Azar (ed.) *El puente de las palabras: Homenaje a David Lagmanovich* (Washington: Organización de los Estados Americanos, 1994) 341-352.

descosen el tapiz de la Zapotlán natal, casi como la contraparte de la otra gran novela del 63, *Rayuela* de Julio Cortázar. Pero mientras Cortázar dibujaba el mapa urbano de paseante distraído en los dos extremos del Atlántico, Arreola desandaba en senda penitencial de retorno la búsqueda del origen en parajes comarcanos de su Jalisco natal.

De manera llamativa, las morellianas de Cortázar parecen dar cuenta de la factura de *La feria*:

En alguna parte Morelli procuraba justificar sus incoherencias narrativas, sosteniendo que la vida de los otros, tal como nos llega en la llamada realidad, no es cine sino fotografía, es decir que no podemos aprehender la acción sino tan sólo sus fragmentos eleáticamente recortados. [...] Leyendo el libro, se tenía por momentos la impresión de que Morelli había esperado que la acumulación de fragmentos cristalizara bruscamente en una realidad total. Sin tener que inventar los puentes o coser los diferentes pedazos del tapiz, que de golpe hubiera ciudad, hubiera tapiz, hubiera hombres y mujeres en la perspectiva absoluta de su devenir. [...] Una cristalización que, sin alterar el desorden en que circulaban los cuerpos de su pequeño sistema planetario, permitiera la comprensión ubicua y total de sus razones de ser, fueran estas el desorden mismo, la inanidad o la gratuidad. Una cristalización en la que nada quedara subsumido, pero donde un ojo lúcido pudiese asomarse al calidoscopio y entender la gran rosa policroma, entenderla como una figura, *imago mundis* que por fuera del calidoscopio se resolvía en living room de estilo provenzal, o concierto de tías tomando té con galletitas Bagley (Cortázar, 1963: 532-533)

Sin embargo, si bien la teoría poética de Morelli parece desarrollar las claves compositivas de *La feria*, en ningún punto Arreola intenta la *imago mundis*. Los fragmentos arreolanos permanecen como fragmentos, no como fracaso de un proyecto literario, sino como literaria proyección de la imposibilidad de crear obra y a la vez, como entrega de la obra en devenir.

*La feria*, biografía a viva voz —otobiografía (y desnaturalizo y robo el término derrideano en mi propuesta) a través de la cual el oído pretende reemplazar al ojo que lee, aunque la escritura arreolana, más allá de toda pretensión, es *gramma*, es decir, letra escrita, es fugaz impresión en el papel en la que el fragmento alcanza su radical imposibilidad de completud. Al escribir *La feria*, Juan José Arreola busca «cumplir con ciertas voces que no querían apagarse» (Carballo, 1965: 196). Con este afán rescata del olvido una serie de elementos lingüísticos, culturales e históricos y elabora una novela cuya condición aparente es el caos. Este caos no responde al capricho de las tijeras,<sup>10</sup> sino a una voluntad documentalista que intenta dejar el testimonio «vivo» de la intrahistoria de un pueblo. Sin embargo, los recuerdos

10. Ojeda, en su minucioso estudio preliminar a la *Antología de Juan José Arreola* mantiene una pobre opinión de *La feria* (véase Jorge Arturo Ojeda, «La lucha con el ángel. Siete libros de Juan José Arreola», *Antología de Juan José Arreola* (México: Oasis, 1966) 39. Javier Martínez Palacio por su parte,

desembocan en la danza de fragmentos que como tótems familiares se alinean en la vitrina del papel. Casi como los *Memorabilien* (*Apomnemonemata*) que recortan el suceso<sup>11</sup> en su escalonamiento e inmovilidad.

Monumento y ruina, y esta vez sí, la marca melancólica del duelo en la reconstrucción entomológica del pedazo, del borde arrancado. Esas voces, esos fragmentos, al emerger de su cripta en los recovecos de la memoria intentan recuperar en los ciclos de la tierra una unidad perdida. Sobre el final, aparece una fantasmagórica figura de demiurgo –¿el autor?– que se yergue como único testigo: «Yo me quedé hasta el final, solo en la plaza inmensa que forman el parque y el jardín» (Arreola, 1963: 199). Él queda para testimoniar el fin de un ciclo luego que el fuego purificador arrasó con todo: «Dejé de mirar en el momento en que se desprendió de su base de ceniza donde ya no quedaba nada por arder» (Arreola, 1963: 199). El ciclo puede recomenzar. Pero ese testigo del holocausto final es la reconstrucción de una voz-sujeto que ha estado en todas partes y que no está en ninguna, voz-oído que solo puede entregarnos fragmentos de una percepción limitada.

Arreola reconstruye con paciencia de entomólogo el doble fantasmático de un mundo perdido en la parodia, en la ironía, en la sátira entretejida en la tela de araña de lo apócrifo. Justo en el momento de la gran novela del *boom*, Arreola despliega la suya, breve, fragmentaria, aparentemente desastrada. Dice el autor que intentó:

[...] captar mis impresiones del mundo y mis estados anímicos, esto es, las reacciones ante lo que moralmente me acontece, en pequeños textos o relatos que tratan de resumir mi concepción del mundo. Me aficioné pues a los fragmentos: no sé si inclinado por mi pereza natural o porque la percepción fragmentaria de la realidad es la que mejor se acomoda a la índole profusa y diversa de *La feria* (Carballo, 1965: 404).

De este modo, su escritura de una manera intuitiva y feroz lleva hasta el límite las posibilidades o imposibilidades de la utopía moderna de la obra.

He intentado hacer, a través de este fugaz recorrido, un recuento de los lugares y las modulaciones que adquieren el fragmento y lo fragmentario en la obra arreolana. Por un lado su obra se vincula con las prácticas formales de la escritura fragmentaria a la que acude la literatura didáctico-moralizante. Sin embargo, es la

señala, en «La maestría de Juan José Arreola», que Juan José Arreola «frente al compromiso editorial, escribe la mala novela, pero honrado, toma las tijeras y corta y recorta hasta dejar el manuscrito en una serie de cuadros sobre la realidad mexicana». (*Ínsula* 21. Nov. 1966. pp. 15).

11. André Jolles en su trabajo *Einfache Formen* (1929) define la forma simple *Memorable* indicando que vemos «esa forma producirse por escalonamiento. Todos los detalles del suceso, que forman parte de ese suceso, que son forzados a acompañar su curso y su progreso, cambian de pronto de dirección y se orientan aquí hacia un objetivo de orden superior e inmóvil: aisladamente y colectivamente, esos elementos coordinados hacen resurgir por explicación, discusión, comparación y confrontación ese objetivo de orden superior [...] el conjunto deviene una forma que lleva en la inmovilidad el sentido del suceso en progreso». (Halle Saale: Max Niemeyer Verlag. 1930, pp. 209, mi traducción).

condición del sujeto des-localizado de la minificción la que impide la formulación de la enseñanza. Queda entonces la función compensadora de mostrar el monumento, de ponerlo ante nuestros ojos. Arreola se ha definido como «un transmisor, un magnavoz» (Simpson, 1974: 41), el hablante escriturario, entonces, renuncia a la voz propia y secciona, fragmenta, descose el monumento y sutura los bordes de la fisura con la risa: la nociones de autor, autoridad, creador quedan rescindidas en beneficio de la posibilidad de la reiteración des-solemnizada, de la futilidad del acarreo y la colección.

Su obra intenta iluminaciones fugaces sobre los planos de la Historia, la Literatura y la biografía personal; todavía ensaya aproximaciones precarias al *Darstellung* de lo infinito mientras radicaliza la condición de imposibilidad al volver patente la disolución del monumento, del sujeto y de la escritura en la incompletud autosuficiente del fragmento. De este modo, el verbo arreolano en un ambiguo juego entre el ser y la nada establece una praxis literaria que cierra y abre etapas históricas —llámense estas modernidad y posmodernidad, o como sea— y permite el traspaso a futuras generaciones de escritores de minificción.

## Bibliografía

- ARREOLA, Juan José. *Confabulario*. México: Fondo de Cultura Económica, 1966.
- \_\_\_\_\_. *La feria*. México: Joaquín Mortiz, 1963.
- \_\_\_\_\_. *La palabra educación*. México: Grijalbo, 1977.
- AGUSTÍN, José. «Juan José Arreola por José Agustín. Retrato hablado, 36 años después». *Revista Tierra Adentro. Ochenta años de Arreola*. 93 (setiembre de 1998) 8-15.
- ARREOLA, Orso. *El último juglar. Memorias de Juan José Arreola*. México: Editorial Diana, 1998.
- AVELAR, Idelber. *Alegorías de la derrota. La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2000.
- BARTHOLOMEW, Roy. «Imagen de Juan José Arreola», *La Nación*, Buenos Aires, 7 de julio de 1985.
- BENJAMIN, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus, 1990.
- BÜRGER, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península, 1987.
- CARBALLO, Emmanuel. «Juan José Arreola». *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*, México: Empresas Editoriales, 1965, 359-407.
- CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Buenos Aires: Sudamericana, 1963.
- HAMON, Philippe. *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*. París: Hachette, 1996.
- HEUSINKVELD, Paula R. «La nueva alegoría de Juan José Arreola». En *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Año XI, 23, Lima (1er semestre de 1986) 45-52.
- JOLLES, André. *Einfache Formen*. Halle (Saale): Max Niemeyer Verlag, 1930.
- GRÜTZMACHER, Curt (Ausgewählt und bearbeitet). 1969. *Athenaeum. Eine Zeitschrift 1798-1800*, München: Rowohlt, I und II.

- LACOUÉ-LABARTHE, Ph. y J.-L. Nancy. *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris: Seuil, 1978.
- MARTÍNEZ PALACIO, Javier. «La maestría de Juan José Arreola». En *Ínsula* 21 (Nov. 1966) 1, 15.
- MENTON, Seymour. «Juan José Arreola and the Twentieth Century Short Story». En *Hispania*, XLII (1959) 298-310.
- OJEDA, Jorge Arturo. «La lucha con el ángel. Siete libros de Juan José Arreola». En *Antología de Juan José Arreola*, México, Oasis, 1969, 9-128.
- OSTRIA, Mauricio. «Valor estructural del fragmento en *La Feria*, de Juan José Arreola». En *Estudios Filológicos* 6 (1970) 177-225.
- PACHECO, José Emilio. «Amanuense de Arreola. Historia del *Bestiario*». En *Tierra adentro* N° 93, 80 *Años de Arreola* (agosto-setiembre 1998) 4-7.
- POLLASTRI, Laura. «El insidioso espacio de la letra: Juan José Arreola y el relato breve en hispanoamérica». En *Revista Interamericana de Bibliografía* (Washington) Vol. XLVI, 1-4 (1996) 147-169. (Número especial sobre el microrrelato hispanoamericano).
- \_\_\_\_\_. «Una escritura de lo intersticial: las formas breves en la narrativa hispanoamericana contemporánea». En Inés Azar (ed.) *El puente de las palabras: Homenaje a David Lagmanovich*. Washington: Organización de los Estados Americanos, 1994, 341-352.
- POOT HERRERA, Sara. *Un giro en espiral. El proyecto literario de Juan José Arreola*, Guadalajara: Editorial Universidad de Guadalajara, 1992.
- SALVADOR, Nélica. «Fragmentación del espacio textual en *La feria* de Juan José Arreola». En *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, Tomo LXII, 243-244 (En.-jun. de 1997) 41-59.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. «Miniatura e fragmento» Francisca Noguero (Ed.). *Escritos desconformes. Nuevos modelos de lectura*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2004, 153-161.
- SIMPSON, Máximo, «Juan José Arreola». En *Crisis*, Año 2, N° 18 (octubre 1979) 40-47.
- ZAVALA, Lauro. «Prólogo». En *La minificción mexicana*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2003, 7-19.
- \_\_\_\_\_. «La minificción en Arreola y el problema de los géneros. Seis aproximaciones breves». Texto leído durante la inauguración del Cuarto Congreso Internacional de Literatura, Universidad Metropolitana de México, noviembre 2002.

## Arreola, los designios del árbol

Javier Perucho

*Pétalo y tallo rendidos a Norohella Huerta*

Juan Rulfo y Juan José Arreola fueron contemporáneos de Edmundo Valadés, aunque es preciso referir que los tres participaron de contemporaneidad con el poeta Alí Chumacero y los historiadores literarios Antonio Alatorre y José Luis Martínez. Un rasgo distintivo de esta promoción de escritores es su natal procedencia geográfica, ya que todos ellos nacieron en el occidente de México (Jalisco, Nayarit y Sonora). Los cinco encabezaron la segunda oleada de escritores —Alfonso Reyes y Julio Torri integraron la primera— que descendió del norte para integrar el quórum de una república literaria indefectiblemente consolidada. Aquéllos mayoritariamente se agruparon en torno a las revistas *Tierra Nueva* (1940) y *Pan* (1945), sus órganos de expresión y combate literario. De ellos, sólo Reyes, Torri y Valadés incursionaron versátilmente en los terrenos de la microficción.

Juan José Arreola, por su parte, sirvió de nexo, enlace y transmisión entre la generación precedente de los ateneístas —sobre todo Reyes y Torri, artífices del microrrelato— y las promociones posteriores, sobremanera los de la actualidad presente, que integraron como parte de su labor creativa a las musas menores del microcuento.

Habitualmente, se consideraba que después de Reyes y Torri existía un vacío creativo respecto a la microficción, que se había dado un brusco salto generacional que llegaba hasta Augusto Monterroso, que en el ínterin no existía continuidad, de obras y autores, que prolongara el cultivo del género. Sin embargo, por la documentación que aquí sostiene los indicios presentados, se puede afirmar que Arreola fue la correa de transmisión entre aquel soberbio grupo literario que inauguró el siglo y las sucesivas hornadas de escritores que contemplaron en el cuento brevísimo una expresión genuina y legítima de las artes de la narración.

¿Quién que es, en la actualidad literaria, un nombre, una figura pública de las letras, no pasó por la sala doméstica, el aula universitaria o la tertulia que animaba

Juan José Arreola?<sup>1</sup> Sin embargo, también fue un fundador, un padre literario, un protagonista de la cultura mexicana, cuyo ascendiente se extiende por entre las últimas cinco décadas del siglo XX. Un educador de generaciones completas, verbigracia, los narradores de la Onda. Arreola está presente en procesos escriturales tan diversos y disímiles como los de José Emilio Pacheco, Felipe Garrido o René Avilés Fabila, por mencionar sólo un tríptico de fabuladores imprescindibles para el arte de narrar en corto.

A partir de la promoción del Medio Siglo, los escritores le deben enseñanzas literarias, consejos, parte de su educación sentimental, estímulo para el aprendizaje de lenguas, rigores estéticos, pulcritud en el uso del idioma. El desprendimiento del temor ante el banquete de la cultura universal. Vivir la bonanza. La promoción de los pares y los novísimos en sus empresas culturales (Los Presentes y Los Cuadernos del Unicornio), que hoy en día son materia de elogio, arrebató entre devotos y parangón de las colecciones literarias. La historia literaria habrá de reconocerle el resurgimiento y cultivo de géneros en desuso, tales como la fábula o el bestiario.

Hoy disponemos de una parca pero rica memorabilia anterior a su fallecimiento (diciembre de 2001), no así de una biografía intelectual o un análisis formal que aquilate la obra de uno de nuestros mayores narradores.

*Memoria y olvido*, con la intermediación escritural de Fernando del Paso, y *El último juglar*, con la ayuda de otro amanuense, su hijo Orso Arreola, ofrecen noticia puntual de los orígenes familiares, vivencias, formación, ascenso y eclipsamiento del *pater magister*.<sup>2</sup> Al año de su muerte apareció una cantidad ingente de libros, se convocaron concursos, se excavó en los archivos hemerográficos para recopilar la obra dispersa; fueron preparadas mesas redondas, se retransmitieron programas televisivos que tuvieron por objeto recordar al hombre, al escritor, a la obra, a su magisterio. Sin embargo, a pesar de tanto homenaje rendido, todavía no se dispone de una edición canónica, menos aún de una edición crítica, pues el corpus arreoliano se presta significativamente para emprender tareas de esta naturaleza.

