

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA
E HISPANOAMERICANA



Tesis Doctoral

LA PUERTA DE LA CÁRCEL ESTÁ ABIERTA.
LA POÉTICA DE GUILLERMO SAMPERIO

Doctorando: Rafael Pontes Velasco

Directores:

Dra. Francisca Noguero Jiméñez
Dr. Juan Antonio González Iglesias

2011

Tesis Doctoral

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E
HISPANOAMERICANA



LA PUERTA DE LA CÁRCEL ESTÁ ABIERTA.
LA POÉTICA DE GUILLERMO SAMPERIO

Doctorando: Rafael Pontes Velasco

Tesis doctoral dirigida por la Doctora Francisca
Noguerol Jiménez y el Doctor Juan Antonio
González Iglesias, presentada en el Departamento
de Literatura Española e Hispanoamericana de la
Facultad de Filología, Universidad de Salamanca.

Vº Bº

La directora de la tesis

Fdo.: Francisca Noguerol Jiménez

Vº Bº

El director de la tesis

Fdo.: Juan Antonio González Iglesias

El doctorando

Fdo.: Rafael Pontes Velasco

ABSTRACT

The prison door is open. The poetics of Guillermo Samperio

As its name suggests, this research addresses the study of the poetics of Guillermo Samperio. Although this Mexican writer is perhaps better known as a narrator, in this paper we will use the word *poetics*, both in its wider sense, referring to the main features of his works as regards form and contents, and in the sense that these are pervaded by *poeticity*.

With this purpose in mind, we start from the context of hybrid genres fostered by the historical avant-gardes and continued with postmodern epistemology, together with the contributions of fantastic literature within the Hispanic scene. From this theoretical basis, and adopting a perspective that combines reader-response criticism and literary criticism, our study covers all the books published by Samperio to date, revealing the two main stages of his career and explaining the most important themes, symbols and characters in his work.

Our goal is to raise awareness of an author with an excellent potential to settle into the canon as a classic of contemporary literature. Given the heterogeneity of his proposal, we opt for a panoramic overview that, at the same time, takes into account both the historical context in which it is set and the rhetorical strategies that predominate in his literary style. As a coda, we will embark on an in-depth discussion of “El fantasma”, a blank text that synthesizes most of Samperio’s contributions.

“Para cada cosa existen dos concepciones que se contradicen mutuamente.”

Protágoras.

“La imposibilidad de penetrar el esquema divino del universo no puede disuadirnos de planear esquemas humanos, aunque nos conste que son provisorios.”

Jorge Luis Borges.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	13
CAPÍTULO I	
LA APERTURA DE LOS GÉNEROS LITERARIOS EN EL CONTEXTO DE LA EPISTEMOLOGÍA POSMODERNA	
I.1. GUILLERMO SAMPERIO, POSMODERNO POCO CONVENCIONAL.....	21
I.2. EL MARCO DE LA POSMODERNIDAD.....	29
I.3. EL HIBRIDISMO GENÉRICO.....	63
I.3.1. El cuento.....	83
I.3.2. El poema en prosa.....	105
I.3.3. El ensayo.....	112
I.3.4. La novela fragmentada.....	116
I.3.5. La ficción breve.....	123
CAPÍTULO II	
DEL REALISMO A LA NEOFANTASÍA	
II.1. EL REALISMO Y LA FANTASÍA.....	159
II.2. EL SURREALISMO Y LA NEOFANTASÍA.....	179
CAPÍTULO III	
NOTAS BIO-BIBLIOGRÁFICAS SOBRE GUILLERMO SAMPERIO	
III.1. CONSIDERACIONES GENERALES.....	197
III.1.1. <i>Curriculum vitae</i>	206
III.1.2. Contexto histórico y literario.....	212
III.1.3. Sus maestros y su generación.....	227
III.1.4. Perfil de su personalidad.....	243
III.2. RECEPCIÓN DE SUS LIBROS.....	251
III.2.1. Dos etapas en la obra samperiana.....	265

CAPÍTULO IV

TEMAS, SÍMBOLOS Y PERSONAJES

IV.1. TEMAS.....	307
IV.1.1. El compromiso.....	307
IV.1.2. La otredad.....	321
IV.2. SÍMBOLOS.....	336
IV.2.1. La puerta.....	336
IV.2.2. La ciudad.....	349
IV.2.3. Los pies.....	359
IV.3. PERSONAJES.....	368
IV.3.1. Las mujeres.....	369
IV.3.2. Los otros.....	380

CAPÍTULO V

ESTRATEGIAS RETÓRICAS

V.1. POÉTICA DE LA LIBERTAD	393
V.1.1. Un lenguaje propio.....	408
V.1.2. La metáfora y la ironía.....	424
V.1.3. Brevidad hermanada con la poesía.....	432
V.2. IMAGEN Y PALABRA.....	461

CAPÍTULO VI

“EL FANTASMA”

VI.1. “EL FANTASMA” COMO FRACTAL DE LA POÉTICA SAMPERIANA.....	489
VI.1.1. Fantasmas tradicionales.....	493
VI.1.2. Vinculación con textos de otros autores.....	496
VI.1.3. Comparación con otros títulos samperianos.....	511
VI.2. EL “SILENCIO COMUNICATIVO”.....	516
VI.2.1. El género del lector.....	532

CONCLUSIONES	537
BIBLIOGRAFÍA	557
APÉNDICE	
A.1. Entrevistas.....	589
A.2. <i>Puntos suspensivos</i> (Textos inéditos).....	659
A.3. Dibujos de Guillermo Samperio.....	687
SUMMARY AND CONCLUSIONS IN ENGLISH	693

INTRODUCCIÓN

El andar del artista va de lo creativo a la insatisfacción. Hay que aprovechar este vuelo.¹

“*La puerta de la cárcel está abierta*. La poética de Guillermo Samperio” mantiene una continuidad evidente con mi Tesis de Grado desde su denominación: “*La puerta de la cárcel está abierta*. Géneros híbridos en *Textos extraños* y *Cuaderno imaginario* de Guillermo Samperio”. El propósito de estudiar toda la obra samperiana hasta la fecha, empero, posee un sentido más ambicioso. Aunque el autor mexicano es conocido, sobre todo, como narrador, adoptaré la palabra *poética* en la acepción amplia que refiere las principales características formales y de contenido de sus textos, tratando de detectar, en conjunto, sus rasgos más sobresalientes y perdurables. Con el término aludiré también al hecho de que su escritura está impregnada de *poeticidad*; de ahí que en esta investigación sea concebido particularmente como poeta.

Pese a la existencia de interesantes artículos y reseñas acerca de diversos textos o libros de Samperio, los filólogos aún no hemos saldado la deuda que implica valorar un esfuerzo literario tan intenso y prolífico. El reto de estas páginas responde, por tanto, a la necesidad de hacer justicia a una propuesta estética sorprendente. Un lustro después de *Cuentos reunidos*, la exitosa antología editada por Alfaguara en 2006, se han perfilado las circunstancias apropiadas para analizar con detenimiento y en su totalidad las publicaciones samperianas hasta nuestros días.

Si bien este trabajo no puede trazar líneas definitivas, ya que se centra en un artista que apenas ha sobrepasado los sesenta años, sí reivindica la conveniencia de llevar a cabo una revisión panorámica de su legado. En la cosmovisión clásica la Poética regulaba, por medio del conocimiento de las ciencias humanas, aspectos esenciales de la experiencia estética. Para emular este objetivo, nos encomendaremos a Hermes, mensajero de los dioses y maestro de la comunicación, del que deriva la palabra *hermenéutica*. Asumiendo el significado etimológico de *e-rectum* – “abrir lo justo, lo recto, la pauta correcta” – los sistemas interpretativos deben intentar *erigir* la verdad que anida en toda obra artística, más aún si se basa en el poder creativo del lenguaje.

¹ Guillermo Samperio. “Municiones” (*La brevedad es una catarina anaranjada*), en *Cuentos reunidos*, México, Alfaguara, 2006, p. 445, [2004].

Este estudio se estructurará en seis capítulos, propulsando la dualidad, tan querida por Samperio, de respetar la naturaleza científica de un ensayo académico y, a la vez, dotarlo de ligereza. Se tendrá en cuenta, para ello, que el juicio crítico no ha de detenerse en el creador como representante único de unas composiciones determinadas, sino que éstas también forman parte de las macroestructuras constituidas por la época, los grupos literarios y las literaturas nacionales.

Así, el primer capítulo versará sobre la apertura de los géneros literarios en el contexto de la posmodernidad. Apoyándome en las disquisiciones de su texto “Novela y posmodernidad”, donde encara las implicaciones candentes de la epistemología de su tiempo, describiré a Samperio como “posmoderno poco convencional”. De este modo, observaré cómo incorpora a su poética algunos atributos posmodernos, remontándome a la querrela de los antiguos contra los modernos para precisar con mayor justeza los elementos característicos de la contemporaneidad.

Tras definir la posmodernidad como “modernidad tardía”, capaz de emanciparse de la angustia moderna a través del relativismo, así como ser compatible con diferentes corrientes filosóficas, se destacará el hibridismo genérico de significativos libros hispanoamericanos, desde principios del siglo XX hasta comienzos del XXI, a fin de arribar con bases sólidas a la obra samperiana. Una vez percibida la insuficiencia de la categorización de la literatura con las etiquetas de “cuento, ensayo, novela, poesía y teatro”, se resaltarán las modificaciones que sufre la noción de género literario en los últimos tiempos.

Partiré, para ello, de la comprensión del cuento como género proteico de la literatura, del que, en buena medida, derivan el poema en prosa y la microficción. En concreto, se señalará que el subgénero creado por Charles Baudelaire en *Petits Poèmes en prose*, implantado en plena efervescencia romántica a finales del siglo XIX, transforma en difusas las fronteras entre verso y prosa, provocando una revolución tanto en la forma – por la aclimatación de lo lírico a estructuras tradicionalmente alejadas de la poesía– como en el contenido – por su calado simbólico.

La crisis de las concepciones aristotélicas, reflejada por la problematización del pensamiento desarrollada en el ensayo de estatuto artístico – otra invención genérica de la modernidad – y en la novela fragmentada, se presentará como paso previo al apogeo de las modalidades anfibia que inundan la atmósfera literaria en los años recientes.

Con el término “ficción breve”, empleado por el mismo Samperio para nombrar gran parte de sus brevedades, nos adentraremos en un código de escritura imposible de

aprehender con exactitud. Dada su vitalidad en Hispanoamérica, bosquejaré aspectos tales como su nomenclatura múltiple, la originalidad de su difusión, sus posibilidades didácticas, su vinculación con otras disciplinas y su parentesco con subgéneros como el epigrama, el *haiku* y el entremés. Apoyándose en las premisas de la levedad y el espacio único sustentado en un golpe de vista, los textos de pocas palabras aúnan el homenaje a los mitos clásicos con el anuncio del arte venidero, poniendo en dique seco las separaciones drásticas entre lírica y narración, genio y parodia, erudición y chiste.

En el capítulo segundo, titulado “Del realismo a la neofantasia”, se subrayará la importancia de la literatura fantástica en la poética samperiana. Tras designar con el vocablo *fantasía* el corpus textual signado por una actitud de asombro ante los sucesos que escapan de las presunciones racionales, en oposición al *realismo* de un tipo de escritura que explora hechos empíricos acaecidos en un tiempo y espacio específicos, exploraré varios títulos de corte idealista y de ciencia ficción. Después, se valorarán las calificaciones de Latinoamérica como *tierra prometida* y de México como *lugar surrealista por antonomasia* como impulsores de los escritos consagrados a una *imaginación* plural y carente de prejuicios.

En este sentido, se calificarán de “poesía neofantástica” las aportaciones – tanto en prosa como en verso – que conjugan la ficción con la dicción, enlazando de este modo diversas líneas de investigación de esta tesis: la posmodernidad y la microficción, ambas convergentes en la neofantasia, con la condición de poeta de nuestro autor.

En el capítulo tercero, nos acercaremos a la vida y la producción literaria de Samperio, con el objeto de recalcar tanto la equilibrada heterogeneidad de su ejercicio literario como la yuxtaposición que establece entre habla y escritura, entre vida y arte. Poeta, novelista, ensayista, crítico y, sobre todo, reconocido cuentista, incidiré en que su versátil labor artística se apoya en su habilidad para mezclar todo tipo de géneros literarios. La condición proteica de su propuesta se traduce en su deseo de no repetir contenidos ni formas, transformando cada texto en una aventura destinada a seducir al lector.

En su *Ventriloquía inalámbrica*, Samperio denominó *talleres* a la armazón de elementos estructurales y temáticos que configuran el universo creativo de un artista. Respecto a su polifacética actividad profesional destacaré que una clave de la misma reside en su condición de “tallerista” en la Ciudad de México. Asimismo, en esta sección resaltaré los homenajes recibidos por su trayectoria literaria.

A continuación, la obra samperiana se integrará en un contexto localizado en

México, D. F., desde mediados de los setenta hasta la actualidad. No obstante, teniendo en cuenta que se trata de una *rara avis* de las letras hispanoamericanas, el análisis de sus textos en una época concreta no se ceñirá en exclusiva a la exploración de las tendencias narrativas mexicanas de los últimos treinta y cinco años; máxime cuando estamos ante un cosmopolita proclive al hibridismo genérico y, en general, ante una etapa histórica, la contemporánea, que no cesa de construirse a sí misma con revisiones permanentes. Se recalcarán entonces las motivaciones primordiales de un código literario con escasos precedentes, dado que las lecturas que marcan a nuestro autor oscilan desde el “realismo sucio” de Raymond Carver hasta la poesía y la filosofía existencialistas. Por otro lado, tampoco dejaremos en el tintero la huella que imprime en los nuevos talentos.

Ampliar los límites del canon entraña que una creación individual se proyecte en el conjunto de la tradición literaria. Por esta razón, al abordar la recepción de sus libros, realizaré un “recorrido por la crítica” para precisar cómo se percibe el imaginario samperiano en el mundo literario. Señalaré así los dos períodos distintivos en los que suele clasificarse su obra, insistiendo en que, a partir de 1981, año de la publicación de *Textos extraños*, ésta comenzó a relacionarse con el pensamiento posmoderno.

En función de sucesos biográficos trascendentes y acontecimientos históricos relevantes y catalizadores, consignaré dos fases creativas en la prefiguración de su curso artístico, la segunda de ellas, a su vez, subdividida en dos itinerarios. Tomando como referencia la antología que comprende los cuentos, poemas en prosa y ficciones breves que Samperio dio a conocer entre 1974 y 2006 recalcaré, en este sentido, la trilogía de los años setenta (*Cuando el tacto toma la palabra*, *Fuera del ring* y *Lenin en el fútbol* [sic]), y las dos pertenecientes a su período más lúdico: la de los ochenta (*Textos extraños*, *Gente de la ciudad* y *Cuaderno imaginario*) y la publicada en la última década (*La Gioconda en bicicleta*, *La mujer de la gabardina roja y otras mujeres* y *La brevedad es una catarina anaranjada*, a la que pueden añadirse los textos inéditos que incluye *Cuentos reunidos*). Sin embargo, toda clasificación que persista tajantemente en separar las dos etapas resulta insuficiente o inexacta ya que, en su caso, los ámbitos de lo social y de lo fantástico se infieren de manera compatible y simultánea.

El “fantasma” de cualquier investigación suele radicar en sus límites, lo que no impide que estudiemos todas las publicaciones samperianas hasta la fecha. Empleando, para dicha exégesis, la información contenida en diferentes artículos sobre su creación y en sus entrevistas, y aportando ejemplos textuales concretos para viajar por su universo, delinearé una trayectoria literaria pluridimensional, inmersa en múltiples géneros y

signada por la heterogeneidad. Se analizarán, en este empeño, veinte libros: *Cuando el tacto toma la palabra* (1974), *Fuera del ring* (1975), *Lenin en el futbol* (1978), *Textos extraños* (1981), *De este lado y del otro* (1982), *Gente de la ciudad* (1985), *Cuaderno imaginario* (1988), *Anteojos para la abstracción* (1994), *Ventriloquía inalámbrica* (1996), *Tribulaciones para el siglo XXI (ensayos)* (1999), *Los franchutes desde México* (2000), *La Gioconda en bicicleta* (2000), *Después apareció una nave. Recetas para nuevos cuentistas* (2002), *La mujer de la gabardina roja y otras mujeres* (2002), *La brevedad es una catarina anaranjada* (2004), *Al filo de la luna* (2005), *El club de los independientes* (2005), *La pantera de Marsella* (2006), *Cómo se escribe un cuento. 500 tips para nuevos cuentistas del siglo XXI* (2008) y *La guerra oculta* (2008).

También llevaré a cabo un breve escrutinio de *¿Por qué Colosio?* (1995), ensayo en clave de periodismo de investigación, y de los libros escritos para el público juvenil: *La reina y Solovino* (2000), *Emiliano Zapata, un soñador con bigotes* (2004), *Tongolele y el ombligo de la luna* (2010), *Hidalgo. Aventurero astuto de corazón grande* (2010), *Morelos. Adicto de la nación* (2010), *Juárez. Héroe de papel* (2010) y *Marcos, el enmascarado de estambre. (Biografía no velada)* (2011).

En el capítulo cuarto, se atenderá a los dos campos temáticos que justifican las obsesiones de la *casa Samperio*: el compromiso y la otredad. El primer tema se halla particularmente presente en la primera de las dos etapas que signan su trayectoria, mientras que el segundo deviene paradigmático de su segunda fase creativa. En cuanto a los símbolos, estudiaré la naturaleza sensorial de los tres por los que Samperio muestra especial fijación: la puerta, la ciudad y los pies, siendo este último una constante desde su primer libro, alusivo sobre todo a los zapatos de tacón como sinécdoque del erotismo. Tampoco descuidaré el estudio de los personajes más frecuentes en la obra samperiana, dividiéndolos entre “las mujeres” – siempre capitales – y “los otros” – divididos a su vez en hombres y animales.

En el capítulo quinto, la reflexión desembocará en las estrategias retóricas a las que recurre Samperio para escapar de la *cárcel* de los discursos estereotipados. Así, denominaré *poética de la libertad* a los principios de auto-exigencia, respeto a la tradición y, al mismo tiempo, independencia creativa que adopta a la hora de elaborar un estilo propio. Me centraré, aquí, en su vertiente más lúdica e híbrida, seguramente la que cuenta con más opciones de perduración.

Por último, en el capítulo sexto leeremos el texto más breve *escrito* en la ciudad más grande del mundo. “El fantasma”, completamente en blanco, explota al extremo las

posibilidades del paratexto, reafirmando tanto la conciencia de los poemas y narraciones de sus antecesores como la rebeldía inherente a la poética samperiana. De este modo, puede decirse que contiene, al tiempo que matiza, las conclusiones fundamentales de la presente tesis.

En definitiva, expondré la poética de un escritor contemporáneo que reivindica la libertad como bandera y, como se demostrará en el anexo de este trabajo, se encuentra en plena forma creativa. De hecho, Samperio ha corregido y/o revisado recientemente tanto las seis entrevistas como los veinte textos inéditos y los veintidós dibujos que conforman el apéndice incluido en estas páginas.

Creo posible la visualización de esta investigación desde la base de una pirámide. Imaginémos en una hipotética prisión. A cambio de nuestra libertad, Violante nos manda “hacer” no un soneto, sino una arquitectura triangular no necesariamente egipcia. La llegada a la cima se coronará con un final samperiano, tal vez sorprendente. En tal caso, habremos de diseñar parámetros que articulen una base maciza y compuesta de materiales homogéneos. El reto nos sumergirá en el océano de letras hispanoamericanas del siglo XX y principios del XXI, sin perder de vista las olas que provienen de mares de otras literaturas y continentes. Persiguiendo, a tientas, la llave mágica que abra el cerrojo del corpus literario del mexicano, intentaremos localizar el *taller* de Samperio en la capital de México. Una vez dentro nos esperará “El fantasma”, cuya recompensa anida en su misterioso título. Entonces descubriremos que la respuesta se escondía en nosotros mismos, o que, en palabras de Borges, la puerta de la cárcel está abierta.

La elaboración de esta tesis doctoral ha contado con apoyos incuestionables y circunstancias afortunadas. El proyecto comenzó hace más de diez años, concretamente en el curso 2000-2001, cuando me matriculé en el programa de Doctorado “Vanguardia y Posvanguardia en la Literatura Española e Hispanoamericana del siglo XX” en la Facultad de Filología de la Universidad de Salamanca. La doctora Francisca Noguero Jimémez me descubrió la fascinante obra samperiana, cuya lectura inició una reflexión que llevaré a cabo posiblemente hasta el final de mi vida.

En 2002, gracias a una beca de investigación facilitada por el convenio existente entre la Universidad de Salamanca y la Universidad Nacional Autónoma de México, pude conocer a Samperio y escribir una tesina sobre sus libros *Textos extraños* y *Cuaderno imaginario*. Mi período en México D. F. me permitió iniciar una valiosa amistad con el escritor mexicano. Nuestras múltiples conversaciones, directas o a través del correo electrónico, fructificaron, entre otras vivencias, en las entrevistas incluidas en

la presente investigación. El hecho de participar en su taller literario, así como compartir con él aventuras y anécdotas, resultó clave a la hora de abrir las puertas de mi cárcel personal.

En 2004, tras un complicado año sabático, viajé a Corea del Sur con la beca *Asem-Duo* que ofrece la Universidad de Salamanca en colaboración con Dankook University, situada en Seúl. Mis dificultades para encontrar estabilidad económica y laboral repercutieron en la escritura de un trabajo que exigía mayor continuidad, pero que en ningún momento desapareció de mis prioridades. Desde septiembre de 2005 hasta agosto de 2008 ejercí como lector de español en Korea University apoyado por una beca MAEC-AECI que, de manera indirecta, me permitió proseguir con mis incursiones en la obra samperiana. El penúltimo tramo se recorrió a medio camino entre Salamanca y Granada, de soles tan distintos al mexicano, con la aparición providencial, en la suma de esfuerzos intelectivos, del doctor Juan Antonio González Iglesias. El último se completó en l'Université Charles de Gaulle, Lille III (Francia), bajo el marco del *Doctorado Europeo*, donde durante tres meses (febrero, marzo y abril de 2011) participé en diversos seminarios y congresos bajo la estimulante tutela de la doctora Norah Giraldi.

La mayor aliada de esta tesis doctoral ha sido la constancia. Su escritura supone la culminación de una etapa académica que trae a mi memoria nombres queridos, como los de los doctores Antonio Sánchez Zamarreño y M^a Ángeles Pérez López, o el del secretario Luis Noriega. Mi vinculación de más de una década con la Universidad de Salamanca, desde que comencé la carrera de Filología Hispánica en octubre de 1996, no se ha visto enturbiada por mis estancias en otros países.

Quisiera dedicar esta tesis a la fe que han depositado en mí Guillermo Samperio y los profesores Francisca Noguero Jiméñez y Juan Antonio González Iglesias, desde el principio tutores y padres adoptivos en lo poético. A mi familia: mis hermanos, mi padre y, en particular, mi madre y mi abuela. A los amigos pendientes de estas páginas, como Antonio Arias, Cristina Anta, Elsa García, Guille Herráez, Isabel Lorenzo, Itziar Larraya, Javi Herrero, Jorge Barco, José Hornero, Maribel Tena, Sonia Betancort y, especialmente, Antonio Portela. A las personas que me han acompañado en momentos precisos y cuya omisión onomástica no significa que las haya olvidado. A mi antiguo ordenador portátil, jubilado tras seis años de dedicación intensa. Al nuevo, a punto de expirar. A Cha Eun Ah, artista de lo infinito.

CAPÍTULO I

LA APERTURA DE LOS GÉNEROS LITERARIOS EN EL CONTEXTO DE LA EPISTEMOLOGÍA POSMODERNA

I. 1. GUILLERMO SAMPERIO, POSMODERNO POCO CONVENCIONAL.

El mío es un “no” bañado o copeteado, entintado del desfallecimiento que equivale a esa punta
de la montaña que es blanca: la que sale entre las nubes.²

Esta investigación abarca la totalidad de la obra publicada, hasta la fecha, de Guillermo Samperio. De lo grande a lo pequeño, desde la epistemología que cataloga una era artística – la posmodernidad – hasta el análisis del texto que sintetiza los hallazgos samperianos tanto en el hibridismo genérico como en la literatura fantástica – “El fantasma” –, indagaremos en los rasgos esenciales de la poética de un escritor poco convencional.

La utilización de la nomenclatura “poética”, en este trabajo, no posee ningún matiz didáctico ni preceptivo, pero tampoco se muestra cercana a cierto escepticismo filosófico contemporáneo, en parte heredado de la teoría deconstructivista planteada por Jacques Derrida en *De la gramatología* (1967). Asumo que, en palabras de Antonio García Berrio, existe una importante diferencia entre las dos acepciones del término: “La tradicional, que la ha constituido en sus contenidos más amplios y decisivos, y la moderna y lingüística, restringida en su orientación al estudio de los constituyentes verbales del texto literario.”³

Frente al pesimismo fundamentado en las supuestas trampas del lenguaje y en la disparidad de criterios provocada por los múltiples procesos históricos que, según los postulados de la deconstrucción, invalidan el significado de los textos literarios⁴, y ante los límites terminológicos establecidos por la moderna lingüística y la semiología, la presente tesis reivindica un espacio donde lo poético se instaure como valor inmanente

² Guillermo Samperio en Rafael Pontes Velasco. “Entrevista a Guillermo Samperio: El genio precisa todos los ángulos”, *Quimera*, marzo de 2003, 227, p. 60.

³ Antonio García Berrio. *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 18.

⁴ Jacques Derrida. *De la gramatología*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1971, [1967].

y los *universales estéticos* se consoliden tanto por su materialidad textual como por su posibilidad de interpretación psicológico-imaginaria⁵. Por tanto, el vocablo elegido para titular este estudio entronca con la noción clásica de Poética, enriquecida a lo largo de los siglos por las aportaciones humanistas y por las disciplinas filosóficas y estéticas promovidas en distintos períodos románticos por Kant, Hegel o Schlegel.

Esta flexibilización del pensamiento poetológico parte, según García Berrio y Teresa Hernández, del hecho de que “ya desde el propio Aristóteles, la Poética clásica abdicó en la Retórica la teoría de la lengua literaria, sobre todo en el nivel elocutivo”⁶; de ahí que, a fin de reflexionar sobre las estrategias ficcionales e imaginativas del arte literario de Samperio, prevalezca la concepción de su obra como resultado de la autonomía creadora del autor.

Sin embargo, no desdeñaré los avances de la estética de la recepción en tanto concede un destacado lugar a la iniciativa hermenéutica y a los lectores. Como uno más de ellos, recurriré cuando se precise a las revelaciones de la mitocrítica y a las que estudiosos como Gaston Bachelard subrayan en su escrutinio de símbolos y *universales antropológicos*⁷, a fin de no dar por sentado, siguiendo a Wilhelm Dilthey al advertir que todo investigador pertenece a un período histórico concreto, que “quien investiga la historia es el mismo que la realiza.”⁸

Como apuntan José Antonio Sánchez y M^a Nieves Muñoz, la Retórica y Poética antiguas constituyen un legado determinante en la formación cultural y educativa de Occidente, ya que se revelan como “artes, esto es, saberes plenamente humanos, susceptibles de una codificación sistemática hábil para ser aprendida y transmitida”⁹. La responsabilidad inherente a esta premisa impele a que la comprensión de la poética samperiana se sustente en dos perspectivas: una *a priori*, por parte del propio escritor, consciente de la impronta de su propuesta en los diferentes contextos literarios de su época; y otra *a posteriori*, por nuestra parte, en el sobreentendido de que la producción

⁵ Antonio García Berrio. *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)*, op. cit., p. 477.

⁶ Antonio García Berrio y Teresa Hernández Fernández. *La poética: Tradición y modernidad*, Madrid, Síntesis, 1990, p. 12.

⁷ Gaston Bachelard. *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000, [1957].

⁸ Wilhelm Dilthey. *Obras de Wilhelm Dilthey. VII*, en Eugenio Ímaz (Ed.), México, Fondo de Cultura Económica, 1944-1963, pp. 304-305.

⁹ José A. Sánchez Marín y M^a. Nieves Muñoz Martín (Eds.). *Retórica, poética y géneros literarios*, Granada, Universidad de Granada, 2004, p. 7.

textual de Samperio antecede a nuestra *enunciación programática*, para que no se cumplan los temores de Gianni Vattimo respecto al peligro de que las obras analizadas se reduzcan a “ejemplos provisionales de aquella, ilustraciones y ejemplificaciones de ‘programas’ que, ante todo, quieren ser reconocidos como tales.”¹⁰

Con este preámbulo creo que se percibirá más agudamente la ubicación de Samperio como eslabón paradigmático de una etapa epistemológica situada entre la modernidad tardía y la posmodernidad. Su carrera literaria se inició a mediados de los años setenta del siglo pasado, recuperando, sin ingenuidad y con recursos personales, como también hicieron otros neovanguardistas del momento, el espíritu lúdico y las técnicas más valiosas de las vanguardias históricas. Su trayectoria privilegiada, por la eclosión producida entre la cronología en que apareció su obra y los hallazgos de la misma, demuestra la eficacia de una corriente posmoderna que revisa la tradición respetuosamente y se da la mano con la neovanguardia, última fase del arte moderno.

Como se sabe, la posmodernidad no presume de requisitos inamovibles y suscita controversia limitarla a fechas determinadas. En realidad, existen rasgos posmodernos en numerosos artistas de diversos períodos históricos, fisonomías que se traspasan del pasado al futuro. El *centro* y los *márgenes* de la literatura, por sus borrosas y esquivas categorías, pueden enfocarse desde ángulos tan arbitrarios como exactos. Atendiendo a los estudios de Jürgen Habermas y Fredric Jameson, entre otros, se deduce que la posmodernidad consta de una serie de atributos que, apreciados en su conjunto, no necesariamente se amoldan a los ejemplos prácticos de las creaciones samperianas. Así, Samperio podría firmar como característicos de su obra la fragmentación tanto textual como la que implica que el sujeto se disgrege en varias identidades, la recurrencia constante al humor y a la ironía, la experimentación temática y lingüística, la profusión de personajes extravagantes, la apertura a una multiplicidad de interpretaciones que invitan a la participación activa del lector, e incluso cierto interés por formatos literarios alejados de las convenciones tradicionales.

Con matices, puede identificársele con la apelación al virtuosismo intertextual, con la utilización de los modos oblicuos de expresión derivados de la alegoría, la paradoja o el principio de contradicción, y con el propósito *ex-céntrico* de privilegiar los márgenes frente al canon moderno, ya sea mediante la carnavalización de la historia

¹⁰ Gianni Vattimo. “Vocación ontológica de las poéticas del siglo XX”, en *Poesía y ontología*, Valencia, Universidad de Valencia, 1993, p. 48.

oficial o por la conversión del homenaje en pastiche o parodia. Sin embargo Samperio se aleja, con precaución pero con firmeza, de una actitud tan posmoderna como el descreimiento radical en los metarrelatos y las utopías, ya que al fin y al cabo no duda en denunciar con sus escritos las injusticias, de cualquier índole, que percibe en su observación del mundo.