Y aunque en las siguientes páginas no pretendo elaborar un retrato, ni mucho menos una elegía, sí procuro, en cambio, trazar una ruta crítica cuyo objetivo es establecer puntualmente las obras del jalisciense donde dejó estampada la impronta

1. Víctor Manuel Pazarín en Arreola, un taller continuo, Guadalajara, Editorial Ágata, 1995, 144 pp., recoge el testimonio de los discípulos de Arreola: Federico Campbell, Alejandro Aura, Vicente Leñero, Jorge Arturo Ojeda, José Agustín, Elva Macías, René Avilés Fabila, Elsa Cross, Rafael Rodríguez Castañeda, entre otros. Por esta nómina se revela en primera instancia su influjo en los narradores de la Onda y en los poetas de la Espiga Amotinada. En esta recopilación faltan algunos integrantes de la generación del Medio Siglo, por ejemplo, el testimonio de José Emilio Pacheco, básico para entender el proceso creativo, la circunstancia familiar y social en que fue gestado el Bestiario.
2. Arreola, Juan José, *Memoria y olvido. Vida de Juan José Arreola, contada a Fernando del Paso* (1920-1947), México, cnca, 1996, 179 pp.; Orso Arreola, *El último juglar. Memorias de Juan José Arreola*, México, Diana, 1998, 401 pp.

de sus microcuentos: apenas un par de coordenadas en la hospitalaria geografía de sus narraciones. A mi manera quiere ser un tributo al autor del *Confabulario*, las notas de un lector fascinado por la consistencia, elegancia y pulcritud con que acometió el ejercicio de su proyecto narrativo, asombrado por el declive y oscurecimiento de una figura que no quiso o supo detenerse ante los acosos del mercado, la fama evanescente que le ofreció la televisión y el ficticio reino de Jauja con que las otras industrias culturales, entre ellas la editorial, lo sedujeron.

Ese derrotero inicia con *Varia invención* (1949), libro inaugural en su bibliografía, piedra de fundación del arte de buen narrar; lo siguieron *Confabulario* (1952), en el que se ubican los primeros indicios y respectivas pruebas del influjo de Marcel Schwob; *Bestiario* (1958), obra renovadora en las letras latinoamericanas de un género cuyo cultivo más cercano se remonta al medioevo; *La feria* (1963), novela que aquí se comenta con una licencia, y concluye con *Palindroma* (1971), libros representativos que sintetizan las temáticas, modos, estructuras y topografía del legado arreoliano. Me detendré por un momento en las series *Cantos de mal dolor*, *Prosodia* y *Variaciones sintácticas*, que se han desprendido, las dos primeras, de *Bestiario*, y la tercera, de *Palindroma*. En suma, cinco libros que despliegan un arco creativo que abarca dos intensas décadas de escritura.

Un género de escritura extraño pero acaso novedoso, se propagó con el término denominativo «*varia invención*», que en apariencia remite al «cajón de sastre» afín de los periodistas o literatos levemente caóticos en sus procedimientos de trabajo, que buscan la compilación de empeños dispares o la reunión de quehaceres inclasificables.

El de Arreola es el primer título que encuentro utilizado en la literatura mexicana de la centuria pasada. *Varia invención* apareció casi al finalizar la primera mitad del siglo: el tiempo mexicano en que florecieron las ocupaciones burocráticas en el mercado laboral, la tormenta barbárica de la guerra civil había concluido tiempo atrás y el periodo estabilizador estaba en auge.

En «Hizo el bien mientras vivió» (*Varia invención*), se relata en un diario las cuitas oficinescas de uno de esos empleados burócratas, encerrado en una ciudad premoderna, todavía sometida a las leyes divinas administradas por el señor Cura. «El cuervero» es un relato telúrico cuyos héroes vernáculos apenas sobreviven a las tragedias pueblerinas, hilvanado con un léxico regional que entrevera costumbres y hábitos típicos del campo mexicano. En «La vida privada», otra vez la existencia en la provincia, «el pueblo» que tiene como escenario las anteriores historias, expone la maledicencia pueblerina que se alimenta de un matrimonio bien avenido, pero al que se le atraviesa un tercero en discordia. La última narración, «El fraude», también tiene como protagonista a un comerciante, personaje que igualmente aparece levemente adaptado en las subsiguientes historias (tendero, vendedor ambulante, tabernero, empresario), ya como héroe, ya como adlátere, postrado por

el sentimiento de culpa que le nace por su no siempre lícita venta de productos domésticos —«las estufas Prometeo».

En este volumen percibo un titubeo en la elección de los espacios dramáticos donde se ejecutan las acciones, que fluctúan entre urbanos o rurales, tal vez debido a que el autor nació en una región entonces avasallada por la urbe capitalina, a que predominaba la provincia en la narrativa nacional por la consagración de la épica revolucionaria. El relato de la gran ciudad entonces estaba en germen y tardaría en aparecer una década en la escena literaria (*La región más transparente*, 1958), como invención genuina de uno de sus habitantes oriundos. En la novela de Carlos Fuentes se encuentra el reemplazo escenográfico inmediato por el que la novelística de la revolución mexicana transitó: el paraje desolado, el desierto norteño, la montaña agreste; en fin, los escenarios de la provincia anteriores a la explosión demográfica, el devorador desarrollo urbano y el avasallamiento de la metrópoli.

El México que subyace en esas historias es el que marcó el trayecto hacia la modernidad civilizatoria, que dejó atrás la fenomenología de las balas y se encaminaba por el sendero del progreso capitalista. Allí se encontraba la irrupción de la clase media y los pequeños empresarios; la aparición de una nueva moral, el paso franco de otras costumbres, la pérdida del dominio que la Iglesia ejercía. La provincia que relata (Zapotlán el Grande, *matria* de Arreola), aunque todavía arrastraba los lastres del pasado (retraso tecnológico en el campo, tiranía del clero, dictadura de la moral católica, miseria campesina), se encaminaba hacia la modernización de sus instituciones.

Ciertamente, *Varia invención* en apariencia nada tiene que ver con la microficción o el microrrelato, pero la geografía en que transcurren sus invenciones será la misma en que se suceden las historias de los siguientes libros. En cambio, *Confabulario* sí está estrechamente relacionado con dicho género. De cuyo texto liminar procede la siguiente revelación, indispensable para establecer las pruebas de los indicios apuntados: «Soy autodidacto, es cierto. Pero a los doce años y en Zapotlán el Grande leí a Baudelaire, a Walt Whitman y a los principales fundadores de mi estilo: Papini y Marcel Schwob, junto con medio centenar de otros nombres más y menos ilustres [...]»<sup>3</sup> En sus memorias recuerda lecturas tempranas:

Entre otras auténticas maravillas [que contenía *El mundo de los niños*, una antología para educación elemental, de María Luisa Ross] estaba también el relato de los tres pequeñuelos de Marcel Schwob, de *La cruzada de los niños*. Sus nombres eran Alan, Dionisio y Nicolás, y formaban parte de todos aquellos niños que embarcaron en Marsella rumbo a Tierra Santa, que fueron como veinte mil criaturas.<sup>4</sup>

3. Arreola, Juan José, «De memoria y olvido», en «Confabulario», en *Narrativa completa*, México, Alfaguara, 1997, pp. 184-185.

4. Arreola, Juan José, *Memoria y olvido...*, op. cit., p. 49.

En principio aquí interesa destacar y subrayar el ascendiente del autor francés, presente en este libro por los relatos «Sinesio de Rodas», «Nabónides», «Baltasar Gérard»; esa sombra benéfica igualmente se encuentra en *Prosodia*, principalmente por la historia «El condenado», influjo procedente de *Vidas imaginarias*. Sin embargo, tratándose de la «angustia de las influencias», Antonio Alatorre y Felipe Garrido han navegado y cartografiado todas las corrientes subterráneas y tributarias que desembocaron en el cuerpo narrativo arreoliano.

Si descartamos de *Confabulario* los relatos largos «El guardaguasas», «El prodigioso miligramo», «De balística», «Pablo», «Un pacto con el diablo», así como «El silencio de Dios», pues encuentran su logro estético en la extensión, nos quedamos con veinticuatro textos breves, y si a esta cantidad restamos la «Parábola del trueque» y la «Carta a un zapatero que compuso mal unos zapatos», por pertenecer a otra tipología narrativa, tendremos entonces veintidós relatos que cumplen cabalmente con las características buscadas y solicitadas al microrrelato.

Las temáticas obsesivas de igual modo se encuentran aquí apuntaladas: la convivencia conyugal, el deseo, la religión, la mujer. En libro posterior, escribió sobre el otro sexo:

#### Cuento de horror

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

[*Palindroma*, 1971].<sup>5</sup>

Los personajes, recursos, temas y escenarios que transitaron de un libro a otro, fueron: el cuentero, el comerciante, el marido, el cornudo. La inocencia del adolescente. El costumbrismo. La fantasía. El cosmopolitismo. La mexicanidad. Las problemáticas sociales, las paradojas morales, los conflictos humanos. Los rasgos del estilo: el prodigio en la economía de los vocablos, la conciencia de la palabra justa, el dominio del oficio, los ardidés del narrador que administra lo dicho y lo callado, los mecanismos sutiles del cuento. Los estímulos de lectura convertidos en ejercicios creativos. En fin, la extemporaneidad de un artista ajeno a las modas, las corrientes, las vanguardias. Sin embargo, a pesar de todas esas virtudes, también se notan las fallas estructurales en el diseño de interiores: el libro no cuaja por los constantes cambios de tonos, registros, saltos abruptos de espacialidades a temporalidades, extensiones y brevedades. La falta de unidad también es pecado menor en *Varia invención*.

En *Confabulario*, sin aparente solución de continuidad, va de un relato vernáculo («El guardaguasas») a uno ambientado en otras coordenadas espacio-temporales: en el renacimiento («El discípulo»); de un cuento costumbrista, «Pueblerina»,

5. Arreola, Juan José «Cuento de horror», en «*Variaciones sintácticas*», en *Narrativa completa*, op. cit., p. 346.

transita «por así decirlo, con una mano en la cintura» a «Sinesio de Rodas», cuya atmósfera, tiempo y ejecución se realizan en la edad media, de éste, sin transición, al intimista «Monólogo del insumiso», temporal y geográficamente ambientado en el México del siglo XX, cuyo protagonista es un escritor de quien se facilita santo y seña. Y así sucesivamente, con cambios drásticos en el tiempo, el espacio o la psicología del lector. De hecho, carece de hilo conductor, *axis* narrativo o cualquier otro denominador común que ciña las tres decenas de cuentos. No obstante, enmendar la plana al artífice conlleva sus riesgos. El exilio, la excomuni3n o la degradaci3n p3blica en la rep3blica literaria. M3xime cuando acaba de terminar nuestro luto, y preservar su memoria es deber manifiesto. Sin embargo, aqu3 no se ronda a los muertos, tampoco impulsa mi labor cr3tica un 3nimo de sepulturero, y el parricidio est3 descartado en mis tareas, aun cuando hipot3ticamente forme parte de la «generaci3n de los enterradores».

As3 planteada su cartograf3a, en este cuentario aparece por primera vez la animalia que poblar3 el siguiente libro (*Bestiario*), fauna ya presente en «El rinoceronte», «La migala» y, tangencialmente, en «Parturient montes» y «La mujer amaestrada». A diferencia de las posteriores f3bulas, estas se distinguen por el descabezamiento consciente por parte del autor de todo af3n moral; las ense3anzas impl3citas en la moraleja no tienen un lugar destacado; es m3s, ni siquiera son consideradas para su concreci3n en el cuerpo de cada historia.

Cada narraci3n presentada en *Confabulario* es la recreaci3n, a su vez, de otra m3s antigua (oral o libresca), en la que se superpone a manera de palimpsesto. Tienen un origen libresco, es cierto, como el insensato prop3sito b3blico de que un dromedario cruce por el ojo de una aguja, como en el rid3culo parir de las montañas, o como en la ilustraci3n de la frase evang3lica «En verdad os digo»; empero, la vida del autor tambi3n les aporta cierto aderezo, condimentos, modos de preparaci3n, presentaci3n y degustaci3n del manjar. La obra de Arreola es eso: un banquete de palabras.

*Confabulario* es una alacena de asuntos, g3neros y estructuras: una f3bula, una par3bola cristiana, un relato dom3stico donde el c3nyuge es sometido, un desplante de fantas3a, la experiencia del disc3pulo, el relato de un acoso, el cornudo imaginario, la figura autoral desvanecida, el mon3logo del escritor senil, otra exuberancia narrativa, m3s vidas ilustres, el infierno del tr3ptico conyugal, un recuerdo, otra vida imaginaria, un prelude de la ciencia ficci3n dom3stica, etc3tera.

Un apunte m3s antes de pasar al comentario del siguiente libro, que muestra coincidencias gen3ricas y tem3ticas entre los fundadores del microrrelato. As3 como hay continuidad en el tratamiento de la personalidad mitol3gica de Circe en Julio Torri («A Circe»), Ra3l Ren3n («Circe»), Monterroso («La Sirena inconforme»), Salvador Elizondo («Aviso»), y en abierto homenaje a estos creadores, en Marco

Antonio Campos («El canto de las sirenas»),<sup>6</sup> la presencia del estadounidense también se prolonga, retrospectivamente, en el cazador de cabezas que Monterroso homenajea en «Mr. Taylor», en el doctorando de Minnesota que Arreola retrata irónicamente en «De balística», en el registro de la *American Way of Life* que Torri boceta asimismo en «De una benéfica institución». Mírese atentamente las fechas de aparición de cada libro que los agrupa: *Poemas y ensayos* (1917), *Confabulario* (1952), *Obras completas (Y otros cuentos)* (1959), así como en los modos clásicos de enunciación nominativa y genitiva de cada cuento.

La aparición, presencia y permanencia de los estadounidenses como personajes literarios no es nueva en las letras mexicanas, menos aún en las latinoamericanas, pero resulta sobresaliente y digna de interés por su intercalación diacrónica en el corpus del microrrelato vigesimico. Qué significa tal comparecencia. En su aspecto social, el registro del neocolonialismo, la avalancha del progreso que encarna la civilización angloestadounidense; en el cultural, una sátira del poder; en el literario, la vigencia de los motivos, la novedad de los mitos. La circunstancia social por la que surge se encontraría en el intervencionismo imperialista que derrocó las incipientes democracias latinoamericanas repetidamente en el siglo XX.

La irrupción de los protagonistas norteamericanos en la narrativa mexicana, al contrario de la mitológica Circe y las sirenas, significa la irrupción de un nuevo motivo, tema y sujeto en las tradiciones literarias hispanoamericanas, que en México tiene sus antecedentes más remotos en los patriarcas del siglo XIX (Guillermo Prieto, Ignacio Ramírez, Justo Sierra O'Reilly) que dejaron constancia del estadounidense, cultura y civilización en sus libros de viajes, memorias y crónicas.

Una observación más: se ha espigado la literatura mexicana en procura de las figuras que encarnan y representan simbólicamente al indio, el negro, el chicano, el judío, la mujer, entre otras minorías étnicas, sociales o sexuales, pero hasta ahora no se ha rastreado al angloamericano que representa el estadounidense, y menos aún se ha buscado la imagen de Estados Unidos que pueda obtenerse de la literatura mexicana.

«De una benéfica institución», «De balística» y «Mr. Taylor» pertenecen respectivamente a *Ensayos y poemas*, *Confabulario*, *Obras completas...*, cuyos años de publicación ocupan buena parte del medio siglo pasado: 1917, 1952, 1959. Fechas que tal vez carezcan de significación histórica o cultural, mas para la historiografía literaria que pretende la génesis e historia del microrrelato conforman hitos que señalan el nacimiento, auge y apogeo del microrrelato.

6. Campos, Marco Antonio, «El canto de las sirenas», en *El Cuento. Revista de Imaginación*, núm. 96, t. XV, año XXI, Ene.-Feb., 1986, p. 137. La tradición de la sirena en el microrrelato mexicano puede seguirse en Javier Perucho, *Yo no canto, Ulises, cuento. La sirena en el microrrelato mexicano*, México, Ediciones Fósforo-Conarte, 2008, 76 pp.

¿Arreola en Monterroso? Sí y no. Revisemos las fechas. Hay tres años de diferencia en el nacimiento de uno y otro: en 1918, Arreola; en 1921, Monterroso. En el mismo país, por sus diestras plumas revive la fábula en Hispanoamérica durante la segunda mitad del siglo veinte; por su doble influencia, tiene un nuevo auge el bestiario medieval. *Bestiario* aparece en 1958; *La oveja negra y demás fábulas*, una década después, en 1969. Los dos cultivaron una estrecha amistad, al grado de convivir en el mismo departamento en la ciudad de México. Arreola publicó en Los Presentes una *plaque* de Monterroso (*Uno de cada tres* y *El centenario*) hacia 1953, además de otros escritores que incursionaron en los campos de la microficción, como Max Aub y José Emilio Pacheco.<sup>7</sup>

En la casa que habitaba Arreola con otros de sus colegas, se suscitó la anécdota para la concepción de *El dinosaurio*:

Recuerdo que una noche, ya casi de madrugada, llegó José [Durand] y al entrar al departamento hizo mucho ruido para que yo, que dormía casi a la entrada, me despertara y él pudiera ponerse a platicar conmigo, yo ya conocía esa táctica. Como era natural, desperté de mi sueño y Durand se sentó a los pies de mi cama, y sin mucho preámbulo se puso a contarme sus tragedias amorosas, yo lo escuché un rato y luego me volví a dormir, pero él siguió hablando y se quedó en el mismo lugar, tal vez durmió sentado parte de la noche, pero el caso es que cuando desperté él seguía allí. Me quedé un poco sorprendido y fastidiado. Ya durante el día llegó Ernesto [Mejía Sánchez] y le platicué lo que me había pasado con Durand, a quien él había puesto el sobrenombre de Grande por su estatura. Ernesto dijo: «Cuando despertó, todavía estaba Grande ahí»; luego llegó Tito, escuchó la historia y escribió el cuento que todos conocemos.<sup>8</sup>

Para quien quisiese trazar líneas paralelas entre los dos escritores resultará un trabajo arduo, pues no se ha explorado todavía. Hace falta en los estudios literarios; son creadores que lo ameritan. En el caso de Arreola, por sus contribuciones a la cultura mexicana, por la promoción que hizo en sus empresas editoriales de los consagrados y los novísimos, por él títulos y autores en la actualidad son parte del acervo nacional; por el aliento que recibieron éstos para proseguir en sus incursiones literarias, por sus aportaciones a la cultura literaria en lengua española.

*Medievalia*. Con *Bestiario* tiene un nuevo aire, en la literatura latinoamericana, un género narrativo cuyo cultivo se remonta a la edad media, aunque procede de

7. Monterroso, Augusto, *Uno de cada tres y El centenario*, México, Los Presentes, 1953; Aub, Max, *Algunas prosas*, México, Los Presentes, 1954, 54 pp.; Pacheco, José Emilio, *La sangre de Medusa*, México, Los Presentes, 1958, 16 pp.

8. Orso Arreola, *El último juglar...*, op. cit., p. 300. Lauro Zavala en *El dinosaurio anotado*. Edición crítica de «El dinosaurio» de Augusto Monterroso, (México, Alfaguara-UAM Xochimilco, 2002, 133 pp.), compila la varia invención que se ha realizado en torno a este paradigmático microrrelato; sin embargo, no se trata de una edición crítica al modo académico, pues no se buscan sus variantes textuales, sino la reunión de las creaciones literarias palimpsesticas cuyo texto madre es el cuento monterrosiano.

la antigüedad clásica. El *Bestiario* de Arreola remoja, a fines de los años cincuenta en el horizonte nacional, el tratamiento literario de la zoología que quiere ver representado en el hombre sus peores defectos y más loables virtudes: la condición humana se explora indirectamente a través de los animales: insectos, cuadrúpedos, invertebrados; acuáticos, aerodinámicos, terrestres, que poseen cualidades como pensar, voluntad de poder, capacidad de creación, entre otros atributos que los distinguen o significan como humanos, valiéndose de una técnica y una estrategia narrativas comunes al bestiario y la fábula. La diferencia entre uno y otro género estriba, *grosso modo*, en que la segunda es inconcebible sin la parte didáctica, la coda de la moraleja, o la moraleja en la coda, que es la razón de ser de toda fábula, que *La oveja negra* y *demás fábulas* representa como caso ejemplar. Implícitamente, Arreola y Monterroso procuran una lección, salvo que en el bestiario se mitiga e incluso puede no tenerla, convalidándose a sí misma aun sin dicha instrucción deontológica. Tal como sucede en la mayoría de las narraciones agrupadas en el bestiario arreolista.

Ya se apuntó que en un libro anterior aparece la animalia que luego andará por las sabanas, zoológicos y estepas domésticas del *Bestiario*, fauna presente desde «El rinoceronte», «La migala» y, tangencialmente, en «Parturient montes», además de «La mujer amaestrada». Esta zoología sirve al jalisciense como espejo del hombre: a «El rinoceronte», que integra *Confabulario*, lo utiliza para mediar las aguas entre la vida conyugal y el trato con las mujeres, dos temas caros a la estética de Arreola. En «El rinoceronte» se despoja de toda enseñanza moral o pretensión didáctica, a diferencia de los repertorios clásicos o medievales, pero mantiene y prolonga el diálogo y las referencias culturales con otros mitos (el unicornio), conserva el comportamiento y la gestualidad, así como la dramatización y el estilo directo; un relato que se adereza con una precisa y amena descripción anatómica del mamífero perisodáctilo.

En la esmerada prosa con que está elaborada cada una de las historias que integran el *Bestiario*, intervienen los recursos del poema en prosa (adjetivos, ritmos, silencios), la poética del cuento (desarrollo, exposición y clausura), los atributos de la fábula (zoomorfización, moraleja), los rasgos constitutivos del bestiario (fauna salvaje domesticada), que se valen de un mismo continente para su exposición: el cuento breve.

Por cierto, José Emilio Pacheco fue el amanuense del bestiario arreolista. Así lo recuerda en un artículo memorioso, aquí reproducido *in extenso* por su valor documental:

En mi adolescencia la realidad era una página en blanco. Escribía en cuanto encontraba: márgenes, sobres, invitaciones, boletos de camión. Todo era interminablemente escribible. Cómo entender que alguien de mi edad actual tuviese entonces dificultades para escribir. Menos si era precisamente aquel a quien todos nosotros

debíamos el gusto por la buena prosa española y la ambición siempre incumplida de la imposible página perfecta.

Aquel largo departamento en Elba y Lerma —en medio de una ciudad que ya no existe: una ciudad en que nací, he vivido y ya soy completamente extranjero— fue nuestro único taller literario. Era noviembre como ahora y me atreví a decirle: Juan José, lo que le impide sentarse a escribir es la presión de entregarle el libro antes de navidad a Enrique González Casanova. Si usted quiere, vengo todas las mañanas y me dicta. Yo encantado; así aprendo. (Para entonces el adelanto por el inexistente manuscrito había desaparecido. Eran fiados el alquiler, el vino, el queso, los raleigh con boquilla y las tostadas de camarón que preparaba magistralmente Sara y fueron nuestro único alimento de aquellos días.)

La dificultad consistió en arrancarlo de todo eso que hoy ha sustituido con la televisión: el tablero de ajedrez, las conversaciones con sus discípulos y amigos, la corrección de libros ajenos, las salidas a la imprenta contigua en que hacía los «Cuadernos del Unicornio».

Se echaba en la cama (no había cama: era un catre), cerraba los ojos y, más veloces que mi capacidad de transcribirlas, salían completamente armadas y balanceadas las frases tal y como aparecen en *Bestiario*. Lástima que su absoluta falta de sentido histórico le impidiera al amanuense y mecanógrafo guardar los originales.

El libro se entregó y salió a tiempo con espléndidos dibujos de Héctor Xavier que pocos han visto. Yo escribía (mucho y mal, porque en literatura *más* significa *peor*) textos horribles. Arreola, por bondad, nunca quiso corregirme como reparó tantos libros mexicanos de aquella época. Y allí están en alguna biblioteca, oscuramente esperando, piedras que nos atamos al cuello, que alguien los emplee en mi contra. El *Bestiario*, en cambio, es tan nuevo y fresco en 1979 como en aquel invierno de 1958 en que lo dictó Juan José Arreola.

[José Emilio Pacheco, «7. Arreola, 1958», 1979].<sup>9</sup>

Al llegar a *Prosodia*, su pluma y pulso se encuentran ya plenamente ejercitados en el reino del microrrelato: piezas breves pergeñadas con la más clara conciencia del valor de las musas menores, las capacidades simbólicas, las reminiscencias literarias, del valor agregado del palimpsesto, de las exigencias que debe cumplir todo lector para acometer su empresa de lectura: informado, curioso, instruido, con infatigable voluntad de saber. Las posibilidades y significados que se obtengan de la lectura, serán proporcionales al grado de información que posea cada lector.

Es más, incluso anclada a un texto madre, la historia que se superpone a la original sigue teniendo vigencia, interés, gracia y justificación por sí misma. Léase cualquiera de las ficciones «Infierno V», «Una de dos» o «El último deseo». Asimismo, unas historias dispuestas en la última parte del volumen, gravitan bajo la influencia del maestro belga, autor de las *Vidas imaginarias*, particularmente en los relatos semi históricos «El asesino», «La canción de Peronelle», «Epitafio» y «El lay de Aristóteles», en el que se rinde un explícito homenaje a Marcel Schwob. El autor de aquel

9. Pacheco, José Emilio, «Ocios y apuntes», en *Proceso*, núm. 160, 26 de noviembre de 1979, p. 49.

libro afirma: «En *Prosodia* hay ejemplos de ese lenguaje al que aspiro y al que me he acercado alguna vez, el lenguaje absoluto, el lenguaje puro que da un rendimiento mayor que el lenguaje frondoso, porque es fértil, porque es puro tronco y lleva en sí el designio de las ramas. Este lenguaje es de una desnudez potente, la desnudez poderosa del árbol sin hojas.»<sup>10</sup>

*Cantos de mal dolor* es la quintaesencia del microrrelato, pero también el reservorio de las obsesiones autorales: la mujer, la unión de los amantes, el deseo; de los núcleos temáticos sustantivos: la metaliteratura, el diálogo con los mitos literarios. La fantasía, el genio, la imaginación. La lectura como estímulo de la creación: los resortes que se encuentran detrás de las creaciones que involucran las obras señeras de Herman Melville, Rubén Darío, Otto Weininger, Carlos Pellicer, entre otros tantos escritores presentes en el cuerpo narrativo arreoliano. Sin embargo, también dispone de la fabulación pura a partir de las palabras que sanciona:

### La lengua de Cervantes

Tal vez la pinté demasiado Fra Angélico. Tal vez me excedí en el color local de paraíso. Tal vez sin querer le di la pista entre el catálogo de sus virtudes, mientras vaciábamos los tarros de cerveza con pausas de jamón y chorizo. El caso es que mi amigo halló bruscamente la clave, la expresión castiza, dura y roma como un puñal manoseado por generaciones de tahúres y rufianes, y me clavó sin más la palabra ¡puta! en el corazón sentimental; escamoteando la palabrota en un rojo revuelo de muleta: la gran carcajada española que hizo estallar su cinturón de cuero ante el empuje monumental de una barriga de Sancho que yo no había advertido jamás.<sup>11</sup>

Naturalmente, aborda un asunto que es una revelación de la personalidad y psicología de Juan José Arreola, cuyos demonios fueron permanentemente convocados o exorcizados en su obra narrativa, habitualmente calificada de misógina. Aunque no sería demasiado raro encontrar en su defensa una filípica que atienda la filoginia del jalisciense. En sus memorias confesó aquella atribución, pero la remedió rindiendo pleitesía al otro ser, «[...] mi acercamiento a la mujer, y mi acercamiento a la creación literaria, están envueltos en el mismo temor. El acto de la creación, cuando esta es auténtica, resulta devorador», confesó en la parte final de *Memoria y olvido*.

Para concluir, llegamos a *Variaciones sintácticas*, que presentada como unidad independiente en el volumen *Narrativa completa*, adquiere así su verdadero peso específico. Se trata, como lo sugiere el título, de mudanzas, reformas, paráfrasis de los más diversos textos, procedentes a su vez de otras tradiciones literarias, verbi-gracia, la Biblia, la mitología griega, la literatura germánica, de las que se apropió Arreola en su vasta erudición, pero también trata asuntos menores que revelan

10. Arreola, Juan José, *Memoria y olvido...*, op. cit., p. 164.

11. Arreola, Juan José, «Cantos de mal dolor», en *Narrativa completa*, op. cit., p. 128.

sus aficiones, como el ajedrez en «De escaquística», el tenis o el ciclismo, deportes practicados por él; o fobias, como la mujer, temas subyacentes en casi todas las composiciones que integran este ramillete de narraciones cortas.

A diferencia de otros textos arreolianos, éstos son de naturaleza didáctica, instructivos, manuales de uso, enunciados imperativos sobre cómo ejecutar ciertas acciones, apuntemos, la disyuntiva entre la realidad y el deseo que se plantea en «Duermevela»; la seducción de una mujer en «Receta casera»; la renuncia a la vida en «Profilaxis»; la confusión entre realidad diurna y sueño nocturno en «Historia de los dos ¿que soñaron?». Sin duda, el mejor acierto en estos textos consiste en la feliz combinación entre discurso publicitario, lenguaje y estilo literario, en los que se logra su eficacia circular por el párrafo de clausura, donde anida el final que les da sentido. A esta virtud mixtificadora debe agregarse la sagacidad lúdica con que fueron emprendidos, sin ella difícilmente podría comprenderse la actitud juguetona de su autor.

En otro asunto, debido a los valores intrínsecos de *La feria*, el ascendiente de Juan José Arreola se percibe en un escritor que pertenece a la más reciente promoción, los nacidos en los años sesenta, el narrador tijuaneño Luis Humberto Crotthwaite, quien adoptó los valores intrínsecos de dicha novela —el cultivo del regionalismo, la brevedad a ultranza, el fragmentarismo (la novela como rompecabezas cuyas piezas se encuentran diseminadas a lo largo del relato, aunque enlazadas por una misma figura), la historia de una comunidad (Tijuana), la limpieza prosódica—, y la figura del promotor cultural que adaptó el modelo del ejercicio editorial y la norma de su trabajo, así como la promoción de plumas coterráneas y valores novísimos, como bonos paraliterarios que, bien amasados, con ellos se procura el reconocimiento público, ese bien social tan escaso.

¿El microrrelato, precursor de la microhistoria? *La feria* es al microrrelato lo que a la microhistoria *Pueblo en vilo*: en ambos se reconstruye por métodos casi similares la historia de Zapotlán el Grande (Jalisco) y de San José de Gracia (Michoacán), poblaciones singularmente amparadas por el manto del mismo santo patrono, san José. Los dos libros aparecieron en la misma década: *La feria* en 1963; *Pueblo en vilo* cinco años más tarde (1968), el mismo año en que salió de la estampa el *Anecdotario* de Alfonso Reyes. El primero bajo el sello de Joaquín Mortiz, entonces casa editorial consagratoria; el segundo, impreso con el sello editorial de El Colegio de México (Colmex), primera institución nacional de altos estudios. Sus autores fueron contemporáneos: Juan José Arreola nació en 1918; Luis González y González, en 1925. Esta mancuerna de autores realizó sus primeros estudios en Guadalajara, los continuaron en la ciudad de México y más tarde los completaron en Francia (París), en el escenario de La Comedia Francesa y las aulas de La Sorbona; sus maestros respectivos, Louis Jouvet, actor; y Fernand Braudel, historiador. Arreola fue invariablemente un aprendiz autodidacto; González y González, un pionero de la historia comarcal.

Sus universidades: para el jalisciense, las revistas, las editoriales, El Colegio de México —a instancias de Alfonso Reyes—, la tertulia; para el michoacano, las aulas del Colmex, la universidad francesa, la investigación en los gabinetes de lectura del Ajusco. En lo que concierne al reconocimiento público, fueron acreedores de sendos laureles: los premios de Literatura Xavier Villaurrutia en 1963 por *La feria*; Nacional de Periodismo Cultural, en 1977; Nacional de Ciencias y Artes en Lingüística y Literatura, 1979; creador emérito, desde 1998. Premio Haring, por *Pueblo en vilo*, en 1971; miembro de El Colegio Nacional desde 1978; Premio Nacional de Ciencias y Artes en Ciencias Sociales, 1983; José Tocavén, 1983; Palmas Académicas de Francia, 1985; profesor emérito de El Colegio de México.

«Somos más o menos treinta mil. Unos dicen que más, otros que menos. Somos treinta mil desde siempre»; «El general Antonio López de Santa Anna, el presidente que se hacía llamar Su Alteza Serenísima», corresponden a las frases de apertura de *La feria* y *Pueblo en vilo*, respectivamente.<sup>12</sup>

Con métodos y técnicas que difieren pero confluyen en el mismo objetivo, valiéndose de recursos semejantes como la consulta de fuentes primordiales, la historia oral y el registro de la memoria colectiva, ambos libros procuran reconstruir un tiempo inmemorial, el pasado inmediato y el presente perpetuo en que literariamente están enunciados. Las dos comunidades viven en sus relatos en el peligro de ser despojadas de sus tierras y bienes comunales por los terratenientes. Zapotlán el Grande y San José de Gracia son dos poblaciones cuya fundación se remite a tiempos coloniales.

En la nanoliteratura confluyen tanto la microficción como la microhistoria. El escritor con un relato calidoscópico y polifónico entretejió la suerte de Zapotlán; el historiador estableció con los métodos y herramientas de su oficio los prolegómenos de una nueva disciplina científica al reconstruir la historia de San José. Zapotlán el Grande es el protagonista literario de *La feria*; San José de Gracia es el objeto de estudio científico de *Pueblo en vilo*. Las semejanzas, las confluencias y los caminos paralelos entre estos libros capitales de la historia y la literatura son harto asombrosos y siguen abiertos para explorarse.

12. Arreola, Juan José, «La feria», en *Narrativa completa*, México, Alfaguara, 1997, p. 349; González y González, Luis, *Pueblo en vilo. Microhistoria de San José de Gracia*, 3ª ed., México, El Colegio de México, 1979, p. 49.