En el contexto hispanohablante, debe recordarse que Federico de Onís estampó el membrete “posmodernismo” por primera vez en 1934, en su *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, aunque con una significación diferente a la que aplicamos aquí. La “posmodernidad”, y en consecuencia el adjetivo “posmoderno”, se contraponen a la modernidad cultural iniciada con la obra de Baudelaire y concluida con las revueltas del 68 en lugares estratégicos del planeta, como París, Praga y Ciudad de México. Pese a la universalidad del concepto, determinados críticos, entre ellos Vattimo, se preguntan si frente a las civilizaciones anglosajonas dominantes en la modernidad, no radicará la epistemología posmoderna en el auge de las culturas latinas.¹¹

Jaime Alazraki, en “La postmodernidad de Julio Cortázar”, alude a la estética de la recepción de Douwe Wessel Fokkema para reconocer la huella latinoamericana de una evolución literaria “que se origina en América e influencia la literatura europea, con Borges como escritor que ha contribuido más que ningún otro a la invención y aceptación del nuevo código”¹². En “Últimas tendencias y promociones”, Francisca Nogueroles sitúa la etapa comprendida entre 1970 y 1989 como la más idiosincrática de la posmodernidad, destacando la relevancia de los escritores latinoamericanos durante estas fechas:

El término, aparecido en la crítica anglosajona, a veces se aplicó a otras regiones sin tener en cuenta las diferencias socioeconómicas, culturales e históricas entre los *nuevos* lugares y aquellos en los que se acuñó. Es el caso de América Latina y la razón de que hayamos titulado el presente epígrafe *una posmodernidad periférica*.¹³

¹¹ Gianni Vattimo *et alii*. “Posmodernidad: ¿Una sociedad transparente?”, *En torno a la posmodernidad*, Barcelona, Anthropos, 1994, p. 11, [1990].

¹² Jaime Alazraki. “La postmodernidad de Julio Cortázar”, en Carmen Ruiz Barrionuevo y César Real Ramos (Eds.). *La modernidad literaria en España e Hispanoamérica*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1995, p. 129.

¹³ Francisca Nogueroles Jiménez. “Últimas tendencias y promociones”, en Trinidad Barrera (Ed.). *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo III. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 2008, pp. 167-168.

Esta periferia casi inmanente, que convierte a Latinoamérica en punto clave de los márgenes donde creció la mencionada *epistéme*, se refuerza con el hecho de que, siendo las décadas de los setenta y ochenta las más prolíficas en lo que a elaboración literaria posmoderna respecta, la investigación especializada sobre la misma apenas se ha establecido en los últimos veinticinco años. Concretamente en México, la creación artística de cariz posmoderno – caracterizada por el acento en el sarcasmo y el humor como elementos generacionales predominantes – colisiona, según Lauro Zavala, con el estado de crisis originado por la represión estudiantil efectuada por el gobierno en 1968:

Sin embargo, los antecedentes de esta narrativa se empezaron a producir desde mediados de la década de 1960, es decir, hace más de treinta años. En el caso de México, esta producción ha coincidido con ese estado permanente que aquí conocemos como La Crisis. El estado de crisis se inició claramente con la matanza de estudiantes por el gobierno en 1968, y se ha agudizado a partir de las sucesivas devaluaciones de 1976, 1980 y 1994.¹⁴

Samperio abraza, específicamente, la mayoría de los postulados posmodernos a partir de 1981, cuando, con la publicación de *Textos extraños*, decide que su conciencia política deje de ocupar el centro de su literatura para servirse de una amplia libertad temática, sin atender con tanto ahínco al compromiso social que le instó a escribir sus primeros libros. Precisamente la crítica comienza a identificarlo con el pensamiento posmoderno con este volumen de cuentos, donde abandona la idea de una escritura de urgencia para establecer un pacto esencial y exclusivo con la voluntad artística a través de la palabra.

Sin olvidarse nunca de su talante solidario con las clases más desfavorecidas, no permite que el testimonio de los abusos de poder se convierta en catalizador de su creación, indagando en cualquier género literario con pulso experimentador y sin prejuicios de ningún tipo. Las inquietudes intelectuales y estilísticas que arrancan con *Textos extraños* se afianzan en posteriores entregas, alcanzando posiblemente su cenit en las dos últimas décadas.

En cualquier caso, la recepción de sus escritos da un vuelco desde principios de los ochenta, cuando empieza a ser percibido como heredero de la inabarcable biblioteca universal de literatura fantástica. El abanico de influencias y conexiones en relación con su obra se extiende de manera extraordinaria, de modo que Ramón Gómez de la Serna o Jorge Luis Borges componen, junto a otros imaginativos, la rueda por la que se expande

¹⁴ Lauro Zavala. “El cuento mexicano en los albores del siglo XXI”, *Maga. Revista Panameña de Cultura*, 2001, 46, p. 40.

el hilo de la escritura samperiana. Se produce, asimismo, el entronque de su talento compositivo con la tradición mexicana inaugurada por la Generación del Ateneo de la Juventud (integrada, entre otros, por Alfonso Reyes, Julio Torri y Carlos Díaz Dufoo Jr.), y continuada de forma paradigmática por Juan José Arreola o Augusto Monterroso.

En definitiva, la combinación de diversas éticas y estéticas vigentes en su momento o rescatadas por él, sin casarse completamente con ninguna, se revela como rasgo posmoderno fundamental en su poética. Su toma de postura ante los problemas de nuestra era, marcada por la globalización en el ámbito cultural y por la ruptura de fronteras en la circulación de capitales en el sistema económico, consiste en proponer una resistencia contra la ausencia de reflexión en el empleo de la tecnología.

En su ensayo “Novela y posmodernidad” delimita su posición al respecto de esta cuestión candente y admite la oscuridad en que se halla el concepto mismo de epistemología. Estima que, a principios de los ochenta, las transformaciones acontecidas en la sociedad demandaban nuevas formas de representación artística. Paralelamente al aminoramiento de las distancias geográficas por el alto desarrollo de los medios de transporte, se genera una “crisis expresiva” de difícil resolución:

Esta hecatombe creativa anunció, de manera implícita, otras crisis, como la caída de los sistemas de pensamiento y los sociales, tal la de la semiótica y del muro de Berlín, respectivamente. La llamo crisis de expresividad porque en esta ocasión lo que apareció en el horizonte de los creadores fue el vacío, la nada y, junto con ellas, la angustia de imposibilidad creativa, atrapados en sus entonces ya pobres y desfallecientes herramientas, heredadas de Joyce y Faulkner, Mallarmé y Vallejo, Beckett e Ionesco, Duchamp y Warhol, Buñuel y Bergman, Martha Graham, entre muchos más. Los caminos que abrieron ellos arribaron al abismo.¹⁵

Las primeras obras denominadas posmodernas mezclan estilos de épocas literarias distantes, con frecuencia contribuyendo a ampliar el caos ideológico y cultural. Los escritores más inquietos, sin embargo, afrontan los cambios filosóficos y sociales con técnicas artísticas diferentes a las desarrolladas por los modernos, recurriendo a una visión retrospectiva con la intención de “voltar al pasado, inclusive al más remoto, para saber dónde se había torcido el camino y para recoger viejos–nuevos recursos de expresividad”¹⁶. De ahí que Samperio proponga combatir el agotamiento de los temas preservando “el aspecto cuestionante, lúdico e irónico, de las vanguardias”¹⁷. Es decir,

¹⁵ Guillermo Samperio. *Tribulaciones para el siglo XXI (ensayos)*, Puebla, UAP, 1999, p. 258.

¹⁶ *Ibíd.*, 259.

¹⁷ *Ibíd.*, p. 262.

aprendiendo de los aspectos positivos de la modernidad, sobreponiéndose a sus consecuencias negativas y no dejándose someter por el fenómeno de la uniformidad imperante en los registros computacionales de alcance masivo:

A los sistemas socio-económicos de la actualidad les conviene que la sociedad desfallezca; quieren individuos simplificados y uniformes, con el fin de exponerlos a un mercado global de fácil acceso. (...) Por ejemplo a través de la computación que propone un lenguaje único para cualquier usuario del mundo, pero en especial porque las alternativas de pensamiento se reducen a una simple encrucijada de dos caminos: sí o no, como suele pasar también con la televisión, tecnología sin memoria.¹⁸

Frente a esta simplificación del idioma informático, aconseja mantener la actitud de Martin Heidegger, quien tempranamente había sugerido, en su ponencia *Construir, habitar, pensar* (1951), dejar reposar los productos de la tecnología y manipularlos cuando se necesiten. La literatura merecedora del adjetivo “posmoderno”, a sus ojos, adquiere el deber de rebelarse contra los conformismos que provocaron la decadencia del arte moderno, sin rendirse ante el reduccionismo expresivo. No obstante, no apuesta por una oposición radical a la tradición que resulte en incoherencias o en la incomunicación anunciada, de *facto*, por James Joyce en su *Finnegans Wake* (1939). Por el contrario, invita a que el escritor acuda a otras disciplinas artísticas para superar el cansancio de voces y estrategias que conduce a la página en blanco: “A mi parecer, son la música, la danza, el cine y la pintura las que están construyendo nuevos extraños códigos que podrían ser atractivos para la narrativa de largo aliento que, a lo mejor, podría llamarse, algún día, posmoderna.”¹⁹

Contemporáneo poco convencional, Samperio se encuentra en la encrucijada entre lo moderno y lo posmoderno, oscilando por ambos extremos según convenga al arte literario. Asume el presupuesto de intervenir con mesura en la hoja en blanco, pero bajo la certeza de que, antes de acudir a la goma de borrar, aún resta mucho y bueno por escribir. Al no adoptar con ritmo constante las teorías de la posmodernidad ni afiliarse su escritura por completo a los requisitos de esta estética, su condición de “desubicado” le revela como integrante particularísimo de la literatura de *los raros*, prestigiada en el libro homónimo de Rubén Darío. Profundizando en su análisis de las excepciones culturales de diversa naturaleza, nos tropezamos en sus textos con la interpenetración de las volátiles lindes de lo culto y lo popular, acaso dependientes de una consideración de

¹⁸ *Ibíd.*, p. 261.

¹⁹ *Ibíd.*, p. 263.

época.

Su cosmovisión se aclara en su vida cotidiana, pertinente como inspiración literaria y al mismo tiempo similar a la de tantos de nosotros: múltiple, ecléctica, virtual quizá en demasía y con el afán de atender tanto a los grandes sistemas filosóficos como a los detalles inadvertidos de la existencia. En todo caso, destacan entre sus valores la postura de rechazo radical a la antimodernidad que fomenta la prevalencia del egoísmo; la actitud posmoderna de una empresa literaria coordinada entre la libertad formal sin restricciones y la investigación de los máximos materiales informativos al alcance; y, finalmente, el basamento moderno en el respeto irreductible tanto al lector como a la palabra.

Sin el escepticismo absoluto de los posmodernos genuinos, cuando se le invita a elegir entre la afirmación y la negación, el narrador reconoce indirectamente, en el capítulo “El Del Violeta”, de su novela *Ventriloquía inalámbrica*, su defensa de la ambigüedad: “La mezcla del `sí´ y del `no´, es decir, una sensibilidad compuesta por partículas *so* y *ni*, conceptos clave sin los que muchos procesos quedarían para siempre en la oscuridad total o en la total luminosidad”²⁰. No en vano, en “Confesiones del muñeco (V)”, cuestiona las escuelas filosóficas que fundamentan sus axiomas en las evasiones simplistas, lo que se traduce en su conato de combatir la confusión que suele arrastrar tras sí un ocultamiento de engaños masivos:

Uno de los principales impulsos de los soñadores es lanzarse a convertir en soñadores a los demás; serían felices en un planeta donde la finalidad fuera lo inexistente, como ha venido sucediendo de una u otra manera desde milenios, de ahí las guerras de utopías sangrientas. A ese proselitismo nosotros respondemos con un entretenimiento.²¹

En resumen, su definición literaria no se adhiere con exactitud al calificativo *posmoderno*, pero pueden comprenderse varias líneas decisivas de su obra desde dicha perspectiva epistemológica.

²⁰ Guillermo Samperio. *Ventriloquía inalámbrica*, México, Océano, 1996, p. 135.

²¹ *Ibíd.*, p. 146.

I. 2. EL MARCO DE LA POSMODERNIDAD.

Al sistema no le preocupa tanto ni le duele que le señalen sus errores, sino que lo muestren en su plena desnudez.²²

La célebre querrela de los antiguos contra los modernos, producida sobre todo en Francia e Inglaterra, y cuyos resultados más sobresalientes fructificaron en *La batalla entre los libros antiguos y modernos* (1704), de Jonathan Swift, parece desembocar en nuestros días en un enfrentamiento mundial entre los partidarios de la posmodernidad y sus detractores. Antes de adentrarnos en esta cuestión, debemos recordar que la primera polémica, que afecta al sentido último de la literatura en tanto calibra la necesidad de seguir escribiendo tras el esplendor del período clásico, data al menos de la Edad Media, cuando Bernard de Chartres, filósofo neoplatónico del siglo XII, según le atribuye su discípulo John de Salisbury en su *Metalogicon* (1159), utilizó alrededor de 1130 el símil “enanos a hombros de gigantes” para referirse a la cosmovisión perfeccionada, pero secundaria, de los autores modernos.²³

En opinión de Matei Calinescu, Francis Bacon da un paso más en esta disputa cuando estima que los verdaderamente antiguos no son los primeros grecorromanos, sino los intelectuales que, desde el punto de vista cronológico, continuamos su legado cultural²⁴. Este combate entre lo nuevo y lo viejo lleva implícita una concepción estética que dictamina el papel del arte, bien como imitación o bien como antinomia de la Naturaleza. Así, como apunta Alfredo Saldaña, John Locke, a finales del siglo XVII, consideró que la belleza reside más en la mente del observador que en los objetos *per se*, de modo similar a la preponderancia que David Hume concede a las experiencias singulares sobre los fenómenos naturales.²⁵

Más adelante, Immanuel Kant, en su *Crítica del juicio* (1790), afirma que los criterios estéticos no poseen carácter científico, sino crítico, ya que no pueden

²² Guillermo Samperio. “Novela y posmodernidad”, en *Tribulaciones para el siglo XXI (ensayos)*, op. cit., p. 263.

²³ Matei Calinescu. *Cinco caras de la modernidad*, Madrid, Tecnos, 1991, p. 25, [1987].

²⁴ *Ibíd.*, pp. 33-36.

²⁵ Alfredo Saldaña. *Modernidad y postmodernidad. Filosofía de la cultura y teoría estética*, Valencia, Episteme, 1997, p. 22.

delimitarse por medio de un procedimiento sistemático fundado en la demostración²⁶. Su compatriota Friedrich Hegel anuncia la disolución del arte tradicional cuando precisa, en su *Estética* de principios del siglo XIX, la autonomía y la materialidad autorreferencial del texto artístico²⁷. Entre los poetas, Oscar Wilde atestigua tempranamente, en *El fantasma de Canterville*, con la ironía que le caracteriza, que “hay momentos en los que el arte casi alcanza la dignidad de un trabajo manual.”²⁸

El modelo canónico clasicista, apoyado en la idea de armonía, cuya crisis había acentuado la influencia del positivismo, deja paso a la huella de reivindicación personal que el romanticismo imprime en diferentes textos franceses y alemanes, así como en el modernismo de Hispanoamérica, apreciado por muchos autores como la auténtica eclosión romántica en dicha latitud. No en vano Rubén Darío, en *Los raros*, confiesa confiar en el talento propio por encima de cualquier otra prerrogativa: “Creo en el individualismo artístico y social.”²⁹

En cualquier caso, según Simón Marchán Fiz, “la construcción de lo moderno” comprende tres grandes etapas históricas: la primera se erige con el romanticismo y abarca desde finales del siglo XVIII hasta el primer tercio del XIX; la segunda comienza a mediados del XIX, con el simbolismo francés como máximo exponente; y el tercer eslabón lo constituyen las vanguardias de principios del XX.³⁰

A fin de comprender con mayor presteza la idiosincrasia cultural y estética de la modernidad, hemos de remontarnos a Charles Baudelaire, quien en “El pintor de la vida moderna” diferencia dos líneas convergentes en la captación artística de lo bello. Su distinción entre los elementos *eternos e invariables* de la belleza y los *circunstanciales o relativos*, susceptibles a los dictados de la época, resulta aplicable a varias de nuestras poéticas contemporáneas. La definición baudelaireana del arte moderno implica que, así como existe una cara inamovible en las producciones artísticas, hay que reconocer la trascendencia de otra transitoria y fugaz.³¹

²⁶ *Ibid.*, p. 62.

²⁷ Georg Wilhelm Friedrich Hegel. *Estética I*, Barcelona, Península, 1989, p. 9.

²⁸ Oscar Wilde. *El fantasma de Canterville*, Madrid, Anaya, 2001, p. 134, [1891].

²⁹ Rubén Darío. *Los raros*, Zaragoza, Golpe de dados, 1998, p. 8, [1896].

³⁰ Simón Marchán Fiz. *La estética en la cultura moderna*, Madrid, Alianza, 1992, p. 10.

³¹ Charles Baudelaire. “El pintor de la vida moderna”, en Vassiliki Kolocotroni, Jane Goldman and Olga Taxidou (Eds.). *Modernism. An Anthology of Sources and Documents*, Edinburgh, Edinburgh University

Octavio Paz, en *Los hijos del limo*, se percató de que estas dos modernidades separadas por la intuición de Baudelaire – la estética de índole creativa y la histórico-social basada en los adelantos tecnológicos, respectivamente –, confluyen con su teoría de que las manifestaciones artísticas de los dos últimos siglos se caracterizan por emprender una confrontación contra sí mismas³². Más recientemente, Álvaro Salvador sugiere, en su antología *La piel del jaguar*, que, junto a la línea predominante de la “tradicción de la ruptura” señalada por Paz, convive una vertiente que denomina “tradicción de las tradiciones”, regida por una interpretación heraclitiana de la literatura y de su historia³³. Ante la mencionada repulsa a lo mimético iniciada en Hispanoamérica por Darío y continuada por los vanguardistas crece paralelamente, con el magisterio de Borges a la cabeza, la necesidad de dialogar con el legado literario de cada país. A ambas opciones, en la estructuración de Salvador, se les suma una apuesta autocrítica por el antirretoricismo irónico y la desacralización del sujeto poético, tendencia que, a su juicio, comienza con Nicanor Parra y desemboca en la posmodernidad.

El período conocido como modernidad abarca desde 1850 hasta 1968, si bien en sus amplias fronteras se cobijan el romanticismo anglosajón, el citado modernismo hispánico (desde 1880 hasta 1905), las vanguardias históricas (internacionalmente instaladas en 1906 y culminadas hacia 1935), la postura de compromiso político de la década de los cuarenta, el existencialismo filosófico (inspirado por Jean Paul Sartre y Albert Camus) de los cincuenta, el discurso utópico de los *hippies* de los sesenta (herederos a su vez de los *beat*, pero sin adoptar su violencia expresiva), y la mayor parte del *boom* de la narrativa hispanoamericana.

Las grietas abiertas por los modernos respecto a la carencia de garantías del racionalismo ilustrado, se seccionan hasta el extremo con las audacias de Stéphane Mallarmé. En su poema “*Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*” (publicado en 1897 en la revista *Cosmopolis*, y después en 1914 en *La Nouvelle Revue française*), cifra su ambición por lo absoluto, sirviéndose de metáforas remitentes a procesos incontrolables como el azar de las jugadas de dados.

Press, 1998, pp. 103- 107, [escrito entre 1859 y 1860, pero publicado en 1863].

³² Octavio Paz. *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix Barral, 1990, [1974].

³³ Álvaro Salvador (Ed.). *La piel del jaguar. 25 poetas hispanoamericanos ante el nuevo siglo*, Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2006.

Centrándose en el alcance de esta ruptura en Hispanoamérica Fernando Burgos, en su artículo “La vanguardia hispanoamericana y la transformación narrativa”, resume la modernidad en tres fases modulares de acuerdo con “las conexiones del modernismo, la vanguardia y la neovanguardia”³⁴. Entre los primeros libros vanguardistas destaca *El espejo de agua* (1916), de Vicente Huidobro, donde el poeta chileno propone prescindir de lo anecdótico y de lo descriptivo con el objeto de que la impresión emotiva nazca “de la sola virtud creadora. Hacer un poema como la naturaleza hace un árbol”³⁵. En el mismo año paradigmático en que se da a conocer el poemario, coinciden la muerte de Darío y la publicación de *La sangre devota*, del mexicano Ramón López Velarde. Por su parte, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922), del argentino Oliverio Girondo, se convierte en adalid literario del cubismo que surge de la evolución hacia lo abstracto que llevaron a cabo los últimos impresionistas.

En esencia, las vanguardias históricas suponen la última empresa artística moderna, la culminación lógica de los postulados de la modernidad. Con ellas, las artes pierden su estatus histórico de “bienes culturales” a favor de un proceso en desarrollo, o *work in progress*, donde la jerarquía entre los textos se deriva más de la iniciativa individual que de la emulación de las obras pasadas. Los vanguardistas se esfuerzan, en suma, por demostrar un cosmopolitismo más vital que académico, una actitud iconoclasta y lúdica ante las formas artísticas consagradas, el cultivo de la sorpresa, la ampliación de lo denotativo por medio de experimentos morfológicos y sintácticos, la predilección por la metáfora, el empleo de la prosopopeya en objetos inanimados y, sobre todo, una obsesión desorbitada por la originalidad.

Más que de un ciclo determinado, cabe hablar de voces independientes en las que el pulso por la primicia y la burla contra los cánones esconden la sospecha de que *todo está escrito* y, por ello, desesperadamente, sus cultivadores se lanzan a la captura de una novedad a punto de extinguirse bajo el sol de lo *ya dicho*. En este sentido, Marshall Berman cita, en *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, “La fundación y manifiesto del futurismo” (1909), del italiano Marinetti, para subrayar el anhelo global que se proyecta sobre los intereses particulares de cada *ismo*: “Tradición – todas las tradiciones del mundo en el mismo saco – es igual a dócil esclavitud, y modernidad es

³⁴ Fernando Burgos. “La vanguardia hispanoamericana y la transformación narrativa”, *Nuevo Texto Crítico* 2, 1989, 3, p. 159.

³⁵ Vicente Huidobro. *El espejo de agua*, Buenos Aires, Orión, 1916, p. 5.

igual a libertad.”³⁶

El ataque primordial de los vanguardistas se dirige al “material” con que se había trabajado tradicionalmente. En el caso de la pintura, el *Círculo negro sobre fondo blanco* (1913), de Kazimir Malevich, aporta por su insultante sencillez un ejemplo extremo de la subjetividad imperante. También los *collage* se alzan como factores críticos en la evolución del arte moderno. Aún por determinar tanto cuándo como quién lo inventó – si el pintor y escultor francés Georges Braque o el español Pablo Picasso –, lo cierto es que la amalgama de materiales disímiles insertados en la tela se instaura como la “representación de la representación”, encarnando una especie de metacódigo de lo visual. De ahí que el enfrentamiento directo contra la institucionalización del arte se traduzca en cuadros tan impactantes como la transgresora *Mona Lisa* (1919), donde Marcel Duchamp demuestra el poder de las falsificaciones para revitalizar el canon, añadiéndole un bigote a la *Gioconda* de Leonardo da Vinci, o el controvertido “Esto no es una pipa” (1928-1929), con el que el René Magritte discute los límites de nuestra percepción.

Volviendo al debate propulsado por Bernard de Chartres, ya en las primeras décadas del siglo XX se corrobora que, frente al sistema hipernormativo de la tradición clásica, el concepto de “lo nuevo” se transmuta en una exigencia creativa, rompiendo incluso con la asunción de que las composiciones deben englobarse en una matriz generica determinada para considerarse literatura. Para Miklós Szabolsci, la percepción de los géneros literarios se ensancha cuando “el artista tiene el sentimiento de que debe reflejar la realidad atormentada a través del carácter entrecortado, punteado, fragmentario de su obra”³⁷. Como indica Fernando Burgos a propósito del recurso tan en boga de la interdisciplinariedad:

Este fenómeno de invasión de un arte al otro y de mezclas no obedecía sólo al propósito de originalidad y de búsqueda de un arte nuevo surgido del *collage* de todos ellos y de la recomposición; había, sobre todo, la necesidad de afirmar el carácter esencial que siempre debería haber tenido el arte de acuerdo con la sensibilidad vanguardista: su libertad, descrita tan simplemente por Macedonio Fernández: “Libre sin límite sea el arte”.³⁸

³⁶ Filippo Tommaso Marinetti cit. en Marshall Berman. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, Madrid, Siglo XXI, 1991, p. 11, [1982].

³⁷ Miklós Szabolsci. “La ‘vanguardia’ literaria y artística como fenómeno internacional”, *Casa de las Américas*, 1972, 12, p. 6.

³⁸ Fernando Burgos. “La vanguardia hispanoamericana y la transformación narrativa”, loc. cit., p. 179.

La crítica y la espontaneidad creativa se conjugan en el mismo espacio, de manera que resulta coherente que Macedonio reflexione, en *Papeles de Recienvenido* (1929), sobre la idea del personaje autónomo que escapa del control de su hacedor. La ironía vanguardista encuentra una de sus mejores expresiones hispanoamericanas en la fingida autobiografía de Recienvenido, identificado como “*autor ignorado y que no se sabe si escribe bien*”³⁹. En la novela se acentúa su inexistencia, ya que hasta los atributos físicos del protagonista – como su pronunciada curva en la espalda – se supeditan a su condición de literato empedernido: “Admiten otros que su torso presentaba ese martillo a favor, por efecto de excesivas lecturas; no porque lo que uno lee se le gane allí cuando no sirve para la cabeza, sino por descuido de su postura en el acto de consumir renglones.”⁴⁰

Las equívocas interpretaciones sobre el personaje, contrastadas una y otra vez con el escepticismo respecto a las prolijas descripciones naturalistas, revelan un refrescante descreimiento en los propios logros, derivado de “la inesperada y acreditada Literatura Confusiva y Automatista, de lectura fácil (de omitir), en la que se espera tanto... del lector, de su originalidad”⁴¹. Dos proclamas del escritor argentino devienen paradigmas precursores de la posmodernidad: “Ser el primero en llegar tarde” y “el inventor del paréntesis de un solo palito.”⁴²

En cuanto a la función social del arte y de la literatura en la época de las vanguardias, Peter Bürger apela a teóricos como Georg Lukács y Theodor W. Adorno para resaltar cómo el célebre *delectare et prodesse*, de Horacio, queda reemplazado por la ausencia de cualquier finalidad extrínseca tanto al proceso como al producto artístico⁴³. Quizá por ello, Walter Benjamin repudia, en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (1935), la facilidad con que los medios electrónicos – agentes fundamentales en cualquier revolución política – se muestran controlados por el empuje del Estado, hasta tal punto que acaban por consolidarse como fuerzas activas en el mantenimiento del orden establecido. Aunque más adelante, en su breve “Tesis sobre la filosofía de la historia” (1938), sostendrá que el decurso histórico se fundamenta en

³⁹ Macedonio Fernández. *Papeles de Recienvenido*, La Habana, Casa de las Américas, 1969, p. 52, [1929].

⁴⁰ *Ibíd.*, p. 53.

⁴¹ *Ibíd.*, p. 57.

⁴² *Ibíd.*, pp. 54 y 59 respectivamente.

⁴³ Peter Bürger. *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 2000, p. 93, [1974].

una representación unitaria del pasado, construida interesadamente por las clases sociales dominantes, se percata muy pronto de las contradicciones entre la modernidad estética y la tecnológica:

Por vez primera en la historia universal, la reproductibilidad técnica emancipa a la obra artística de su existencia parasitaria en un ritual. La obra de arte reproducida se convierte, en medida siempre creciente, en reproducción de una obra artística dispuesta para ser reproducida. De la placa fotográfica, por ejemplo, son posibles muchas copias; preguntarse por la copia auténtica no tendría sentido alguno. Pero en el mismo instante en que la norma de la autenticidad fracasa en la producción artística, se trastorna la función íntegra del arte. En lugar de su fundamentación en un ritual aparece su fundamentación en una praxis distinta, a saber en la política.⁴⁴

Rosa M^a Rodríguez Magda y M^a Carmen África Vidal, en “El postmodernismo ya no tiene quien le escriba”, en una apreciación similar a la anterior pero enfocada a los imaginarios latinoamericanos, subrayan el peligro de banalización cultural al que aboca la asimilación superflua de las vanguardias por parte de una burguesía acomodaticia. La tendencia a consumir vorazmente los objetos estéticos, para después depositarlos en el olvido sin reflexión previa y volver a venderlos lustros más tarde como reliquia sentimental, supone que “la babelización, el mestizaje, el analfabetismo, la fascinación *naïf* y plana por la confusión de la lengua (...), [sean] el único y desolador horizonte que nos espera.”⁴⁵

Como señala Hans Magnus Enzensberger en “Las aporías de la vanguardia”, la incorporación al patrimonio canónico de los hallazgos vanguardistas provoca más la sofisticación del vocabulario académico que una creación eficaz a la hora de anticiparse a los avatares de la historia: “En cuanto una obra moderna deja de ser nueva, de comportar un riesgo, es rápidamente reivindicada como ‘obra clásica de la modernidad’ por la misma crítica que durante décadas había tratado en vano de demolerla con sus ‘firmes principios’.”⁴⁶

Corromper la etimología del término *avantgarde*, que alude al tecnicismo militar de *avance*, conduce únicamente al “surgimiento de una vanguardia como *bluff*, como

⁴⁴ Walter Benjamin. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, 1989, pp. 21-22, [1935].

⁴⁵ Rosa M^a Rodríguez Magda y M^a del Carmen África Vidal (Eds.). “El postmodernismo ya no tiene quien le escriba”, *Y después del postmodernismo, ¿qué?*, Barcelona, Anthropos, 1998, p. 12.

⁴⁶ Hans Magnus Enzensberger. “Las aporías de la vanguardia”, *Revista Sur*, noviembre y diciembre de 1963, 285, p. 4.

fuga hacia adelante, en la que participa el grueso por temor de quedar rezagado”⁴⁷. Frente a la incertidumbre por saber qué composiciones *están por delante* de otras, el autor alemán recuerda que artistas como Marcel Proust, William Faulkner, Bertolt Brecht, Samuel Beckett, Heinrich von Kleist o Franz Kafka desconocían el calificativo “vanguardista” con que suele denominárseles, posiblemente porque sólo la posteridad puede otorgar un lugar capaz de sustraerse a los pronósticos. En su opinión, las obras maestras se sustentan en el equilibrio “de una índole donde lo decisivo son los saltos. Con la espontaneidad con que éstos se producen no puede ninguna teoría del futuro.”⁴⁸

Enzensberger rechaza el carácter doctrinario, de cierta afinidad con los movimientos políticos totalitarios, de todo estilo artístico que pretenda imponer sus normas apelando a la irracionalidad e incluso a oscuros misticismos. De ahí que critique el culto de algunos sectores de las vanguardias a ideologías cercanas, desde el punto de vista temático, al esoterismo de cariz pseudoreligioso y, desde una perspectiva estilística, a la excesiva experimentación científicista como justificación de técnicas difíciles de explicar con un discurso lógico:

Todos los movimientos vanguardistas enarbolan la bandera de la libertad, entendiéndola conquistarla por la vía revolucionaria. (...) En cambio, no está claramente definida la libertad a la cual se refieren los manifiestos de la vanguardia en las artes, ni el significado de la palabra revolución que en ellos abunda. Harto frecuentemente esos manifiestos suenan, a la vez, a grandilocuente y anodino, como si su exclusivo propósito fuese el de espantar convencionalismos burgueses, que de por sí no son sino fantasmas.⁴⁹

Las aporías dependientes de proposiciones repetitivas en torno a conceptos desvirtuados como “revolución” y “libertad”, así como el autoengaño fundado en el progreso desmedido e incontrolado del mercado, se combaten con la conciencia de que en todo gran trabajo artístico “hay algo de inacabado; este inevitable déficit es, precisamente, el factor de su permanencia”⁵⁰. Wayne C. Booth, en *Retórica de la ironía*, destaca en este sentido que “todos los artistas que llegan a interesar al mundo, incluso al mundo contemporáneo, han producido obras de *arte*, no de azar.”⁵¹

Cuando el contraestilo vanguardista, destinado por sus propios postulados a lo

⁴⁷ *Ibíd.*, p. 9.

⁴⁸ *Ibíd.*, pp. 10-11.

⁴⁹ *Ibíd.*, p. 13.

⁵⁰ *Ibíd.*, p. 7.