## Bibliografía

- ARREOLA, Juan José. *Memoria y olvido. Vida de Juan José Arreola, contada a Fernando del Paso (1920-1947)*, México, CNCA, 1996, 179 pp.
- \_\_\_\_\_. *Narrativa completa*. México, Alfaguara, 1997, 495 pp.
- ARREOLA, Orso. *El último juglar. Memorias de Juan José Arreola*, México, Diana, 1998, 401 pp.
- AUB, Max. *Algunas prosas*, México, Los Presentes, 1954, 54 pp.
- CAMPOS, Marco Antonio. «El canto de las sirenas», en *El Cuento. Revista de Imaginación*, núm. 96, t. XV, año XXI, ene.-feb., 1986, p. 137.
- MONTERROSO, Augusto. *Uno de cada tres y El centenario*, México, Los Presentes, 1953.
- PACHECO, José Emilio. *La sangre de Medusa*, México, Los Presentes, 1958, 16 pp.
- \_\_\_\_\_. «Ocios y apuntes», en *Proceso*, núm. 160, 26 de noviembre de 1979, p. 49.
- PAZARÍN, Víctor Manuel. *Arreola, un taller continuo*, Guadalajara, Editorial Ágata, 1995, 144 pp.
- PERUCHO, Javier. (Estudio, recopilación y bibliografía). *Yo no canto, Ulises, cuento. La sirena en el microrrelato mexicano*, México, Ediciones Fósforo-Conarte, 2008, 76 pp.
- ZAVALA, Lauro. *El dinosaurio anotado. Edición crítica de «El dinosaurio» de Augusto Monterroso*, México, Alfaguara-UAM Xochimilco, 2002, 133 pp.

## El ritmo como elemento esencial en la prosa de Juan José Arreola

Julio Ortega

Los relatos de *Confabulario Total* (Fondo de Cultura Económica, 1962) varían entre el simple juego y el complicado misterio de la existencia. Son persistentes en ellos un humor irónico, y una intención de ahondar en lo esencial. Es posible distinguir relatos de intención parodial sarcástica («Parabola del trueque», «Baby H.P.», «Anuncio», «En verdad os digo»), relatos de sentido existencial («Homenaje a Otto Weininger», «Teoría de Dulcinea», «Epitafio», «Autrui», «Pablo»); y relatos de un sentido mágico («Un pacto con el Diablo», «Una reputación», «Una mujer amaestrada»). Esto, que no es una clasificación, denuncia la actitud de Arreola ante la realidad: una búsqueda en ella de razones esenciales, un acercamiento al misterio, una afirmación de la existencia. El ingenio metafórico, la inteligencia inquisitiva, colaboran en ello: no hay en Arreola un ensimismamiento en el ingenio, un esteticismo en la prosa, sino una intención de revelar oscuras relaciones, en planteamiento de situaciones extrañas, expuestas en un clima angustiado, sofocante (como en «El Faro»), o en otro inmanente misterioso (como en un «Pacto con el Diablo»). La inteligencia de la propia obra, el humor irónico y los juegos de ingenio, trabajan esa búsqueda esencial, ese acercamiento a lo desconocido, que la actitud existencial de Arreola dirige. Una concepción de la vida a ratos grotesca («Alarma para el año 2000»), en instantes agónica («La trampa»), está también manifiesta en una blanda expresión, en personajes de humanidad simple, de extraña bondad («Carta a un zapatero», «La vida privada», «Hizo el bien mientras vivió»).

Arreola muestra un gran dominio de la prosa. Valiéndose de las posibilidades de la simetría y asimetría, de las tensiones y distensiones, el ritmo avanza ajustado al tema, a la intención significativa, creando el clima requerido por esta, y dándole al mismo tiempo flexibilidad, una expresividad ágil y honda a la vez.

Hay en la prosa de Arreola un gran poder evocador. En breves líneas se reconstruye el ambiente requerido por la situación. Lo cual está logrado por la referencia

En *México en la Cultura* (suplemento de *Novedades*), Nº 715, 2 de diciembre de 1962, p. 3. Agradecemos al autor por permitirnos publicar este artículo.

a un instante del pasado, que trasciende en el presente con su densa significación; esto es un juego rítmico tensivo o distensivo, donde la distensión corresponde al presente: el pasado desemboca en éste. Lo vemos:

El día en que Beatriz y yo entramos en aquella barraca inmunda de la feria callejera, me di cuenta de que la repulsiva alimaña era lo más atroz que depararme el destino.

(«La migala»)

La noche memorable en que solté a la migala en mi departamento y la vi correr como un cangrejo y ocultarse bajo un mueble, ha sido el principio de una vida indescriptible.

(«La migala»)

El día en que una banda de soldados borrachos entró en mi casa para proclamarme emperador después de arrastrar por la calle el cadáver de Rinometros, comprendí que mi suerte estaba echada.

(«El asesino»)

Una mañana nublada, en la que el mundo había perdido ya casi todos sus colores, y en la que el corazón de Pablo destellaba como un cofre henchido de tesoro, decidió su sacrificio.

(«Pablo»)

Las frases subordinadas, metafóricas, cargadas de imágenes, prolongan la rama tensiva para poner en relieve la distensiva que, cargada de expresividad, aparece como conclusión.

Hay también en la prosa de Arreola un poder actualizador, una capacidad de presentar a los hechos en su desarrollo, en su sentido actual. Ello tiene que ver con proceso rítmico diverso: la rama tensiva y la distensiva se acortan en frases breves para dar impresión de inmediatez, de actualidad. Así en «Baltazar Gerard»:

Poco después, cuando Guillermo de Orange en lo alto de la escalera despedía a un personaje arrodillado, Baltazar salió bruscamente de sus escondite, y disparó con puntería excelente.

En medio de la confusión, Baltazar huyó a las caballerizas y los corrales del palacio, pero no pudo saltar, extenuado, la tapia de un huerto. Allí fue apresado por dos cocineros.

Un equilibrio apretado de tensión y distensión, hace que el sentido del párrafo aparezca como en suspensión, contenido, cargado de gravedad:

Huyendo del espectáculo de su felicidad bochornosa, he caído de nuevo en la soledad. Acorralado entre cuatro paredes, lucho en vano contra la imagen repulsiva.

(«Apuntes de un rencoroso»)

Son virtudes de ritmo las que en la estructuración de la prosa logran que el relato, se nos ofrezca como una unidad: El ritmo unifica en su caminar las diversas referencias del relato. El ritmo, que en Arreola es generalmente fluido, confiere al texto una extraña transparencia en su impulso de medida agilidad. Así, en «El asesino» donde ritmo da idea de un escepticismo esencial en el personaje. El ritmo es también fluido en «Un pacto con el Diablo», relato construido por simetrías perfectas, quebradas en el párrafo final donde el misterio, contenido tema del relato, aparece libre de pronto. Arreola también emplea un ritmo abierto, simple, sin complicaciones, ligado a una actitud llana, es el caso de «La vida privada», de «Hizo el bien mientras vivió». Cuando el ritmo fluido se ve complicado en un relato demasiado extenso, este pierde en rigor; así en «Anuncio». Lo explicativo, que es problema en «Anuncio», está resuelto por el diálogo en «De balística».

No abundan en la sintaxis de Arreola las oraciones subordinadas, complementarias. Un afán sinestesista hace que en sus párrafos predomine a oración simple. Lo cual tiene que ver también con un ritmo flexible, ágil.

El ritmo es pues elemento esencial en *Confabulario total*, uno de los aportes más importantes de la literatura mexicana a la literatura hispanoamericana.

## A la sombra de los hongos alucinantes

Una partida imaginaria de ajedrez

Manuel Mejía Varela

**Para mí, Octavio Paz es como el becerro de oro, pero no sé aún si adorarlo o fundirlo. Aunque en esta época de crisis quizá debamos fundirlo y acuñarlo.**

No.

*[Así dice Juan José Arreola, sin abandonar un caballo con el que inicia una apertura siciliana. La Casa del Lago, dependiente de la Universidad Autónoma de México, ha tomado singular impulso desde hace algunos meses: exposiciones, recitales —y ahora campeonatos de ajedrez— le dan un ambiente de animación, presididas las sesiones por ese gran anfitrión que es Juan José Arreola.]<sup>1</sup>*

**A propósito, Juan José, ¿considera a Montes de Oca<sup>2</sup> discípulo de Octavio?**

Ni siquiera pensarlo. Después de las de Octavio y Alí Chumacera, la de Montes de Oca es una de las voces más audibles de México, pero los tres tienen un acento totalmente distinto. Octavio debería traducir al francés a Montes de Oca. Estoy seguro de que en París lo considerarían el mejor poeta de la tierra, incluida la nueva cara de la Luna. Por otra parte, querido Manuel, me parece muy original esta forma de entrevistarme: la atención está dirigida a la partida de ajedrez, y en realidad habla mi subconsciente. ¿Qué le parece esta jugada?

**Y la novela, Juan José, ¿el auge de la novela en México no le ha creado un sentimiento de postergación? ¿Podría usted escribir algún día una novela?**

Vengo madurando una novela desde hace años. La acción se desarrolla en Zapotlán en vísperas de un terremoto y acaba con la aparición de San José, el más calumniado de los santos. Si quiere conocer la estructura de mi obra lea *Mazamitla*,<sup>3</sup> publicada

\* En *Letras Peruanas* 13 (1962): 25-26. Agradecemos a C. E. Zavaleta por permitirnos reproducirla.

1. Centro cultural de la UNAM en el Bosque de Chapultepec. Juan José Arreola fue su primer director.

2. Marco Antonio Montes de Oca, poeta, narrador y pintor mexicano (Ciudad de México, 1932).

3. *Mazamitla*, novela de Ricardo Garibay publicada por la editorial Los Presentes, de Arreola, en 1954.

mucho después de una conferencia que dicté en el Centro Mexicano de Escritores acerca de mi novela.

### **Tal como me platica, creo que el tema es afín al de *Las buenas conciencias* de Carlos Fuentes, que intenta presentar cuadros de la vida provinciana.**

Por favor, no diga eso. Aunque bien escrita, la novela de Fuentes tiene cosas de dudoso gusto. Creo recordar aquello de «un volcán madrugador», «la virilidad reposada de los cirios», etc. De otro lado, pese a sus esfuerzos, el personaje Jaime Ceballos no pasa de un provinciano venido a más. Eso sí, la obra tiene mayor esbeltez que *La región más transparente*, frustrado intento de una novela en cinemascope.

### **¿Y Pedro Páramo?**

Manuel, fíjese más en el juego: me acaba de entregar un peón... muchos se han empeñado en que yo sea rival de Rulfo. No hay tal cosa. Con pocas personas siento una afinidad tan total como con Juan. Es algo monocorde, claro, pero quitándole todos sus defectos la obra de Rulfo es de lo más importante.

### **¿Y usted podría ser el traductor de Rulfo al francés?**

Esa pregunta tiene doble fondo, Manuel. La traducción es casi siempre una mediocre hazaña. Además, Rulfo ya tiene versiones en inglés y alemán, idiomas que dominan las gentes cultas de Europa.

### **¿Y la novela de López Páez?<sup>4</sup>**

Jaque al rey. No le dejo sino tres jugadas de vida. Ah, me pregunta sobre *El solitario Atlántico*.

*[Los ojos de Juan José brillan con picardía; se reclina sobre el respaldo de la silla. (¿Tres jugadas de vida?)]*

Con Jorge hubo por causa de terceros un primer desajuste en nuestra amistad; y luego un segundo desajuste por cuestiones editoriales. Mario Puga nos reconcilió; pero aunque siguiéramos distanciados yo hubiera editado con gusto *El solitario Atlántico*, si el Fondo de Cultura no le arrebatara a Jorge los originales. [*Seguro de su triunfo, Juan José pone ojos de remembranza, y continúa.*] En el grupo de Leopoldo Zea,<sup>5</sup> Fausto Vega, Uranga y Portilla, Jorge y yo éramos los amigos catalizadores. La especialidad nos alejaba de los otros, pero sin duda nuestra compañía fue estimulante para los filósofos. ¡Ah, eran gestores de vidas que se entrecruzaban!

4. Jorge López Páez, novelista y cuentista mexicano.

5. El Grupo Hiperión reunió a pensadores interesados en la esencia de lo mexicano. Fundado por Zea, incluyó a Ricardo Guerra, Joaquín McGregor, Jorge Portilla, Salvador Reyes, Emilio Uranga y Fausto Vega.

Fausto hablando de la novela que nunca escribiría, Portilla con su afán de predicador, y Emilio, como siempre, *más abajo* del bien y del mal.

Magnífico movimiento de la torre, me está sorprendiendo, Manuel. Esto se va complicando... En general yo soy contrario a las entrevistas. Sospecho que usted es mejor ajedrecista que reportero. Una vez un periodista me atribuyó opiniones políticas. Lo recuerdo perfectamente; corpulento y bajo de cuerpo, cuando subía las escaleras parecía una caja fuerte que avanzaba. Yo sé que usted no es político, y eso me tranquiliza.

### **¿Dijeron acaso en aquella entrevista que usted era del Partido Acción Nacional?**

Fue algo peor. Por favor, Manuel, usted ha vivido mucho entre nosotros y sabe que aquí en México el PAN vale bolillo.<sup>6</sup>

### **Magníficas caricaturas orales. A excepción de Paz, Chumacera y algún otro, no deja novelista ni poeta con cabeza. ¿Piensa lo mismo de Alfonso Reyes?**

Eso es otra cosa. Don Alfonso fue el escritor más urbano de México, y he dedicado a su obra inmensa conferencias y charlas por Radio Universidad. Lo hice con mucho agrado, porque ha de convenir conmigo que en nuestros países de ciegos...

### **¿Y ese señor Chucho Arellano?**

Qué señor tan extraño, ¿verdad? Eso sí, no entiendo por qué ataca a don Alfonso, cuando la obra de Reyes no es sino una vasta metáfora.<sup>7</sup>

### **En Lima me dijeron que usted se debate entre ser un pequeño borgesito o un pequeño burgués. ¿Considera injusta la definición?**

Esa debe ser frase de usted o de José Durand. La verdad es que hay una clase borgesiana en América, clase que predica la revolución permanente. Tenemos nuestras teorías, y hasta grupos de choque. Usted debería unirse a nuestra cruzada contra los «realistas» y sus epígonos.

### **Lo haré con mucho gusto, Juan José, aunque sospecho que será tan infructuosa como la Cruzada de los Niños.<sup>8</sup>**

[*Arreola ríe largamente*]: Mis mejores amigos han sido del Perú. He convivido con muchos de ustedes en el Colegio de México. Entre los peruanos he hallado gente valiosa, aunque no olvido que aquí llegaron algunos heraldos negros.

6. 'Muy poco', pues el bolillo es un pan muy simple. En la época de la entrevista el PRI estaba en su apogeo, adquiriendo el PAN relevancia recién en 1989, cuando logra gobernar en varios estados.

7. Otro juego de palabras. Jesús 'Chucho' Arellano fue director de la revista literaria mexicana *Metáfora*.

8. En 1212, la Cruzada de los Niños buscó convertir pacíficamente a los musulmanes a la Cristiandad.

## Hábleme de mis paisanos en México. ¿Sabe que Varcárcel<sup>9</sup> acaba de publicar sus *Obras Completas*?

Sé que alguien quiere convocar un concurso en la Preparatoria. Primer premio: un libro de Gustavo Varcárcel; segundo premio: dos libros de Gustavo Varcárcel; tercer premio: *Obras Completas* de Gustavo Varcárcel...

### ¿Y el autor de *La luz armada*?<sup>10</sup>

Más vale ser cabeza de Ratón Macías que cola de León Felipe.<sup>11</sup>

### ¿Y los diplomáticos peruanos?

Ni hablar de ellos. Con los libros que no han leído se puede llenar las bibliotecas de Washington, París, México, Lima y otras anexas. Jaque Mate. Se ha defendido bien, Manuel. Espero ganar también en la entrevista.

*[Nos ponemos de pie. Son las nueve y media de la noche y La Casa del Lago va quedándose vacía. ¡Si no tuviera que trabajar mañana!]*

Ponga en ella todo lo que le he dicho y añada algunas cosas de su cosecha. Y si lo cree necesario, redacte y envíe a *Letras Peruanas* una carta firmada por mí que rectifique el reportaje. Si la carta es algo vejatoria para usted tanto mejor, porque así la darán por verdadera. Tal vez convenga otras cartas de personas aludidas en el texto. Hágalas todas. Si logra imitar el estilo de Octavio, las demás cartas vendrán por añadidura.

*[Abrumado por la derrota y la tarea epistolar encomendada, que no sé como eludir, digo adiós a La Casa del Lago y a su singular habitante.]*

9. Ángel Gustavo Varcárcel Velasco (Arequipa, 1921 - Lima, 1992) fue un poeta, narrador y político revolucionario peruano que fue desterrado a México en 1951.

10. El poeta peruano Juan Gonzalo Rose (Tacna, 1928 - Lima, 1983), fue deportado por la dictadura de Odría en 1951 viviendo mucho tiempo en México.

11. Raúl «el Ratón» Macías Guevara (Ciudad de México, 1934 - 2009) fue un célebre boxeador mexicano. Felipe Camino Galicia de la Rosa, conocido como León Felipe (Zamora, 1884 - Ciudad de México, 1968), fue un poeta español de la generación del 27, exiliado en México en 1938 tras la Guerra Civil española.