⁵¹ Wayne C. Booth. *Retórica de la ironía*, Madrid, Taurus, 1989, p. 309, [1974].

efímero, comienza a prescindir de este principio autodestructivo e ingresa en bibliotecas, universidades, museos e instituciones, nace la neovanguardia. Con ella se continúa potenciando la autonomía del arte con respecto a la vida, pero sin cuestionar los formatos tradicionales de la difusión artística. Aunque varios estudiosos han censurado la expansión del arte en medios de comunicación masiva como la radio o la televisión por excitar el infantilismo que conforma al placer sin esfuerzo⁵², lo cierto es que los neovanguardistas participan sin prejuicios de la interacción de diferentes disciplinas.

El pluralismo de motivos y formas se afianza con el brío contracultural de los años sesenta, donde se recobra el espíritu inquieto e iconoclasta de principios del siglo XX, pero sin ofrecer soluciones a la creciente alienación del sujeto ni atisbar vocaciones trascendentalistas. En términos generales, se trata de evitar la pose elitista del modernismo o de las vanguardias históricas para alcanzar la respuesta de un mayor número de personas. Los escritores del *boom* latinoamericano, así, perfeccionan los planteamientos utópicos con el acento en una narrativa interesada más por la edificación que por lo deconstructivo. Julio Cortázar, con libros como *Rayuela* (1963), da un crucial paso adelante en esta dirección con propuestas de metarrelatos en los que predominan las técnicas vanguardistas.

Este contexto literario se abarca con más justeza atendiendo a su contraparte plástica, donde la irrupción del arte conceptual supone el abandono de la pintura de caballete por la construcción de “imágenes” que no se refieren icónicamente a nada en concreto, ni a personas ni a paisajes. Distinguido por renunciar a los objetos artísticos convencionales y enfatizar la trascendencia de las ideas, este ambicioso movimiento cuenta como principales representantes a pintores como Jackson Pollock o Mark Rothko.

Por estos mismos años se cuestionan los mensajes del capitalismo consumista e imperialista a través del diseño en masa de hamburguesas gigantes (1961), de Claes Oldenburg, de las *Latas de sopa Campbell* (1962), de Andy Warhol, o de los aviones de guerra en el cómic *Whaam!* (1963), de Roy Lichtenstein.

La vertiente literaria de los grandes discursos confluye con el posvanguardismo, cuya amplia cronología, desde 1950 hasta 1980 aproximadamente, colisiona en multitud de corrientes poéticas. Enmarcados en el desconcierto tras la Segunda Guerra Mundial, la guerra civil española, el impacto de la Revolución cubana y los regímenes autoritarios hispanoamericanos, los poetas posvanguardistas se caracterizan por denunciar la

⁵² Matei Calinescu. *Cinco caras de la modernidad*, op. cit., pp. 234-242.

descomposición política y social de los países de Latinoamérica, debida en gran parte a la progresiva dependencia económica de los Estados Unidos.

La complejidad de los acontecimientos les impulsa a emplear la escritura como instrumento de combate, como fomenta el chileno Nicanor Parra a base de parodias, ironías desmitificadoras y humor corrosivo, con frecuencia de extracción popular. Su poética destaca formalmente por la tonalidad narrativa, el prosaísmo, el coloquialismo y el antirretoricismo, sin olvidar la recolección de refranes y frases hechas del habla cotidiana, para modificarlos con ligeras variaciones significativas y enhebrar versos que sorprenden por su aparente familiaridad. En ellos, lo escatológico y lo soez se mezclan con cultismos y latinismos, en una dicción que combina lo agramatical con diversas modalidades líricas consagradas.

La crisis existencial del poeta, manifiestada en la actitud anti-heroica y anti-académica de *Poemas y antipoemas* (1954), surge de la desilusión provocada por el lanzamiento de la bomba atómica y el fracaso de las democracias, sobre todo en las naciones en vías de desarrollo. En un momento en que el neocolonialismo y la sociedad de consumo no propiciaban esperanzas de salvación, el escepticismo de los antipoemas contrasta con la confianza profesada por el arte vanguardista de liberación al ser humano. Así se demuestra en “Cartas del poeta que duerme en una silla” (1969), donde se aboga por una enunciación sin dogmatismos ni doctrinas: “Jóvenes / escriban lo que quieran / En el estilo que les parezca mejor / Ha pasado demasiada sangre bajo los puentes / Para seguir creyendo – creo yo / Que sólo se puede seguir un camino: / En poesía se permite todo”⁵³. El cariz antifundacional de los textos parrianos configura, para muchos autores, el primer paradigma de la posmodernidad.

En opinión de Andreas Huyssen, la modernidad estética y el postestructuralismo se vinculan por su alejamiento de la realidad y de su representación imitativa, negando la existencia tanto del sujeto como de la historia. Asimismo, este crítico considera que las nuevas tecnologías, apoyadas en la cultura de la imagen, transforman nuestra concepción del mundo más profundamente que las vanguardias. Por esta razón defiende que la epistemología posmoderna, que él emparenta con las teorías postestructuralistas, debe apreciarse en sus logros y fracasos, en sus promesas y contradicciones, como un paso

⁵³ Nicanor Parra. *Páginas en blanco*, en M^a Ángeles Pérez López (Ed.), Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001, p. 241.

lógico tras la ramificación moderna de la posvanguardia.⁵⁴

M^a Ángeles Pérez López, en “Introducción. La antipoesía de Nicanor Parra (Poesía en tiempos de zozobra)”, también señala cómo el cuestionamiento del progreso científico y tecnológico, que llevaron a cabo los posvanguardistas, puede relacionarse con las inquietudes posmodernas: “Al no participar de una concepción perfectiva de la historia, es decir, moderna o utópica, y al negar los proyectos iluministas (...), Parra es uno de los primeros y más destacados posmodernos de la escritura hispanoamericana contemporánea.”⁵⁵

Obviamente, no se entiende la valoración de la diversidad y del perspectivismo múltiple sin la proclamación de Arthur Rimbaud de *Je est un autre*, pero ante todo los posmodernos insisten en subrayar matices. De ahí que propongan renovar la fórmula rimbaudiana sustituyendo “‘Yo es otro’ por ‘Yo es todos’ o incluso ‘Yo es nadie’”⁵⁶. En este sentido, Iris M. Zavala, en *La posmodernidad y Mijail Bajtin*, detecta una corriente transnacional de hondas raíces filosóficas, preocupada por las identidades múltiples que se personalizan en “el descentramiento del sujeto o la búsqueda de la ‘otredad’: el ‘otro’ de Unamuno, la heterogeneidad de Machado, los heterónimos de Fernando Pessoa, la explosión del sujeto de Joyce o de Clarice Lispector.”⁵⁷

En las apreciaciones de Habermas, las concomitancias respecto a la subjetividad imperante, así como a la estimación de las diferentes culturas como prueba del derecho a la libertad, avalan la interpretación de la posmodernidad como modernidad tardía. Para este autor, los posmodernos deben recuperar las proclamas de la modernidad estética y solicitar una segunda Ilustración que redima sus fallas y preserve sus consignas ciudadanas y democráticas⁵⁸. Contrapone la *modernidad cultural* a la *social*, insistiendo en la conveniencia de que los “jóvenes conservadores” se centren en el medro del individuo, en vez de de interesarse únicamente en el mero – y tal vez infértil

⁵⁴ Andreas Huyssen. “Cartografía del postmodernismo”, en Josep Picó (Ed.). *Modernidad y posmodernidad*, Madrid, Alianza, 1992, p. 216.

⁵⁵ M^a Ángeles Pérez López. “Introducción. La antipoesía de Nicanor Parra (Poesía en tiempos de zozobra)”, en Nicanor Parra. *Páginas en blanco*, op. cit., p. 70.

⁵⁶ *Ibíd.*, p. 56.

⁵⁷ Iris M. Zavala. *La posmodernidad y Mijail Bajtin: Una poética dialógica*, Madrid, Austral, 1991, pp. 117-118.

⁵⁸ Jürgen Habermas. *El pensamiento postmetafísico*, Madrid, Taurus, 1990.

– intercambio de informaciones.⁵⁹

Existen dos talantes contrarios, en la investigación crítica de la posmodernidad, en relación a la posible evolución o involución del pensamiento moderno. Junto a Habermas teóricos como Fredric Jameson, Iris M. Zavala o Terry Eagleton consideran que la *episteme* posmoderna propone una ideología de signo conservador, antagónica a los ideales emancipatorios modernos⁶⁰. Frente a esta lectura, Linda Hutcheon la estima capaz de continuar estos presupuestos e incluso de superar las antinomias de las dicotomías pasadas⁶¹. Pese a la profusión de escuelas hermenéuticas, las principales se concentran en tres países: en Francia destaca el postestructuralismo, con Jean-François Lyotard, Michel Foucault y Jacques Derrida como máximos valedores; en Alemania, la teoría crítica heredera de la Escuela de Frankfurt de Adorno y Max Horkheimer, con Habermas como gran representante; y, en Estados Unidos, la corriente neoconservadora de estudiosos como Daniel Bell, Nathan Glazer o Peter Bürger.

En cualquier caso, el tono desmitificador de los modernos explica que Alfredo Saldaña indique, certeramente, que “el canon estético dominante en la postmodernidad es consecuencia directa de este estado de crisis permanente que nos ha legado la modernidad”⁶². La transformación de diversos preceptos modernos a partir de relaciones más abiertas e interactivas refuerza su opinión de que los discursos posmodernos no se deben comprender como si fuesen *los restos de un naufragio*: “La modernidad no sólo reaccionó contra el pasado, sino que – al potenciar una postura crítica consigo misma – creó las circunstancias necesarias y favorables para hacer posible su propia desintegración”⁶³. Volviendo a la querrela entre antiguos y modernos con que inicié este epígrafe, la cuestión una vez más reside en desvelar el sentido de escribir o no. Como apunta David Lodge: “‘Life imitates art’, declared Oscar Wilde, meaning that we compose the reality we perceive by mental structures that are cultural, not natural in origin, and that it is art which is most likely to change and renew those structures when

⁵⁹ Jürgen Habermas. *El discurso filosófico de la modernidad*, Madrid, Taurus, 1991, p. 13.

⁶⁰ Fredric Jameson. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós, 1991, [1984]; Iris M. Zavala. *La posmodernidad y Mijail Bajtin: Una poética dialógica*, op. cit.; Terry Eagleton. *Las ilusiones del posmodernismo*, Barcelona, Paidós, 1997, [1996].

⁶¹ Linda Hutcheon. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, New York/London, Routledge, 1988, *passim*.

⁶² Alfredo Saldaña. *Modernidad y postmodernidad. Filosofía de la cultura y teoría estética*, op. cit., p. 24.

⁶³ *Ibíd.*, p. 27.

they become inadequate or unsatisfying.”⁶⁴

En el capítulo “Modernism, Antimodernism and Postmodernism”, Lodge define a los artistas antimodernos por la inocencia con que afrontan el misterio de la creación: “It regards literature as the communication of a reality that exists prior to and independent of the act of communication”⁶⁵. A ellos se oponen los modernos y, sobre todo, los posmodernos, quienes aprenden de Samuel Beckett cómo transmitir que parezcan absurdas tanto la vida como la escritura. Así lo ejemplifica la combinación de planos alejados de la *mimesis* en dos publicaciones fundamentales: “Postmodernist writers sometimes defy this law by permutating alternative narrative lines in the same text – for example John Fowles’s *The French Lieutenant’s Woman*, or John Barth’s story *Lost in the Funhouse*.”⁶⁶

La prodigalidad de las teorías modernas que confluyen con la posmodernidad se corrobora en múltiples puntos comunes. Sin embargo Patxi Lanceros, en “Apunte sobre el pensamiento destructivo”, piensa que no “hay posmodernidad, sino una multiplicidad de estrategias parciales que carecen de propósito común. (...) Nunca la modernidad fue tan inequívocamente una como cuando ha tenido que oponer resistencia a la dispersión posmoderna.”⁶⁷

Alain Touraine declara, en *Crítica de la modernidad*, que la transición entre la sociedad industrial a un programa neoliberal generó un proceso traumático repleto de contradicciones intrínsecas que obtiene en 1968 su punto de inflexión⁶⁸. Gianni Vattimo, en una línea similar, concluye que “la modernidad deja de existir cuando – por múltiples

⁶⁴ David Lodge. *Working with Structuralism. Essays and Reviews on Nineteenth and Twentieth-Century Literature*, London, Ark, 1986, p. 5, [1981]. “‘La vida imita al arte’, declaró Oscar Wilde, queriendo significar que componemos la realidad que percibimos a partir de estructuras mentales de origen cultural, no natural, y que es el arte el más indicado para cambiar y renovar esas estructuras que han llegado a ser inadecuadas o insatisfactorias.” La traducción es mía.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 6. “[La antimodernidad] considera la literatura comunicación de una realidad que existe previa e independientemente del acto comunicativo.” La traducción es mía.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 13. “Los escritores posmodernos a veces desafían esta ley permutando líneas narrativas alternativas en el mismo texto – por ejemplo *La mujer del teniente francés*, de John Fowles, o los cuentos de *Perdido en la Casa de juegos*, de John Barth.” La traducción es mía.

⁶⁷ Patxi Lanceros. “Apunte sobre el pensamiento destructivo”, en Gianni Vattimo *et alii. En torno a la posmodernidad*, loc. cit., p. 142.

⁶⁸ Alain Touraine. *Crítica de la modernidad*, Madrid, Temas de Hoy, 1993, p. 457, [1992].

razones – desaparece la posibilidad de seguir hablando de la historia como una entidad unitaria.”⁶⁹

Ello no implica que el proyecto emancipador promovido por la modernidad se haya agotado, sino que, por el contrario, conviene avivar la motivación de emprenderlo con una voz menos grandilocuente. Así, el chileno Enrique Lihn, en su poema “Si se ha de escribir correctamente poesía”, sugiere un discurso comedido: “no estaría de más bajar un poco el tono / sin adoptar por ello un silencio monolítico / ni decidirse por la murmuración”⁷⁰. La consciencia de la humildad ante el ingente legado literario se cifra también en estos endecasílabos de “Situación”, del español Álvaro García: “Mantente, pues, a un lado y piensa en Beckett: / no hay nada que decir ni que escribir, / pero es imprescindible expresar eso.”⁷¹

La posmodernidad deja atrás, según Vattimo, las cosmovisiones filosóficas bien perfiladas en pro de un pensamiento débil y, en cierto modo, nihilista en su alejamiento de la acritud existencial. Los modernos, incluso los más impregnados del sentimiento de fracaso, pergeñan sus esperanzas creativas en la novela, su manifestación literaria por excelencia, donde pretenden resumir sus abarcadores objetivos temáticos y estilísticos. Si bien muchos de ellos abrigan la idea de la inutilidad de la escritura, descreídos del recurso de reflejar la realidad con formas genéricas tradicionales, identifican su desasosiego por el mundo fragmentario que aparece ante sus ojos con la soledad ontológica.

Los posmodernos, por el contrario, prefieren la aceptación serena de la ambigüedad, jugando con los metarrelatos y descreyendo de la salvación, sin renunciar a la paradoja ni al autodidactismo anárquico. La “nueva *gnosis*” no conjetura separaciones drásticas entre lo culto y lo popular, consciente de que la distinción entre uno y otro ámbito depende de aspectos tan dispares como la época, las revalorizaciones, las referencias previas, las decisiones del artista y hasta el estado de ánimo del receptor. El pastiche y la sátira pueden surgir en escritos que remiten a sí mismos o a otros pertenecientes al universo privativo de un escritor. Para Umberto Eco, se debe escribir como reacción ante el silencio vanguardista, que conduce a la hoja en blanco:

⁶⁹ Gianni Vattimo. “Posmodernidad: ¿Una sociedad transparente?”, loc. cit., p. 10.

⁷⁰ Enrique Lihn. *Porque escribí. Antología poética*, Chile, Fondo de Cultura Económica, 1995, p. 221.

⁷¹ Álvaro García. “Situación”, en Luis Antonio de Villena (Ed.). *10 menos 30. La ruptura interior en la “poesía de la experiencia”*, Valencia, Pre-Textos, 1997, p. 55.

Pero llega el momento en que la vanguardia (lo moderno) no puede ir más allá, porque ya ha producido un metalenguaje que habla de sus imposibles textos (arte conceptual). La respuesta posmoderna a lo moderno consiste en reconocer que, puesto que el pasado no puede destruirse – su destrucción conduce al silencio –, lo que hay que hacer es volver a visitarlo; con ironía, sin ingenuidad.⁷²

Aunque existen rasgos afines en múltiples épocas artísticas, conviene limitar la impronta posmoderna a un período histórico concreto. Calinescu amplió sus *Caras de la modernidad* (1977) aduciendo que la posmodernidad constituye una más de las cinco que componen la época moderna, localizando su praxis en la etapa comprendida entre 1970 y 1989, y señalando a Cortázar, Gabriel García Márquez, Italo Calvino, Fowles, Milan Kundera o Warhol como cabezas visibles del corpus. Las diatribas posmodernas continúan configurando un complicado misterio bien entrado el siglo XXI, tanto en su confección de opciones creativas inagotables como en su enfrentamiento a las trabas del aburrimiento. Frente a ellas, sus autores sustituyen la lógica “o/o” de la modernidad por la ecuación “ambos/y”, inseparable a la noción de infinitud de sistemas discursivos, como indica el propio Calinescu:

Entre los medios más frecuentes con los que se puede lograr esta multiplicidad de códigos están la alusión y el comentario alusivo, la cita, la referencia lúdicamente distorsionada o inventada, el refundido, la transposición, el anacronismo deliberado, la mezcla de dos o más modos históricos o estilísticos (...). Incluso en boca de sus mejores defensores, el posmodernismo es reconocido como un concepto “híbrido” y ambiguo.⁷³

Tal vez dos poemas idiosincráticos de sus respectivos momentos históricos nos ayuden a comprender, con mayor perspectiva, las diferencias, no tan grandes, entre los fundamentos filosóficos de la modernidad y los de la posmodernidad. El primero, paradigmáticamente moderno, es la potente “Arte poética” de Huidobro:

Que el verso sea como una llave
que abra mil puertas.
Una hoja cae; algo pasa volando;
cuanto miren los ojos creado sea,
y el alma del oyente quede temblando.

Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra;
el adjetivo, cuando no da vida, mata.

⁷² Umberto Eco cit. en Matei Calinescu. *Cinco caras de la modernidad*, op. cit., p. 269.

⁷³ Matei Calinescu. *Cinco caras de la modernidad*, op. cit., p. 277.

Estamos en el ciclo de los nervios.
El músculo cuelga,
como recuerdo en los museos;
mas no por eso tenemos menos fuerza:
el vigor verdadero
reside en la cabeza.

Por qué cantáis la rosa, ¡oh, Poetas!
Hacedla florecer en el poema.

Sólo para vosotros
viven todas las cosas bajo el Sol.

El poeta es un pequeño Dios.⁷⁴

Por otra parte, en “Hay que ser absolutamente posmoderno”, el poeta español Antonio Portela sintetiza en cada verso un axioma clave de los *no tan nuevos* principios de esta etapa que, como aliterativamente subraya Francisco Umbral en su *Guía de la posmodernidad. Crónicas, personajes e itinerarios madrileños*, “supone el final de los fines”⁷⁵:

Hay que ser absolutamente posmoderno.
Simultáneo a cada hombre del presente,
a todas las edades de la Historia,
mi memoria se fragmenta.
Yo y mis contemporáneos
hemos aprendido el olvido.
Estoy libre del pasado y juego con él:
descanso con otras formas eternas.
Puedo elegir mi tiempo. No así mi espacio.
Mi vida y mi cultura se componen
de formas de calidoscopio.
Nunca fuimos tan libres.
Hemos olvidado viejas lenguas,
nuestro credo
y las formas antiguas de poder.
Es el comienzo de una nueva era

⁷⁴ Vicente Huidobro. *El espejo de agua*, op. cit., p. 16.

⁷⁵ Francisco Umbral. *Guía de la posmodernidad. Crónicas, personajes e itinerarios madrileños*, Madrid, El Papagayo, 1987, p. 25.

menos novedosa que las anteriores.

Mi momento es el resumen
de todos los momentos del mundo.⁷⁶

En 1971, Ihab Hassan, en *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*, adopta el término “posmodernidad”, aplicado en un principio a la crítica de arte y arquitectura, para ocuparse por vez primera del fenómeno anárquico que había percibido en literatura. En las artes visuales, Leo Steinberg consolida, en *Other Criteria* (1972), el empleo del adjetivo “posmoderno” para describir la pintura que Robert Rauschenberg desarrolló durante los años cincuenta. Desde entonces, el vocablo con el que se denomina a determinadas corrientes artísticas de Estados Unidos ha obtenido gran repercusión internacional en numerosas disciplinas del conocimiento humano, extendiéndose con significaciones variadas y, con frecuencia, contradictorias.

Célebre resultó la defensa de Jean-François Lyotard, en *La condition postmoderne* (1979), del advenimiento de una era caracterizada por la pluralidad cultural. Sin embargo, siete años después, en *La posmodernidad (explicada a los niños)*, el autor declara no atreverse a sentar doctrina acerca de una cuestión tan brumosa, terminando por aceptar que, bajo el membrete, se agrupan perspectivas opuestas entre sí: “El artista y el escritor trabajan sin reglas y para establecer las reglas de aquello *que habrá sido hecho*. De ahí que la obra y el texto tengan las propiedades del acontecimiento (...). *Posmoderno* será comprender según la paradoja del futuro (*post*) anterior (*modo*).”⁷⁷

El acento posmoderno suele colocarse en libros destinados a la reivindicación de minorías marginadas política, social, racial o sexualmente hablando, pero no siempre. Sus cultivadores pueden activar los *márgenes* de alusiones personales, influencias ocultas y enrevesadas notas a pie de página, en composiciones en apariencia focalizadas hacia el *centro* canónico. Consciente de la dificultad de comprometerse con una sola vertiente posmoderna, Lyotard concibe como género precursor clave el ensayo de Michel de Montaigne, cuya fascinante capacidad digresiva enriquece las técnicas modernas de la disposición textual en fragmentos: “El ‘post-’ de ‘posmoderno’ no significa un movimiento de *come back*, de *flash back*, de *feed back*, es decir, de repetición, sino un proceso a manera de *ana-*, un proceso de análisis, de anamnesis, de anagogía y de

⁷⁶ Antonio Portela. *¿Estás seguro de que no nos siguen?*, Barcelona, DVD, 2003, p. 53.

⁷⁷ Jean-François Lyotard. *La posmodernidad (explicada a los niños)*, Barcelona, Gedisa, 2003, p. 25, [1986].

anamorfosis, que elabora un ‘olvido inicial’.”⁷⁸

La posmodernidad apunta a la afirmación y a la negación, al sí del no, al no del sí, a incontables preguntas y/o respuestas intermedias. Casi puede definirse por lo que no es, como trató de acercarse Santo Tomás de Aquino a Dios. Como el *Tractatus logico-philosophicus* que, tras largos años preparatorios, Ludwig Wittgenstein finalizó en agosto de 1918 con la sospecha de que nadie lo comprendería, quizá el mensaje posmoderno más valioso resida en el silencio, en lo *no escrito* de una labor que deja el pensamiento y el arte en el mismo lugar que ya tenían en nuestra estantería mental. A semejanza de estas palabras del “Prólogo” de la obra wittgensteiniana, el sentido de la posmodernidad puede resumirse en “lo que siquiera puede ser dicho, puede ser dicho claramente; y de lo que no se puede hablar hay que callar.”⁷⁹

Concepto integrador, compatible con filosofías de diverso signo, superador de la angustia existencial de los modernos a través de la asunción madura de la teoría de la relatividad, con la ironía como vector de expresión, y contextualizado entre paradojas irresolubles, la recepción de la posmodernidad ha evolucionado a lo largo de las décadas. No obstante, para aprehender la pertinencia de la estética posmoderna en la obra de Samperio conviene identificarla, siguiendo a Linda Hutcheon, con la “modernidad tardía”. En analogía con los años de decadencia de la cultura grecorromana, la posmodernidad constituye, para esta autora, el último eslabón de la era moderna.

Remontarse a la Antigüedad clásica implica recordar las estrategias de *imitatio* y *variatio* que, resueltas en la *aemulatio*, establecen tanto la noción de avance como la responsabilidad de superación. La *Levitas Graecorum* se refleja en la plenitud con que los artistas sentían habitar el mundo como primogénitos, engendrando una civilización propicia para la filosofía y la especulación. La *Gravitas Romanorum*, cimentada arquitectónicamente en la construcción de sólidos puentes, acueductos y anfiteatros, se traduce en la pesadumbre de tener que interpretar el hecho literario – por primera vez en Occidente – de manera secundaria.

Roma hereda textos clásicos a los que enfrentarse; de ahí que sus poetas experimenten con procedimientos basados en juegos matemáticos con el lenguaje de modo similar a la indagación estilística, de cariz vanguardista, propugnada por distintos escritores desde principios del siglo XX. Juan Antonio González Iglesias, en su ensayo

⁷⁸ *Ibid.*, p. 93.

⁷⁹ Ludwig Wittgenstein. *Tractatus logico-philosophicus*, Madrid, Alianza, 1995, p. 47, [1921].

“El intertexto absoluto: el poema XXV de Optaciano Porfirio”, subraya en este sentido la audacia extrema de los artificios formales presentes en la combinatoria de este lírico *rompecabezas* del siglo IV d. C., donde se sortean las infinitas posibilidades de conjugar sus versos iniciales: “Arduos poemas componen felices las musas, / discordes uniones enlazan en diversos metros, / dificultades escribiendo, retorciendo sus corazones los poetas. / Por doquier mezcladas quedarán una a una las palabras.”⁸⁰

La propuesta lúdica de Publilio Optaciano Porfirio, al tiempo que supera en grado las innovaciones asumidas en el centón propio de su época, nos sugiere que la experimentación intratextual se anuncia ya en la Antigüedad Tardía:

Los *carmina figurata* de Optaciano llevan al extremo el carácter *derivado* de la literatura latina. (...) [En la Antigüedad Tardía] dos presencias nuevas – bárbaros y cristianos – han modificado el paisaje literario y la noción misma de juego. (...) [Se da así] una correspondencia entre el tipo de sociedades que producen estos poemas (sociedades cerradas) y las formas literarias: sea en la Antigüedad Tardía, en la Edad Media o en cierto período del imperio chino.⁸¹

En opinión de Francisco Umbral, la desconfianza generalizada hacia los puentes generacionales convierte a la posmodernidad en una extensión de la Grecia decadente: “El posmoderno es un griego cansado, un griego de veinticinco siglos más tarde, que lo que quiere es que le dejen en paz”⁸². Como romano y judeocristiano, el posmoderno no pudo partir de cero a la hora de configurar sus creaciones. Al legado clásico, debe sumarle un amplio patrimonio artístico y conceptual, transmitido desde la Edad Media hasta la posvanguardia, que acostumbra a analizar a través de fuentes secundarias y no pocas veces desvirtuadas.

Previsor de que todo movimiento cultural resiste el paso de las décadas en la medida en que mantiene su efímero *encanto*, Umbral afirma que el “drama intelectual del momento es que el posmoderno no tiene nada que hacer, salvo decorar un poco”⁸³. Sin embargo, en esta certeza de lo fugaz, en la carencia de aspiraciones por lo absoluto

⁸⁰ Optaciano Porfirio cit. en Juan Antonio González Iglesias. “El intertexto absoluto: El poema XXV de Optaciano Porfirio”, en Francisca Pordomingo Pardo, Vicente Bécares Botas, Rosario Cortés Tovar y José Carlos Fernández Corte (Eds.). *Intertextualidad en las literaturas griega y latina*, Madrid/Salamanca, Ed. Clásicas/ Universidad de Salamanca, 2000, p. 341.

⁸¹ Juan Antonio González Iglesias. “El intertexto absoluto: El poema XXV de Optaciano Porfirio”, loc. cit., p. 351.

⁸² Francisco Umbral. *Guía de la posmodernidad. Crónicas, personajes e itinerarios madrileños*, op. cit., p. 120.

⁸³ *Ibíd.*, p. 69.

cifra, a finales de los ochenta, sus optimistas pronósticos respecto a la perduración del *pensamiento débil*: “El posmoderno no se suicida jamás (...), no cree suficientemente en sí mismo como para matarse. Matarse exige mucha fe en el yo (...). El posmoderno, pues, lo que quiere es sobrevivir.”⁸⁴

Nuestra modernidad tardía, romana en tanto acepta que toda propuesta literaria debe partir de un corpus precedente cada vez más dilatado, se ve invitada a un diálogo permanente tanto con la tradición canónica como con la marginal o alternativa. Los posmodernos conciben por ello la intertextualidad como técnica indispensable del “trabajo en equipo”, amparados en la idea de componer, interminablemente, una especie de libro o “poema corporativo” al que tratar de dotar, entre los casi indistinguibles emisores y receptores, de sentido.

Este fenómeno principal de la cultura contemporánea, consistente en poblar el discurso propio con referencias ajenas no necesariamente artísticas, en cualquier lengua e incluso saltándose los límites idiomáticos, no carece de cierta raíz nostálgica. La labor intertextual centra su alcance en una forma especial de traducir el arte y la vida, hilvanando un enorme centón imaginario donde el cosmos literario se prolonga con escritos propios y ajenos. Como sintetiza Francisca Noguero, los *escombros* de las ficciones posmodernas transforman el perfil de sus escritores, que abandonan las estructuraciones basadas en unidades textuales orgánicas:

La intertextualidad como recurso postmoderno configura otro posible ángulo del hibridismo genérico. La reactivación de un texto del pasado prueba que el concepto *libro* puede padecer diversas distorsiones. Por ejemplo, las creaciones de Monterroso han sido comparadas, a propósito del estallido que sus propuestas inclasificables provocan en la obra, con “las esquirlas irregulares que quedan tras la explosión”.⁸⁵

Así como puede decirse que la autorreflexividad ha intervenido en la actividad literaria desde el *Arte poética* de Horacio, debemos a Thomas de Quincey la concepción de la literatura como plagio continuo de sí misma. Sin embargo, no se acude de manera sistemática a la incorporación de citas ajenas en el texto hasta la aparición de los *Cantos* (escritos entre 1915 y 1962, pero recopilados por primera vez en 1925), de Ezra Pound, y *La tierra baldía* (1922), de T. S. Eliot.

Si bien tendemos a considerar pioneros a los antiguos griegos y latinos a la hora

⁸⁴ *Ibíd.*, p. 107.

⁸⁵ Francisca Noguero Jiménez. “Textos como esquirlas: Los híbridos genéricos de Augusto Monterroso”, *Ínsula*, 1998, 618-619, p. 29.

de anticipar o descubrir la mayoría de nuestros procedimientos literarios, no hemos de olvidar las anteriores poéticas no occidentales, sobre todo si éstas pueden revelarnos la presencia de rasgos estudiados de antemano como modernos o posmodernos. Marcela de Juan indica que, ya en la lírica china de la Dinastía T'ang (618-960), los poetas exaltaban la importancia del retiro contemplativo, adelantándose a lo que siglos después instigarían ascéticos españoles como Fray Luis de León. Las concomitancias no cesan y, en el caso no sólo de cosmovisiones sino también de frases de gran similitud en períodos y lugares distantes, nos interrogan con el misterio de averiguar hasta qué punto el recurso de la intertextualidad es consciente:

Insisten mucho también los poetas chinos en el tema de la desolación ante la fugacidad del tiempo, añoranza, aquí, del tiempo que se va, metafísica preocupación universal tan de todas las épocas y de todos los hombres, con expresiones, por parte de los poetas chinos, que recuerdan, casi literalmente a veces, algunos de los más ilustres versos de la gran lírica española. Véase, por ejemplo, el poema de Li Po que dice así: *Los hechos y los hombres viajan hacia el morir, / como pasan las aguas del Río Azul a perderse en el mar...* ¿A quién, leyendo esto, no le vendrá inmediatamente a la memoria la inmortal elegía de Jorge Manrique, con sus tres versos casi idénticos? *Nuestras vidas son los ríos / que van a dar en la mar / que es el morir...*⁸⁶

Lo intertextual posmoderno descansa en la complejidad con que se acentúan las relaciones íntimas existentes entre dos o más creaciones de procedencia desigual y, a menudo, equívoca. Revitalizando la mezcla de géneros literarios con una mirada retrospectiva que, a la vez, burla y dignifica la tradición, su profusión conecta con la negación de la autoría individual y de la originalidad de la pieza artística.

Esta doble postura de rechazo enraíza con la publicación, en 1953, de *El grado cero de la escritura*, donde Roland Barthes propone el mito de las infinitas lecturas posibles sobre una estructura ausente⁸⁷. Reducido el arte literario a mera escritura y presentada la imposibilidad de un principio regulador de la literariedad, el siguiente paso conduce a la sospecha de que no se puede garantizar ni controlar el grado de polisemia que rige a los textos. Así, en *Obra abierta* (1962), Umberto Eco radicaliza el concepto de la plurisignificación, aboliendo el discurso sustentado en la obra cerrada en favor de la discontinuidad de los productos textuales.⁸⁸

El filósofo Martin Heidegger declara tempranamente, en “The Origin of the

⁸⁶ Marcela de Juan. *Segunda antología de la poesía china*, Madrid, Alianza, 2007, p. 46.

⁸⁷ Roland Barthes. *El grado cero de la escritura*, México, Siglo XXI, 1973, [1953].

⁸⁸ Umberto Eco. *Obra abierta*, Barcelona, Ariel, 1979, [1962].

Work of Art” (artículo escrito entre 1935 y 1937, pero publicado en 1950 y revisado en 1960), que la obra de arte nace de la destrucción del mediador, es decir, del creador. De esta intuición parece provenir la célebre enunciación de Barthes a propósito de la desaparición del autor⁸⁹. Proclamada, en el paradigmático 1968, la “muerte” de su máximo valedor hasta la fecha, se propicia a partir de entonces la interpretación libre y la construcción lúdica del texto. Al poder prescindirse, en teoría, de la firma autorial convencionalmente privilegiada, se abre el camino a que escritores y críticos entablen un pacto tácito para relativizar los derechos de la propiedad intelectual.

Un año más tarde, Michel Foucault sostiene la noción del autor abstracto, difícil de localizar en el plano físico y, por tanto, en extremo dependiente de su textualización⁹⁰. En opinión de Antonio López Eire, esta crisis acerca de la existencia del emisor último se palpa ya en “los griegos y latinos primitivos, pues según ellos quien inspiraba a los poetas era la Musa, una divinidad, en suma, al igual que luego para los cristianos fundacionales era nada menos que el mismo todopoderoso y omnipresente Dios el verdadero autor de sus textos escriturales.”⁹¹

Hermanado con las diatribas filosóficas nietzscheanas y heideggerianas, aún irresueltas y quizá irresolubles, y apoyado en los experimentos poético-lingüísticos de Mallarmé o del *Finnegans Wake*, de James Joyce, también el proyecto gramatológico de Derrida, en su ya mencionada *De la gramatología*, desmantela la reciedumbre de los fundamentos racionales. Tanto las radicales ideas derridianas como las barthesianas y foucaultianas desembocan en la deconstrucción del lenguaje y en el impulso de una escritura que, ante el abismo del ser, opta por el juego. Según Jesús G. Maestro, esta percepción tan ambigua y multidimensional asemeja al texto con el diseño innecesario de la superficie de una circunferencia de radio infinito.⁹²

La apreciación de todo escrito como comentario al margen de una versión previa inimaginable se debe, en buena medida, a Borges. En su relato “Funes el memorioso”

⁸⁹ Roland Barthes. “Le mort de l’auteur”, en *Le bruissement de la langue*, Paris, Gallimard, 1984, pp. 61-68, [1968].

⁹⁰ Michel Foucault. “Qu’est-ce qu’un auteur”, en *Dits et écrits 1954-1988* (vol. I), Paris, Gallimard, 1994, pp. 789-821, [1969].

⁹¹ Antonio López Eire. “La naturaleza retórica del lenguaje”, *Logo. Revista de Retórica y Teoría de la Comunicación*, Junio-Diciembre de 2005, Año V, 8-9, p. 247.

⁹² Jesús G. Maestro. *Los materiales literarios. La reconstrucción de la Literatura tras la esterilidad de la “teoría literaria” posmoderna*, Pontevedra, Academia del Hispanismo, 2007, p. 56.

nos consuela del irrealizable anhelo romántico por ser originales, escribiendo que “tal vez todos sabemos profundamente que somos inmortales y que tarde o temprano, todo hombre hará todas las cosas”⁹³. Monterroso, precisamente en “Beneficios y maleficios de Jorge Luis Borges”, propone su contrapartida al dilema borgesiano recordando “las obras menos al alcance de la mano pero cuya existencia no es del todo improbable, como la Enciclopedia Británica, a la que se puede atribuir cualquier cosa.”⁹⁴

La posmodernidad, sin rechazar el legado literario, favorece críticas lúcidas de los modelos canónicos y hegemónicos precedentes. Gracias a ellas, se alzan puentes intuitivos entre escritores distantes en el tiempo y/o en el espacio, aportando luz a semejanzas ocultas. La literatura, como el mundo, se transforma en un “pañuelo” donde los paralelismos y coincidencias circulan a sus anchas. Así lo confirma, con anticipación, “La metáfora” borgesiana, en *Historia de la eternidad* (1936): “Si los destinos de Edgar Allan Poe, de los vikingos, de Judas Iscariote y de mi lector secretamente son el mismo destino – el único destino posible –, la historia universal es la de un solo hombre”⁹⁵. Harold Bloom matiza aún más el anatema: “Todos los escritores son iguales; la originalidad es algo improbable. Homero y Shakespeare, siendo todos y ninguno, hicieron que la individualidad resultara imposible, de modo que la personalidad es un mito anticuado. Viviremos para siempre, así que ya habrá tiempo de leer todo y a todos.”⁹⁶

Del mismo modo que se reduce considerablemente la tradicional soberanía del autor, se multiplican los tipos de lectores. Empleados como meras estrategias textuales o concebidos, por parte de la estética de la recepción, como productores capaces de proyectarse en lo leído y participar activa – e incluso interactivamente – en el proceso intertextual, sus distintas modalidades se diversifican en un cúmulo de nomenclaturas y clasificaciones de complicada precisión. Así, se habla del *mock reader* o “lector fingido”, de Walker Gibson; del “lector psicológico”, de Simon Lesser y de Norman N. Holland; del *informed reader* o “lector informado”, de Stanley E. Fish; del *archilecteur* o “archilector”, de Michael Riffaterre – también llamado “superlector” y descrito, en esencia, como *grupo de informadores* –; del *intendierter Leser* o “lector pretendido,

⁹³ Jorge Luis Borges. *Ficciones*, Madrid, Alianza, 1999, p. 132, [1944].

⁹⁴ Augusto Monterroso. *Movimiento perpetuo*, Barcelona, Seix Barral, 1981, pp. 56-57, [1972].

⁹⁵ Jorge Luis Borges. *Obras completas I (1923-1949)*, Buenos Aires, Emecé, 1984, p. 395.

⁹⁶ Harold Bloom. *El canon occidental*, Barcelona, Anagrama, 1997, p. 482, [1994].

intencional o mentado”, de Erwin Wolff – definido como la imagen mental que de él se hace el escritor –; del “lector implícito”, de Wolfgang Iser; del *lettore modello* o “lector modelo” y del *lector in fabula*, de Eco – explicados, respectivamente, en *Obra abierta* y en el libro homónimo –; o del “lector implicado”, de Gérard Genette.⁹⁷

La intertextualidad engendra palabras iguales en territorios disímiles, zonas textuales que se repiten estratégicamente para dotar de calidad artística a la nueva página resultante. Como la antigua fórmula escolástica “*dixit*”, recurre a la potestad de lo escrito para seducir al lector. Sin embargo, el principio de autoridad se tiñe de ironía cuando se anulan los límites entre la creación y su exégesis.

El lema de Barthes acerca de que la actividad crítica es “una escritura sobre la escritura” provoca, indirectamente, que la hermenéutica prevalezca, en el pensamiento posmoderno, por encima de otros sistemas epistemológicos. Ante la posibilidad de que la interpretación textual usurpe el territorio del talento creativo, Cortázar “quita hierro” a las vueltas que libra el aparato crítico contra sí mismo en “Texturologías”, de *Un tal Lucas* (1979). Para ello, en primer lugar, imagina el poemario *Jarabe de pato*, de un tal José Lobizón, asignándole editorial, lugar y fecha de publicación (*Horizontes*, La Paz, Bolivia, 1974). Después nos remite a un análisis filológico – traducido del francés – de un tal Michel Pardal, en el *Bulletin Sémantique*, continuado por reseñas de estudios en inglés y ruso, entre otros idiomas. Finalmente, inventa el “Artículo de Benito Almazán en *Ida Singular*, México, 1977”, cuyo contenido nos devuelve a los poemas que generaron tanto revuelo entre los eruditos:

Admirable trabajo heurístico el de Gérard Depardiable, que bien cabe calificar de estructuralógico por su doble riqueza *ur-semiótica* y su rigor coyuntural en un campo tan propicio al mero epifonema. Dejaré que un poeta resuma premonitoriamente estas conquistas textológicas que anuncian ya la parametaínfracrítica del futuro. En su magistral libro *Jarabe de Pato*, José Lobizón dice al término de un extenso poema:

⁹⁷ Walker Gibson. “Authors, Speakers, Readers, and Mock readers”, en Jane P. Tompkins (Ed.). *Reader-Response Criticism*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1980, pp. 1-6, [1950]; Simon Lesser. *Fiction and the Unconscious*, Boston, 1957; Norman N. Holland. *The Dynamics of Literary Response*, Oxford, 1968; Stanley E. Fish. “La literatura en el lector: Estilística afectiva”, en Rainer Warning (Ed.). *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989, pp. 111-131, [1970]; Michael Riffaterre. *Ensayos de estilística estructural*, Barcelona, Seix Barral, 1976, [1971]; Erwin Wolff. “Der intendierte Leser”, *Poetica*, 1971, 4, pp. 141-151; Wolfgang Iser. *El acto de leer*, Madrid, Taurus, 1987, [1976]; Umberto Eco. *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen, 1981, [1979]; Gérard Genette. *Nuevo discurso del relato*, Madrid, Cátedra, 1998, [1983].

*Cosa una es ser el pato por las plumas,
cosa otra ser las plumas desde el pato.*

¿Qué agregar a esta deslumbrante absolutización de lo contingente?⁹⁸

Genette, en *Palimpsestos: la literatura de segundo grado*, aclara la terminología distinguiendo la intertextualidad tanto de la hipertextualidad como de la metatextualidad. La primera se ciñe, en su división, a las citas y referencias textuales puntuales; de ahí que se relacione con la *elocutio* – en particular de la lírica – y que su campo de estudio sea abarcado preferentemente por la estilística. Con la segunda, señala la influencia de las macroestructuras de las obras, como la que ejerce la *dispositio* de la *Odisea* en la organización de la *Eneida* o del *Ulysses*, de Joyce. La tercera se resume en la conexión del texto con su comentario.⁹⁹

La literatura posmoderna rinde tributo a las más variadas técnicas, sin quedarse por completo con ninguna. Con la *epojé* alude a la suspensión del juicio, mediando entre lo percibido y lo aprendido para poner paréntesis al conocimiento tanto de lo ficcional como de lo real. Linda Hutcheon, en *A Poetics of Postmodernism* (1988), sostiene que la metaficción posmoderna se caracteriza por su naturaleza historiográfica, carnavalizando no sólo las convenciones genéricas y lingüísticas, sino especialmente la historia colectiva oficial.¹⁰⁰

La ruptura ontológica se vincula con la re-escritura irónica y, según advierte Lauro Zavala, con el hibridismo genérico. El estudioso entiende que la metaficción posmoderna es *una especie de (auto)intertextualidad* donde se cita o plagia el mismo texto que se simula leer, compuesta por “significantes flotantes, intercontextualidad ilimitada, normatividad deslizante, intertextualidad itinerante, alusividad anacrónica, citación apócrifa, ironía inestable, hibridación genérica, relatividad hermenéutica, referencialidad architextual”¹⁰¹. Asimismo, destaca como propios de la posmodernidad el fenómeno de la *metalepsis*, ejemplificado en el interior de “Continuidad de los parques”, de Cortázar, donde se yuxtaponen el universo diegético y el extradiegético, y la irrupción del *meta-pop*, término con que se denomina a la auto-referencialidad en la

⁹⁸ Julio Cortázar. *Cuentos completos/ 2* (1969-1982), Madrid, Alfaguara, 2001, p. 268.

⁹⁹ Gérard Genette. *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989, [1982].

¹⁰⁰ Linda Hutcheon. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, op. cit., *passim*.

¹⁰¹ Lauro Zavala. “La literatura contemporánea y la metaficción posmoderna”, en *Ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura*, México D. F., Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2007, p. 199.

cultura de masas.

Las técnicas intertextuales se consolidan en la preexistencia de temas que suelen abordarse con discursos de segundo grado, como el pastiche o la transposición. El continuo diálogo con la tradición literaria puede establecerse también con pasajes de reciente impresión. El homenaje y la parodia, tan incompatibles como inseparables, relativizan las aportaciones de los *mass media*. Zavala, en *Cómo estudiar el cuento*, admite que con el vocablo “texto” designamos una gama inmensa de manifestaciones culturales, desde una película hasta una mirada o una conversación telefónica. Por ello nos acontece cada día el *déjà lû*, la extraña sensación “de lo `ya leído´, producida en el lector al percibir la naturaleza intertextual de un determinado texto.”¹⁰²

Si bien los autores modernos fundamentan gran parte de sus aspiraciones en la edificación de obras unitarias y orgánicas, en nuestra época tendemos a leer, de forma independiente y desordenada, los fragmentos contenidos en un conjunto textual previo. Entre “Los derechos impresdincibles del lector”, Daniel Pennac reivindica la libertad para leer cualquier cosa, en cualquier lugar o en voz alta, incluso para no hacerlo en absoluto, para saltarnos páginas, para no terminar un libro, para releer, para el *bovarismo* o inconformismo permanente, para hojear y, significativamente, para guardar silencio.¹⁰³

Jean Ricardou detecta un segundo analfabetismo en el desconocimiento de los signos que constituyen la obra literaria¹⁰⁴, al que puede agregarse el problema de la intertextualidad, definida por Zavala como “el producto de la mirada que la descubre”¹⁰⁵. De ahí, quizá, que Lubomir Dolezel acuñe el concepto de transducción, en su artículo “Semiotics of Literary Communication”, para delimitar los procesos de transmisión dinámica – adaptaciones, parodias, intertextualidad o recepción crítica, entre otros – con que podemos intervenir en la escritura ajena.¹⁰⁶

Según Enrique Vila-Matas, la citación relaciona todos los textos y supone la única manera de ser verdaderamente original: “En el fondo, quien no cita no hace más

¹⁰² Lauro Zavala. *Cómo estudiar el cuento*, Guatemala, Palo de hormigo, 2002, p. 22.

¹⁰³ Daniel Pennac. *Como una novela*, Barcelona, Anagrama, 2001, [1993].

¹⁰⁴ Jean Ricardou. *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1967, p. 20.

¹⁰⁵ Lauro Zavala. *Cómo estudiar el cuento*, op. cit., p. 10.

¹⁰⁶ Lubomir Dolezel. “Semiotics of Literary Communication”, *Strumenti Critici*, 1986, 1, pp. 5-48.

que repetir, pero sin saberlo ni elegirlo”¹⁰⁷. La pluralidad de fuentes se presta así a la multiplicación proteica del *yo*, en un *declarado y descarado* deseo de no limitarse a una única personalidad y ser también los otros. Recurrir constantemente a libros ajenos – reales o ficticios – conlleva englobarlos dentro de la producción propia, afán que anticipa Borges legitimando, en “Pierre Menard, autor del *Quijote*”, la posibilidad de atribuirse, a partir de la copia exacta, la autoría de una creación ya existente.

Como señala Jamie Labastida en relación a Augusto Monterroso, proliferan en la posmodernidad los que escriben sobre y para escritores¹⁰⁸. Los autores comprometidos con la labor intertextual solucionan el temor a la página en blanco derivado de la falta de creatividad a través de un ejercicio de humildad que, al confundir las citas originales con las de otros, resta importancia al nombre propio. En vez de enorgullecerse de sus hallazgos, prefieren que éstos pasen desapercibidos entre la abundancia de alusiones apócrifas y referencias intencionadamente cambiadas de sitio.

Teniendo presente que toda asociación textual parte de la enciclopedia del lector y del contexto interpretativo, Vila-Matas considera la intertextualidad y la metaliteratura conceptos redundantes, en tanto son inherentes y obligatorios en el proceso literario mismo: “La metaliteratura es un género que en realidad no existe. Yo al menos siempre he tenido la impresión de hacer simplemente literatura, no metaliteratura”¹⁰⁹. En similar dirección camina Zavala cuando aduce que “la metaficción es la condición *sine qua non* de la misma comunicación, pues sin su existencia sería impensable la confirmación o transformación de las convenciones del lenguaje.”¹¹⁰

Con el multitudinario acceso a *Internet* el empleo de la primera persona apenas resulta significativo, ya que todos los usuarios nos transformamos casi automáticamente en escritores que, con nuestras intervenciones en los foros de opinión, influimos en lo que va a publicarse en la red. Lo interactivo parece confirmar la presunción de la falacia de la identidad, en una defensa tal por el anonimato que nuestros nombres pasan a

¹⁰⁷ Enrique Vila-Matas. “Intertextualidad y metaliteratura” (Conferencia pronunciada el 12 de mayo de 2008). Audio (mp3), en <http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.asp?id=2503>. (Bajado el 24/12/2009).

¹⁰⁸ Jaime Labastida. “Informe sobre Monterroso”, *La literatura de Augusto Monterroso*, México, UAM, 1988, pp. 83-90.

¹⁰⁹ Enrique Vila-Matas. “Intertextualidad y metaliteratura”, op. cit.

¹¹⁰ Lauro Zavala. “Metáfora, metonimia y metaficción”, en *Ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura*, op. cit., p. 226.

convertirse en meros números.

Heriberto Yépez subraya, en febrero de 2003, que, de la misma manera que la redacción perdió su cariz de profesión privilegiada en el momento en que se masificaron sus técnicas entre las clases populares, la noción de *la muerte del autor* ha retrocedido paradójicamente a favor del *yo-confesional* y soberano con que el Blog World permite la difusión, sin apenas censura ni correcciones autoritarias ni barreras geográficas, de nuestros diarios personales:

Los servicios de autopublicación parecen estar desquiciando los antiguos filtros para determinar que sólo unos cuantos autores pueden ser editados, leídos, distribuidos y contextualizados dentro de la “Literatura”. En el presente, cientos de miles de autorías se pelean por la atención del lector virtual, sobresaturan las líneas y crean sus propios campos literarios. El Pueblo, autopublicándose, pareció dar un golpe de Estado a las distintas Repúblicas de las Letras.¹¹¹

Las consecuencias de las teorías posmodernas, aplicadas al mundo cotidiano, conducen a lo que podemos llamar, parafraseando a Enzensberger, *las aporías de la posmodernidad*¹¹². En pleno apogeo de su puesta en práctica, en 1984, Fredric Jameson criticaba, desde el punto de vista marxista, los componentes más reaccionarios de la epistemología con la publicación de su artículo “Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism”. La inversión del sistema de la modernidad, en relación con el equilibrio que éste induce entre los mecanismos de producción capitalista y las expresiones artísticas resultantes, implica que en los últimos tiempos el universo ideológico y racional se ponga al servicio e incluso justifique el orden económico y social. Iris M. Zavala, por ejemplo, rechaza el carácter complaciente “que deplora la masificación de la técnica, pero la acepta como destino.”¹¹³

Néstor García Canclini, en *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, señala que los postulados posmodernos proponen una solución a las actitudes autoritarias derivadas tanto del liberalismo como del socialismo, en la medida en que aportan “una manera de problematizar los vínculos equívocos que éste [el pensamiento moderno] armó con las tradiciones que quiso excluir y superar para constituirse”¹¹⁴. Empero, este propósito no se corresponde con una revolución política

¹¹¹ Heriberto Yépez. “Literatura weblog”, en <http://www.literaturas.com/heribertoyepezweblogfebrero2003.htm>. (Bajado el 4/1/2009).

¹¹² Hans Magnus Enzensberger. “Las aporías de la vanguardia”, loc. cit.

¹¹³ Iris M. Zavala. *La posmodernidad y Mijail Bajtin: Una poética dialógica*, op. cit, p. 222.

¹¹⁴ Néstor García Canclini. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México,

absoluta, ya que la economía continúa controlada por el gran capital. El concepto de posmodernidad, además, apenas puede atribuirse a la mayor parte de las poblaciones latinoamericanas, donde la alta tecnología, el estado postcapitalista o el consumismo avanzado brillan por su ausencia.

El uruguayo Eduardo Galeano declara, en “Mapamundi/2”, de *El libro de los abrazos*, que ni siquiera puede hablarse de sociedades democráticas en los países más desfavorecidos:

La democracia es un lujo del norte. Al sur se le permite el espectáculo, que eso no se le niega a nadie. Y a nadie molesta mucho, al fin y al cabo, que la política sea democrática, siempre y cuando la economía no lo sea. (...) [Rige] la ley del más fuerte, que es la ley del dinero. (...) En el sur del mundo, enseña el sistema, la violencia y el hambre no pertenecen a la historia, sino a la naturaleza.¹¹⁵

Ciertamente la cultura posmoderna relativiza los metadiscursos, ya que ni los idealistas, ni los iluministas, ni los cristianos, ni los marxistas ni los liberales han podido construir civilizaciones más igualitarias. Esta incredulidad con respecto a la eficacia práctica de las grandes ideologías, sin embargo, no se traduce en una propuesta global alternativa a las vigentes, sino en la actuación en espacios diversos para intentar realizar cambios concretos. En este sentido, Lyotard cataliza la *mala fama* de la posmodernidad en su apreciación de que a la operatividad contemporánea le interesa más lo tecnológico que el establecimiento de lo verdadero y justo: “El artista, el galerista, el crítico y el público se complacen conjuntamente en el qué-más-da, y lo actual es el relajamiento (...); a falta de criterios estéticos, sigue siendo posible y útil medir el valor de las obras por la ganancia que se puede sacar de ellas.”¹¹⁶

Análogo a las antiguas doctrinas cínicas y sofistas, el hedonismo posmoderno provoca que sus partidarios se refugien más en la brillantez de los argumentos que en la verdad última. De ahí que, contra ellos, se alegue su tendencia a “rezagarse” respecto a otros movimientos artísticos, la apatía del *todo vale*, o la preponderancia del beneficio material. Frente a la tradicional pugna por conseguir el reconocimiento de la posteridad, la primacía de la competencia mercantil reduce el arte a una especulación semejante a la que se cotiza con los valores de la Bolsa. Amoldarse a los dictados del dinero conlleva que los artistas depositen su futuro creativo en la asunción superficial de cualquier

Grijalbo, 2003, p. 23, [1989].

¹¹⁵ Eduardo Galeano. *El libro de los abrazos*, México, Siglo XXI, 1996, p. 96, [1989].

¹¹⁶ Jean-François Lyotard. *La posmodernidad (explicada a los niños)*, op. cit., p. 18.

modalidad estética, siempre que sus obras dispongan de la mejor opción de compra.

Por otra parte, la crisis de la noción de historia posee como contrapartida la deserción de las metodologías progresistas, disminuyendo las opciones de cimentar la tesis ideológica resultante en las bases del racionalismo. Según indica Maestro en *Los materiales literarios. La reconstrucción de la Literatura tras la esterilidad de la “teoría literaria” posmoderna*, el monopolio imperialista de los gremios culturales y/o políticos encuentra su caldo de cultivo reemplazando “las dialécticas auténticas (ricos/ pobres, justicia/ injusticia, Feudo/ Estado, ética/ moral...) por dialécticas fraudulentas (hombre/ mujer, blanco/ negro, homosexual/ heterosexual, ciudadano/ emigrante...)”¹¹⁷

La voracidad del mercado corre paralela a la inanidad retórica de los discursos “falsamente” integradores. Así, el conocimiento, en vez de fundamentarse en los agentes tradicionales validados por Roman Jakobson – autor, mensaje, lector –, se supedita a la irrupción, en muchos casos *sectaria* o *arbitraria*, de un “sujeto” que se “interpone” entre emisores y receptores.

Al fomentar que el significado de cualquier texto dependa de la interpretación mediatizada, la tipificación innumerable de “lectores”, promovida por las teorías de la recepción, produce tanto afirmaciones de imprecisa verificación como ambigüedad en los contextos interpretativos. Una excesiva abstracción, focalizada en el psicologismo del *lector ideal*, impide hallar destinatarios reales que experimenten vivencias humanas y que, empíricamente, “lean”. Por eso Maestro arguye que “quien ignora la Teoría de la Literatura no será capaz de distinguir una obra literaria de un código de barras, pues supondrá derridianamente que todo es ‘texto’.”¹¹⁸

En consecuencia, la sociedad arraigada en la preeminencia de los medios de comunicación no contribuiría a una educación más “ilustrada” de sus ciudadanos. La carencia de rigor académico se sostendría en la negación del principio de innovación, ya que asignar toda la originalidad posible a la Lengua o a la Escritura simplifica considerablemente nuestras parcelas de responsabilidad. Carlos García Gual, en “La degradación de la educación universitaria”, nos previene de la enseñanza que tiende a difuminar posturas ideológicas y cuyas “iniciativas oficiales son las que cuentan en los

¹¹⁷ Jesús G. Maestro. *Los materiales literarios. La reconstrucción de la Literatura tras la esterilidad de la “teoría literaria” posmoderna*, op. cit., p. 35.

¹¹⁸ *Ibíd.*, p. 75.

círculos universitarios marcados por la apatía y la grisura intelectual”¹¹⁹. Fernando R. De la Flor, por su parte, delinea en su *Biblioclasmo* un antielogio de la escritura de nuestros días, declarando que las Universidades constituyen una amenaza latente para el saber en la medida en que incrementan la exigencia acumulativa y acrítica de lecturas, convirtiéndose en “meras organizadoras de fluidos librescos.”¹²⁰

No diferenciar entre información y conocimiento aboca a una huida interesada de las normativas canónicas del arte y la literatura, únicamente para que prevalezcan las leyes del mercado. Al igual que una hermenéutica caprichosa refuerza el alejamiento de la pretensión de racionalidad de los textos investigados, la implantación de la cultura de masas en disciplinas académicas como la sociología o la semiótica puede relativizar los objetivos de la labor crítica. Simultáneamente, las editoriales prestigiosas que organizan su presupuesto en torno al apoyo de periódicos, cadenas de televisión o radio, junto a otros poderosos bloques financieros, parecen realizar sus apuestas por determinadas estéticas más por la publicidad que atesoran que por la calidad de las mismas.

Maestro arremete con dureza contra la frivolidad de los que, escudados en las aporías posmodernas más acomodaticias, deciden prescindir, de forma radical, de la sistematización científica: “Si la crítica posmoderna ha renunciado a la idea de ciencia y a la idea de verdad, que sus practicantes abandonen las instituciones estatales dedicadas al estudio de la ciencia”¹²¹. En todo caso, se impone la necesidad de conciliar extremos, en vez de enfrentarlos, sobre todo teniendo en cuenta que el pensamiento posmoderno, en comparación con el moderno, no se caracteriza por el cuestionamiento agresivo de los modos sociales y artísticos del pasado.

Mientras que para algunos estudiosos el proyecto moderno de emancipación ha caducado, otros, como Habermas, y en su estela Saldaña, estiman que todavía resulta factible, digno de retomarse y más inexcusable que nunca: “Lo que verdaderamente ha entrado en crisis (...) ha sido la propia capacidad de enjuiciamiento crítico que alimentó

¹¹⁹ Carlos García Gual. “La degradación de la educación universitaria”, en *Sobre el descrédito de la literatura y otros avisos humanistas*, Barcelona, Península, 1999, p. 56.

¹²⁰ Fernando Rodríguez de la Flor. *Biblioclasmo: Por una práctica crítica de la lecto-escritura*, Sevilla, Renacimiento, 2004, p. 23, [1997].

¹²¹ Jesús G. Maestro. *Los materiales literarios. La reconstrucción de la Literatura tras la esterilidad de la “teoría literaria” posmoderna*, op. cit., p. 30.

y fomentó desde sus inicios la modernidad”¹²². Debe completarse así el aprendizaje de las lecciones de la historia, insistiendo en los aciertos pero sin repetir las actitudes discriminatorias de otras épocas. El posmoderno ideal, perfeccionista más que perfecto, habrá de demostrar que la libertad, la fraternidad y la igualdad no se traducen en la ausencia de compromiso o el ahorro de esfuerzo intelectual.

Estos requisitos no desembocan en una epistemología *débil* que se congratule con el desorden filosófico y se desenvuelva como pez en el agua en la imprudencia, sin cortapisas, del *todo vale*. Una posmodernidad inconformista llevará a cabo, desde la crítica y la denuncia productiva, transformaciones artísticas que podrán desarrollarse plenamente cuando exista la igualdad total en el plano socio-económico. De momento, ya cuenta con *Internet* a la hora de tratar de resistirse al poder manipulador de algunos medios de comunicación.

La ideología posmoderna no es inevitablemente de signo reaccionario; por el contrario, debe ofrecer soluciones políticas efectivas y articularse como alternativa a los totalitarismos. Pese a que, en principio, los autores posmodernos no suelen afiliarse a ningún partido político, se les ha relacionado con posiciones tan contrarias como el anarquismo o el neoliberalismo. Si bien varios de ellos se indentificaron con tendencias conservadoras durante los años ochenta, los más concienciados han de aportar un sesgo positivo para las preocupaciones sociales, particularmente en una era marcada por la recesión económica y el cambio climático.

Algunos teóricos señalan el fatídico 11 de septiembre de 2001 como la fecha en que la modernidad quedó abortada, definitivamente, por sus logros tecnológicos. En su opinión, la catástrofe reflejaría, en el plano cognoscitivo, la inutilidad del arte y de la filosofía. Cinco décadas antes, en *Crítica, cultura y sociedad* (1951), Adorno alegó que, tras la tragedia de Auschwitz, la poesía se había convertido en una práctica imposible y carente de sentido: “Escribir poesía después de Auschwitz es un acto de barbarie”. El pensador formuló variantes similares en otras ocasiones, como “Imposible escribir bien, literariamente hablando, sobre Auschwitz.”¹²³

Según Lyotard el progreso de la humanidad, basado en la tecnología y en la

¹²² Alfredo Saldaña. *Modernidad y postmodernidad. Filosofía de la cultura y teoría estética*, op. cit., p. 109.