## Carta aclaratoria

México, D. F., 15 de abril de 1962

Muy estimado señor Director:

Aunque en general suscriba las bromas y las veras del reportaje (cuyo texto me mostró Mejía Varela), que aparecerá en su acreditada revista, le envío esta carta aclaratoria en previsión de que alguien piense que he volcado demasiados tachos de basura sobre mis amigos.

Lejos de representar diatriba, obstinada maledicencia, o intento de fomentar odiosidad maniáticas, la entrevista quiere cumplir un rol catalizador. Pero como será, sin duda, insuficientemente interpretada, me siento obligado a incluir alguna crítica de mi propia obra. Por ejemplo *La Hora de Todos*, a mi juicio, es un sainete (autosacramental, que resultó automotriz) que no puede llevarse al teatro de títeres en su estado presente: los títeres se saldrían por su propio paso del escenario, independizándose para siempre de los odiosos cordones. (Como verá el lector, estoy más allá de la crítica de Emilio Uranga, Cf. «¿Qué ha pasado con Juan José Arreola?», *El libro y el pueblo*, México, marzo de 1960, pp. 101-109). En cuanto al resto de mi obra, dentro de poco mis amigos la verán reunida en *Confabulario*, y así podrán desarrollar sus posibilidades humorísticas hasta un alto grado de perfección.

Espectador a la fuerza, veo la obra de mis paisanos como quisiera que fuese vista la mía. Pero en lo que toca a los escritores de fuera, debo ser mesurado y prudente, aunque yo, señor Director, quiero al Perú con todo el corazón a ojos cerrados (ojalá los cerrara Lima cuando se estrene *La Hora de todos*). Mis críticas de los peruanos, a pesar de la inquisición de Mejía Varela, las aplacé lúcidamente (aunque apoye en forma implacable mis juicios sobre los diplomáticos de carrera, de paso, y también de trote), porque en este caso soy dos: el que pega y el que recibe las bofetadas.

En *Letras Peruanas* 13 (1962): 25. Fue publicada con la siguiente nota de los editores: «Ya en prensa la presente entrega de *Letras Peruanas*, recibimos la siguiente carta aclaratoria del escritor mexicano Juan José Arreola, que nos complace publicar.» Agradecemos a Carlos Eduardo Zavaleta por permitir su reproducción.

Hay sentenciados que se salvan en capilla. De allí mi obstinada esperanza de que esta carta aparezca en el mismo número que el reportaje. ¡Qué quiere que haga, señor Director! Soy flemático, con puntos de melancólico y colérico. Y, sobre todo, soy un deudor reconocido de mis buenos amigos, a quienes tanto quiero y deploro en este formidable paisaje que a veces se me llena de sombra, aquí, en esta su casa de usted, al lado de mis inertes unicornios de ajedrez —que no caballos—, frente a las estrujadas parrafadas del reportaje, y al pie de la botella de vino que me duele no compartir con alguien.

Muy atentamente,

Juan José Arreola

### El papel del dinosaurio

David Chávez



Javier Perucho, *Dinosaurios de papel. El cuento brevísimo en México*, México, UNAM-Ficticia, 2009 (Biblioteca de Cuento Contemporáneo, 15)

Desde la aparición del dinosaurio de Augusto Monterroso sobre la faz del papel la literatura ya no es la misma. Al menos la narrativa. Deslindado como un nuevo género, la aparición del minicuento marcó la pauta en cuanto a formas, contenidos y vistas a lo que podríamos considerar como «paleontología textual», al menos en el caso particular del minicuento o la ficción breve. Desde entonces un sinfín de autores, investigadores, teóricos y analistas que lo han sabido proporcionar, como Javier Perucho (2009), quien señala, «canon, un panteón, un calendario cívico con efemérides y una nómina de autores y obras célebres». Lauro Zavala, entre ellos, indica como norte literario el territorio mexicano, así como las incursiones de Julio Torri, Juan José Arreola y Augusto Monterroso en los renglones del brevísimo, sin descontar los territorios hispanoamericanos donde ha llegado a florecer con éxito.

Al mismo Zavala se suman otros estudiosos de la microficción, entre los cuales destacan Francisca Noguero, Graciela Tomassini, Stella Maris Colombo, Dolores Koch, Violeta Rojo, David Lagmanovich, Nana Rodríguez, Juan Armando Epple, Ángela María Pérez Beltrán, quienes han teorizado sobre los aspectos de este nuevo género. Motivo de invaluable ensayos y análisis han sido sus características, su brevedad, axiomas, rebeldía genérica, contenido, alterabilidad y habilidad para emparentar e inmiscuirse en la posmodernidad y al mismo tiempo con los clásicos literarios.

Sin embargo, este panorama digno de atención y estudio no podría estar completo sin una breve guía, no para reconocer al minicuento, como la que propone Violeta Rojo en *Breve manual para reconocer minicuentos* (1997), o los antecedentes que sobre las características de la minificción existen, elaborados por Zavala (2000)

en «Seis problemas para la minificción, un género del tercer milenio: brevedad, diversidad, complicitad, fractalidad, fugacidad, virtualidad», sino como un mapa completo para quien se inicia en las fruiciones del cuento breve y desee adentrarse en el laberíntico panorama hispanoamericano donde se desempeña.

Podemos ver tal propuesta en *Dinosaurios de papel* (UNAM-Ficticia, 2009), cuyo autor, Javier Perucho, se convierte a la vez que crítico en guía, historiador, antologador y poseedor del conocimiento faltante: exhibir a detalle a autores de minificciones de diferente nacionalidad. Su historiografía se suma y completa la que ya se ha realizado antes, con la diferencia de que añade datos hermenéuticamente importantes debido a la ubicación que pretende darles.

Así, los temas de dichos escritores, los libros en que reúnen su obra minificcionista, el tratamiento de la información sobre aquellos que escribieron en México sin haber nacido en este país (llamados «de la diáspora») corresponden al estilo «peruchiano»: ser didáctico al tiempo que se es ameno. La academicidad del autor no está peleada con la exposición teórico-crítica que hace de los cuentistas breves. Comprende, además, una suerte de «arqueología» textual, más inclinada a lo que vendría siendo la paleontología, como dijimos con anterioridad. El quehacer de Perucho se asemeja a esta ciencia, encargada del estudio e interpretación de lo antiguo, en el sentido en que rescata a los clásicos, los canónicos del género; los revitaliza y recontextualiza, situándonos en un panorama definido en el cual podemos apreciar la riqueza y aportaciones que hace cada uno de ellos al minicuento mediante los ejemplos que se muestran a lo largo de la edición.

Ese conocimiento del dinosaurio de papel se extiende a la reconstrucción de anécdotas, orígenes, los cambios que el género ha sufrido, sus variantes, la intertextualidad y los enfoques teórico-analíticos de los que han sido objeto para su estudio, la propuesta que se hace para realizar tal actividad tomando en cuenta entornos, contextos, procesos de transculturación que influyen en ellos, extinciones —como data en el caso de las greguerías de Ramón Gómez de la Serna—, apariciones, mezclas e influencias que se han dado como caldo de cultivo para su fuerte y *massmediático* desarrollo como uno de sus elementos integradores: «El microrrelato no es la cruce indiscriminada de los géneros, sino un género nacido en la modernidad, el cual se gobierna con reglas intrínsecas a él, cuya extensión forma un rasgo supeditado a las norma de la composición literaria, heredadas de la cuentística tradicional», nos dice Perucho.

*Dinosaurios de papel*, además de tal recuento de texto y autores (desde México hasta Chile, saltando a España), contribuye con serias y considerables muestras del panorama que se avizora. Y marca también, la pauta en los estudios literarios que se han desarrollado a la par de género: «en el mar de las industrias narrativas, se ha forjado un espacio indisputable, pues ya dispone de un público, el orbe editorial promueve sus antologías, la tradición académica lo ha vuelto objeto de sus acosos

críticos y confecciona programas educativos y, finalmente, la república literaria se solaza en y con él», indica el autor.

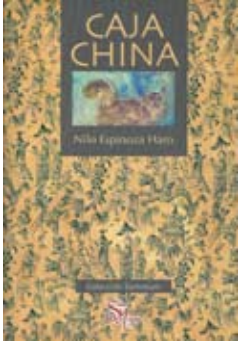
Este saurio genérico, visto desde la perspectiva peruchiana, compone el logro que generaciones literarias anteriores obtuvieron con significativa importancia. Llegado a tierras americanas en navíos españoles, camuflado entre cartas de relación, bitácoras, crónicas y relatorías, pasó su adolescencia aprendiendo modales coloniales genéricos hasta vivir independencias, nacionalismos, vanguardias; sobreviviente del «boom literario», pasó por encima de McOndo hasta integrar su madurez: su cuerpo es Hispanoamérica misma y la posmodernidad es cosa que utiliza a su antojo: espejo que refleja a otro espejo en el que él se refleja hasta el infinito.

La tarea por venir ya está indicada y es cuestión de acometerla. «La historia y la antología del microrrelato latinoamericano se convierten en una tarea apremiante: las condiciones documentales, infraestructura y financiamiento ya están dados para llevarla a cabo, si se propone la tarea desde una institución de educación superior», subraya Perucho, y agrega que «una de las próximas tareas que están por realizarse consiste en estudiar la evolución particular en cada uno de estos países, sus mutuas influencias y desarrollo paralelo. Sin embargo, es una tarea que debe realizarse luego de que se hayan establecido las historias respectivas del género en Argentina y México, polos de la microficción contemporánea en español».

En resumen, hay que seguirle los pasos a la criatura monterrosiana, su rumbo, los intentos por domesticarlo, por determinar su nacionalidad, su *modus vivendi*, pero sobre todo, su alimentación, su futuro: su sangre transculturalizada, enriquecida con tinta, lo mantiene vivo y coleando fuertemente en la República de las Letras. Tal es el papel de Javier Perucho con este dinosaurio.

## Fragmentos del sueño

Benjamín Sandoval



Espinoza Haro Nilo. *Caja China*. Lima: Editorial San Marcos, 2009

Reconocido es en el espacio de la crítica literaria que una novela, cuento, relato, etc., crea en sí mismo un mundo propio, esto es, un espacio de lo posible, coherente en sus propios confines. Este mundo posible, como se ha denominado por los teóricos de la literatura, crea su propia visión de un mundo a partir de un centro que lo mira e interpreta, mundo que, como su nombre mismo lo define, posee en sí una posibilidad de ser, que se realiza a partir de un lector. Es en estas instancias que el lector y el texto mantienen un contrato implícito en el cual todo lo que se halla escrito en el papel existe, pues, se halla presente ahí. Si el lector no mantiene ese contrato con el texto, simplemente el mundo posible que se presenta en éste, será irrealizable. *Caja China*, es esa reunión de mundos posibles, de diferentes historias que abren circuitos hacia espacios diversos.

Los relatos presentes en el libro de Espinoza Haro abarcan una diversa gama de universos, desde un Quijote mandado a fusilar por Bolívar hasta la puesta en escena de un estudio científico sobre la involución del cerebro por medio de los ruidos, de los sonidos brutales. Un simple lector podría decir que a Espinoza Haro le interesa sólo lo curioso de la historia, lo que tal vez, pocos saben de un personaje, pequeñas anécdotas o también noticias de interés solo por lo raro que hay de presente en esta. Pero en *Caja China*, estas pequeñas historias traspasan el campo de la simple narración, del simple presentar algo que pueda crear una sonrisa en el lector. Sin embargo, cada relato inscrito en este libro es parte de una visión de mundo, de la puesta en marcha de un mundo posible, y presenta, en muchos relatos, una ironía que parte de una visión crítica hacia el mundo.

Dentro del conjunto de relatos que es *Caja China* una idea podría significar el epítome de todo el texto: el sueño. Cada relato es en sí un mundo soñado, posible,

explicado en sus propios márgenes. El sueño circunda la mayoría de relatos, pero es en el cuento final del texto, «Juan José Arreola», cómo se define en sí todo el texto. Este relato presenta, a partir de la visión de un narrador en tercera persona, cómo un hombre puede crear un mundo diverso a partir del mundo, cómo lo que sueña se hace presente y cómo este sueño persiste, a pesar de las embestidas del tiempo. Para el narrador el cambio en la vida del joven Arreola se da con su apertura al mundo, con su conocer que en el mundo existen unos seres llamados poetas: «...por boca del maestro de primaria José Ernesto Aceves, se entera de que en el mundo no solo hay agricultores, pequeños comerciante y pequeños industriales, sino también poetas. Desde esa memorable fecha (...), empezó a vivir una vida diferente...». (142). Pero los sueños, no se limitan a pertenecer a un solo hecho, los sueños se entrecruzan, se atrapan por medio de ojos agudos fuera de toda apariencia banal, estos son los sueños que persisten: «De allí que sus agudos ojos atrapaban siempre lo esencial, traspasando todas las falsas apariencias». (144). Pero este mundo de sueños no parte de una visión fantasiosa del que sueña, es un sueño que parte del contacto entre el que sueña y el mundo; el que sueña, a la manera de Arreola, ve en el mundo lo que otros no ven, lo que otros solo dejan escapar en un mirada rápida, él lo retiene.

«La visa parece un sueño» (141) como se inicia el relato del cual hablamos es lo que viene a circundar gran parte de *Caja China*, lo que lo encierra en diversos mundos posibles. Así en el primer relato «Lo que le ocurrió a Don Quijote en Tacna» nos topamos ante una orden incoherente en sí misma, pero coherente para sí: Bolívar mandando fusilar a Don Quijote. Para la mayoría una locura del Libertador, pero para el mundo posible del texto una manera de perpetuar las aventuras de Don Quijote, de lanzarlo hacia una nueva historia. Estamos ante el sueño de alguien que aún desea seguir soñando. Por ello, explica el narrador que Bolívar lo único que hacía era continuar en la lógica del caballero, su orden no está dirigida hacia sus soldados sino hacia el mismo Don Quijote, es la perpetuación del sueño de un hombre que quiso unir casi todo un continente. Y también en «Blas Pascal en el corazón del bolero», los sueños se entrecruzan, un hombre que sueña desde la ciencia, Blas Pascal, y otros que sueñan desde la música, desde lo cursi y melifluo: los boleristas. Pero ambos soñando sobre un punto exacto: el ser y sus avatares. El narrador logra dilucidar cómo se ha hecho posible ese entrecruzarse de sueños, esto explicable porque el bolero, a pesar de su cursilería, va directo hacia el corazón: «Y hay otras miles de presencias, de modos de ver el mundo, de parentescos, de aires de familia con la filosofía, con la historia universal, con los paisajes externos y los del alma como boleros existen» (32). Las formas pueden ser diversas pero el tema recurrente, así el hombre de ciencia posee las mismas angustias de un bolerista, ambos sueñan de manera semejante, aunque ambos desde miradas diversas.

Es permisible decir que muchos relatos presentes en *Caja China* poseen un carácter irónico, enganchados en gran parte por su condición de partir del mundo; sin embargo, a partir de ese hilo que los une logran desmontar una realidad para hacerla otra, y es el narrador lo (el) que abre ese circuito de la ironía, pues lo que podría pasar por simple dato, se ve roto por las palabras del narrador. En «Wall Street ¿casasueños para enfrentar la crisis?» la ironía se halla presente al señalar que cercano a este espacio económico capitalista, aún lo mítico, lo ilógico para algunos, persiste, se encuentra aún presente. Lo más singular es que el narrador ve en esta presencia de un cazasueños indio, la posible luz que abra el camino de salida a la crisis que vive el mundo, podríamos decir que estamos ante la confluencia del mundo mítico, representado por el cazasueños, y del mundo profano, representado por Wall Street, sinónimo de capitalismo, industria, desarrollo económico y por ende poder monetario. Y como hemos mencionado lo irónico está presente en las palabras finales del narrador: «Ahora bien ¿ese Casasueños (...) cerca de Wall Street, centro mundial de los negocios, de la tecnocracia y el corazón de lo pragmático, podrá atrapar alguna solución al crash que padece la economía mundial en estos tiempos?» (17).

Este carácter irónico está también circundado por un aire desacreditador. El relato «Clemente Palma y su formula para la felicidad del Perú» hace presente este hecho. Aquí la historia centrada en el papel del cuentista peruano, lo retrata de manera amable, sin críticas por medio del narrador, el narrador sólo se dedica a relatar la historia sin hacer intromisiones de juicios en contra o a favor del personaje y sus acciones. Menciona el relato a un Clemente Palma en aras de su tesis de Bachillerato, deslumbrado por un libro de Gustave Le Bon. Este libro, siguiendo el relato, le abre un mundo nuevo a Clemente Palma, le da la esperanza de un Perú nuevo. Y su visión de Perú nuevo se la da el cruce de los criollos con la raza alemana, sangre predilecta para mejorar al sujeto, su visión deja de lado la sangre india y la negra, ambas razas inferiores. Pero lo que interesa del relato es su abrirse paso hacia lo irónico y desacreditador, y otra vez es en el párrafo final que el narrador crea esta forma: «Don Ricardo Palma fue hijo de una negra liberta. Ahora bien, en su hijo, Clemente, los genes de la abuela se impusieron de manera abrumadora» (122). El narrador sin entrar a juicio, pues este fragmento solo lo copia del comentario de otro, desacredita al personaje Clemente Palma, haciendo uso de su propio discurso, la ironía funciona de manera precisa, sin que el narrador haya hecho juicio alguno, solo poniendo en sí palabras de otro.