¹²³ Theodor W. Adorno cit. en Fernando Durán Ayaneguien. “Poesía después de Auschwitz”, *Nación*, Costa Rica, 27 de marzo de 2008, p. 7.

autodeterminación de las personas libres, concluye en un siglo armado y sangriento que tiene en los campos de concentración su mayor desgracia: “Se destruyó físicamente a un soberano moderno: se destruyó a todo un pueblo. Hubo la intención, se ensayó destruirlo. Se trata del crimen que abre la posmodernidad, crimen de lesa soberanía, ya no regicidio sino populicidio (algo diferente de los etnocidios)”¹²⁴. En esta dirección, Hans Mayer, en *Historia maldita de la literatura*, subraya que “la cámara de gas no significa otra cosa que el exterminio de las minorías y, consecuentemente, del poeta”¹²⁵. Felipe Núñez aprecia un cruento paralelismo entre la percepción del horror nazi y los hechos derivados de la terrible destrucción de las *Torres Gemelas* de New York:

Que después del 11 de septiembre ya no se puede pensar, hablar, escribir, pintar, filmar, etc. Probablemente muchos de los que así se manifiestan ignoran que están repitiendo un tópico europeo que tiene ya cincuenta años. (...) Este megasuceso del 11 de septiembre significa una irrupción brutal de la antimodernidad en el centro mismo, en el corazón, de la posmodernidad.¹²⁶

Las teorías posmodernas, antes del *11-S*, solían equipararse con un descenso de las presiones modernas, resueltas en un talante de alivio o consuelo frente a la exigencia constante de auto-superación. Núñez, en “Postmodernos y antimodernos: la vana opción entre ladrones y asesinos”, tacha a los promotores de la posmodernidad de infantiles y adolescentes, entendiendo que el fracaso de la noción de *tolerancia* se pone de relieve con la violencia indiscriminada. La antimodernidad, erigida sobre una suerte de automatismo *anónimo* y *sin deliberación*, nos instalaría en una regresión a los tiempos más oscuros del saber. En contraste con el “pueblo” idealizado del antiguo régimen, “la masa” desamparada del XIX, o el animal racional e independiente de la modernidad, surgiría la figura eclosiva del “público” como sujeto último de la historia:

“Público” es el nombre genérico de los hombres libres de Occidente, cuya cantidad creciente se convierte rápidamente en cualidad. (...) El público es un cruce monstruoso, para bien, de la masa y el individuo, con algunos genes recesivos de viejo pueblo. El público no es ya la masa susceptible de infinita manipulación por los *media*, porque tiene ideas casi propias (...) Tal vez, el público es la figura perfecta y cumplida del hombre.¹²⁷

Las potencialmente innumerables “copias” de cada objeto artístico, o la facilidad con que se rehacen obras clásicas, no deben desalentarnos hacia la pérdida de la

¹²⁴ Jean-François Lyotard. *La posmodernidad (explicada a los niños)*, op. cit., p. 31.

¹²⁵ Hans Mayer. *Historia maldita de la literatura*, Madrid, Taurus, 1999, p. 408, [1975].

¹²⁶ Felipe Núñez. “Postmodernos y antimodernos: La vana opción entre ladrones y asesinos”, en <http://ret000s6.en.eresmas.net/ladrones.html>. (Bajado el 2/6/2006).

¹²⁷ *Ibíd.*

identidad, ni exaltar el símbolo del “escriba” sin control de sus actos. Tampoco la sobreproducción de textos literarios, que generan la ilusión de que “habitamos” en un libro, ha de alejarnos del mundo. Pese a que nuevas “esclavitudes” puedan disfrazarse de supuesta libertad internáutica, la generalizada consulta de la *Wikipedia* demuestra la importancia de la solidaridad humana a la hora de compartir el saber.

Mientras que algunos autores piensan que la posmodernidad no ha llegado aún, otros creen que ya ha pasado de moda. Ahora que se desprestigia lo que tanto ilusionó, quizá no podemos atestiguar con suficiente perspectiva la impronta real de una era posmoderna, ni definir con tal adjetivo a nuestra contemporaneidad. En relación con la poética de Samperio, se apuesta en este trabajo por la creencia en la instauración de “varias” posmodernidades, de las que al menos una de ellas, la más comprometida con la cotidianidad y con los problemas sociales en el plano temático, la más innovadora en cuanto a las destrezas lingüísticas y genéricas en el plano estilístico, y la más respetuosa con la tradición literaria en el plano ético, posee su materialización artística en los textos samperianos.

En definitiva, la posmodernidad resulta adecuada para construir el marco teórico con que explicar la proliferación de géneros híbridos en las tres últimas décadas y media, donde Samperio destaca por la creación de cuentos de diversas estructuras, de poemas en prosa deslumbrantes, de lúcidos ensayos, de novelas experimentales y, sobre todo, de magníficas ficciones breves. Los postulados posmodernos persiguen una expresión capaz de asumir registros anteriores, transformando o alterando su antiguo orden de prestigio, y ponerlos al servicio de una cosmogonía renovada. Los juegos de relatividad que procuran en el universo literario samperiano se adaptan a la estima que en él obtienen géneros o subgéneros marginales como la greguería, la anécdota de un *texto extraño* o la idea suelta de un *cuaderno imaginario*.

I. 3. EL HIBRIDISMO GENÉRICO.

Por lo regular, lo indefinible ha quedado fuera de la afirmación de las ciencias, o lo han postergado para mejores momentos. Aceptarlo como un hecho activo implica aceptar un modo de ser del mundo.¹²⁸

El concepto de género literario puede explicarse desde el punto de vista del emisor del mensaje, situando a cada texto en una serie histórica y “de linaje” con la que se asemeja parcial o totalmente. A partir de su herencia genética, los géneros engendran la obra correspondiente, al tiempo que aportan un primer marco de referencia para el lector. Los escritores, de este modo, parten de una actitud implícita de apoyo o rechazo hacia el canon que tratan de superar. Sin embargo, según la postura literaria que asumamos, obtendremos una cantidad y una determinación genéricas distintas. Desde la perspectiva del receptor, los públicos de todas las épocas poseen conciencia, intuitiva o fundada, de los paradigmas genéricos.

Platón, en el Libro II de *La República* (390 a. C.), realiza una tripartición inicial de las modalidades expresivas, distinguiendo la *diegética* de la *mimética* y de la *mixta*. La primera forma de expresión se identifica con la narración directa, a través de la voz del poeta, de experiencias reales acontecidas en el pasado, el presente o el futuro; la segunda imita la realidad por medio de las palabras de los personajes; y la tercera mezcla ambos procedimientos.

Aristóteles, en su *Poética*, da un paso decisivo estableciendo un sistema firme donde englobar a los textos en su esplendor formal. Apoyado en el dictado de normas y prescripciones, presenta la primera clasificación unitaria de cualidades y características históricas para cada tipo genérico, asegurando la excelencia en la producción de poesía. Para ello, edifica la *poiesis* en la *mimesis*, consolidando la *imitación* como principal motor de la creatividad, y considera a la epopeya y a la tragedia como las dos grandes especies genéricas, junto a otras menores y subordinadas como la aulética, la citarística y el arte de mimos y danzantes.¹²⁹

Antonio López Eire, en su artículo “La poética de la prepoética. La poética prearistotélica”, aduce que el Estagirita, pese a la estima que recibe como pionero y

¹²⁸ Guillermo Samperio. *Anteojos para la abstracción*, México, Instituto Politécnico Nacional, 1999, p. 60, [1994].

¹²⁹ Aristóteles. *Poética*, en Víctor García Yebra (Ed.), Madrid, Gredos, 1992, 1447a 13-16, [335-323 a. C.].

referente en la teoría de los géneros acudió, coherentemente, a doctrinas especulativas anteriores, tanto en las concepciones señaladas como en el subrayado de los efectos del “alivio catártico o purificador de las pasiones y [de] un goce estético generado por el ritmo, la armonía y el ‘lenguaje sazonado’ en general.”¹³⁰

En confluencia con los últimos estertores de la civilización grecorromana Cicerón, en la ordenación genérica que propone en sus *Epístolas* (60-54 a. C.), incluye las formas literarias junto a las no literarias, así como el verso en consonancia con la prosa. Horacio, en su *Arte poética* (18 a. C.), define los géneros literarios en función del tipo métrico empleado y de la gravedad o ligereza del contenido, según se escriba una tragedia o una comedia, respectivamente. La cultura tardía, sobre todo durante los siglos III-VII d. C., contraviene o matiza las proposiciones de homogeneidad y equilibrio distintivas de la clásica. Así, poetas romanos como Ennio, Lucilio, Catulo, Juvenal o Marcial, entre otros, emplean buena parte de sus esfuerzos en desarrollar la sátira, subgénero de origen griego que combina elementos dispares y de difícil precisión para las pautas aristotélicas.

Sin embargo, no es hasta la llegada del cristianismo que se revoluciona, en su estructuración interna, el régimen de los géneros previsto por la Antigüedad. Mientras los patrones genéricos de la poética clásica se basan en la *genética*, construyendo los poemas mediante el perfeccionamiento de la *imitatio*, la *variatio* y la *aemulatio*, los evangelios delegan la escritura a los contenidos teológicos. Al acentuar el carácter secundario de los motivos literarios, la *Biblia* modifica la ideología cultural anterior, permitiéndose nombrar lo divino dentro del marco social más humilde. De hecho, la utilización de fórmulas heterogéneas, tanto en prosa como en verso, se adecuaban a la pluralidad de épocas, autores y temas bíblicos. En este sentido, Ernst Robert Curtius recalca, en *Literatura europea y Edad Media*, la impronta del *Nuevo Testamento* en la trascendencia de lo escrito:

El cristianismo fue una religión del libro sagrado; Cristo es el único Dios a quien se representa en el arte antiguo con un rollo de papel en la mano. Desde sus comienzos, la religión cristiana produjo incontables escrituras sagradas (...). Ya el *Antiguo Testamento* contenía gran número de metáforas del libro. Las tablas de la Ley están “escritas con el dedo de Dios” (Éxodo).¹³¹

¹³⁰ Antonio López Eire. “La poética de la prepoética. La poética prearistotélica”, en José Antonio Sánchez Marín y M^a Nieves Muñoz Martín (Eds.). *Retórica, poética y géneros literarios*, loc. cit., p. 12.

¹³¹ Ernst Robert Curtius. *Literatura europea y Edad Media latina*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 435, [1948].

En el contexto de los primeros atisbos de hibridación genérica, la literatura española posee, desde sus orígenes, una textura de cariz mixto. La pluralidad de sus ingredientes literarios se observa en las jarchas del siglo X, en los autos sacramentales del XIII y, sobre todo, en libros cardinales como *El Conde Lucanor* (1335), de don Juan Manuel – donde el didactismo fomenta que los relatos y las parábolas se impregnen de aforismos, moralejas o traducciones del latín de dichos orales –, o *La Celestina* (1499), de Fernando de Rojas. En Hispanoamérica, la tendencia hacia lo misceláneo se perpetúa a lo largo de los siglos, con obras como *Naufragios* (1542 y 1555), del español Álvaro Nuñez Cabeza de Vaca, *Comentarios reales de los incas* (1609-1615), del Inca Garcilaso de la Vega, y *Facundo, o civilización y barbarie en las pampas argentinas* (1845), del argentino Domingo Faustino Sarmiento, por citar sólo tres hitos literarios que no se dejan encasillar en nomenclaturas genéricas previas.

La preceptiva aristotélica, en todo caso, no estaba preparada para explicar las recopilaciones de *silvas de varia lección* proclives en el Renacimiento, ni mucho menos para la novela moderna que inauguró Miguel de Cervantes con la primera parte de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1605). Pese a estos precedentes, la disolución de las fronteras de los géneros clásicos coincide, de manera definitiva, con la llegada de la modernidad. De ahí que Pedro Aullón de Haro declare, en sentido amplio, que el lugar histórico ocupado por la Grecia clásica cedió terreno a la Alemania idealista, cuyos postulados contravienen al clasicismo entendido como “configuración del pensamiento dedicado sobresalientemente a la idea de géneros literarios en cuanto que ‘sistema’ o más bien entidad total.”¹³²

Cuando aún no se había perfilado una convención genérica desde conclusiones dialécticas sólidas, Hegel fue de los primeros en proponer un esquema tripartito compuesto por la épica – a la que analiza como la primera manifestación literaria, diacrónicamente hablando –, la lírica y la dramática. No obstante, Goethe se alza como pionero a la hora de presentir que las formas literarias sufren evoluciones y participan unas de otras. Además, su compatriota Novalis infunde en las generaciones románticas la ambición de entremezclar estilos y géneros en esencia incompatibles, en analogía con los cambios anímicos yuxtapuestos a las sensaciones, reflexiones, imágenes y músicas

¹³² Pedro Aullón de Haro. “La teoría idealista de los géneros literarios”, en S. Crespo *et alii.* (Eds.). *Teoría y análisis de los discursos literarios: Estudios en homenaje al profesor Ricardo Senabre Sampere*, Salamanca, Universidad de Extremadura/ Universidad de Salamanca, 2009, p. 49.

surgidas en la mente.

Friedrich Schiller aplica su discurso metafísico a las construcciones triádicas tradicionales, integrando las nociones platónicas a las aristotélicas en su asunción de las vacilaciones del sentimiento y del espíritu como propulsores de los géneros literarios. Por otra parte, por primera vez en la historia de la literatura, defiende la relevancia de la comedia sobre la tragedia “en lo que se refiere a la consecución de la serenidad, la paz y la libertad, lo cual se ha de anteponer a cualquier otra consideración”¹³³. Frente a la definición contenida en la *Poética* de Aristóteles, donde lo ridículo se contrapone a la *mimesis* de las acciones nobles, la interpretación schilleriana de lo cómico y lo burlesco permite que los personajes de tales obras se equiparen, por su elevada calidad moral, a los protagonistas de epopeyas y tragedias.

Las hasta entonces marginales y escasamente prestigiadas tonalidades cómicas, despojadas tanto de los valores míticos grecorromanos como de los religiosos de la cristiandad, comienzan a apropiarse de los recursos de la ironía, como demuestra Jean Paul en su exaltación del humorismo romántico. La poesía cómica encuentra, así, el reconocimiento a su función lúdica, resaltando por esa carencia de *aureola* que Walter Benjamin asigna, en los años treinta del siglo XX, a las obras de arte modernas.

En cualquier caso, Víctor Hugo da un paso más en esta pérdida de nitidez de los géneros al reducir la “pureza” de los mismos. En el “Préface” a su drama histórico *Cromwell* (1827), en pro de una síntesis superadora que fusione todos los hallazgos del momento, fundamenta el gusto moderno por el drama. Con este teatro de contrastes, cuya idiosincrasia proviene de la unión entre tragedia y comedia, cree obtener el patrón de la poesía completa. De este modo, la realidad total se conseguiría mediante la simultaneidad de lo grotesco con lo sublime.

A esta pretensión por escribir obras orgánicas se le opone la reivindicación del *fragmento*, impulsado por el círculo romántico de Jena liderado por Friedrich Schlegel. En la misma dirección, los cuadernos de apuntes sobre lecturas propias, publicados por autores como Stendhal o Poe, servirán para cultivar una tradición centroeuropea de libros misceláneos, formados en su mayor parte por pensamientos y aforismos.

Aunque el poshegeliano Eduard von Hartmann destacó que cada género literario se modifica a través de su influencia recíproca en los otros, lo cierto es que la democratización de diferentes estructuras literarias se ve promovida por el desarrollo de

¹³³ *Ibid.*, p. 51.

la prosa. Gracias al ensayo, cuyas enormes posibilidades Montaigne atisbó genialmente en el siglo XVI, y a la nueva narrativa experimental, la literatura parece dejar en un segundo plano su primigenio poder revelador. Desbordados los regímenes clasicistas por la simbiosis entre ficción y realidad, lo heteróclito da lugar al cuestionamiento del canon al desestabilizar las jerarquías entre lo poético y lo prosaico. Esta última categoría se expresa, fundamentalmente, en la oratoria e historia antiguas; o en la ensayística, si buscamos un equivalente a tales disciplinas en la terminología actual.

Ferdinand Brunetière, en *Évolution des genres dans l'histoire de la littérature* (1890), sigue la tesis evolucionista de Charles Darwin a fin de resolver que los géneros literarios, como sucede con los organismos vivos, se caracterizan por nacer, crecer, reproducirse, envejecer, morir o transformarse. Su formulación, edificada en los procesos naturales de la biología, respeta la universalidad de las manifestaciones genéricas, al tiempo que se abre a las variaciones históricas. En esta línea de similitudes entre ciencia y escritura, ya la tripartición clásica podría recordar a la antropología antigua, cuyos dictámenes estipulaban únicamente tres razas para el ser humano: la amarilla, la blanca y la negra. En nuestros días, dada la mezcla y confusión tanto de genes como de páginas, se torna imposible cuantificar un número exacto para las etnias o modalidades literarias resultantes.

La mayoría de los integrantes de los movimientos románticos, instauradores de la modernidad, adujo que no siempre se recurre a una consciencia previa de los modelos artísticos al otorgar un determinado estatuto literario a los textos. José Ortega y Gasset, en *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, anota, a este respecto, que el aumento del público lector en el siglo XIX, a semejanza de la velocidad de difusión ofrecida por lo barato de la imprenta, causa la irrupción de moldes genéricos efímeros o de rápida transición. Las obras románticas, por ello, disfrutaron del mayor número de tiradas desde la invención, hacia 1450, de Johannes Gutenberg: “El romanticismo ha sido por excelencia el estilo popular. Primogénito de la democracia, fue tratado con el mayor mimo por la masa.”¹³⁴

Con el paso de las décadas, la *aemulatio* clásica va sustituyéndose por códigos individuales donde cada creador ofrece sus audacias particulares, aludiendo al origen etimológico del término *inventare*: “hallar, averiguar”. Ricardo Piglia, en “El arte de la

¹³⁴ José Ortega y Gasset. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, en *Revista de Occidente*, Madrid, Alianza, 1983, p. 13, [1925].

natación”, señala la fructífera relación entre el psicoanálisis y la estética literaria, engendrando la literatura policiaca: “Es el gran género moderno; *inventado* por Poe en 1843”¹³⁵. Entre los escritores anglosajones, el estadounidense Ezra Pound, el británico Wystan Hugh Auden y el galés Dylan Thomas contribuyen a producir rupturas genéricas con su “*poetry as speech*”, con la que desvirtúan aún más las diferencias entre la prosa y el verso. T. S. Eliot, en su ensayo “*Ulysses, Order, and Myth*” (1923), expone así su preocupación por la evolución de los géneros, en tanto caducan las nomenclaturas tradicionales: “If it is not a novel, that is simply because the novel is a form which will no longer serve; it is because the novel, instead of being a form, was simply the expression of an age which had not sufficiently lost all form to feel the need of something stricter.”¹³⁶

Junto a estos presupuestos en torno a la dificultad de clasificar los géneros, ya discutidos por los simbolistas franceses de finales del siglo XIX cuando propugnaron la potenciación de textos donde el significante se liberase de su doble tarea mimética y representativa, Mallarmé influye decisivamente en la poesía del XX con su idea de “*livre*” total. El clima crítico predominante, de esta suerte, alcanza su auge con la exploración vanguardista, donde los modelos discursivos y genéricos canónicos no sólo se ponen en tela de juicio, sino que incluso se ignoran o violentan.

Frente a otras épocas donde reinaba lo homogéneo – las antologías medievales, por ejemplo, podían ceñirse al latín como único idioma –, acontecen profecías como la de Huidobro, quien aconseja a los poetas, en el “Prefacio” de su *Altazor*, escribir en una lengua no materna¹³⁷. Sus “cuentos en miniatura”, reforzados por la defensa de la atomización estética en las greguerías de Gómez de la Serna, denotan la urgencia de nuevos paradigmas expresivos, vinculados con la apertura del discurso y la interrelación de todas las artes. Con estos argumentos refleja Macedonio Fernández, en *Una novela que comienza*, la eclosión de la incipiente era:

¹³⁵ Ricardo Piglia. *Formas breves*, Barcelona, Anagrama, 2000, p. 65. La cursiva es mía.

¹³⁶ Thomas Stearns Eliot. “*Ulysses, orden y mito*”, en Vassiliki Kolocotroni, Jane Goldman and Olga Taxidou (Eds.). *Modernism. An Anthology of Sources and Documents*, loc. cit., p. 372, [1923]. “Si [*Ulysses*] no es una novela, es simplemente porque la novela es una forma que ya no basta; es porque la novela, en vez de ser una forma, fue simplemente la expresión de una época que no había perdido suficientemente la noción de forma como para sentir la necesidad de algo más estricto.” La traducción es mía.

¹³⁷ Vicente Huidobro. *Altazor. Temblor de cielo*, Madrid, Cátedra, 2005, [1931].

Sabemos que el tiempo tradicional sufre una modificación, de igual forma que el espacio habitual; espacio y tiempo se funden indisolublemente, el universo se desata, la continuidad se vuelve discontinuidad, el artista tiene el sentimiento de que debe reflejar la realidad atormentada a través del carácter entrecortado, punteado, fragmentario de su obra. Todo está en movimiento acelerado (...). Los géneros, las formas artísticas se transforman.¹³⁸

En el ámbito hispanoamericano la apuesta, sin prejuicios, por lo misceláneo, halla sus primeras versiones en las crónicas de los modernistas y, especialmente, en la “literatura de cascajo” de los ateneístas mexicanos, cuya calidad prosística se intensifica con el sesgo innovador de las vanguardias históricas. De esta experimentación parten las tribulaciones torrianas en torno a los subgéneros menores, supuestamente (in)fértil:

Yo trabajo ahora géneros de esterilidad, como poemas en prosa etc. Pronto demandaré algunas composiciones. Las escribo de la siguiente manera: tomo un buen epígrafe de mi rica colección, lo estampo en el papel, y a continuación escribo lo que me parece, casi siempre un desarrollo musical del epígrafe mismo. Es como si antes de comprar un vestido, adquirieras el clavo del que lo has de colgar.¹³⁹

Aunque pocos escritores se conforman con repetir, con fidelidad absoluta, las técnicas y estrategias de los anteriores, menos aún se inventan arquetipos genéricos. Benedetto Croce, según Aullón de Haro, rechaza los hallazgos de las poéticas y las retóricas, reduciendo la noción de género literario a “una falacia epistemológica que crea la categoría para después proceder a su llenado, olvidando que toda realización artística consiste en una expresión individual y única”¹⁴⁰. Empero, René Wellek y Austin Warren afirman que los estudios sobre las peculiaridades genéricas constituyen “un principio de orden: no clasifica[n] la literatura por el tiempo o el lugar (época o lengua nacional), sino por tipos de organización o estructura específicamente literarias.”¹⁴¹

Las obras resultantes del hibridismo genérico, adaptadas a la efímera cronología humana y alejadas cada vez más de sus medios de presentación o distribución habituales, dificultan la distinción entre lo que es arte y lo que no. Las teorizaciones genéricas deben buscarse tanto en el continente como en el contenido, ya que ningún texto sigue estrictamente patrones literarios fijos. El lector adquiere, por consiguiente, la obligación de clasificar, si puede, la pertenencia de un escrito a un molde genérico que, tal vez, el

¹³⁸ Macedonio Fernández. *Una novela que comienza*, Santiago de Chile, Ercilla, 1941, p. 75.

¹³⁹ Julio Torri. *Tres libros*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 186, [1964].

¹⁴⁰ Pedro Aullón de Haro. “La teoría idealista de los géneros literarios”, loc. cit., p. 53.

¹⁴¹ René Wellek y Austin Warren. *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 1993, p. 272, [1949].

sujeto emisor desconozca. Según aconseja García Berrio, conviene rescatar el concepto de *retractatio*, ya que implica asumir la convencionalidad del sistema como principio positivo, evitando las modificaciones inverosímiles y garantizando la poeticidad de los textos que dialogan dialécticamente con la tradición:

A la filosofía clásica de la “innovación mínima”, de la *retractatio*, compatible con la imitación tradicional de modelos, le ha sucedido el mito artístico del cambio total y de la novedad absoluta. El contexto tradicional para el arte moderno parece en apariencia un principio excluido. Sin embargo, la *negación* del arte clásico practicada por las vanguardias artísticas modernas no ha llegado a aportar hasta ahora la *alternativa* real de un arte distinto, radicalmente “abierto”.¹⁴²

Adolfo Bioy Casares, en “Prólogo y Postdata al prólogo”, de *Antología de la literatura fantástica*, advierte, en este sentido, que quizá “la *Poética* y la *Retórica* de Aristóteles no sean posibles; pero las leyes existen; escribir es, continuamente, descubrirlas o fracasar”¹⁴³. Resumiendo diversas teorías, García Berrio y Javier Huerta Calvo estiman que, dentro de cada modalidad genérica, existen cuatro grados posibles: el lírico, el dramático, el épico y el ensayístico. Desde este planteamiento, dividen la historia de los géneros de Occidente en tres: la etapa clásica, de talante conservador, abarca desde las propuestas platónicas y aristotélicas hasta los tratados neoclásicos del XVIII, con un criterio formal-expresivo que insiste en las cualidades inmutables e ideales de los textos; la moderna, asentada en un código simbólico-referencial, comienza con el romanticismo y alcanza hasta las interpretaciones propulsadas por Hegel; finalmente, la contemporánea, nacida a raíz del formalismo ruso y de escuelas de crítica discursiva deudoras de Mijail Bajtin, se cimienta en la preeminencia de registros cambiantes en cada momento histórico.¹⁴⁴

Las estructuras genéricas, sobre todo en la era contemporánea, no se supeditan únicamente a una serie de códigos semióticos que orienten la lectura, ni tampoco a ahormar un marco disponible para el discurso del autor. De hecho, pueden articularse en función de variables tan poco estables como su grado de confesionalidad. María Zambrano, en *La confesión: género literario* (1943-1988), comprende las posibilidades

¹⁴²Antonio García Berrio. *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)*, op. cit., p. 299.

¹⁴³Adolfo Bioy Casares. “Prólogo y Postdata al prólogo”, en Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo. *Antología de la literatura fantástica*, Barcelona, Edhasa, 1996, p. 9, [1965].

¹⁴⁴Antonio García Berrio y Javier Huerta Calvo. *Los géneros literarios: Sistema e historia*, Madrid, Cátedra, 1992.

genéricas, más que como una opción literaria, como valor abierto a las inflexiones del espíritu artístico y de los avatares históricos: “En el origen común y más hondo de los géneros literarios está la necesidad que la vida tiene de expresarse o la que el hombre tiene de dibujar seres diferentes de sí o la de apresar criaturas huidizas.”¹⁴⁵

En “Así escribo mis cuentos”, Borges comenta que, más que múltiples textos, predominan las interpretaciones inagotables de los mismos, con frecuencia en relación a lo que se espera de ellos: “Croce creía que no hay géneros; yo creo que sí, que los hay en el sentido de que hay una expectativa en el lector”¹⁴⁶. Por ello, resta importancia a las definiciones genéricas, reparando en que leemos con actitud diferente un ensayo que un poema, un relato o una entrada de diccionario: “He sido siempre lector de enciclopedias, creo que es uno de los géneros literarios que prefiero porque de algún modo ofrece todo de manera sorprendente.”¹⁴⁷

Sin embargo, en “El cuento policiaco”, su propensión a relativizar argumentos propios le conduce a preguntarse si en verdad existen, o no, los géneros literarios. Su respuesta resulta exacta por difusa, insistiendo en que dependen “del modo en que éstos son leídos”¹⁴⁸. Tras haber perfeccionado, con gran ambigüedad, la *biografía imaginaria* ingeniada por Marcel Schwob, propone distintas opciones genéricas. Así se constata en “Paul Groussac: Crítica literaria”, donde afirma que el estudioso francés se caracteriza por la “polémica, género literario que ejerció con la requerida acritud”¹⁴⁹. Páginas atrás había apostillado, en “David Garnett: De dama a zorro. Un hombre en el zoológico. La vuelta del marinero”, que las tramas de dichas narraciones “pertenecen al más antiguo de los géneros literarios, la pesadilla”¹⁵⁰. En opinión de Italo Calvino, el más brillante descubrimiento genérico se debe precisamente a la narrativa breve borgesiana:

[Fue] la invención de sí mismo como narrador, el huevo de Colón que le permitió superar el

¹⁴⁵ María Zambrano cit. en Belén Hernández. “El ensayo como ficción y pensamiento”, en Vicente Cervera, Belén Hernández y María Dolores Adsuar (Eds.). *El ensayo como género literario*, Murcia, Universidad de Murcia, 2005, p. 145.

¹⁴⁶ Jorge Luis Borges. “Así escribo mis cuentos”, en Lauro Zavala (Ed.). *Teorías del cuento II. La escritura del cuento*, México, UNAM, 1995, pp. 32-33, [1982].

¹⁴⁷ *Ibíd.*, p. 38.

¹⁴⁸ Jorge Luis Borges. “El cuento policiaco”, en Lauro Zavala (Ed.). *Teorías del cuento II. La escritura del cuento*, loc. cit., p. 350, [1983].

¹⁴⁹ Jorge Luis Borges. *Biblioteca Personal*, Madrid, Alianza, 1997, p. 136, [1988].

¹⁵⁰ *Ibíd.*, p. 133.

bloqueo que le había impedido, hasta los cuarenta años aproximadamente, pasar de la prosa ensayística a la prosa narrativa. La idea de Borges consistió en fingir que el libro que quería escribir ya estaba escrito, escrito por otro, por un hipotético autor desconocido, un autor de otra lengua, de otra cultura, y en describir, resumir, comentar ese libro hipotético.¹⁵¹

Alazraki agrega que, si bien Cortázar nunca se vio en la necesidad de usar el término “posmodernidad” para explicar el hibridismo genérico, en cambio sí que habló de una suerte de “bancarrotas de los géneros”. Con una experimentación genérica atenta a la *literatura de excepción* propulsada por Alfred Jarry y otros artistas excéntricos, el escritor argentino ahonda en sus obras en la autenticidad del hombre a partir de la autocrítica, con el fin de cuestionar “todas las ideas recibidas, toda la herencia cultural, pero no para prescindir de ellas sino para criticarlas, para tratar de descubrir los eslabones flojos, dónde se quebró algo que podía haber sido mucho más hermoso de lo que es.”¹⁵²

De ahí que, en *La vuelta al día en ochenta mundos*, acuda a un concepto del lenguaje musical, recurrente en las *jam sessions* de la música *jazz*, para enfrentarse con garantías de éxito tanto a los nuevos sistemas totalizantes como a las fronteras entre lo artístico y lo crítico: “Lo mejor de la literatura es siempre *take*, riesgo implícito en la ejecución, margen de peligro que hace el placer del volante, del amor, con lo que entraña de pérdida sensible pero a la vez con ese compromiso total que en otro plano da al teatro su inconquistable imperfección frente al perfecto cine.”¹⁵³

Los textos híbridos, en cualquier caso, eclosionan con fuerza en Hispanoamérica con las primeras recopilaciones célebres de ficción brevísima, como *Cuentos breves y extraordinarios* (1955), de Borges y Bioy Casares, o, quince años más tarde, *El libro de la imaginación* (1970), del mexicano Edmundo Valadés quien, además, apuesta por la brevedad en varias secciones de su revista *El cuento* (fundada en 1964). En ambas antologías se revitalizan fracciones textuales aisladas de obras mayores anticipando, con el empleo de la técnica de la fragmentación, la “debacle” de las grandes ideologías que acontece tras los hechos políticos y sociales de 1968.

Así como los años sesenta del siglo pasado se afianzaron como paradigmáticos de la desintegración de los moldes genéricos conocidos hasta el momento, entre finales de los setenta y principios de los ochenta se consolida lo que Samperio denomina, en su

¹⁵¹ Italo Calvino. *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Siruela, 1989, p. 63, [1988].

¹⁵² Julio Cortázar cit. en Jaime Alazraki. “La postmodernidad de Julio Cortázar”, loc. cit., p. 137.

¹⁵³ Julio Cortázar. *La vuelta al día en ochenta mundos*, México, Siglo XXI, 1967, p. 201.

artículo “La ficción breve”, la *literatura fragmentaria*¹⁵⁴. Durante esas décadas, y más aún con posterioridad, se revalorizan los pensamientos de los filósofos presocráticos, distinguidos por la ausencia de unidad orgánica en su temática, a la vez que se publican numerosas colecciones de aforismos y epigramas o se reivindican las historias de género.

En nuestros días, los géneros híbridos gozan de especial relevancia tras la práctica canonización, obtenida en el último tercio del siglo XX y principios del XXI, de escritores pertenecientes no a un país o continente concretos, sino sobre todo a una lengua, el español. Entre los ya mencionados en esta tesis podemos destacar, por sus aportaciones de complicada delimitación genérica, a Cortázar, con libros incasillables y experimentales como *Rayuela* (1963), *Último round* (1969), *Fantomas contra los vampiros multinacionales* (cómico de 1975), o *Territorios* (1979); a Cabrera Infante, con sus arriesgados *Tres tristes tigres* (1964 y 1967), *O* (1975), o *Exorcismos de esti(l)lo*, (1976); a Monterroso, con una hibridación desbordante de ensayo y cuento donde ora convierte, gracias a la sátira, el dogmatismo proverbial de las fábulas tradicionales en ruptura imprevisible de tópicos, como observamos en *La oveja negra y demás fábulas* (1969), ora desacraliza la labor clásica del escritor con las entradas de diario en *La letra e* (1987).

Entre los mexicanos resultan fundamentales Carlos Monsiváis, por *Días de guardar* (1970), o *Amor perdido* (1976); Elena Poniatowska, por su investigación de testimonios orales en *La noche de Tlatelolco* (1971), o *Fuerte es el silencio* (1980); Samuel Walter Medina, por *Sastrerías* (1979); y Hugo Hiriart, por *Disertación sobre las telarañas* (1980), o *Cuadernos de Gofa* (1998). De la amplia generación con la que podemos identificar a Samperio, brilla con voz propia la mezcla de diversos géneros que realizan Martha Cerda o Jaime Moreno Villarreal. Mención aparte merece Salvador Elizondo, quien, en su novela fragmentaria *Farabeuf o la crónica de un instante*, confiesa sentirse atraído por las posibilidades de “un género relativamente nuevo de la literatura, que es el del proyecto literario, el proyecto imposible como una forma de escritura.”¹⁵⁵

En concreto, es a partir del elizondiano *Cuaderno de escritura* (1969) cuando crece exponencialmente el número de proyectos híbridos, donde el paratexto singulariza

¹⁵⁴ Guillermo Samperio. “La ficción breve”, en Francisca Noguerol Jiménez (Ed.). *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2004, p. 67.

¹⁵⁵ Salvador Elizondo. *Farabeuf o la crónica de un instante*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 74, [1965].

las composiciones desde la cubierta. Además de los samperianos *Textos extraños* (1981) y *Cuaderno imaginario* (1988), se registran varios títulos que reflejan la carencia de disposición unitaria de los escritos, fundamentados en la paradoja y desprovistos de toda clase de prejuicios genéricos. Así lo manifiestan *Prosas apátridas* (1975), del peruano Julio Ramón Ribeyro; *Manual del distraído* (1978), del mexicano Alejandro Rossi; *La musa y el garabato* (1984), de su compatriota Felipe Garrido; *Despistes y franquezas* (1990), del uruguayo Mario Benedetti; *De aquí y de allá. Juegos a la distancia* (1991), del también uruguayo Fernando Aínsa; *La batalla perdurable (a veces prosa)* (1996), del mexicano Adolfo Castañón; *Cuaderno imaginario* (1996), del peruano José Miguel Oviedo; o *Días imaginarios* (2002) y *Dietario voluble* (2008), de los españoles José María Merino y Enrique Vila-Matas, respectivamente.¹⁵⁶

Gran parte de estos textos aparecieron publicados en periódicos antes de reunirse en un solo volumen, como denota la sintomática organización abierta de sus estructuras. José Manuel García, en “Los géneros híbridos, ideas y un ejemplo: Guillermo Samperio, *Cuaderno imaginario*”, enumera, a este respecto, la consagración de subgéneros que aumentan el gusto posmoderno por lo fragmentario:

Las Cartas de relación, los Relatos de Viajeros, los Comentarios (crónicas), el Diario (*Journal*), la Biografía, la Autobiografía, la Monografía, los aforismos (por ejemplo: greguerías), el Periodismo Literario (*Literary Journalism* o *New Journalism*), el Periodismo Cultural (artículo breve de tema libre), la Crónica Urbana, la Viñeta, el Testimonio, el Documental, el Ensayo-Comentario (tema y estilo libres), la Reseña (impresionista/académica), la Crítica Literaria (impresionista/académica), el Relato breve, la Poesía Visual.¹⁵⁷

La pérdida del *aura* de la palabra poética confluye con la crisis de los formatos tradicionales, favoreciendo la progresiva negación del concepto “libro” como lugar canónico y unívoco para la impresión de la escritura. Los *Artefactos* (1972), de Nicanor Parra, en esta línea, anulan la percepción del subjetivismo al desplazar la enunciación en la página en blanco por la presentación de una caja de cartón con tarjetas postales sin numerar. Esta combinación de códigos lingüísticos y visuales, como la caligrafía, el dibujo, la fotografía o la infografía, desarticulados y distantes entre sí en la normativa literaria, produce que la noción de hibridismo genérico no se limite a la literatura, sino

¹⁵⁶ Francisca Noguero Jimémez. “Líneas de fuga: El triunfo de los dietarios en la última narrativa en español”, *Ínsula*, octubre de 2009, 754, p. 24.

¹⁵⁷ José Manuel García. “Los géneros híbridos, ideas y un ejemplo: Guillermo Samperio, *Cuaderno imaginario*”, en <http://www.utep.edu/rlmc/octavo.html>. (Bajado el 26/9/2008).

que, por el contrario, se relacione con la apropiación de procedimientos de otras manifestaciones artísticas.

En 1983, la *exposición* de los doscientos cincuenta *Chistes par/ra desorientar a la policía poesía*, ilustrados por treinta artistas, subraya este afán del antipoeta por desentenderse de su personalidad poética, disolviéndose entre identidades ajenas y las masas populares anónimas y adaptando fórmulas poco convencionales para la expresión literaria, como el *graffiti* o el *cómic*.

Asimismo, destaca el hecho de que textos recientes aparezcan mezclados con sonidos e imágenes provenientes de la *multimedia*, la escenografía, la pintura o el arte de instalación. La combinación con otras disciplinas, como la arquitectura, el cine, la danza, la escultura, la música, el teatro o el *performance*, promueve una sensación cada vez más “inmaterial” e indefinida del fenómeno literario. A García Canclini le interesa especialmente la fusión artística, inherente a la estética posmoderna, presente en los vídeos musicales:

Videoclips. Es el género más intrínsecamente posmoderno. Intergénero: mezcla de música, imagen y texto. Transtemporal: reúne melodías e imágenes de varias épocas, cita despreocupadamente hechos fuera de contexto; retoma lo que habían hecho Magritte y Duchamp, pero para públicos masivos.¹⁵⁸

Aunque con los montajes fotográficos y el *photoshop* parezca abolirse la otrora infalible prueba de la veracidad fotográfica, lo cierto es que la abundancia de imágenes superpuestas conlleva notables innovaciones, como la posibilidad de diseñar cuadros a partir de fotografías. En la actualidad, podríamos asistir a una exhibición de arte únicamente contemplando la grabación de la misma por una cámara digital, ya que los avances tecnológicos, en algunos casos, conducen – y muchos artistas actúan en consecuencia – a mejores resultados que los que ofrece la visión “real” de las obras. Margarita Rivière, en esta dirección, ironiza sobre el peligro de minimizar demasiado el espacio físico: “La ambición *macro* no conoce límites. Pero la reducción de una cámara de fotografiar al tamaño de una uña es también una consecuencia de la pasión por el exceso. *El libro de los récords Guinness* es el compendio asombroso del exceso y la admiración papanatas.”¹⁵⁹

Por otra parte, en el siglo XXI resulta muy arriesgado sostener la tradicional

¹⁵⁸ Néstor García Canclini. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, op. cit., p. 284.

¹⁵⁹ Margarita Rivière. *Lo cursi y el poder de la moda*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992, p. 118.

teoría tripartita de los géneros literarios, cuyo número, según asevera Wayne C. Booth, es “potencialmente amplio (pero finito, casi con toda seguridad)”¹⁶⁰. De ahí que, en la estética de la recepción, se aprecien como géneros en sí mismos hasta particularidades expresivas como *la ironía estable*¹⁶¹. La reescritura y la crítica, pero también la lectura y la relectura, constituyen tal vez las experiencias literarias más injustamente olvidadas por los esquemas genéricos basados en la perspectiva del emisor. Esta conciencia sobre la imposibilidad de contabilizar los géneros propicia que Julio Ortega, en la nota introductoria de *El muro y la intemperie*, admita que incluso las antologías poseen autonomía genérica.¹⁶²

La entrevista, estimada por Monterroso como única innovación genérica de nuestro tiempo, también ha sido reconocida como una más de las *bellas artes*. En 2002 se editó la recopilación *Vanidad aparte*, donde se recogen veintiún conversaciones, de singularidad creativa, importantes para el análisis de la historia literaria¹⁶³. Se dan cita, en dicha página *web*, maestros de la opinión como Poniatowska, la argentina Luisa Valenzuela o los peruanos Alfredo Bryce Echenique y Mario Vargas Llosa, entre otros. No en vano Juan José Millás, en “Los insectos”, exalta las virtudes de los escritos híbridos al referirse a otro subgénero periodístico, loable por su carácter conciso: “Si algo me gusta de la columna es su caducidad. La mayoría de ellas se escriben, se publican y mueren en 24 horas. Algunos insectos no viven mucho más.”¹⁶⁴

Desde las primeras manifestaciones literarias, evidenciadas en la India, en lengua sánscrita, y en el tercer milenio antes de Cristo hasta la actualidad, el alto número de registros indica que casi pueden concebirse tantos subgéneros como seres posibles de nombrar. La idea tan difundida en la contemporaneidad de dividir – académica, editorial y popularmente – la literatura en cuento, ensayo, novela, poesía y teatro, supone un parámetro insuficiente para las pretensiones reales plasmadas con la palabra escrita.

Los teóricos de la posmodernidad niegan las clasificaciones genéricas, ya que nada impide configurar un catálogo estilístico en torno a datos, tan aparentemente poco

¹⁶⁰ Wayne C. Booth. *Retórica de la ironía*, op. cit., p. 144.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 145.

¹⁶² Julio Ortega. *El muro y la intemperie*, Hanover, Ediciones del Norte, 1989.

¹⁶³ Varios Autores. “*Vanidad aparte*”, en <http://www.librusa.com>. (Bajado el 30/6/2002).

¹⁶⁴ Juan José Millás. *Articuentos*, Barcelona, Alba, 2001, p. 193.

estéticos, como el olor o el peso de los libros. Prácticamente cada situación puede ser observada como un género literario, puesto que muchos autores intentan elegir todos los que pueden sin quedarse con ninguno. Vicente Luis Mora percibe que, al modificarse el valor genérico de las obras, su estatuto en la sociedad o su vehículo para llegar al lector, las convenciones establecidas se vuelven inexactas:

Genericidad y antigenericidad. Un texto literario tiene *genericidad* cuando se inserta, voluntariamente, dentro de una tradición genérica. Es *antigenérico* cuando quiere huir de ella. (...) *La montaña mágica* es una novela genérica. El *Finnegan's* o *Danubio* son antigenericas. ¿Qué es *El mono gramático*? ¿De qué huye? ¿Qué pretende ser? ¿Cabría un *tertius genus*, la *agenericidad*, un delicado camino entre ambas vías que habría que estudiar y definir caso por caso? ¿Sería esa *agenericidad* una plausible definición de la auténtica hibridez genérica?¹⁶⁵

El hibridismo genérico, casi norma en la escritura actual, desborda el mercado literario y desajusta los canales habituales de la comprensión literaria. La multiplicidad de registros en un solo género propicia que, con asiduidad, nos topemos con diálogos en poemas en prosa, descripciones en artículos periodísticos, versos en ensayos o testimonios en narraciones. La deconstrucción de los cauces tradicionales reivindica, paradójicamente, una lectura pausada y permeable a todo tipo de códigos comunicativos.

El hecho de que un mismo texto quede subdividido en antologías especializadas por zonas más estilísticas que cronológicas, o que se estudie en bloques temáticos en principio contradictorios, expresa la mella que el discurso posmoderno causa en la recepción de las composiciones literarias. La intención del autor a menudo ya no basta para dotar de un rango determinado a sus obras. Debido al potencial lírico de algunas narraciones, por ejemplo, existe la tentación de considerar poemas en prosa a los cuentos enmarcados en tal etiqueta editorial, y viceversa. Los consensos asumidos por críticos o lectores, por tanto, pueden verse matizados por decisiones ajenas a la creación literaria.

Las mediaciones externas inducen a matizar la decodificación directa de los mensajes. Así lo apunta Gabriela Mora en su trabajo *En torno al cuento: de la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica*, refiriéndose a la inclusión de *La Metamorfosis* en la edición que Valdemar realizó de los *Cuentos completos* de Franz Kafka en el año 2000. De la concepción de una página a su lectura final influyen cada vez más las instituciones intermediarias que, desde universidades e instancias críticas

¹⁶⁵ Vicente Luis Mora. *Diario de lecturas*, en http://vicenteluis Mora.blogspot.com/2008_06_01_archive.html. (Bajado el 5/6/2008).

hasta intereses editoriales, operan sobre el conocimiento enciclopédico del lector y regulan una noción de género que no depende sólo de sus rasgos formales. Pueden aplicarse estas palabras a la inclasificable versatilidad de Samperio:

Cada autor se encuentra situado en un tipo de escritura. Son muchos los que son catalogados como narradores, como poetas o como dramaturgos. Ese encasillamiento, en ocasiones injusto pero creado por la omnipotente maquinaria de los medios de difusión, crea en el lector una imagen preconcebida de aquello que se va a encontrar. (...) Puede resultar luego incómodo para el mercado editorial un autor que esté en constante trasvase genérico porque resulta más dificultosa su campaña de difusión.¹⁶⁶

Las lindes entre los géneros quedan obstruidas por cuestiones tan dispares como la disposición visual de los textos, lo que puede marcar su pertenencia a la poesía o a la narrativa. Otras cuestiones nos plantean los ejercicios intelectuales a medio camino entre la ficción y el ensayo. En la entrada “68” de *Bartleby y compañía*, Enrique Vila-Matas retoma una frase de Kafka para aludir al sendero errante que se emprende con toda escritura: “Cuanto más marchan los hombres, más se alejan de la meta. (...). Piensan que andan, pero sólo se precipitan – sin avanzar – en el vacío. Eso es todo”¹⁶⁷. Esperanza López Parada explica este fenómeno de constante infiltración de la actitud ensayística en cualquier escrito literario contemporáneo con el término *rizoma*, vocablo acuñado por el francés Félix Guattari, en su *Anti-Edipo* (1972), “para bautizar todo libro que, en lugar de un sistema binario, centrado, equilibrado y jerárquico, prefiera el nomadismo y el desorden de sus materiales.”¹⁶⁸

La irrupción de las “escrituras del yo” parte de la ausencia de formulaciones orales que hayan configurado sus orígenes. En contraste con otras modalidades como la épica, la lírica o la dramática, ligadas en sus inicios al canto y recitación tradicionales, el género argumentativo carece de la solemnidad de la declamación oral. Francisca Noguerol, en “Líneas de fuga: el triunfo de los dietarios en la última narrativa en español”, subraya el nacimiento de una forma evolucionada de hibridación genérica que deriva de la actitud consciente de no querer discernir entre vida y escritura. A su juicio, los dietarios, escépticos e irónicos pero exigentes, estilística y temáticamente, con el

¹⁶⁶ Gabriela Mora. *En torno al cuento: De la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica*, Buenos Aires, Danilo Alberio Vergara, 1993, p. 183.

¹⁶⁷ Enrique Vila-Matas. *Bartleby y compañía*, Barcelona, Anagrama, 2000, p. 150.

¹⁶⁸ Esperanza López Parada. *Una mirada al sesgo. Literatura hispanoamericana desde los márgenes*, Madrid, Iberoamericana, 1999, p. 12.

compromiso de responder al tiempo presente, se muestran ajenos a los dogmatismos: “¿Qué mejor que acercarse a textos llenos de aristas, capaces de enunciar problemas sin pretensión de resolverlos, cuyos autores se muestran alérgicos a las consignas y entienden la literatura como crónica de una intimidad más o menos enmascarada?”¹⁶⁹

En referencia a las ideas que Milagros Ezquerro en 2005 expuso en el prólogo de *L'hybride/Lo híbrido*, debe advertirse la siguiente comparación para recalcar que, de la fusión de especímenes distintos, por mero imperativo biológico, surge siempre uno más fuerte: “Es el caso del maíz, en el reino vegetal; de la mula, en el animal y... ¿por qué no? Del dietario, en el de la literatura.”¹⁷⁰

La quiebra de los géneros literarios tradicionales, en definitiva, puede entenderse dentro de una filosofía abierta que desestabiliza las consideraciones al uso y elimina las barreras drásticas entre las distintas expresiones artísticas. Tal vez no se puedan escribir volúmenes imprescindibles en nuestros días, sino pequeñas reseñas de “marginales quijotes”, pero la ruptura de fronteras genéricas facilita que se amplíen los límites del canon clásico incluso con escritos burocráticos de vocación lúdica. La superación de las restricciones genéricas constituye para Samperio un aspecto clave de un periodo de crisis literaria que afectó a todas las dimensiones de su escritura. Por eso, en “Prólogo. Damas fantásticas”, resume con precisión que los “géneros literarios existen en niveles diferentes de generalidad y esta noción se define por el punto de vista elegido.”¹⁷¹

La perspectiva que debe adoptarse para comprender la obra samperiana radica en concebir la poesía y la poeticidad como los motores de una *archiescritura* que conecta, en sus intenciones creativas, con la retórica clásica. Aristóteles no sólo desaconsejaba utilizar en prosa cláusulas propias del verso sino que, ante todo, insistía, como declara en el capítulo 9 de su *Poética*, en la plena independencia artística: “El historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa (pues sería posible versificar las obras de Heródoto, y no serán menos historia en verso que en prosa): la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido y el otro, lo que podría suceder.”¹⁷²

García Berrio considera que la esencia de la poesía no se mide expresamente por

¹⁶⁹ Francisca Noguero Jiméñez. “Líneas de fuga: El triunfo de los dietarios en la última narrativa en español”, loc. cit., p. 22.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 25.

¹⁷¹ Guillermo Samperio. “Prólogo. Damas fantásticas”, en Varios Autores. *Cuentos de damas fantásticas*, Madrid, Páginas de Espuma, 2002, p. 7.

¹⁷² Aristóteles cit. en José M^a Pozuelo Yvancos. *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis, 1993, p. 58.

el recurso a determinados mecanismos lingüísticos que, aunque suelen implicar un coherente punto de partida para el autor y de reconocimiento para el lector, no siempre desembocan en el fenómeno de enorme complejidad que supone la creación individual e irreplicable: “Si la literariedad es una *opción* cultural convencionalizable, la poeticidad es un *valor* estético impredecible”¹⁷³. La propuesta expresiva a partir de una sintaxis, una semántica y una pragmática determinadas, en efecto, perfila el marco adecuado para asegurar *la condición literaria de un texto*:

Tal descripción y resolución tipológica de la literariedad se ejerce en un doble sentido: en el del *texto-género* y en el del *texto-individuo*. En el primer caso, la característica directiva de la descripción se establece en términos de *completez* o *restricción* del sistema, y, por consiguiente, del *valor* del mismo. En el segundo caso, la característica determinante consiste en el grado de *originalidad* o *grado de topicidad*, y también se resuelve en el *valor* consiguiente.¹⁷⁴

Observemos el contraste existente entre la concepción clásica de la literariedad, prevista como inclusión en un conjunto de tópicos y en un inventario consagrado, y la conciencia moderna de “separación”, que decide el mérito artístico a partir de la ruptura de las convenciones genéricas previas. Pese a que en la Antigüedad se garantizaba cultural y pragmáticamente el código literario en tanto podían identificarse con facilidad los modelos temáticos y formales a los que se ceñía cada aportación, el valor estético ya entonces se mostraba inasible y con la virtud tanto de combinar macroestructuras como de innovar en las microestructuras. De esta suerte, el concepto de poeticidad favorece la soberanía individual en la posterior intervención en la *inventio* y en la *dispositio*, dando como resultado una *elocutio* sustentada en combinatorias cada vez más libres. De ahí derivan la silva de varia lección renacentista y el poema en prosa moderno, en el ámbito lírico, o la novela, en el narrativo:

La clase de poeticidad que se entiende como fundamentalmente expresiva, es la que se produce y salta en el contacto de las fórmulas de lenguaje literariamente estilizado con la clase de las vivencias no inmediatas ni habituales, las intrincadas y recónditas. Un género de verdades que se revelan originales por una torsión inédita del lenguaje que las expresa, en la rara virtud del paralelismo metafórico que descubre su alcance cosmológico – “nuestras vidas son los ríos”.¹⁷⁵

El texto adquiere constatación material tanto por su capacidad denotativa como por sus componentes ficcionales e imaginario-simbólicos. El valor poético no se regula por ninguna normativa ya que se basa en la presentación de experiencias singulares, a

¹⁷³ Antonio García Berrio. *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)*, op. cit., p. 53.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 95.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 109.

veces racionalmente comunicables, que la literariedad tan sólo promueve “en sus efectos conceptuales y afectivos desde las operaciones del *ingenio* o de la *fantasía*, si entendemos el uno y la otra como facultades de control consciente de la combinatoria racional.”¹⁷⁶

Aristóteles, al justificar la imitación como causa de la poesía, identificó la mimesis con un placer de *re-conocimiento* que, a la postre, terminará por oponer las doctrinas científicas al descubrimiento apoyado en el enigma¹⁷⁷. Lo poético, por tanto, puede instalarse en todo tipo de soportes, engendrando así los armazones materiales que fundan la pintura, la música o la literatura.

No por casualidad Carol Clark D’Lugo y Guillermo Sucre, en sus respectivos estudios, citan a Octavio Paz para esgrimir argumentos similares. En *El arco y la lira* (1956), el mexicano se pregunta si la dispersión en fragmentos de múltiples significados no convierte al poema en un ideal de imposible reconstrucción: “¿No es ese espacio vibrante sobre el cual se proyecta un puñado de signos como un ideograma que fuese un surtidor de significaciones?”¹⁷⁸. Por ello arguye la utopía surrealista de transferir al arte el poder de nutrir la cotidianidad con directrices estéticas: “¿No sería mejor transformar la vida en poesía que hacer poesía con la vida?; y la poesía, ¿no puede tener como objeto propio, más que la creación de poemas, la de instantes poéticos?”¹⁷⁹

Frente a esta ambición propia de los neovanguardistas Parra, en su “Manifiesto”, reclama la poetización en una era plagada de representaciones gráficas y visuales: “Para nuestros mayores / la poesía fue un objeto de lujo / pero para nosotros / es un artículo de primera necesidad: / No podemos vivir sin poesía”¹⁸⁰. También para González Iglesias la poesía precede a la literatura y, en consecuencia, su presencia se torna en vector imprescindible a la hora de investigar el alcance de los textos e insertar en un canon determinado a las obras literarias:

Fue oralidad, canción. Se sirvió de la música, hasta el punto de que los poetas antiguos la

¹⁷⁶ Antonio García Berrio y Teresa Hernández Fernández. *La poética: Tradición y modernidad*, op. cit., p. 71.

¹⁷⁷ Aristóteles. *Poética*, op. cit., 1448b, 15-20.

¹⁷⁸ Octavio Paz cit. en Carol Clark D’Lugo. *The fragmented novel in Mexico. The politics of form*, Austin, The University of Texas Press, 1997, p. 9.

¹⁷⁹ Octavio Paz cit. en Guillermo Sucre. *La máscara, la transparencia*, Caracas, Monte Ávila, 1974, p. 209.

¹⁸⁰ Nicanor Parra. *Páginas en blanco*, op. cit., p. 230.

componían, al tiempo que preparaban hasta los movimientos de los bailarines. Se sirvió de la escena teatral. Se sirvió de la escultura y de la arquitectura para grabarse y exponerse públicamente. Ahora circula en gran medida otra vez en la música, en el cine, en la televisión, en los muros, en la pantalla de *youtube*. Durante siglos la poesía se ha servido de la literatura, pero no le es consustancial. Hablemos teológicamente, que hasta ahora no lo hemos hecho: la poesía no es una hipóstasis de la literatura.¹⁸¹

Es posible que los géneros híbridos, a la larga, susciten un mayor aprecio por las modalidades tradicionales, como la poesía en verso. En cualquier caso, demuestran lo franqueable de los límites y adoptan como propias las cada vez más numerosas razones de los artistas que evitan ser cuantificados, medidos o jerarquizados. ¡Cuántos creadores, interrogados por el estilo o influencias en que se ubican, contestan que la música *es* música, la pintura *es* pintura, la poesía *es* poesía!

¹⁸¹ Juan Antonio González Iglesias. *Poética y poesía*, Madrid, Fundación Juan March, 2008, p. 53.

I.3.1. El cuento.

El cuento es un agujero en la pared que ha abierto el autor para que los lectores nos podamos asomar a un universo.¹⁸²

El cuento, género primigenio, existe desde siempre y seguirá existiendo con independencia del medio en que se transmita. Su baza consiste en la capacidad para reducir lo literario a la mínima expresión, en tanto se sustrae, simplemente, al objetivo esencial de relatar algo, tal y como revela Bioy Casares al insistir en “el propósito primordial de la profesión: contar cuentos”¹⁸³. El hecho de que sus primeras etapas se desarrollasen en la oralidad, con narraciones coincidentes en sus aspectos básicos en casi todos los lugares del mundo, determina la dificultad de fechar su origen. En nuestros días, su heterogéneo recorrido puede trazarse tanto investigando los medios escritos como los audiovisuales y cibernéticos. Empero, pese a la evolución permanente del cuento, Samperio afirma, en su manual *Después apareció una nave. Recetas para nuevos cuentistas*, que en rigor “no ha cambiado su entraña a través de los tiempos”¹⁸⁴; de ahí que la gran pregunta que resume sus contenidos continúe siendo “¿qué sucedió?”¹⁸⁵

Nuestro autor explica que ya se trate de *Las mil y una noches*, *La Biblia*, las novelas cortas de Plutarco, *El asno de oro*, de Apuleyo, o el *Popol Vuh*, la necesidad humana de escuchar o leer historias se justifica en el despertar de “una sed natural por saber más, que obliga a su interlocutor a desbordar su imaginación para responder a su infatigable pregunta *por qué*. Un pequeño no se conforma con la sinopsis de los hechos; quiere saberlo todo, anécdota, más detalles suplementarios”¹⁸⁶. Desde el anónimo *Poema de Gilgamesh*, el más antiguo registrado, escrito en tablillas de barro, los motivos recurrentes de la cuentística de cualquier época se apoyan tanto en el folklore como en la mitología para atender a esta insaciable curiosidad lectora. En la

¹⁸² Guillermo Samperio. *Cómo se escribe un cuento. 500 tips para nuevos cuentistas del siglo XXI*, Córdoba, Berenice, 2008, p. 23.

¹⁸³ Adolfo Bioy Casares. “Prólogo y Postdata al prólogo”, op. cit., p. 16.

¹⁸⁴ Guillermo Samperio. *Después apareció una nave. Recetas para nuevos cuentistas*, México, Alfaguara, 2002, p. 18.

¹⁸⁵ *Ibíd.*, p. 19.

¹⁸⁶ *Ibíd.*, p. 17.

posmodernidad, por ejemplo, la reescritura paródica de mitos grecorromanos parte de la idea de que el universo libresco sirve para reinterpretar la realidad, en la medida en que “los cuatro eternos temas literarios son la vida, la muerte, el amor y la guerra.”¹⁸⁷

Dada la amplitud del concepto, el principal *handicap* con el que nos enfrentamos a la hora de abordarlo reside en su terminología. En inglés se distingue el *tale*, nomenclatura que alude a una narración relativamente breve, de carácter fantástico y con moraleja más o menos explícita, del *short story*, término afín a lo que en nuestro idioma entendemos como *relato* moderno. No obstante, en español empleamos este último vocablo indistintamente para cuento o novela, creando una confusión terminológica entre el tipo de cuentística que se practica en la actualidad y su lejana antecesora de raíz oral. Estudiosos como Zavala profundizan por ello en la conveniencia de establecer precisiones lingüísticas llamando “historia” a la “secuencia de los acontecimientos narrativos en orden cronológico. Sinónimo de trama, *récit* o *plot*. Se opone a discurso, fábula o *story*”¹⁸⁸. En una línea similar, Gabriela Mora aconseja utilizar para la noción rusa de *fable* nuestra palabra *argumento*, mientras que para lo que denominamos *trama* “quizás, sería recomendable una frase como ‘esquema artístico’ o ‘composición estructural’.”¹⁸⁹

Para aclarar este malentendido histórico acerca de qué cuenta el cuento, dificultad por otro lado tan definitoria de su esencia, hemos de remontarnos a la Edad Media, sobre todo a las primeras recopilaciones de narraciones breves, con frecuencia insertadas en cantares de gesta y poemas épicos de mayor envergadura. El énfasis en el rigor didáctico disminuye a partir de los libros boccaccianos, donde se reducen las sujeciones morales y religiosas al tiempo que, como señala Bloom, se dan los pasos iniciales para experimentar en lo que más tarde se definirá como metaficción: “La ironía de contar una historia *cuyo tema es contar una historia* es en gran parte invención de Boccaccio, y el propósito de esa ruptura era liberar a los relatos de su didactismo y moralismo”¹⁹⁰. En este sentido, Juan Armando Epple enumera, en la “Introducción” del volumen XLVI la *Revista Interamericana de Bibliografía*, algunas posibles formas

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 129.

¹⁸⁸ Lauro Zavala. “Glosario para el estudio de la metaficción”, en *Ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura*, op. cit., p. 339.

¹⁸⁹ Gabriela Mora. *En torno al cuento: De la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica*, op. cit., p. 84.

¹⁹⁰ Harold Bloom. *El canon occidental*, op. cit., p. 121.

medievales precursoras de los textos modernos:

[Además de] las expresiones de la tradición oral y popular como las leyendas, los mitos, las adivinanzas, el caso o la fábula, en que interesa más el asunto que su formalización discursiva, surgen modos de discurso que se articulan en estatutos genéricos ya decantados en la tradición letrada como la alegoría, el apólogo o la parábola.¹⁹¹

Los cuentos de autor, fechados en época renacentista, encuentran su paradigma en español en las cervantinas *Novelas Ejemplares* (1613), donde se declara que cada una de las “novelas italianas” que componen la obra puede leerse tanto en su conjunto como por separado. Con una concepción literaria moderna, distante de cortapisas preceptivas y centrada en el placer estético, Cervantes inaugura así una etapa nueva en la trayectoria del cuento en nuestra lengua. Resulta significativo a este respecto cómo casi una década antes, en *El Quijote*, expresó su voluntad de prescindir de las introducciones casi protocolarias del momento – opción tan distinta al “prefacio de prefacios” de Borges, para quien ya no merecía la pena detallar los episodios: “Sólo quisiera dártela monda y desnuda, sin el ornato de prólogo, ni de la innumerabilidad y catálogo de los acostumbrados sonetos, epigramas y elogios que al principio de los libros suelen ponerse.”¹⁹²

Aunque la datación del cuento actual es complicada, nuestra consideración del mismo como fenómeno literario nos retrotrae al siglo XIX. Si bien alcanzaron cuotas sin precedentes los clásicos universales de Charles Perrault, los capítulos de *Viajes de Gulliver*, de Swift, o las *Leyendas* (1860-64), de Bécquer, Samperio estima, en una conferencia impartida en la Feria del Libro de México en 2009 titulada “Breve paseo por el cuento”, que la modernidad propiamente dicha del género comienza a fraguarse con “El capote” (1842), de Nikolai Gogol, por su carácter “inolvidable”¹⁹³. En su opinión, los atributos que le conceden tal rango estriban en su brevedad y en el acento en un solo asunto, de cariz extraordinario, así como en un lenguaje conciso, una tensión narrativa adecuada y el predominio del tema sobre la individualidad de los personajes,

¹⁹¹ Juan Armando Epple. “Introducción”, *Revista Interamericana de Bibliografía*, 1996, XLVI (1-14), p. 11.

¹⁹² Miguel de Cervantes. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha I*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 80, [1605].