Dentro del plano de lo literario *Caja China* funciona como una técnica para los narradores, en la cual una historia inicial, trae en sí otra historia, y esta a la vez otra, y así sucesivamente, son historias dentro de historias; ahora bien el libro de Espinoza Haro no escapa a esa idea, pues estamos ante lo que podríamos llamar la historia de un mundo y dentro de esta cómo se han creado diversas historias, es un primer

sueño: la vida, que encierra en sí diversos sueños. Por eso, *Caja China* escapa a esa instancia de la simple sonrisa en el lector por las historias contadas, hay implícito en estos relatos una minuciosa visión del mundo diverso o también similar con la de otro (los sueños se entrecruzan) pero bajo la visión de un Espinoza Haro. El desarrollo de los relatos, aunque cortos, fluyen de una manera plana y encuentran su línea ascendente hacia el final del texto, técnica de por sí recurrente la mayoría de los relatos, las tensiones dentro de los relatos no están presentes en *Caja China*, la ironía es esa fórmula que crea efectos en estos relatos. Hay que mencionar por último, que gran parte de los relatos, por no decir todos, presentan a un sujeto conocido como histórico en el mundo, pero dentro del texto ya no es posible decir esto, son sujetos que pertenecen solo al relato, y que además son los portadores de los mundos posibles, los sueños, que parten de un sueño inicial pero que sólo en el papel llegan a ser posibles.

## La tirana brevedad

Jhon Guerra



Lagmanovich, David. *Historias del mandamás y otros relatos*. Macedonia ediciones, 2010.

Latinoamérica ha sido el testigo más cercano y fidedigno del autoritarismo y la dictadura que por décadas se instalaron en sus gobiernos. Desde México hasta Argentina los países latinoamericanos que forjaron su independencia en la revolución también lo hicieron en la posterior sed de poder de caudillos y dictadores. La literatura profundamente ligada a la realidad social y política de estos países ha ido ficcionalizando los discursos de poder, haciéndolos universales, de esta manera escritores e intelectuales latinoamericanos convirtieron las dictaduras represivas en fuente inagotable de temas e historias; desde *Facundo* de Domingo Faustino Sarmiento, hasta *El Señor Presidente* de Miguel Ángel Asturias.

Pero cómo ficcionalizar una cuestión política y a la vez social. En qué términos construir un discurso que haga de la dictadura una metáfora de un sistema mundo, con el libro *Historias del Mandamás y otros relatos* de David Lagmanovich se reactualiza el tema controversial de la dictadura, pero desde una nueva perspectiva: la minificción. Si el microrrelato es sólo una entrada del sentido, una primera fase del establecimiento de una quimera que busca representarse como una incitación al ejercicio de desdoblamiento de la palabra, entonces en el libro de Lagmanovich asumimos que el sentido se hace generador y universal puesto que gira en torno a la controversia política del tirano y represor mandamás.

*Historias del Mandamás y otros relatos*, escrito entre el 2006 y el 2008, está conformado por 40 relatos y se agrupan en tres secciones independientes: «Historias del mandamás», «Historias olvidadas» e «Historias recordadas». En «Historias del mandamás» se construye un personaje siniestro, autoritario e inmortal. Se toma como hilo conductor a la política apolítica de la dictadura, del desgobierno, de

la aplastante represión disfrazada de justicia social, que nos recuerda un tiempo y espacio cercanos, contexto metafórico que se reactualiza en distintos lugares y épocas.

El primer relato del libro es «Primeros pasos», a partir del cual se va construyendo un personaje errático y autoritario, un ser imposibilitado de entender las consecuencias de sus acciones, y alucinado por la sed de poder. Por otro lado, en «La mente» y «Democracia» el mandamás se va descubriendo contradictorio y vicioso, mientras que en «Estadísticas» y «Limitaciones de poder» el personaje se va haciendo cada vez más humano e insensato.

En «Maldita prensa» se trae de regreso el tema del primer relato: el mandamás en su afán por conservar el poder destruye cualquier posibilidad de libre información, primero clausura diarios, luego revistas e incluso prohíbe el uso de Internet provocando un terrible caos en el país, este relato pareciera aludir el proceso de bloqueo de factores que brinden información o amplíen las perspectivas del pueblo, la falta de conocimiento asegura un régimen dictatorial, pero el mandamás debido a su falta de perspectiva nunca logra movimientos inteligentes sino va provocando su propia destrucción paulatinamente.

En «Muerte y resurrección» y «La caída» se expone uno de los factores más asociados a un gobierno erigido en la represión: el difícil camino de retorno a la democracia. En el primer relato se narra la caída del mandamás y su exilio a una isla, pero también su retorno por estrategias de una fuerza política incoherente y aparentemente viable. La posterior ocupación del poder resulta peor que la primera, el mandamás asume públicamente su condición de dictador. El segundo relato narra la historia de una caída literal del mandamás que el periódico oficial utiliza como ardid para identificar a los opositores al régimen, finalmente todos los que salen a celebrar son ejecutados en la plaza, de esta manera el final resulta premonitorio, desesperanzador y alarmantemente familiar.

En la segunda parte del libro «Historias olvidadas», Lagmanovich recrea una doble identidad: la argentina y la europea (por extensión de la migración); cuestión generadora de historias y tradiciones desarrolladas desde la perspectiva migrante que construyó Argentina. En el primer relato de este segmento «El árbol» se ficcionaliza la pampa argentina desde la configuración de un niño y mediante la imagen onírica de un inmenso árbol en medio de la agobiante planicie, el narrador busca enfrentar el miedo que produce la incertidumbre del futuro y la vida misma, vida metaforizada en la imponente pampa interminable. Por otro lado, en «La casa de las rusas» se entabla un lazo retrospectivo con el origen ruso del narrador personaje, éste habla de su padre quien busca encontrarse en la casa de dos damas rusas autoexiliadas tras la caída del zar Nicolás. Finalmente el padre decide no regresar puesto que una nación no implica unidad ideológica o común de identificación entre sus individuos.

En «Historias recordadas» aparecen nuevos temas, casi todos relacionados con un tiempo y espacio variable pero relacionados a cuestiones morales y existenciales; en «Antología» y «Cultivador» se exponen historias de escritores ligados a complejas relaciones de integración con el medio, sobre todo en «Cultivador» hay una mirada pesimista de la vida, una lucha interminable e infructuosa pero que nos recuerda que, como la vida misma, no siempre hay finales felices.

Desde el primer relato de este libro asistimos al despliegue de un lenguaje irónico y sencillo, pero de gran sentido metafórico, su relación con la experiencia vital lo hace de alguna manera universal. Si bien encuentra un espacio como plano de enunciación lo hace en un contexto de mezclas y tradiciones que caracterizan a Latinoamérica como espacio de negociación entre múltiples culturas y naciones. Lagmanovich habla de la pampa, pero no sólo de la pampa argentina sino de lo inconmensurable que puede resultar un espacio para un sujeto que se siente pequeño ante el resto del mundo; de la soledad, el amor, la familia y la miseria, de la política y del génesis de una comunidad que encuentra su identidad en la multiplicidad.

Como sostiene Lagmanovich en la nota preliminar del texto: «Ojalá al menos evoque en la conciencia de los lectores un instante de agrado o de conexión con los relatos que guardamos a lo largo de nuestra existencia». En efecto podemos entender *Historias del mandamás y otros relatos* como una invitación a recordarnos de dónde procedemos y a dónde vamos, pero también quiénes somos y quiénes deciden por nosotros; en estos relatos encontramos una identidad particular para reflexionar lo cotidiano y definitorio de una serie de cuestiones en constante migración.



«Encuentro». Escultura en bronce. Fragmento  
Jiménez Deredia

## Ana María Falconí

### Torre

LA MUJER DESPERTÓ sobre la alfombra roja de una habitación desconocida. Abrió la ventana para observar el paisaje. Solo vio una caracola flotando en el aire. Extendió los brazos como si obedecieran a un llamado lejano. Tomó la caracola y la llevó hacia su rostro. Cuando escuchó el sonido del mar, intuyó que estaba atrapada en un cuento del que no podría escapar. Esto fue antes de que la alfombra se levantara del suelo.

## Diagnóstico Equivocado

EL ATESTADO FORENSE puntualiza las causas de la muerte:

Congestión pulmonar, esclerosis del miocardio, esteatosis hepática y edema cerebral. El diagnóstico es categórico. Todos conocen los datos, pero nadie sabe que a la hora de la muerte el corazón ya había dejado de latir, desde hacía mucho tiempo.

## La Come Años

TODAS LAS MAÑANAS La Come Años se comía una arruga en el desayuno. Las mezclaba con el pan con mantequilla y esto era suficiente para que las arrugas resbalaran suavemente hasta su completa extinción. Una mañana le fue imposible deshacerse de una, ni después de intentarlo usando el último recurso, el del pan con huevo frito y jamón. Fue al cirujano plástico y este exitosamente se encargó de eliminar por un buen tiempo todo prospecto de arruga. La Come Años murió de inanición pero pareciendo de veinte.

## Lisby Ocaña

### Luciano

LOS NIÑOS GRITAN para dominar. La diversión de sus juegos está en callar a los otros. Luciano piensa en un modo distinto de hacerlo. Piensa en nadar, piensa en el mar mientras se aleja caminando hacia la playa. Sigue el trayecto de los autos que van al malecón, después orientarse será sencillo. Atraviesa por un túnel débilmente iluminado y algunas sombras parecen acercarse. Ya es muy tarde. ¿Es eso un maullido? ¿Es eso el sonido de un golpe sobre las rocas? Los acantilados. Luciano pensaba en el mar, sentía las olas.

Las primeras gaviotas de la mañana sobrevuelan. La gente del muelle ha notado algo extraño en el movimiento de la marea. Un cuerpo se aproxima como un trozo de madera. Luciano, después de nadar gran parte de la noche, ha dejado de brasear. Regresaré flotando, pensó. Sin alboroto, para que todos puedan verlo llegar a la orilla sin hacer ruido. No hay gritos, solo murmullos.

## La araña

UNA BAILARINA en el escenario mostrando sus piernas de araña. Una araña que debe sonreírle a todos; de piernas largas que no se detienen. La araña es lo mejor que he visto en la semana; su pequeña falda se levanta constantemente y es que no deja de moverse. Sus brazos se ven agotados, y pienso que está sudando demasiado, que yo podría bañarla con aceites, con espuma, con jabón o con leche. No vivo muy lejos de aquí, el camino a casa es tranquilo y prometo no molestar si decide acompañarme. En este lugar sin más asientos vacíos, soy un asterisco enganchado en una serie de puntos, puntos adormilados por el alcohol, sentados sin novedad, que apenas están enterados que alguien baila para nosotros (para mí). Sí, esto requiere de un giro, alguien debería hacer algo, entonces yo podría raptar a la araña y limpiarla con cuidado dentro de mi tina. Pero yo estoy inmóvil, atrapado en la tela que ha tejido mirándome, moviendo sus brazos blancos, estirando la punta de sus pies; quieto y feliz, con las manos atadas por su hilo, paralizado y dispuesto a no hacer nada si quiere alimentarse de mí; que sepa que soy un hombre sano, que no bebe, y fuma sólo por temporadas y a conciencia, que en esta noche caminaba por aquí y guiado por un presentimiento, abrí la puerta e ingresé atento a todo. Fue así que me hice un bicho, un insecto feliz, sometido en una red transparente, esperando como solo se espera a quien nos posee.

## Orlando Mazeyra

### La talega

ESE ANCIANO DE MIRADA perdida siempre camina arrastrando una pesada talega color cereza. Los cuentistas del vecindario dicen que adentro lleva tres enormes espejos. Dos de ellos ya están rotos: el primero lo rompió cuando descubrió su primera arruga; y el segundo fue a parar al suelo cuando contempló su primera cana. El tercer espejo sigue intacto. Algunos arguyen que su avanzada ceguera le impide dar cuenta del último espejo. Yo creo que se romperá cuando esté cara a cara con la Muerte.

## Vicisitudes

CON EL BESO que le di anoche ya vamos por los cuatrocientos diez. Los cuento todos porque sé que el último nunca nos lo llegaremos a dar.

## El país de los creadores

ERA UN PUEBLO en donde todos éramos creadores notables: cuentos y novelas de envergadura. Todos nos leíamos pero, eso sí, nunca nos criticábamos. Un extraño aire se respiraba, opinábamos de todo menos de nuestros libros. A veces me pregunto si en verdad somos notables o si nos gusta vivir esta fantasía real que parece transgredir cualquier entendimiento crítico.

## Vacíos

NO LOGRABA RECONOCER esa avenida. Los colores de la noche se habían alimentado con mis desvaríos. Alcancé la puerta de una farmacia y pedí un tranquilizante. Me armé de valor y proseguí mi marcha viéndome asediado de gente que me reconocía.

Algún día encontraría la fachada del maldito teatro. El teatro de mi vida. Donde perdí la cordura poco a poco..., mientras las boleterías se iban quedando vacías.

## Solange Rodríguez Pappé

### Instantánea borrosa de mujer con luna

A VECES VIENE un tipo. No es un tipo especial y lo sabes. No es un tipo para quedarse a vivir: se sienta a tu lado y te habla. Tú toleras las volutas del humo que exhala su boca vacía y el clima artificialmente íntimo porque estar en la calle es peor, crea más desasosiego. Siempre llegan atraídos tipos tan simples, tan desabridos y ahora éste que te pregunta algo tras el muro tembloroso de la música y tú le cuentas la verdad que dice siempre: «Estoy sola».

Ves armarse el ritual y lo sobrellevas con paciencia: la generosidad, el frotamiento de miradas, la aproximación de las rodillas. Cuando ya no hay más luces encendidas salen a caminar y en la madrugada está la luna enseñando sus dos puntas blancas. Te pregunta, lo esquivas, te inquieta otra vez. Le revelas que no estás buscando un compañero, que tu aislamiento se alimenta a sí mismo, que quizá si alguien deseara probar, experimentar de verdad, accederías. Y él se ofrece como todos. Y tú, romántica, le crees y lo muerdes ávidamente en la nuez con toda la ternura de la que eres capaz, como una virgen.

Y él huye gritando hacia la luz de una farola, confirmando tu soledad de monstruo. Invariablemente, en noches como esa, en las que viene un tipo, te provoca ser cualquier cosa: un lobo, una tarántula, una serpiente. Todo. Cualquier cosa... menos la sombra hambrienta de una mujer.

## Los fantasmas usan el baño

EL FANTASMA ES REAL, tan real que hace parecer a los huéspedes de la casa, fantasmas; tan real que cuando no hay nadie mueve las cosas de lugar, acaricia las mascotas, se prueba la falda de la señora y fuma un cigarrillo. Tan real que tiene su propio cuarto para descansar de asustar cuando ya ha roto los nervios de todos. El fantasma es tan cierto que tiene amistades con un extraterrestre y envidia el estilo de seducir de los vampiros; tan real que la familia ya ni se molesta en fingir que no existe: cuando lo ven lo saludan prudentemente y él responde con una cortesía de principios de siglo. El fantasma es tan pero tan real, que a veces toma unos dólares de la cartera para irse de juerga fantasmal a los teatros abandonados y a los cementerios donde —mientras los otros espíritus se quejan de sus domicilios— él no tiene nada que decir y les enseña las fotos de los chicos. Tan real, que a veces llega tarde a su empleo en la corporación porque no se ha despertado temprano y encuentra el baño ocupado. Tan real que si no empieza a ayudar para los gastos de la casa, han amenazado con echarlo este mes a la calle.

## Tarea del oasis

DURANTE LAS ERAS, el Oasis espera pacientemente su redención. Se siente tan ajeno a la vida humana como el blando movimiento de las constelaciones y sin embargo... ¡es tan pertinaz en su tiempo! De vez en cuando, alguna ave agonizante cae sobre sus aguas y ese mero contacto con algo que alguna vez fue sangre, lo estremece y lo conmueve.

El Oasis es un viejo sentimental. Ciertas veces se le permite ver, acercarse a un naufrago del desierto, serpenteante, sobre las costras de su cuerpo y el Oasis se siente lago, catarata, Pacífico, estanque, y se prepara salivando para él dátiles dulces, mas el aire le esparce el espejismo.

Al Oasis le penan los hombres como espantajos, pero él sigue penitente, enterrado hasta el cuello en la arena. Atrás del Oasis, al espejo de su sombra, el viento, también senil, se ríe a carcajadas.