¹⁹³ Guillermo Samperio en Eugenia Flores Soria y Sylvia Georgina Estrada. “Guillermo Samperio: Paseo por el cuento”, en http://www.vanguardia.com.mx/guillermo_samperio:_paseo_por_el_cuento-414819.html. (Bajado el 1/10/2010).

escasos pero imprescindibles para los avatares de la acción.

No obstante, existe el consenso de que el relato moderno o *short story* se afianza con los hallazgos estructurales y temáticos de Edgar Allan Poe. El estadounidense concibe los principales rasgos de esta singular y versátil modalidad narrativa, tanto en el terreno creativo como en la reflexión crítica, sin la pretensión de documentar ni adoctrinar. Dejando aparte el prurito de la racionalidad ilustrada, se centra en provocar la pura fascinación de los lectores. En buena medida gracias a sus ficciones, el exceso de digresiones y aclaraciones, antiguo resabio de la búsqueda de verosimilitud en la literatura oral, paulatinamente va sustituyéndose por la máxima de la concisión. Según Juan Armando Epple, sus *narraciones* dan pie a que en la modernidad el cuento *cuenta* con las siguientes peculiaridades *extraordinarias*:

[Visto como] discurso que se desgaja autónomo tanto del artículo de costumbres como de esos extensos compendios narrativos que intercambiaban relatos de raigambre folklórica o anecdótica, estuvo estrechamente vinculado a las demandas y opciones de las revistas, las que a la vez crearon un mercado para este tipo de ficción y le impusieron una restricción espacial que luego se confundió con un rasgo genérico: la brevedad.¹⁹⁴

En esta dirección, Dolores M. Koch cita una conversación entre Mauricio de la Selva y Juan José Arreola, aparecida en el cuarto número de *Cuadernos Americanos*, para aclamar “la enorme ventaja de que no compromete la vida, de que no compromete muchas horas, muchos días”¹⁹⁵. Según Samperio, el cuento moderno, a diferencia del tradicional o de los que se apoyan en argumentos lineales, se despliega a partir de un solo hecho narrado donde los personajes “deben cumplir su destino”¹⁹⁶ de manera implacable y decisiva para lograr la unidad de impresión. En contraste con las aventuras folclóricas, donde suele existir un donador inesperado que proporciona uno o varios objetos mágicos al protagonista, en la actualidad dicho “elemento se ha transformado y hasta ha desaparecido”¹⁹⁷. Al prestar tanta o más atención al modo de discurso que a lo contado, los textos arrancan, sin explicaciones previas, con el conflicto en marcha. De ahí que, entre sus propuestas, Poe insista en la conveniencia de que la trama inquiete

¹⁹⁴ Juan Armando Epple. “Introducción”, loc. cit., p. 12.

¹⁹⁵ Juan José Arreola cit. en Dolores M. Koch. “El micro-relato en México: Torri, Arreola, Monterroso”, en Merlin H. Forster y Julio Ortega (Eds.). *De la crónica a la nueva narrativa mexicana*, México, Oasis, 1986, p. 170.

¹⁹⁶ Guillermo Samperio. *Después apareció una nave. Recetas para nuevos cuentistas*, op. cit., p. 97.

¹⁹⁷ *Ibíd.*, p. 122.

desde la primera hasta la última frase, disponiéndose para que la resolución de las vicisitudes se complete en los párrafos finales.

Por otra parte, con el recurso del movimiento o mudanza, consistente en un *continuum* de transformaciones coherentes tanto en las líneas argumentales como en la psicología de los personajes, el lenguaje empleado se pone al servicio de lo narrado sin constituir un eje fundamental *per se*, si bien los propios Poe o Samperio potencian la intensidad y la sugerencia con su lirismo. Entre otros aspectos que se consolidan a mediados del siglo XIX, destacan la reivindicación de un lector activo, al que no se debe ofrecer materiales innecesarios, la concepción del escenario como un actor dramático más y la importancia del final sorpresivo. Asimismo, cabe subrayar algunas coincidencias entre las teorías cuentísticas acerca del efecto único y la fábula que Aristóteles describe en su *Poética* como “imitación de una sola acción” y cuyo resultado se sustenta en la experiencia y en “que las partes de los acontecimientos se ordenen de tal suerte que, si se suprime o traspone una parte, se altere y disloque el todo; pues aquello cuya presencia o ausencia no significa nada, no es parte alguna del todo.”¹⁹⁸

Además de Guy de Maupassant, recomendado en *Después apareció una nave. Recetas para nuevos cuentistas* como referencia ineludible, un modelo fundamental para Samperio lo constituye *Dublineses* (1914), de James Joyce, conjunto de relatos en la estela de Poe donde las situaciones extremas de los protagonistas se articulan a partir de una revelación o *epifanía* cuya contundencia contrasta con la normativa aristotélica que pedía diferenciar entre comienzo, medio y conclusión. En esta dirección, otras figuras modélicas del cuento contemporáneo son Sherwood Anderson, Antón Chéjov, Raymond Carver, Katherine Mansfield o Juan Carlos Onetti, caracterizados por dejar la historia en suspenso o en total ambigüedad para que el lector la construya en función de factores como la descripción de la atmósfera, el tono lacónico del narrador, el cuidado por la palabra y el punto de vista elegido para presentar los acontecimientos.

Por tanto, frente a las estructuras prusianas y las narraciones omniscientes, se defiende la sugestión para negar la preponderancia de las últimas palabras en la comprensión de la obra, simulando incluso fragmentos de conciencia que modifican los patrones tradicionales del cuento y abren sus posibilidades estructurales.

Piglia postula que este abandono de los clímax redondos va de la mano del afán por tensar dos tramas – una explícita y otra invisible – que no terminan de resolverse,

¹⁹⁸ Aristóteles. *Poética*, op. cit., 1451a31-35.

tornándose la implícita cada vez más elusiva: “La teoría del iceberg de Hemingway es la primera síntesis de ese proceso de transformación: lo más importante nunca se cuenta. La historia secreta se construye con lo no dicho, con el sobreentendido y la alusión”¹⁹⁹. Kafka se erige como el cultor más sutil de esta técnica al exponer “con claridad y sencillez la historia secreta, y narra[r] sigilosamente la historia visible hasta convertirla en algo enigmático y oscuro. Esa inversión funda lo ‘kafkiano’.”²⁰⁰

Por causas similares, Juan Gabriel Vásquez, en “Apología de las tortugas”, señala que los cambios ocurridos en la ficción en prosa pueden equipararse, por su audacia, a “la invención de la máquina de vapor o al descubrimiento de la penicilina”²⁰¹. Eduardo Becerra, en “La flecha en el carcaj. Prólogo”, apunta que la redefinición constante del cuento se debe a las exigencias de las circunstancias históricas que impulsan a la elección de textos inacabados o esféricos, la ramificación argumental o la brevedad, “la escritura en red, multilineal y de apariencia caótica, frente a la estructura cerrada, y la metaficción y la reflexión crítica sobre el propio género frente a la exigencia de narrar el acontecimiento puro.”²⁰²

Zavala, en *Cómo estudiar el cuento*, establece una clasificación para dar cuenta de la evolución de las estructuras cuentísticas. Diferencia las *clásicas* secuenciales en tanto lo narrado coincide con la manera de narrar, como acontece en la literatura de la Revolución Mexicana, de las *modernas* de carácter fragmentario y las *posmodernas*, formadas “por simulacros de secuencialidad y fragmentación”²⁰³, como sucede de modo simultáneo y paradójico en las *Ficciones* de Borges. También divide los tipos de finales en tres, dependiendo del lugar de aparición de la trama oculta. Mientras que en el clásico se manifiesta sorpresivamente, en “el cuento moderno la historia # 2 puede no surgir nunca, lo que lleva al lector a imaginar distintos sentidos posibles. (...) [Y en] el cuento posmoderno la historia # 2 puede ser otro género literario distinto del cuento

¹⁹⁹ Ricardo Piglia. *Formas breves*, op. cit., p. 108.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 109.

²⁰¹ Juan Gabriel Vásquez. “Apología de las tortugas”, en Eduardo Becerra (Ed.). *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*, Madrid, Páginas de Espuma, 2006, p. 160.

²⁰² Eduardo Becerra. “La flecha en el carcaj. Prólogo”, *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*, loc. cit., p. 15.

²⁰³ Lauro Zavala. *Cómo estudiar el cuento*, op. cit., pp. 13-14.

(una reseña bibliográfica, una disquisición filosófica, etc)”²⁰⁴. Piglia, a propósito de los relatos borgesianos, corrobora esta tesis anotando que “la historia 1 es un género y la historia 2 es siempre la misma.”²⁰⁵

En Hispanoamérica, Horacio Quiroga promueve en el “Decálogo del perfecto cuentista” (1917) premisas parecidas a las de Poe en cuanto a la tensión inherente a cada párrafo, pero además aventura otros *mandamientos* indispensables: “No adjetives sin necesidad (...). Un cuento es una novela depurada de ripios (...). Cuenta como si el relato no tuviera interés más que para el pequeño ambiente de tus personajes, de los que pudiste haber sido uno”²⁰⁶. Viscerales, contradictorias, tal vez demasiado incongruentes para aplicarse en la era contemporánea, las propuestas quiroguianas ofrecen recetas *al alcance de todos*, casi con la misma intención con que Gironde publicó su atrevido *Espantapájaros*. En opinión de Carmen de Mora, el uruguayo se anticipa a su época en el contexto de la narrativa breve latinoamericana “tanto por ser el primer maestro del género que manifestó una conciencia crítica sobre la elaboración del mismo (...) [como] por haberse dedicado casi exclusivamente a él”²⁰⁷. Su decálogo, si bien inicia el camino del cuentista profesional al plantear una serie de pautas que evitan la improvisación, para Juan Armando Epple no se basa en “una poética de pretensiones autosuficientes, [sino que, por el contrario] tiene en verdad una carga paródica que relativiza esa tendencia a encasillar el arte del cuento en unas cuantas reglas de composición.”²⁰⁸

Aunque obtuvo gran autonomía y desarrollo con las aportaciones de modernistas como Gutiérrez Nájera, Darío o Lugones, el cuento hispanoamericano ha recibido una atención crítica relativamente insuficiente. Sin embargo, deben recordarse desde los trabajos pioneros de Luis Leal (*Breve historia del cuento mexicano*, publicado en 1956 y, diez años después, *Historia del cuento hispanoamericano*) o de Pedro Lastra (*El cuento hispanoamericano del siglo XIX*, de 1972); hasta las numerosas recopilaciones realizadas, entre las que sobresale por sus criterios hedónicos y cosmopolitas la *Antología del cuento triste* (1992), editada por Monterroso y Bárbara Jacobs en una

²⁰⁴ *Ibid.*, pp. 119-120.

²⁰⁵ Ricardo Piglia. *Formas breves*, op. cit., p. 110.

²⁰⁶ Horacio Quiroga. “Decálogo del perfecto cuentista”, en Guillermo Samperio. *Después apareció una nave. Recetas para nuevos cuentistas*, op. cit., p. 161.

²⁰⁷ Carmen de Mora. *En breve. Estudios sobre el cuento hispanoamericano contemporáneo*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1995, p. 131.

²⁰⁸ Juan Armando Epple. “Introducción”, loc. cit., p. 13.

década en la que la materia se encontraba en expansión y búsqueda de reconocimiento crítico.

En todo caso, Julio Ortega, en *El muro y la intemperie*, halla dos modelos nucleares y catalizadores con los que precisar el alcance de la cuentística hispanoamericana contemporánea:

El de la relativización del punto de vista (Cortázar), lo que sugiere ambigüedad, transición, equivalencia, ironía y empatía; y el punto de vista sin alternativas (Rulfo), donde la representación no tiene otro modo posible porque el mundo es tal cual, lo que sugiere la carencia y la violencia inherentes, la pobreza de recursos humanos en el drama del desarraigo y el extravío.²⁰⁹

Ciñiéndose al caso particular de México, Zavala propone un punto de inflexión en la recepción del género cuando a los textos se les comienza a denominar *relatos*; es decir, “a partir de la publicación de *Confabulario* (1952) de Juan José Arreola, *El llano en llamas* (1953) de Juan Rulfo, *Los días enmascarados* de Carlos Fuentes y *¿Águila o sol?* (1955) de Octavio Paz”²¹⁰. De hecho, salvo la fusión de apunte biográfico, diario, literatura y pintura llevada a cabo durante las vanguardias históricas por los surrealistas Leonora Carrington, Frida Kahlo o Remedios Varo, la mayoría de los grandes cuentistas mexicanos, como Inés Arredondo, Sergio Galindo, Juan García Ponce, Elena Garro o Juan Vicente Melo respetan las fronteras genéricas en textos de más de diez páginas de extensión, casi en competencia directa con la novela corta.

Por lo que se refiere al cuento posmoderno, según el propio Zavala se introduce en México en el periodo comprendido entre 1967 y 1971, extendiéndose durante los años ochenta. Caracterizado por su alejamiento del tono solemne a través de un triple ejercicio de parodia, escepticismo y humor, el cultivo de la ironía refinada en las letras mexicanas posee antecedentes como Efrén Hernández, Torri, Elizondo y Monterroso. Así, narradores como Óscar de la Borbolla, Francisco Hinojosa, Bárbara Jacobs o Fabio Morábito indagan en las posibilidades de la brevedad extrema a fin de difuminar los límites entre géneros literarios, logrando una mayor acogida crítica que desemboca en la primera revista en *Internet* dedicada en exclusiva a la investigación cuentística (<http://cuentoenred.org>), con sede en la Universidad Autónoma Metropolitana de Xochimilco.

En el ideario samperiano, la imprecisión genérica del cuento delata la dificultad

²⁰⁹ Julio Ortega. *El muro y la intemperie*, op. cit., p. x.

²¹⁰ Lauro Zavala. *Cómo estudiar el cuento*, op. cit., p. 104.

de enumerar sus leyes, situándose a medio camino entre el deambular fabulador de la novela y la certera puntería del poema, generando en consecuencia el precedente más claro de la ficción breve. Samperio aduce que se trata de “un raro género que permanece en el ambiente literario aunque los estilos novelísticos se modifiquen; guarda una estructura ancestral que permite su constante reproducción, aun expuesto a las experimentaciones de cada época”²¹¹. Koch coincide en esta apreciación al considerarlo “la narrativa de más antigua estructura básica, la más internacional, la que mejor viaja de un idioma a otro, de un siglo a otro, de una cultura a otra, fiel a su origen oral.”²¹²

En este sentido, Ana Rueda observa que el cuento asume diversas cosmovisiones según la circunstancia histórica, oscilando entre lo épico, lo lírico, lo dramático y lo ensayístico por la impronta todavía perceptible del “relator o fabulador de la tradición oral – el ‘cuentero’, como se le llama en Hispanoamérica”²¹³. Por ello Ángel Zapata, en “‘Habrà una vez’. (Una invitación al cuento)”, cuestiona la supuesta inocencia del acto de contar, comparando la noción de poesía colectiva con las historias populares anónimas forjadas por la comunidad, a su vez articuladas en tres dimensiones “trasladadas más tarde a los cuentos escritos: la dimensión de la acción (la peripecia), la dimensión de la conciencia (lo que el protagonista piensa y siente sobre esos mismos hechos); y entre una y otra, la continua insistencia de una tensión, de un antagonismo difícilmente reductible”²¹⁴. Por su parte, Andrés Neuman, en “El cuento del uno al diez”, recurre a los apotegmas con que Baudelaire describió la modernidad para concluir que el subgénero que nos ocupa posee dos caras: una eterna e inamovible y otra abierta y cambiante. Exactamente, lo define como “un huésped lujoso, pero no exactamente el dueño de su habitación.”²¹⁵

En “Juntos, pero no revueltos”, Francisca Noguerol nos invita a reformular la teoría de los géneros y a asomarnos a las creaciones disconformes con la tradición literaria, una vez que los escritos concebidos para la frontera y el margen se aproximan al “centro” tanto en su intención artística como en su aceptación crítica. La confusión

²¹¹ Guillermo Samperio. *Después apareció una nave. Recetas para nuevos cuentistas*, op. cit., p. 206.

²¹² Dolores M. Koch. “El micro-relato en México: Torri, Arreola, Monterroso”, loc. cit., p. 161.

²¹³ Ana Rueda. *Relatos desde el vacío*, Madrid, Orígenes, 1992, p. 46.

²¹⁴ Ángel Zapata. “‘Habrà una vez’. (Una invitación al cuento)”, en Eduardo Becerra (Ed.). *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*, loc. cit., p. 64.

²¹⁵ Andrés Neuman. “El cuento del uno al diez”, en Eduardo Becerra (Ed.). *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*, loc. cit., p. 172.

conceptual deriva de la indeterminación terminológica, ya que en la maleable adscripción del “cuento” “se aglutinan páginas a medio camino entre el texto narrativo y el fragmento, la viñeta, el ensayo, el apólogo, la fábula, el instructivo o el poema en prosa”²¹⁶. La dificultad de precisar sus lindes se incrementa con la convivencia de los “esbozos” autónomos, vinculados con el relato moderno, y los “fractales” posmodernos, que conservan los rasgos intrínsecos de la serie a la que pertenecen:

En la primera tendencia predomina la nostalgia del pasado y el repudio de la realidad actual, la crítica socioeconómica y la revisión de los modelos establecidos por la historia. Estaría compuesta, por tanto, por cuentarios clásicos y modernos, de marcado carácter narrativo. En la segunda, por su parte, son fundamentales los juegos metaficticiales, la ironía y el escepticismo ante cualquier certidumbre, por lo que los textos que la componen – colecciones de relatos experimentales e híbridos –, se adscribirían a la vertiente posmoderna de pensamiento.²¹⁷

Entre estos dos polos existen formas narrativas que proponen diversas historias complementarias entre sí, propulsando una hibridación genérica entre las colecciones de cuentos y la novela que inevitablemente trae consigo cierta desorientación a la hora de clasificarlas. Forrest Ingram acuña el término de ciclo de relatos (*short story cycle*)²¹⁸ para dar cuenta de determinadas formulaciones textuales, más afines a la sugestión que a los sistemas cerrados, en las que sólo el lector puede hallar la unidad o los paradigmas de relación que presenta cada conjunto. Entre las técnicas para conectar los textos, destacan la reiteración de símbolos o de motivos, la aparición de los mismos personajes y/o escenarios, la recurrencia a tramas similares e incluso la superposición del tipo de narrador. En la obra de Samperio, como veremos más adelante, se percibe el empleo de estas estrategias narrativas en *Gente de la ciudad* (donde el cronotopo de México adquiere una significación comparable a la del Dublín de Joyce o el Macondo inventado por Gabriel García Márquez) y *Cuaderno imaginario*, ya que ambos libros contienen narraciones a la vez autónomas e interrelacionadas, capaces de despertar la conciencia lectora a partir de diferentes elementos que posibilitan la coherencia intertextual.

En cualquier caso, para estudiar en detalle los ciclos de relatos Ingram compara *Ein Hungerkünstler* (1924), de Kafka y *The Unvanquished* (1940), de Faulkner quien

²¹⁶ Francisca Nogueroles Jiménez. “Juntos pero no revueltos: Las colecciones de cuentos integrados en las literaturas hispánicas”, en Vicente Cervera y María Dolores Adsuar (Eds.). *Alma América. In honorem Victorino Polo*, Murcia, Edit.um, Tomo II, 2008, p. 162.

²¹⁷ *Ibid.*, pp. 162-163.

²¹⁸ Forrest Ingram. *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century Studies in a Literary Genre*, The Hague/ París, Mouton, 1971, *passim*.

solía reescribir sus cuentos publicados en revistas para componer novelas posteriores, lo que prueba la relación intrínseca entre ambos géneros y *Winesburg, Ohio* (1919), de Sherwood Anderson, autor con quien se identifica Samperio por su talento para adentrarse en los recovecos emotivos de lo narrado: “Otros han sentido lo que yo siento, han visto lo mismo, pero ¿cómo han vencido las dificultades?”²¹⁹. En la literatura hispanoamericana, se consideran contiguos a esta modalidad narrativa, entre otros, *Los desterrados* (1926), de Horacio Quiroga, *El llano en llamas* (1953), de Juan Rulfo, *Los años duros* (1966), de Jesús Díaz, *Huerto cerrado* (1968), de Alfredo Bryce Echenique y *Silendra* (1986), de Elizabeth Subercaseaux. En el ámbito específicamente mexicano, Zavala piensa que *Cartucho* (1932), de Nellie Campobello, inaugura la clase genérica conocida como “minificciones integradas”²²⁰, breves novelas forjadas por fragmentos altamente concentrados con pocos cultores en lengua española hasta los años noventa del siglo XX.

José Manuel Trabado Cabado, en *La escritura nómada. Los límites genéricos en el cuento contemporáneo*, esclarece la cuestión distinguiendo los ciclos de relatos *compuestos* que parten de una programación previa a su escritura de los *reorganizados* asociados con posterioridad por el escritor o el editor y los *completados*, donde la “idea de cohesión parece surgir *a posteriori* y se realiza una serie de adaptaciones y modificaciones para encajar los diferentes textos en un plan común que otorgue unidad a la heterogeneidad de historias”²²¹. Por si escasearan las matizaciones, Rueda descubre en la obra de Enrique Vila-Matas lo que denomina *cuentos-tándem*, pareja de textos que no sólo se complementan, sino que además se contradicen lúdicamente: “Juegan, y atentan, contra el supuesto valor autonómico y unitario del relato, pues su significado no se halla ni en un relato ni en el otro, sino en el puente que el lector trace entre ellos.”²²²

Pese a que todo texto nace potencialmente condicionado por una modulación genérica asociada a él, queda patente que el cuento emprende una continua migración entre unos territorios y otros, volviéndose susceptible de confundirse tanto con la novela

²¹⁹ Sherwood Anderson cit. en Guillermo Samperio. *Después apareció una nave. Recetas para nuevos cuentistas*, op. cit., p. 33.

²²⁰ Lauro Zavala. “La minificción en Arreola y el problema de los géneros. Seis aproximaciones breves”, en <http://www.difusioncultural.uam.mx/revista/feb2003/zavala.pdf>. (Bajado el 4/5/2004).

²²¹ José Manuel Trabado Cabado. *La escritura nómada. Los límites genéricos en el cuento contemporáneo*, León, Universidad de León, 2005, p. 47.

²²² Ana Rueda. *Relatos desde el vacío*, op. cit., p. 97.

compuesta (*composite novel*) como con la novela corta (*nouvelle*). Respecto a esta última tipología Piglia, en “Secreto y narración. Tesis sobre la *nouvelle*”, ejemplifica con *Los adioses* (1954), de Juan Carlos Onetti, las dispares funciones narrativas que, según se trate de un género u otro, posee *el secreto* hilvanado en la trama. De este modo, la novela se caracteriza por explicarlo, el cuento por sugerirlo en los párrafos postreros y la *nouvelle* por colocarlo *en otro lado*, otorgando al lector la facultad de narrar por sí mismo y elaborar un “hipercuento, especie de versión condensada de cuentos múltiples que se van anudando en una historia que, sin embargo, no se disgrega porque se anuda en un punto oscuro.”²²³

Samperio se muestra interesado en la vinculación entre novela y cuento, como prueba en su antología *Di algo para romper este silencio. Celebración por Raymond Carver*, en honor al escritor homónimo. En ella, atribuye a la influencia de los relatos chéjovianos la ausencia de finales culminantes en los textos del homenajeado. En su artículo “Carver, renovador de Chéjov”, sostiene que el recurso de truncar el argumento cuando menos lo esperamos se pone al servicio de una prosa literaria que carece tanto de principio como de término, de manera que el lector se ve abocado a “armar su propia historia y sacar sus conclusiones, pero no de inmediato, sino con el paso de los días”²²⁴. De ahí que estudie el mencionado *Dublineses*, de Joyce, donde casi ha de adivinarse cómo acaba el suceso referido. En lo que concierne a la poética carveriana, una vez conseguidos los conocimientos mínimos de los acontecimientos y el modo de actuación de los protagonistas, se interrumpe de repente la narración y se nos deja con la miel en los labios de instantes particularmente intensos:

Rara vez la voz narrativa que va contando la historia juzga a sus personajes; es el lector quien, a través de los actos y los diálogos de aquéllos se forma una idea de la psicología, el carácter y las actitudes de los personajes carverianos. No es extraño, por ello, que a Raymond Carver se le compare con la técnica de Hemingway, escritor que en sus cuentos utiliza lo que él llamaba la técnica del iceberg; es decir, mostrar algunos aspectos importantes del conflicto del relato y dejar escondido bajo el agua del silencio, de la elusión, los significados profundos del texto.²²⁵

En la actualidad cobra fuerza esta carencia de remates contundentes en todo tipo

²²³ Ricardo Piglia. “Secreto y narración. Tesis sobre la *nouvelle*”, en Eduardo Becerra (Ed.). *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*, loc. cit., p. 201.

²²⁴ Guillermo Samperio. *Di algo para romper este silencio. Celebración por Raymond Carver*, México, Lectorum, 2005, p. 321.

²²⁵ *Ibíd.*, p. 8.

de configuraciones textuales, fundadas en la acumulación casi imperceptible de hileras de motivos dramáticos. Según Samperio, el método carveriano consiste en proporcionar una fuerte impresión emotiva y en exponer “el hecho narrado, con todo y distractores, hasta el punto en que la información ya es suficiente, entonces sobreviene un final ligero, casi diluido”²²⁶. Con el conflicto ya desarrollado, generando preguntas más que soluciones, la presentación de momentos especialmente críticos en la vida de los protagonistas desemboca en resoluciones elusivas, propias de nuestra época. No en vano cada vez más los lectores reconstruimos individualmente la información recibida. Por ello, en “El escritor y la autoaniquilación creativa”, nuestro autor advierte que en su escritura evita, en lo posible, las técnicas convencionales, enfocando los cuentos desde puntos de vista ajenos a la linealidad narrativa:

Yo busqué que el cuento fuera como un magma que creciera y se expandiera, y que su final no fuese lo determinante sino una sección tan vital como el comienzo. Quise buscar en este impulso el manejo de niveles espaciales y temporales diversos a la manera de micronevelas. Me propuse que cada cuento fuese normalmente distinto del anterior, con recursos propios y con una formación que respondiera a las experiencias de su temática.²²⁷

Este ambicioso procedimiento implica que “el lector no se dé cuenta de que lo fundamental en el texto son los verbos, sino que debe leerlo pensando que lo importante es el sustantivo”²²⁸. De ahí que, en su reinterpretación de la hibridación genérica, declare que varios textos de Carver se sitúan “más cerca de la novela en miniatura que de un cuento”²²⁹. Los relatos carverianos más extensos engendran el género de la *micronevela*, emparentado, en su opinión, con las aproximaciones chéjovianas a la indeterminación de las expresiones artísticas modernas: “Ritzen plantea que la pintura al óleo es de trazos precisos, definitorios, de colorido implacable, y la acuarela, en cambio, esboza, es sugestiva, su trazo es espontáneo, cualidades que Chéjov destacaba en la escritura de sus textos breves”²³⁰. Entonces, a fin de afrontar con más convicción su relectura de la obra carveriana, propone un subgénero literario que califica de *no-cuento*:

Elijo el término “novela miniatura” porque ya se designa “novela breve” o “corta” a textos como

²²⁶ Guillermo Samperio. *Después apareció una nave. Recetas para nuevos cuentistas*, op. cit., p. 218.

²²⁷ Guillermo Samperio. “El escritor y la autoaniquilación creativa”, en Lauro Zavala (Ed.). *Teorías del cuento II. La escritura del cuento*, loc. cit., p. 106.

²²⁸ *Ibid.*, p. 107.

²²⁹ Guillermo Samperio. *El club de los independientes*, México, Lectorum, 2005, p. 57.

²³⁰ Guillermo Samperio. *Di algo para romper este silencio. Celebración por Raymond Carver*, op. cit., p. 321.

Aura (Fuentes) o *El apando* (Revueltas), que andan por las sesenta cuartillas y, sobre todo, tienen una estructura con final resuelto (...). La característica de la *novela miniatura* sería que es un texto en prosa literaria que esboza un conflicto y no tiene resolución; es decir, sin clímax ni final, lo que ocurre tanto en Chéjov, su fundador, como en Raymond Carver, su renovador.²³¹

Cuando Marcelo Cohen, en “Lugares”, afirma que “bien hay cuentos `rodaja de vida´, a lo Chéjov, Maupassant, Hemingway o Carver, bien hay cuentos semialegóricos a lo Hawthorne, Borges o Calvino”²³², en realidad sugiere que la principal pista que éstos dejan en el lector reside en un poso donde lo omitido cobra tanta o más relevancia que lo dicho. Álvaro Enrigue, en “Elogio del neopreno”, repara en ese rastro inabordable, deteniéndose en los aledaños que ocultan la clave de la circunferencia trenzada por los creadores y cuyo significado se atisba sólo fuera del texto: “Los mejores cuentos – trágicos o paródicos – cuentan algo que no está en lo contado. Son como roscas: sin centro. Exhiben sólo los daños colaterales”²³³. En esta línea, Cristina Cerrada, en “El agujero del donut”, los compara con “esos agujeros negros del espacio de los que tanto hablan los científicos. Una masa densa y caótica donde el tiempo ha quedado en suspenso. Dilatado, comprimido. En eterno retorno. Una lavadora, una zona especular en la que la pregunta acerca del devenir constituye su propia respuesta.”²³⁴

Julio Ortega señala en el “Prólogo” de *El muro y la intemperie* que si “la novela, como ha probado Flor María Rodríguez-Arenas, es un género que subraya el proceso social como su discurso mediador; el cuento, en cambio, apuntala el proceso literario, como su metáfora”²³⁵. Por su parte, Piglia recurre a un célebre cineasta para constatar la importancia de abandonar las posturas tendentes a juzgar al cuento como si se tratara del hermano menor de la novela: “Hitchcock dice algo que Borges podría haber dicho: `Yo, en lugar de un trozo de vida – dice –, prefiero un trozo de torta´, como diciendo, prefiero algo bien hecho, algo construido”²³⁶. Por tanto, ambos subgéneros difieren en

²³¹ *Ibid.*, p. 320.

²³² Marcelo Cohen. “Lugares”, en Eduardo Becerra (Ed.). *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*, loc. cit., pp. 40-41.

²³³ Álvaro Enrigue. “Elogio del neopreno”, en Eduardo Becerra (Ed.). *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*, loc. cit., p. 127.

²³⁴ Cristina Cerrada. “El agujero del donut”, en Eduardo Becerra (Ed.). *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*, loc. cit., p. 151.

²³⁵ Julio Ortega. *El muro y la intemperie*, op. cit., p. ix.

²³⁶ Ricardo Piglia. “Secreto y narración. Tesis sobre la *nouvelle*”, en Eduardo Becerra (Ed.). *El arquero*

sus objetivos, aunque posean indudables concomitancias que de ningún modo deben jerarquizarlos.

No obstante, Fernando Iwasaki, en “Mi primera experiencia textual”, estima que toda la literatura universal proviene de la estirpe cuentística que, en forma de mitos, dotó de símbolos al resto de articulaciones genéricas (poemas, tragedias, crónicas, diálogos): “Al principio fue el cuento (...), hasta la irresistible aparición de la novela, ese indiscreto encanto de la burguesía”²³⁷. Por ello no duda en emplear símiles culinarios a fin de recalcar la supremacía de su modalidad predilecta:

La novela puede ser poco hecha y el cuento debe estar bien cocido. La novela siempre engorda y el relato suele tener las calorías justas. La novela una vez abierta aguanta muy bien en la nevera y el cuento tiene que consumirse de inmediato. La novela lleva conservantes y el relato es pura fibra. La novela siempre consiente una recalentada, mientras que el cuento – como la película – “sólo se fríe una vez”. La novela es un potaje caliente de hervores casi intestinales y el relato una comida fría de bricolaje vegetal. La novela quita el hambre y el cuento abre el apetito.²³⁸

También Ángel Zapata privilegia la capacidad para causar asombro y al mismo tiempo resultar provechoso de un subgénero hasta no hace mucho subestimado: “Una novela se recomienda mientras que un cuento se contagia. (...) En un momento de su historia el hombre hizo novelas, qué duda cabe. Pero los cuentos ya habían hecho al hombre”²³⁹. Hipólito G. Navarro, en “Abuela Tecla”, resalta la libertad que le otorga la narrativa de corto aliento “a la hora de experimentar con el lenguaje, de investigar con las formas, ocupaciones muy peligrosas para desarrollar en textos largos, que lo único que consiguen es aburrir al lector”²⁴⁰. Shua añade que, mientras las novelas suelen terminar en la última página, las historias de los cuentos nunca pueden darse por concluidas, incluso a pesar de las resoluciones impactantes de algunos de ellos, en la medida en que siempre quedan impresiones residuales en la mente de quienes los leen. El cuidado que exige su confección no aboca a una mirada panorámica, sino significativamente sesgada: “Es oblicuo, capta lo mínimo, lo infinitesimal, mira de cerca, usa el microscopio, o por lo menos la lupa, es un corte transversal, no necesita saber el

inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento, loc. cit. p. 191.