# Alexis Iparraguirre

## Glosario Anárquico Instrucciones para leer *El Inventario de las Naves*

### 1. Noticia del texto

El Glosario Anárquico (nombre también azaroso) fue reelaborado sucesivamente a lo largo del tiempo por numerosas manos. De ahí los muchos manuscritos hipotéticos que la crítica textual ha determinado. En general, se puede suponer compiladores filólogos, matemáticos y religiosos; aunque el aporte de cada quien haya sido homogenizado por muchas correcciones generales.

### 2. Glosario anárquico

**Menos.** No se sabe su origen. Se postula sintético. No es sensible al espectrógrafo. No se sabe cómo alcanzó difusión de fármaco. Altera las funciones del lóbulo frontal. Se experimenta telepatía, presciencia, desdoblamiento perceptual. En dosis altas, adquiere una conciencia propia y se convierte en simbiote de su adicto.

**Máquina.** Los registros policiales hablan de ella en Madagascar, asociada a la primera matanza de las pitonisas. Ambos simbiotes son enemigos en los hábitats que devasta el SAR. No se registra el origen de su nombre: se ha querido ver en ella un espectáculo de pirámides humanas y una trampa meticulosa de espejos para asesinar. La Máquina inventa el futuro; la pitonisa la alimenta de ilusión.

**Pitonisa.** Primer presunto estadio del simbiote *menos*-humano. Otros sostienen un origen alienígena. Se fundan en los avistamientos de hombres con alas en Dakar. Aparece en los tiraderos de autos de Detroit, o en Bangkok, tras los edificios que deslava la lluvia. Es pequeña, pelirroja, de rostro cerúleo, de musculatura endeble. Habitan en el fondo de un cono invertido excavado en tierra, como una hormiga león. Predicen el futuro o, más bien, lo componen. Los menesterosos de las metrópolis se acercan a sus hoyos y ella especula con sus ansias y temores. Indefectiblemente, caen al cono y

los devoran. Algunos poetas han encontrado un vínculo entre el futuro y el hoyo.

**Santos niños genios (Los).** Culto que se difundió después de la tercera Gran Oscilación del Pacífico Sur. La segunda formulación de los Glosarios Anárquicos, modificada por el Concilio Normativo de los Padres del Crepúsculo los llama *Hermandad Santísima de los Tres es Uno*. Ello difiere de la Vulgata de Indalecio Huacho, en la que figuran como la *Santa Hermandad de la Luna*. Su inclusión en el Canon expresa el acercamiento político entre cristianos coptos y católicos reformados y la creciente popularidad de su culto. La religión suní los venera también en nombre de los otros cuatro santos desconocidos que debieron padecer durante los Días Finales (véase *Herejía Trirreme*).

**Hombres oscuros** (véase también *Hombres Alados*, *Metatrón*, *Arcángel Miguel*). En la policía de Virginia se les encuentra como un clan de asesinos en serie, como su culto, como la negación de su culto. Se dice que uno de ellos ató con alambre los gáznates de dos niños indigentes y los colgó de la catedral de Ruán, que otro dispersó la escritura de su nombre en papeles idénticos a sí por las aguas del Támesis. Se afirma que otro se metió sin ser visto en una cápsula del transbordador *Atlantis*, que cada uno habita silenciosamente en el desván de una casa distinta. Su existencia es improbable, a pesar de todos los testimonios en su favor. No se les puede tocar. Se ha descartado su condición angélica; las discusiones bizantinas no se les aplican: no caben mil en la cabeza de una aguja. Sin embargo, Clarisa Pinkola Estés, psicoanalista, dice que toda la noche los sueña.

**Singularidad.** Punto en el que dejan de operar las reglas de un sistema matemático o astrofísico. Desde la perspectiva de las matemáticas, consiste en una región en la que no se puede definir una función cualquiera, puesto que esta converge hacia valores infinitos. Desde la perspectiva de la astrofísica, específicamente de la relatividad general, consiste en una hipersuperficie tridimensional cuya curvatura es tan intensa que las leyes del espacio tiempo no se le aplican; es un punto casi cero donde converge una cantidad inconcebible de materia. Es el centro de un agujero negro. Su presencia restringida al espacio profundo fue desmentida hace más de una década, cuando el radio-observatorio de Arecibo identificó singularidades inestables sobre la superficie de América del Sur. No existen consecuencias observables de su aparición, pero algunos psiquiatras han señalado el aumento del trastorno de personalidad *border* en poblaciones cercanas (sobre todo en el llamado Síndrome del Cuerpo sin Espacio).

**Calle de los sueños perfumados (la).** Entre San Martín y el Bulevar de la Marina, algunos conocidos urbanistas dicen que se trataba de la prolongación de una pequeña alameda de estatuas sin brazos que dejó el terremoto de 1940. Su arquitectura mezcla chalets republicanos y algunas casonas de balcones, que dejó en pie la última guerra del siglo XIX. Fue, sucesivamente, área residencial, zona de comercios, esquina de bares, asilo de locos y lote devastado. La poetiza Elsa Haslam ha escrito dos poemas a las estatuas de Minerva y Cronos, que aún subsisten.

**Tarot de la Luna (el).** Siete naipes con los iconos del Francotirador, La Pitonisa, el Trío Santo, etc. Su juego supone al futuro como la hipotética sumatoria de las  $n$  dimensiones del Conjunto de Maldenbrot, si la variante es un fractal entre 7 y 8. La jugada llamada Inventario de las Naves supone el cálculo de la dimensión de un número complejo distinto y sucesivo por cada carta, que sea de la forma raíz de menos uno igual a  $2+3i$  (el Inventario de las Naves Real supone que se trata de siete números imaginarios de ese tipo en escalera). No existen cálculos sobre la probabilidad de obtener ese juego, pero se sabe que ocurrió en el Palacio de Jalaf ibn Rashid. El ulema ciego entendió de inmediato y proclamó el agüero de las cartas: «Nos están viendo: somos la jugada».

## David Lagmanovich

### Dedicatoria

*Dedico esta obra a mi siempre amada Kristen Nielsen-Johannsen: a sus cabellos de oro; a sus ojos celestes en los que parece reflejarse el agua de los fiordos y el cielo impoluto de Escandinavia; a su piel de muñeca de porcelana que fue lo primero que me atrajo de ella; a su erotismo siempre morigerado por el hielo nórdico. La dedico sobre todo a su alma, ignorante de toda cosa del mundo ajena al admirado abolengo vikingo. Asimismo la dedico a su carácter, siempre presto a la lucha, empeñoso en la administración de los bienes propios y en la invasión de los ajenos, soberbio en el desprecio por la personalidad masculina en general y en particular por la de su marido,*

*es decir, yo, que inscribo debajo de esta dedicatoria una sola palabra:*

Muérete.

Taller de microrrelatos

## Título

EL TÍTULO DEL MICRORRELATO estaba al tope de la página, pero no se quedó allí: retrocedió, perdió presencia y pareció acurrucarse, cada vez más pequeñito y pálido, contra el ángulo superior izquierdo. No desapareció porque, ya arrinconado, no le quedaba lugar adonde ir. El escritor lo miró extrañado. Estaba acostumbrado a los sustos de la escritura, pero esta conducta del título era insólita. Pensó y pensó, y de pronto imaginó una solución. Recortó el título, tal como estaba, y lo pegó al tope de una nueva página en blanco. El recién llegado —sólo cuatro palabras— miró a su alrededor y, olvidado de su anterior oficio, se instaló, ufano y altanero, a esperar el desarrollo que su áspero amo le prometía. «A mí nadie me deja para el final», se dijo, casi en voz alta.

## Comienzo

CADA VEZ QUE comienzo un microrrelato, ignoro si acabo de escribir las primeras palabras o las últimas.

## Automatismo

¿ESCRITURA AUTOMÁTICA? El escritor se detuvo con la pluma en el aire, lo que por supuesto interrumpió el fluir de las letras. ¿Se habría cortado también su pensamiento? Apenas pensó esto advirtió que la pregunta era absurda, pues su formulación anticipaba la respuesta. Aliviado, volvió a colocar la pluma cerca del último punto, que lo observaba con mirada malévola: «ya hemos pasado por todo esto», quería decir. A partir de ese momento no se le ocurrió nada más.

## Breve

CADA VEZ MÁS BREVE, sí. Pero con la pequeñez de la herida, que es por donde se te escapa la vida.

## Final

AQUÍ CORRESPONDE que aparezca el final, tajante como el zumbido de una cimitarra en manos de un pirata de Sumatra, sorprendente como la observación inteligente de una rubia modelo, conciso como una rama de bonsái, ingenioso como las agudezas de un presidente sudamericano. Aquí figuraría, en verdad, pero no estoy de humor para concluir este microrrelato: prefiero dejarlo navegar en la ambigüedad y la incertidumbre, barco fantasma de la literatura, irresoluto, como aquel que despierta con el sol en la cara y la cabeza aún invadida por los excesos de la noche.

## En pocas palabras

EN POCAS PALABRAS: las secuencias escriturarias deben ordenarse en forma centrífuga, respetando siempre la pulsión originaria, pero a la vez elaborando la (desgraciadamente) ineludible superficie verbal para que el texto apunte simultáneamente al hipotexto y al (obviamente ramificado) hipertexto, vinculados ambos por constelaciones semióticas capaces de transferir semas sin caer en las ambigüedades de aquellas expresiones, ancladas en el nivel demótico, que solían satisfacer insuficientes apetencias críticas. Es evidente que el proceso del tipo de producción social que los dueños del poder capitalista llaman *literatura* adquiere su máximo sentido cuando apunta a una definición no sólo teórica (pretensión emparentada con prejuicios derivados de superestructuras burguesas) sino inclusive ultrateórica o, por mejor decir, transteórica; o sea, capaz de trascender las elementales relaciones entre continente y contenido que complacían a una crítica ignara, indiferente a la riqueza emergente de la eclosión de las definitivas doctrinas post-estructuralistas, post-semióticas, post-coloniales, post-economicistas y presumiblemente post-sexuales, que iluminan el camino hacia la realización definitiva de este constructo cultural. De ahí a la constitución de constelaciones textuales cuya legibilidad sea irrecusable no hay más que un paso; pero, para que esa deseada evolución desde el ur-texto a un multifacético supertexto sea posible y productiva, es necesario tener en cuenta los prerequisites de un material cuya matriz yace aún por debajo de la mal llamada estructura profunda (si es que vamos a aceptar la burda terminología de quienes se dejan obnubilar por los epígonos de una conocida institución situada a orillas del río Charles, en Massachusetts). Dicho esto, podemos clausurar nuestro sucinto análisis, ya suficientemente esquematizado. En pocas palabras, acabamos de establecer para el próximo milenio una poética, a la vez transoceánica y supratemporal, del microrrelato.

## Julio Ortega

### Convicciones en la calle

UN JOVEN LO detiene en el camino y le pregunta:

—Señor, ¿a qué tribu pertenece Ud.?

Pero el Sr. del Paso le teme a las encuestas, que suelen confirmar su premisa.

—Lo sabía –respondió, pero ahora lo dudo—. Estoy seguro que lo recordaré, se lo prometo.

El joven anotó algo en su cuaderno, y volvió:

—¿Preferiría un test de preguntas y respuestas?

—No, gracias –protestó él–, prefiero recordar.

—¿Está Ud. seguro?

—No.

El encuestador se marchó en pos de alguien más convencido de su camino.

Textos tomados del libro *Prosas de paso*.

## Un paseo populoso

EN LA ESQUINA siguiente el Sr. Del Paso siente, de golpe, la claridad ardiente de lo más obvio: él no iba, en verdad, a parte alguna, caminaba sin propósito, entre otros descaminados, y esa era su tribu.

Preguntaba por sí mismo a los transeúntes.

Pero se limitaban a darle una palmadita, y lo animaban:

—¡Siga Ud. todo derecho!

## Un edificio en construcción

NO SIN DIFICULTAD, el Sr. Del Paso había llegado a lo más alto del edificio en construcción. El jefe de la obra, de casco verde, y su impecable asistente, toda de negro, lo miraban con quieta sorpresa.

—¿Qué busca Ud, aquí? –le preguntó el jefe de la obra.

—Nada –se excusó el Sr. Del Paso–. Me llamaron y subí.

La mujer habló por su móvil:

—¿Alguien ha enviado a un desconocido a la Torre A?

Esperó, y a poco sentenció:

—Ud. está en la obra equivocada.

El Sr. Del Paso, aliviado, sonrió.

—¡Adiós, entonces, y gracias! –dijo, esbozando una casi venia divertida.

Y por un tobogán que bajaba entre los pisos, se deslizó, feliz.

—¿Alguien podría vivir en este edificio? –se preguntó en voz alta.

Un experto en enigmas salió de la nada, y le dijo:

—Divaga Ud. Déjeme que le cuente la historia de esta construcción...

El Sr. del Paso dijo que sí cuando quería decir que no.

El otro le entregó el lápiz de las preguntas y la libreta de las respuestas.

El Sr. Del Paso sospechó haber caído en manos del agente sentimental, que pretende reconocerte para poner su cabeza en tu hombro.

—Esta historia ya la he leído –protestó.

—Claro –respondió el otro, irónicamente–. Ud. es quien la está escribiendo.

Miró con sorpresa que una tribu se avecinaba en tropel. Pero era el lenguaje mismo, abriéndose camino.

—Me llaman –se excusó, y se perdió entre las palabras.

## Al pie de la frontera

VOY A BUSCARTE del otro lado, pero apenas gano la calle me reconoces.

—¡Hola! —dices, demorando las vocales abiertas. Te abrazo y nos damos de besos.

El rubor de lo casual, la palidez del adiós.

Mientras subo las escaleras de la estación, pienso: Ella me esperaba a la deriva, junto a una puerta azul.

Te buscaba como si ya me hubieras encontrado, y jugaba con la idea de no reconocerte.

Te vi pasar, cruzar en el despropósito de la prisa.

Me buscabas en la mirada de los transeúntes, ocultos del sol, que esperan ser llamados por su nombre.

Debo irme, pero no me encuentras para despedirnos.

El tren respira, a punto de partir.

De este lado y también del otro.

## Los trabajos del muro

LA CONSTRUCCIÓN del muro nos define.

Necesitamos saber quiénes somos.

Afuera estamos porque dentro no somos.

Las fronteras de extramuros nos parten por la mitad.

Nos devuelven la imagen salvada al desierto.

La idea del muro es el derribamiento del muro.

No necesitamos otro rostro: somos ya un exceso de la imagen.

Necesitaríamos aquello que podríamos ser: la multiplicación del uno por el ninguno, esa multitud.

Muros que iluminan como espejos mudos.

Acrecentado sea lo que somos.

Nuestras manos quemadas por la cal del muradar.

Mientras tanto, nos sangran las uñas a su vera.

## Prosa de partir

EN EL MOMENTO en que mi hija se marcha y le doy unos billetes para el camino, la mano de mi padre regalándome otros se adelanta, y en la mano de mi hija se abre la mía. Las manos atesoran esa pausa.





«Ricordo Profondo». Escultura en bronce. Fragmento  
Jiménez Deredia

*El presente número de Fix100 ha sido ilustrado con obras del notable artista costarricense Deredia. Como reconocimiento a su obra y a su colaboración, y en el deseo de ser difusores del gran arte de Hispanoamérica, publicamos la presente semblanza del artista.*

Jorge Jiménez Martínez, conocido profesionalmente como Deredia, nace en la ciudad de Heredia, Costa Rica, en octubre de 1954. Su actividad escultórica toma vida en los 70, realizando obras que evidencian, por un lado, el desarrollo de formas orgánicas, su crecimiento, sus reacciones al ambiente y a la fuerza de gravedad, y, por otro lado, su influencia por el arte precolombino. Jiménez Deredia es el primer escultor latinoamericano en colocar una obra en la Basílica de San Pedro: la «Estatua de San Marcelino Champagnat». En 1999 le



fue otorgado el premio «Beato Angélico» por el Vaticano, como reconocimiento a la calidad espiritual que ha manifestado a través de sus obras.

Por otro lado, Jiménez Deredia fue el primer artista contemporáneo en exponer sus obras en el Foro Romano, el más importante sitio arqueológico y patrimonial de la capital italiana, del 23 de junio al 30 de noviembre del 2009. Hasta el momento se han publicado seis libros acerca del artista, entre los que se encuentra *Plenitud bajo el cielo. Jiménez Deredia y su leyenda*, una de las últimas publicaciones del respetado crítico francés Pierre Restany. Sin duda, Jiménez Deredia es uno de los artistas latinoamericanos de mayor proyección en el mundo, su trabajo ha sido reconocido en diversos homenajes y eventos culturales, y sus creaciones superan el plano material para construir obras de trascendencia universal.



**Carlos Almira Picazo** (Castellón, España, 1965) estudió y se doctoró en Historia Contemporánea en la Universidad de Granada. En 1997 publicó su primer libro, un ensayo histórico sobre la dictadura del General Franco, en la Editorial Comares e inició su carrera de profesor de Enseñanza Secundaria por diversos pueblos de Andalucía. El año 2005 publicó su primera obra de ficción, una novela histórica sobre la figura de Jesús de Nazaret, con la Editorial Entrelíneas. En 2007 la revista virtual *Prometheus* le editó en formato electrónico la novela *Todo es Noche*, una distopía sobre el posible futuro de un país de América Latina. En el 2009 publicó su novela *Issa Nobunaga*, sobre el paso del Japón feudal al Japón moderno. En el 2007 publica *La Evacuación*. Ha recibido el primer premio en el Certamen de Novela Corta Katharsis (2008) por *El jardín de los Bethencourt*, y una mención como finalista en el mismo concurso de relatos por el texto *No se lo digas a nadie*.

**Miguel Arnas Coronado** (Barcelona, España, 1949). En 1987 recibe una beca del Ministerio de Cultura para acabar su novela *Nos*, que permanece inédita. A partir de ahí, escribe siete novelas más, una de las cuales, *Bajo la encina*, fue editada en 2003 por el Ayuntamiento de Granada dentro de su colección *Granada Literaria*. Ha publicado artículos de crítica en las revistas *Ficciones* y *Alhucema de Granada*, *Arenas Blancas* de San Diego, California, y en la revista electrónica *Adamar*. Se ha incluido un cuento suyo en la edición colectiva *Las narraciones breves de Ideal*, verano del 2001. Es miembro activo del Institutum Pataphysicum.

**Omar David Ávalos Chávez** (Colima, México, 1981). Ha publicado en las revistas *El Subterráneo* (Morelia), *El Universo del Búho* (DF), *Barca de Palabras* (Zacatecas) y en los suplementos *AltaMar*, *Cartapacios*, *Andante*, *Ágora*, *Zafra* (Colima), *Acento* (Morelia), *Rodeo de Palabras* (Sonora), *La Jornada Semanal* (DF) y *Litterae Internacional* (Chile). Es coautor de *Figuración de Instantes*, *Son de Marzo*, *Silencio Inhabit(u)ado* (los tres editados por la Universidad de Guanajuato) y *Cola de Cuija* (Sogem); guionista de los cortometrajes *No te enamores de mí* y *La mirada*. Actualmente cursa el Doctorado en Literatura Latinoamericana en la Universidad de Concepción, Chile.

**Pablo Brescia** (Buenos Aires, Argentina, 1968). Es profesor asociado de español en la University of South Florida. Hizo el doctorado en lengua y literaturas hispánicas en University of California, Santa Barbara (2000). Ha coeditado *El cuento mexicano* (México, 1996), *Sor Juana y Vieira, trescientos años después* (México-EE. UU., 1998), *Borges múltiple: cuentos y ensayos de cuentistas* (México, 1999) y *El ojo en el caleidoscopio: las colecciones de textos integrados en la literatura latinoamericana* (México, 2006). Ha publicado en *World Literature Today* (Oklahoma), *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh), *Hostos Review/Revista Hostosiana* (New York), *Variaciones Borges* (Iowa), *Letterature d' América* (Roma), *Quimera* (Barcelona), *Caravelle: Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Bresilien* (Toulouse), *Espacios de Crítica y Producción* (Buenos Aires), *Poligrafías* (México), *Escritos* (México), *La Palabra y el Hombre* (México), and *Bulletin des Études Valéryennes* (Montpellier), y otras más. Ha sido conferencista invitado University of Cologne (Alemania), University of Texas

at Austin, University of Florida, Universidad Nacional de La Plata (Argentina), University of San Diego, Universidad Veracruzana (México) y Universidad de Guadalajara (México).

**Christian Elguera Olortegui** (Lima, Perú, 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 *Letras* (Perú) *Espéculo* (España), *El cuento en red* (México), y en el libro *Carlos Eduardo Zavaleta, hombre de varios mundos*. Actualmente es editor 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.

**Ana María Falconí**. Nació en Lima. Traductora y profesora de castellano e inglés. Ha traducido al español poemas y cuentos de autores norteamericanos, y al inglés poemas de algunos poetas peruanos. Ha publicado artículos en plaquetas, revistas y periódicos locales. Dirigió la Revista de Literatura «Pelicano». Su poemario *Sótanos Pájaros* fue publicado en el 2006 por Tranvía Editores. Algunos de sus poemas aparecen en la antología *Yacana- Poesía Perú S. XXI*, y en *Poetas peruanas de antología* de Ricardo González Vigil. En la actualidad prepara su nuevo poemario *Desvelo Blanco*.

**Paul Forsyth** (Lima, Perú, 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. Finalista del Premio Copé Internacional de Poesía 2009.

**Jhonn Guerra Banda** (Oroya, Perú, 1984) fue jefe de redacción de la revista literaria *Bocanada*. Ha publicado reseñas y textos creativos en diversas revistas del medio, así mismo ha participado en diversas actividades literarias —fue ponente en el Sixteenth Annual Carolina Conference on Romance Literatures organizado por la Universidad de Carolina del Norte, EE. UU. (2010), 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).

**Salvador Gutiérrez Solís** (Córdoba, España, 1968), en 1996 publica su primera novela, *Dictando al cojo*. A esta siguieron *La sonrisa de Lucía* (1997), *El color de la sangre* (1998), Premio Juan Valera, y *La novela de una novelista malaleche* (1999), finalista en el Premio Nacional de la Crítica. En 2000 publicó *El coleccionista* (Círculo de Lectores), y en 2001 *La fiebre del mercurio* y *Spin Off*. En 2003, *Más de cien bestias atrapadas en un punto. Jugadores y coleccionistas*, 2004, único libro de relatos. En 2005, *El sentimiento cautivo*. En 2006 *El batallón de los perdedores*. En 2007 publica su primera biografía, *Barnaby Conrad, una pasión española*. Ese mismo año *Guadalajara*. Ha participado en varias antologías. Actualmente ejerce la crítica literaria y es articulista en *El Día de Córdoba*.

**Alexis Iparraguirre** (Lima, Perú, 1974). Narrador y crítico literario. Ganó el Premio Nacional PUCP de Narrativa en 2004, por su libro de cuentos *El inventario de las naves*. Sus historias han sido incluidas en antologías peruanas y en la versión en línea de nuevos narradores latinoamericanos *El futuro no es nuestro*. Prepara una novela, titulada *La vida en Marte*.

**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), *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).

**Orlando Mazeyra Guillén** (Arequipa, Perú, 1980). *Urgente: necesito un retazo de felicidad* (Bizarro Ediciones, Lima, 2007) es su primer libro de relatos. Ganó el Primer Premio Nacional Universitario «Nicanor de la Fuente» (2003) organizado por la Universidad Nacional Pedro Ruiz Gallo de Lambayeque. Es columnista del diario *El Pueblo* de Arequipa y colaborador de la revista literaria *Hermano Cerdo* de México. También ha publicado el libro de cuentos *La prosperidad reclusa* (Cascahuesos Editores, Arequipa, 2009).

**José María Merino** (La Coruña, España, 1941) es un escritor, ensayista y poeta español. En marzo de 2008 fue elegido académico de la Real Academia Española. Pese a sus inicios poéticos, Merino ha cultivado principalmente la prosa: libros y artículos de viajes, ensayos literarios, crítica, novelas, novelas juveniles y, especialmente, cuentos, género este último del que se ha convertido en uno de sus más significados valedores. También es un destacado conferenciante y narrador oral. Ha publicado varias novelas la más reciente es *La sima* (2009).

**Manuel Mejía Valera** (Lima, Perú, 1925-1992). Formó parte de la generación del 50, publicando en las principales revistas de la época como *Letras peruanas* e *Idea*. Su obra es una pieza clave para comprender el desarrollo de la ficción y la literatura fantástica peruana, destacando *La evasión* (1954), *Lienzos del sueño* (1959) y *Un cuarto de conversación* (1966).

**Manuel Moyano** (Córdoba, Argentina, 1963), escritor español, en el año 2001 aparece su primera publicación titulada *El amigo de Kafka*, libro que cosechó excelentes críticas y que fue elegida por el diario *El Mundo* como una de las diez mejores óperas primas del año. La segunda obra de Manuel Moyano llegó en 2002 bajo el título *Dietario mágico. Curanderos, zahoríes, videntes e iluminados en la Murcia del siglo XXI*, obra inscrita dentro del género del ensayo y que explora el universo de curanderos, videntes y demás iluminados. En 2003 publica *El oro celeste* compuesto por dieciocho relatos. Actualmente, trabaja en el área de Cultura del Ayuntamiento de Molina de Segura, actividad que compagina con la escritura, la impartición de cursos en la Universidad de Murcia, y colaboraciones en las revistas *El Kraken* (en la que publica un artículo trimestral), *El coloquio de los perros* y *Entrelíneas*.

**Francisco Morales Lomas** (Jaén, Perú, 1957), poeta, narrador, dramaturgo, ensayista, columnista y crítico español literario perteneciente a la Generación de la Transición. Su poesía ha sido definida como fiel representante del *Humanismo solidario*, por su compromiso personal y sus valores estéticos. Su teatro pertenece a la corriente literaria llamada *Canibalismo dramático* que se define como comida social y conciencia de la realidad, ha publicado diversas novelas y poemarios. Desde el 2005 es presidente de la Asociación Andaluza de Escritores y Críticos Literarios. Desde entonces forma parte del consejo de redacción de la revista *El maquinista* de la Generación del Centro Cultural Generación del 27.

**Francisca Noguerol Jiménez** (de dónde es?) es Titular de Literatura Hispanoamericana en la Facultad de Filología de la Universidad de Salamanca y ha ejercido como profesora visitante en diferentes universidades americanas y europeas. Doctorada con una tesis sobre Augusto Monterroso fruto de la cual fue su libro *La trampa en la sonrisa* (1995), es autora y editora de *Los espejos las sombras. Mario Benedetti* (1999), *Augusto Monterroso* (2004), *Escritos disconformes: nuevos modelos de lectura* (2004), *Contra el canto de la goma de borrar: asedios a Enrique Lihn* (2005) y *Contraelegía. La poesía de José Emilio Pacheco* (2009). Ha publicado más de 130 artículos y capítulos de libro en revistas especializadas nacionales e internacionales, en los que se manifiesta su especial interés por la minificción, la poesía contemporánea, los imaginarios culturales, las relaciones entre imagen y literatura y la crítica genológica.

**Lisby Ocaña Reyes** (Callao, Perú, 1985). Ha publicado en algunas plaquetas de Lima y en la revista mexicana *Papalotzi*. Cuentos suyos aparecieron en la colección *Minimarket, 10 cuentos no retornables* (2005). Trabaja en un proyecto de ficción.

**Jesús Ortega** (Melilla, España, 1968) es autor del libro de cuentos *El clavo en la pared*, publicado en 2007 por la editorial Cuadernos del Vigía. Ha participado en la recopilación *Nuevos relatos para leer en el autobús* (Cuadernos del Vigía, 2009) y en la antología *Siglo XXI. Los nuevos nombres del cuento español actual* (Menoscuarto, 2010), editada por Gemma Pellicer y Fernando Valls.

**Julio Ortega** (Casma, Perú, 1942). Crítico, ensayista, profesor, poeta y narrador peruano cuya obra de pensamiento es una de las más importantes de América Latina, por sus lúcidas reflexiones acerca de la literatura y sus relaciones con la historia y la sociedad. Entre sus múltiples publicaciones críticas sobresalen *El discurso de la abundancia* (1992), *Una poética del cambio* (1992), *Arte de innovar* (1994), *Retrato de Carlos Fuentes* (1995), *El principio radical de lo nuevo* (1997) y *Caja de herramientas. Prácticas culturales para el nuevo siglo chileno* (2000). Respecto a su obra narrativa, pueden citarse el libro de cuentos *Las islas blancas* (1966) y la novela *Mediodía* (1970). Su labor como antólogo ha sido fundamental para la promoción de jóvenes escritores latinoamericanos de variadas tendencias y nacionalidades, a través de títulos como *Antología del cuento latinoamericano del siglo XXI* (1997) y otro volumen similar que en la misma fecha dedicó a los poetas. Actualmente es profesor de La Universidad de Brown, (Providence EE.UU.).

**Ángeles Prieto Barba** (Cádiz, España, 1966). Licenciada en Historia, escribió dos obras abordando diversos aspectos de su localidad de nacimiento, el ensayo histórico *La imagen de la monarquía en el Cádiz del Antiguo Régimen* y el libro de cuentos *Baluartes de ángeles*, algunos de cuyos relatos, han sido publicados en periódicos, revistas y blogs de reconocido prestigio, como *El independiente* de la Rioja, Argentina, las revistas literarias *Clarín* y *En sentido figurado* o los blogs de Antón Castro, *La nave de los locos* y *El baile de los silenos*, entre otros.

**Javier Perucho** (México). 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.

**Laura Pollastri (LUGAR?)**. Profesora (1979) y Doctora en Letras (1987) de la Universidad Nacional de La Plata donde inició su carrera desarrollada, posteriormente, en el país y el extranjero. Desde 1984 reside en la Patagonia; está al frente de las cátedras de Literatura Hispanoamericana en la Universidad Nacional del Comahue; fue Directora de la *Revista de Lengua y Literatura* (1993 - 2002), Directora y fundadora del Centro Patagónico de Estudios Latinoamericanos, Directora de Investigaciones y Directora Fundadora del Programa de Posgrado en Letras (2001-2006) de la Universidad Nacional del Comahue. Ha realizado numerosas investigaciones desde 1980 sobre vanguardias, modernismo, narrativa de los siglos XX y XXI. Buena parte de estos trabajos está publicada en libros y revistas de la especialidad. Desde 1990 dirige equipos de investigadores en la Universidad Nacional del Comahue. Ha publicado, en colaboración con David Lagmanovich, *La revista Aula Vallejo: introducción e índice* (2001) y *Microrrelatos argentinos*. (2006). En el año 2007, publicó *El límite de la palabra. Antología del microrrelato argentino contemporáneo* (Palencia, Menoscuarto). Actualmente se encuentra en prensa *Laura Pollastri* (edición literaria y prólogo): *La huella de la clepsidra. El microrrelato en el siglo XXI* que reúne una selección de los trabajos presentados en el V Congreso Internacional de Minificación (Comahue - Patagonia) que presidió en el año 2008, y *Laura Pollastri* (coord.): *Los umbrales imposibles (de la Patagonia al Caribe anglófono, muestra de textos)*.

**Solange Rodríguez Pappe** (Guayaquil- Ecuador, 1976) profesora universitaria, conductora de talleres de escritura creativa, y guionista. Ha publicado tres libros de cuentos. *Tinta Sangre* (2000), *Dracofilia* (2005) y *El lugar de las apariciones* (2007) libro con el que ganó el concurso hispanoamericano de micro cuentos «Escrito en las estrellas». Consta en varias antologías de narrativa hispanoamericana como las realizadas por Raúl Brasca

—*Cielo de Relámpagos*— y Salvador Luis —*Asamblea Portátil*—. Se puede encontrar novedades sobre su producción en el blog: <<http://ellugardelasapariciones.blogspot.com>>.

**Daniel Salvo** (Lima, Perú, 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 Ccancce** (Lima, Perú, 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*.

**Felipe Vázquez Aldana** (Barranquilla, Colombia, 1974), escritor y publicista. Considerado uno de los escritores contemporáneos más importantes de Colombia. Ha publicado *Águilas que encarnaron en tortugas* (2005), en 2007 esta obra recibió por parte del Instituto Distrital de Cultura (el apoyo a la producción artística). Su novela *Eliseo, el gladiador mágico* (2010), edición próxima.

## Responsables de sección

**Christian Elguera** se encargó de las secciones «Fixture», dedicada a entrevistar a críticos y escritores de microrrelato, y «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.

**Lauro Zavala** 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.

**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.cla.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

# fix100

## Estructura por áreas temáticas

<i>Área institucional</i>	<b>Créditos</b>
	<b>En pocas palabras</b> Índice de la edición
	<b>Letras corteses</b> Editorial
<i>Área periodística</i>	<b>Fixture</b> Entrevista central
	<b>Blogofixera</b> Noticias y comentarios sobre blogs y revistas virtuales
<i>Área histórica</i>	<b>Grimorio</b> Textos de escritores antiguos de tradiciones diversas
<i>Área de crítica</i>	<b>Oh, le mot juste!</b> Sección de teoría, ofrece investigaciones y artículos
	<b>Sinapsis</b> Estado de la crítica literaria hispanoamericana
	<b>Autor mínimo</b> Presentación de un autor por varios críticos desde diferentes ángulos de su producción
	<b>El tamaño sí importa</b> Sección de crítica de libros de ficción breve
<i>Área de creación</i>	<b>Minimalia</b> Sección de creación. Entre tres y cinco textos por autor
<i>Área de miscelánea</i>	<b>Babelita</b> Traducciones de textos de crítica y de creación
	<b>Racconto</b> Texto destacado
<i>Área de cierre</i>	<b>Galas &amp; aderezos</b> Semblanza del artista plástico invitado
	<b>Breviario</b> Fichas mínimas de autores y colaboradores