²³⁷ Fernando Iwasaki. “Mi primera experiencia textual”, en Eduardo Becerra (Ed.). *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*, loc. cit., p. 79.

²³⁸ *Ibid.*, p. 80.

²³⁹ Ángel Zapata. “‘Habrà una vez’. (Una invitación al cuento)”, loc. cit., pp. 65-67.

²⁴⁰ Hipólito G. Navarro. “Abuela Tecla”, en Eduardo Becerra (Ed.). *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*, loc. cit., p. 75.

apellido de los personajes, de qué viven, cómo fue su infancia, qué piensan sobre el destino de la humanidad.”²⁴¹

José Manuel Trabado acude a los mundos autónomos creados por Flaubert para dar cuenta de cómo la novela rivaliza con la realidad a través de la propuesta de universos paralelos, a diferencia del cuento, cuya intervención en lo existente “posee la virtualidad de poner en duda ese orden”²⁴². Rodrigo Fresán percibe también la destreza del subgénero a la hora de evidenciar las grietas de los sistemas basados en el raciocinio: “El cuento es el género del hombre nómada mientras que la novela es el género del hombre sedentario. Las novelas son formas vigorosas de razonamiento puro y constante mientras que los cuentos, al menos en mi caso, surgían de la nada ignorando todo decálogo y manual, brotaban de la oscuridad”²⁴³. La propia Shua apela a su creencia de que un fragmento mínimo puede contener el cosmos para justificar su búsqueda de lo inasible, de aquellos recodos de la existencia que escapan de las coordenadas puramente racionales: “Con su red y su lazo sale a la caza de ese ínfimo detalle esquivo. El universo, sin embargo, no tiene explicación ni tiene límites. De ese fracaso nace el cuento.”²⁴⁴

Precisamente por esta aspiración a lo extra-racional los cuentistas ejemplifican, junto a los poetas, una preocupación extrema por la esencialidad genérica. Escritores como Edgar Allan Poe, en concreto en la célebre reseña que realizó de los poemas y baladas de *Twice Told Tales* (1837), de Nathaniel Hawthorne, o Charles Baudelaire, como se analizará en el siguiente epígrafe, pusieron de manifiesto esta estrecha relación entre cuento y poesía, especialmente pertinente para el estudio de la poética samperiana. Tan proteico como el poema, el relato se aproxima a la lírica en tanto resulta adecuado para expresar ese efecto único que el estadounidense reclamaba para alcanzar la perfección estética. En este sentido, sus postulados se alejan de las teorías clasicistas de raíz aristotélica, tendentes a separar lo épico-narrativo de lo lírico-subjetivo.

Poe demuestra que no le interesan la novela ni el epigrama cuando apuesta por el

²⁴¹ Ana María Shua. “Variaciones sobre el cuento”, en Eduardo Becerra (Ed.). *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*, loc. cit., p. 46.

²⁴² José Manuel Trabado Cabado. *La escritura nómada. Los límites genéricos en el cuento contemporáneo*, op. cit., pp. 36-38.

²⁴³ Rodrigo Fresán. “Apuntes para una teoría del cuento”, en Eduardo Becerra (Ed.). *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*, loc. cit., p. 97.

²⁴⁴ Ana María Shua. “Variaciones sobre el cuento”, loc. cit., p. 45.

poema de cierta extensión y por el cuento que no sobrepase un determinado número de páginas, de tal modo que, como indica en “Review of Nathaniel Hawthorne’s *Twice-told tales*” (1842), ambos subgéneros se hermanen a través de una brevedad relativa: “Thus a long poem is a paradox. And, without unity of impression, the deepest effects cannot be brought about. (...) A poem *too* brief may produce a vivid, but never an intense or enduring impression”²⁴⁵. Aunque coincidan en la génesis, de raigambre onírica, a su juicio el poema y el cuento se diferencian en el propósito, de carácter ontológico en el caso del primero y de temática más variada y con menor grado de experimentación lingüística en el segundo:

The writer of the prose tale, in short, may bring to his theme a vast variety of modes or inflections of thought and expression (the ratiocinative, for example, the sarcastic or the humorous) which are not only antagonistical to the nature of the poem, but absolutely forbidden by one of its most peculiar and indispensable adjuncts: we allude of course, to rhythm. (...) Beauty can be better treated in the poem. Not so with terror, or passion, or horror, or a multitude of such other points.²⁴⁶

Cortázar, traductor y reconocido admirador de Poe, solicita como su maestro, y también como Chéjov, que en la trama cuentística se mantenga el suspense desde la primera hasta la última frase. Asimismo, en “Del cuento breve y sus alrededores”²⁴⁷, incide en la conveniencia de lograr la unidad de efecto propia del poema. Sin embargo, como nos recuerda Gabriela Mora, “para él, el *cómo* se cuenta importa más que el *qué* se cuenta”²⁴⁸. Efectivamente, el argentino no encuentra apenas distinciones genéticas

²⁴⁵ Edgar Allan Poe. “Análisis de *Cuentos contados dos veces*, de Nathaniel Hawthorne”, en Vassiliki Kolocotroni, Jane Goldman and Olga Taxidou (Eds.). *Modernism. An Anthology of Sources and Documents*, loc. cit., p. 93, [1842]. “De modo que un poema largo es una paradoja. Y, sin unidad de efecto, las impresiones más persistentes no pueden concretarse. (...) Un poema *demasiado* breve puede producir una impresión vívida, pero nunca intensa ni duradera.” La traducción es mía.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 94. “El escritor de cuentos, en pocas palabras, puede dotar a su tema de una amplia variedad de modos o modulaciones de pensamiento y expresión (por ejemplo racionales, sarcásticos o humorísticos) que no sólo resultan antagónicos a la naturaleza del poema, sino absolutamente prohibidos por uno de sus más peculiares e indispensables requisitos: nos referimos, por supuesto, al ritmo. El poema es el mejor lugar para tratar la belleza. Pero no para tratar el terror, la pasión, el miedo o una multitud de sentimientos similares.” La traducción es mía.

²⁴⁷ Julio Cortázar. “Del cuento breve y sus alrededores”, en *Último round*, Madrid, Siglo XXI, 1974, Tomo I, pp. 59-82, [1969].

²⁴⁸ Gabriela Mora. *En torno al cuento: De la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica*, op. cit.,

entre el cuento breve y la poesía moderna escrita a partir de Baudelaire, ya que, como aprecia Ana Rueda, ambas tipologías se enfocan en el imaginario cortazariano como criaturas con vida propia que “expresan un deseo de *ser* en otra cosa, es decir, de *ser* otra cosa.”²⁴⁹

Otra disimilitud entre Poe y Cortázar la hallamos en la predisposición a calcular cada elemento de la escritura que caracteriza al primero frente a la especie de catarsis o exorcismo que el segundo experimenta al ponerse manos a la obra, de suerte que concibe el texto resultante como “transcripción” de un mensaje trascendente, en la que el narrador interviene más como mediador que como emisor. En esta dirección, Juan Gabriel Vásquez deposita en el grado de amperios proporcionados por minuto su certeza al vincular poesía con relato: “El buen cuento está cercano a la liturgia: conserva de su antecesor, aquel *tale*, un cierto contenido mítico, pero acaba entregándole al lector una experiencia humana y concreta de intensidad incomparable o sólo comparable a la de la poesía lírica”²⁵⁰. Para Trabado, la clave de esta semejanza intergenérica reside en el origen oral de ambas modalidades: “Novela y oralidad son incompatibles. La novela nació pensada como escritura; el cuento guarda todavía la alquimia de la palabra hablada”²⁵¹. Samperio, fiel a esta conexión entre la narratividad de dimensión breve y el lirismo, fundamenta en el criterio de la exactitud su definición de lo que une las dos posibilidades formales:

La tensión del cuento ha sido representada mediante la metáfora de la flecha que, lanzada con mucha fuerza, acierta justamente en el blanco. Una tensión excesiva puede resquebrajar este arco; una tensión escasa, por el contrario, puede provocar que la flecha caiga sin firmeza y describa solamente una lánguida y triste parábola.²⁵²

Andrés Neuman, a la inversa que Poe en cuanto a la inquietud lingüística pero semejante en lo que atañe a la heterogeneidad temática, describe el cuento poemático que indaga en la naturaleza del lenguaje y articula “desafíos expresivos” como “poema de andar por casa”, por su habilidad para ofrecer “lo que muchas veces la poesía,

p. 45.

²⁴⁹ Ana Rueda. *Relatos desde el vacío*, op. cit., p. 80.

²⁵⁰ Juan Gabriel Vásquez. “Apología de las tortugas”, loc. cit., pp. 165-166.

²⁵¹ José Manuel Trabado Cabado. *La escritura nómada. Los límites genéricos en el cuento contemporáneo*, op. cit., p. 102.

²⁵² Guillermo Samperio. *Después apareció una nave. Recetas para nuevos cuentistas*, op. cit., p. 77.

abrumada por su propia forma y sus códigos de prestigio, no se atreve a hacer”²⁵³. En paralelo, Iván Carrasco, centrándose sobre todo en el Chile de las últimas décadas, investiga la relación de la cuentística experimental con el poema largo, notando la introducción de recursos narrativos que signan a este último²⁵⁴. Por otro lado, Cristina Fernández Cubas, en su ensayo “En China, donde viven los chinos...”, advierte un requisito que el cuento debe cumplir por muchas licencias formales de las que haga gala desde el comienzo de la modernidad: “Posibilidad de burlar el reloj y modificar el mapa del tiempo. Con un equipaje obligado: la verosimilitud. Ese es el precio. Cuanto más alejado de la supuesta realidad se encuentre el cuento, más creíble y verosímil debe resultar.”²⁵⁵

Según Shua, el cuento “puede resumir en una línea la historia de la humanidad, pero también puede contar en varias páginas un instante clave o banal de una sola vida”²⁵⁶. El espacio breve, en este sentido, suele favorecer la apariencia de verdad. Sin embargo, no debemos sublimar la brevedad, siempre relativa, como el punto decisivo en la definición del género. Nada impide escribir un relato infinitamente extenso con todos los rasgos inherentes a la modalidad, pero no se precisa llegar a tal extremo. En síntesis, la expresión “para ser leído en una sentada” atribuida al cuento significa que, requiera el tiempo de lectura que necesite, no podemos despegar los ojos de su contenido hasta terminarlo. Como apostilla Neuman, sucede que “al igual que las personas, los cuentos tienen un peso mínimo para estar saludables. Por debajo de ese peso, su voz puede quebrarse y resultar inaudible para los demás.”²⁵⁷

No en vano, Samperio se reconoce a sí mismo como un hombre activo que en cada una de sus manifestaciones como escritor intenta propiciar movimiento intelectual e imaginativo dentro de las dimensiones de su mente²⁵⁸. De ahí que considere el cuento

²⁵³ Andrés Neuman. “El cuento del uno al diez”, loc. cit., p. 183.

²⁵⁴ Iván Carrasco. “El poema extenso hispanoamericano a fines de siglo”, *Albatros. Revista mexicana de cultura*, 2000, 18, pp. 11-13.

²⁵⁵ Cristina Fernández Cubas. “En China, donde viven los chinos...”, en Eduardo Becerra (Ed.). *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*, loc. cit., p. 22.

²⁵⁶ Ana María Shua. “Variaciones sobre el cuento”, loc. cit., p. 45.

²⁵⁷ Andrés Neuman. “El cuento del uno al diez”, loc. cit., p. 180.

²⁵⁸ Vid. Rafael Pontes Velasco. “La ficción breve engendra movimiento: Micro-acciones en *Gente de la ciudad* de Guillermo Samperio”, en Francisca Nogueroles Jiménez (Ed.). *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, loc. cit., pp. 265-279.

como un “género de acción”²⁵⁹ y que en la mayoría de los suyos trate de narrar lo más rápida y eficazmente posible el más alto número de acciones. Por este motivo, las descripciones que presenciamos en su obra son necesarias, justas y, con frecuencia, de carácter impresionista. Los detalles líricos que singularizan su cuentística no restan velocidad narrativa a las ficciones sino que, por el contrario, aportan metáforas que multiplican los sentidos figurados de las mismas. Su poética responde con rigor a la curiosa analogía que Rueda advierte en el término *qasse*, “palabra árabe para ‘narrar’ o ‘contar’, [que] significa al mismo tiempo ‘cortar’ . Contar como cortar.”²⁶⁰

Consciente de que el subgénero tributa en el mundo literario a la concisión como esencia, Guillermo Fadanelli, en “Los límites de una virtud”, ensalza su condición solitaria, “su mecanismo imposible, su estar ligado más a una vida que a un plan determinado. Lo que uno encuentra en relatos como *La metamorfosis*, *La nariz* o *El retrato de Dorian Gray* no es tanto su fabulación extraordinaria, sino que a través de hechos imposibles se describe la absoluta opacidad de lo posible”²⁶¹. Zapata lo separa de las disciplinas literarias concebidas como mero virtuosismo, ya que “apunta hacia esa encrucijada donde el arte y la vida se encuentran: allí donde germina a la intemperie un arte de vivir, allí donde los flujos de la vida se amonedan en arte”²⁶². Sergio Gómez, en “El malentendido”, refuerza esta idea afirmando que nos hallamos ante el “‘género’ menos literario que conozco, tal vez ni siquiera es literatura. Estoy casi seguro que nada tiene que ver con la literatura, que esta lo adoptó simplemente porque no tenía otra opción.”²⁶³

Rueda infiere que de la continua ruptura de ligaduras temáticas y estructurales se llega a una aventura formal “que se presta al más absoluto de los juegos. El cuento ha violado la ‘ley del género’, es decir, las jerarquías del discurso en las que se basa la teoría de los géneros”²⁶⁴. Puede añadirse que su evolución confluye con la paradoja de la que habla Borges para referirse a Shakespeare, en *El hacedor*: “Entre las formas de

²⁵⁹ Guillermo Samperio. *Después apareció una nave. Recetas para nuevos cuentistas*, op. cit., p. 39.

²⁶⁰ Ana Rueda. *Relatos desde el vacío*, op. cit., p. 45.

²⁶¹ Guillermo Fadanelli. “Los límites de una virtud”, en Eduardo Becerra (Ed.). *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*, loc. cit., p. 60.

²⁶² Ángel Zapata. “‘Habrá una vez’. (Una invitación al cuento)”, loc. cit., p. 65.

²⁶³ Sergio Gómez. “El malentendido”, en Eduardo Becerra (Ed.). *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*, loc. cit., p. 89.

²⁶⁴ Ana Rueda. *Relatos desde el vacío*, op. cit., p. 28.

mi sueño estabas tú, que como yo eres muchos y nadie”²⁶⁵. La suma de las cualidades del poeta con las del actor engendra al cuentista perfecto, capaz de identificarse con todos los hombres. Ciertamente en la eternidad del cuento, susceptible de ser contado una y otra vez, superviviente a través de inagotables transformaciones, se apoya la tesis de su idoneidad para salirse de lo literario y pertenecer a distintos ámbitos del saber humano.

Por eso Iwasaki no renuncia a “fragar cosmogonías” y apuesta por aplicar los procedimientos cuentísticos a todas las esferas literarias: “Ser poéticamente correcto y amenazar con ‘cuentarlo’ todo (...); ‘cuentar’ columnas, ‘cuentar’ ensayos, ‘cuentar’ artículos, ‘cuentar’ pregones, ‘cuentar’ prólogos, ‘cuentar’ presentaciones y – por supuesto – ‘cuentar’ novelas”²⁶⁶. Francisca Nogueroles, en “*Cuentarlo* todo: el texto breve como ejercicio de libertad”, sigue un método posnacional²⁶⁷ y pangeico²⁶⁸, es decir, donde no prime el criterio de la procedencia de los autores, para comentar los aspectos más relevantes de esta nueva sensibilidad, especialmente pertinente a la hora de comprender cómo la poética samperiana se adhiere casi en su totalidad a la noción de lo cuentístico:

Así, *cuentar* puede entenderse en tres acepciones diferentes: 1. La más obvia tiene que ver con la tendencia de muchos escritores actuales a convertirlo todo en cuento. (...) 2. *Cuentar* alude asimismo al general proceso de hibridación genérica que se viene produciendo en la literatura desde los años setenta (...). 3. Finalmente, con *cuentar* asumo la etimología primera del término *cuento*.²⁶⁹

Samperio asimila las tres acepciones disolviendo en el plano discursivo todos los prejuicios con que habitualmente restringimos el alcance de los géneros, proponiendo la conjunción de tradiciones distantes, a veces opuestas, y estructuras abiertas que bien pueden emparentarse con lo que Rueda observa en el caso del cuento más reciente: “Se

²⁶⁵ Jorge Luis Borges. *El hacedor*, Madrid, Alianza, 1997, p. 55, [1960].

²⁶⁶ Fernando Iwasaki. “Mi primera experiencia textual”, loc. cit., p. 81.

²⁶⁷ Bernat Castany Prado. *Literatura posnacional*, Murcia, Universidad de Murcia, 2007.

²⁶⁸ Vicente Luis Mora. *Pangea. Ciberespacio, blogs y velocidad en el nuevo milenio*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2006.

²⁶⁹ Francisca Nogueroles Jiménez. “*Cuentarlo* todo: El texto breve como ejercicio de libertad”, en Coloquio *Vivir del cuento*, París, 25 y 26 de junio de 2008. Ponencias grabadas en <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/vivir/cuento/htm>. (Bajado el 29/7/2008).

permite el lujo de tejerse para a continuación destejarse penelopianamente.”²⁷⁰

A través de juegos lingüísticos y de su ingenio para difuminar las separaciones tajantes entre “autor”, “lector” y “texto”, las narraciones samperianas, como señala Jacqueline Covo en “Guillermo Samperio o la realidad oculta (*Gente de la ciudad*)”, devienen en “una tarea más ambiciosa que la de agradar contando historias – aun cuando pasa por la narración para conseguir su objeto. (...) [Su técnica] se aleja del cuento fundado en la intriga, la revelación final, el cuento `efectista´ a lo Poe.”²⁷¹

El propio autor confiesa que “es más difícil escribir un cuento autorreferencial exitoso que uno realista, porque el campo de la abstracción es estrecho, mientras que el de la realidad es amplio, es un universo abierto”²⁷². Así lo demuestra, por ejemplo, al ser pionero en México en emplear la metaficción en el cuento – como en “Ella habitaba un cuento”, donde problematiza sobre su idiosincrasia dentro de la trama –, o al propugnar multiplicidad de efectos a partir de símbolos a la vez contundentes y elusivos.

²⁷⁰ Ana Rueda. *Relatos desde el vacío*, op. cit., p. 153.

²⁷¹ Jacqueline Covo. “Guillermo Samperio o la realidad oculta (*Gente de la ciudad*)”, en Patrick Collard (Ed.). *El relato breve en las letras hispánicas actuales*, Amsterdam/ Atlanta, Rodopi, 1997, p. 55.

²⁷² Guillermo Samperio. “El escritor y la autoaniquilación creativa”, loc. cit., p. 108.

I.3.2. El poema en prosa.

Si los escritores fabricaran sillas en lugar de textos, sentarse en ellas supondría un gran riesgo.²⁷³

García Berrio indica que ya en la *Poética* aristotélica se plantea la cuestión de si el verso constituye un rasgo específico del poema, lo que “da idea de su importancia para la conciencia clásica sobre la literariedad o la poeticidad”²⁷⁴. Aristóteles concluye que, más que la disposición versal, la característica determinante de la lengua artística es el ritmo, “especialmente el clásico, [ya que] incorpora un conjunto de propiedades fisiológicas y psicológicas que justifican su implantación en el inventario de recursos de la poesía, con independencia de su significación lingüística”²⁷⁵. Así, el filósofo griego otorga a los extensos poemas homéricos la distinción de poesía sin reservas, aduciendo que “el poeta debe ser más artífice de historias que de versos, ya que por la ficción es poeta y lo que finge son acciones”²⁷⁶. Lo definitorio de lo poético estriba, pues, no en el tema ni en la utilización del verso, sino en la esencia musical del lenguaje empleado.

Jesse Fernández, en *El poema en prosa en Hispanoamérica. Del modernismo a la vanguardia*, advierte que las primeras versiones medievales de la *Biblia* destacan también por su voluntad rítmica. Por ello señala que, adscrito a esta sólida corriente fundamentada en el ritmo de las composiciones, el poema en prosa cuenta con antecedentes como “las traducciones francesas de autores clásicos italianos (Tasso y Ariosto, sobre todo) e ingleses (Milton, Pope, Ossian)”²⁷⁷. Empero, en la edad moderna la concepción de la poesía toma un nuevo rumbo en la medida en que los poetas se muestran más proclives a manifestar sus experiencias y sentimientos que a mantener una continuidad formal o conceptual con las obras precedentes.

En todo caso, el nacimiento del poema en prosa se vincula a la crisis del verso, consecuencia directa de las renovadoras nociones provenientes del romanticismo. La controversia que suscita su aparición en Francia a principios del siglo XIX reside en la entonces evidente incompatibilidad de “poema” y “prosa”, dos términos antitéticos para

²⁷³ Guillermo Samperio. *Después apareció una nave. Recetas para nuevos cuentistas*, op. cit., p. 136.

²⁷⁴ Antonio García Berrio. *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)*, op. cit., p. 59.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 59.

²⁷⁶ Aristóteles cit. en Gérard Genette. *Ficción y dicción*, Barcelona, Lumen, 1993, p. 16, [1991].

²⁷⁷ Jesse Fernández. *El poema en prosa en Hispanoamérica. Del modernismo a la vanguardia*, Madrid, Hiperión, 1994, p. 17.

la tradición clasicista. La reputación del subgénero queda recluida a la esfera de lo extravagante o singular, dado que nunca antes la prosa había asumido las pretensiones, reservadas al verso, de la *alta literatura*. Sin embargo los poetas, fascinados tanto por el creciente auge de la novela como por la hibridación genérica llevada a cabo por prerrománticos y románticos, precisan de cauces diferentes para la expresión lírica. Como bien observa María Victoria Utrera Torremocha en *Teoría del poema en prosa*, la génesis del movimiento romántico se corrobora precisamente en la apuesta por motivos múltiples y estrategias misceláneas efectuada por la poética subversiva de los autores modernos:

Como negación más radical de las categorías genéricas clásicas, el poema en prosa se inserta plenamente en la estética de la modernidad, en la que se favorece el contraste y la mezcla de elementos antitéticos. No sorprenderá, pues, que la misma denominación de *poema en prosa* revele el fundamento contradictorio del nuevo género.²⁷⁸

La modalidad pone en duda la mayoría de juicios acerca de qué es y qué puede ser la literatura, estableciendo un punto de inflexión sin precedentes. La polivalencia de su forma exige constantes reformulaciones, capaces de generar por sí solas una distancia insalvable entre la dicotomía *clásico/ romántico*. Para aclarar este panorama, Utrera diseña un contexto del *clima* que se atisbaba en el mundo de las letras, arguyendo que el romanticismo se instala no sólo como expresión artística, sino sobre todo como estado vital tendente a alterar la realidad circundante y provocar reacciones extremas sobre la creación y la recepción literarias. El poeta Friedrich Schlegel, por ejemplo, pensaba que la lírica decimonónica, en su desbordante fusión de verso y prosa, abarca por sí sola todos los géneros literarios:

La poesía romántica es una poesía universal progresiva (...). Quiere, e incluso debe, ora mezclar, ora fundir poesía y prosa, genialidad y crítica, poesía artificial y poesía natural, hacer más viva y social la poesía, más poéticas la vida y la sociedad; debe poetizar el ingenio, y colmar y saturar las formas del arte con las más puras y más variadas materias de la cultura, animándolas con las pulsaciones del humor.²⁷⁹

El párrafo demuestra la inquietud de aquellos escritores de principios del siglo XIX que, tras el escrutinio de las manifestaciones artísticas surgidas hasta el momento, persiguen la exacta definición de lo literario. Desde esta perspectiva, las concepciones

²⁷⁸ María Victoria Utrera Torremocha. *Teoría del poema en prosa*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1999, p. 11.

²⁷⁹ Friedrich Schlegel. *Fragments, seguido de "Sobre la incomprendibilidad"*, Barcelona, Marbot, 2009, p. 81, [1797].

wagnerianas en torno al *arte total* ahondan también en diversos frentes culturales y denotan la necesidad de una revisión de las posibilidades de la escritura. No en vano la crisis que sufre la versificación coincide con el predominio de la novela, auténtico *cajón de sastre* literario cuya heterogeneidad no pasa desapercibida en las fabulaciones de los poetas y teóricos modernos. Su amplio repertorio de recursos propicia que el resto de géneros se *novelice*, en tanto su estructura abierta se plasma en la entrada de dos elementos fundacionales de la modernidad: la ironía y el humor. De ahí que Gustave Flaubert postule la elevación de la prosa a la categoría de *poesía* en la segunda mitad del siglo XIX, justo cuando se inicia el empleo generalizado del verso libre y la narrativa, más que ejercer funciones anecdóticas o discursivas, se impregna de poeticidad.

El punto de partida del subgénero remite, en cualquier caso, a la balada en prosa de Aloysius Bertrand. El poeta francés, sabedor del riesgo y presumible alcance menor de su proyecto, inaugura con *Gaspard de la Nuit* (1842) la historia del poema en prosa. Su libro posee la peculiaridad de proponer fragmentos independientes susceptibles de subordinarse a una obra unitaria. Salvo por la condición estrófica y la configuración de un universo inventado y lejano a la cotidianidad, la mayoría de los aspectos formales y de contenido de las baladas, como su habilidosa combinación de tonos cómicos o líricos con pasajes descriptivos o fantásticos, construye una cosmología que los baudelaireanos *Petits Poèmes en prose* (1869) toman como modelo.

Baudelaire no sólo dota de nombre al poema en prosa y le confiere sus rasgos distintivos, sino que, además, desintegra la unidad estilística de la poesía tradicional. Para convertirlo en un trasunto de la desolada realidad de su tiempo – y del nuestro –, se basa en los contrapuntos precisos de la ironía y la fragmentación. Sus poemas, por ende, pueden leerse en el orden alternativo o aleatorio que seleccione el lector. Su diversidad estructural se liga tanto a la armonía global del conjunto como al intento de ofrecer el sendero más accesible, pero menos trillado, para la generalidad del público.

Recordemos, en esta dirección, que Mijail Bajtin diferencia los géneros mayores de los rupturistas con la tradición literaria: mientras que la lírica, el teatro y la epopeya adoptan una manera de expresión monológica, la novela o el poema en prosa se caracterizan por su tensión dialógica. Estos últimos, apoyados en la libertad estilística, permiten la interrupción de otras voces en el discurso principal y desembocan en lo que se cree una finalidad primordial desde el siglo XIX: *encontrar una lengua*. El sintagma “trouver une langue”, acuñado por Rimbaud, implica la búsqueda de un lenguaje capaz de nombrar todo por primera vez, desarrollando tanto su vertiente pictórica como sus

cualidades epifánicas.

Desde Mallarmé hasta Huysmans, desde las vanguardias del siglo XX hasta Cortázar o José Ángel Valente, los poetas no abandonan la persecución de ese idioma adánico y edénico que, en el caso del poema en prosa baudelaireano, parte de dos postulados inalienables. Por un lado, se sitúa en la esfera de la poesía urbana, ya que su temática sólo puede aprehenderse *desde y en* la ciudad. Como a este respecto apunta José Manuel Trabado, la evolución poética de Baudelaire se constata en el modo de organizar sus libros: “Si en las *Flores del mal* el concepto de correspondencia poseía un talante estético y epistemológico, en *Les petits poèmes en prose* podría decirse que la correspondencia toma conciencia social y busca crear puentes entre el mundo urbano y la miseria del poeta en cuanto que representante del hombre.”²⁸⁰

Por otro lado, se vincula tanto con el versículo bíblico como con el desahogo personal del diario, subgénero adecuado para integrar en la narración novelas breves o relatos fantásticos. De hecho, Marshall Berman percibe que “los poemas de *El spleen de París* no se presentan como versos, forma artística establecida, sino como prosa, en el formato de las noticias”²⁸¹. En definitiva, su creación se halla al servicio del ritmo inherente a un sujeto lírico proteico y conecta con la obra de Poe, puesto que asume la herencia del estadounidense compartiendo sus lúcidas apreciaciones acerca de la belleza:

La rareza de la que habla Baudelaire posee diferentes dimensiones que quedan centralizadas en un único efecto: el de la sorpresa o sobresalto inquietante y desagradable. El concepto de belleza, pues, se separa de un ideal absoluto a favor de una diversidad de tonos, registros y temas que sólo la prosa podía expresar. La belleza deja de ser un sistema único y eterno, uniforme y sereno. La trivialidad, lo transitorio y cambiante, la realidad de la vida cotidiana, las situaciones anecdóticas y meramente circunstanciales son también parte de ella.²⁸²

Asimismo, los rimbaudianos *Une saison en enfer* (1875) e *Illuminations* (1886) reconsideran el subgénero e inventan un lenguaje, completando así las tres etapas que Luis Cernuda, en su ensayo “Bécquer y el poema en prosa español”, traza a partir de Bertrand, Baudelaire y Rimbaud. El siempre joven autor de dichos poemarios desarrolla un estilo dinámico y receptivo al espacio onírico, relacionando su escritura con la

²⁸⁰ José Manuel Trabado Cabado. *La escritura nómada. Los límites genéricos en el cuento contemporáneo*, op. cit., pp. 88-89.

²⁸¹ Marshall Berman. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, op. cit., p. 147.

²⁸² María Victoria Utrera Torremocha. *Teoría del poema en prosa*, op. cit., p. 87.

subversión y la “poesía en estado salvaje”²⁸³. Anticipa además el surrealismo de André Breton y Paul Éluard, quienes potencian la hibridación genérica con dosis de arbitrariedad, imágenes ilógicas, disonancias, asociaciones imprevistas y juegos de palabras.

Sin abandonar Francia, el poema en prosa artístico se emparenta con el grupo parnasiano, cuyo interés por la plasticidad y el equilibrio armónico de la frase se aleja de la heterogeneidad y el fragmentarismo dispuestos por Baudelaire. Más intimista, metapoético y experimental se erige Mallarmé en *Anecdotes ou Poèmes* (1977), lema con que recoge la totalidad de su incursión en el subgénero. No obstante, la más radical y efectiva revitalización de la primigenia disidencia estilística del poema en prosa llega con las indagaciones cubistas de Pierre Reverdy o Apollinaire.

En Hispanoamérica, la figura determinante de Rubén Darío marca un profundo eje de antecedentes y consecuentes. *Azul...* (1888) es, por su rebelde alternancia de verso y prosa, si no el libro inaugural, sí tal vez el máximo representante modernista del subgénero. La experimentación formal rubeniana, afín a la del romanticismo europeo y a la poética sensorial de Bécquer, enlaza con ambas por la calidad de una prosa repleta de musicalidad y lirismo. No por casualidad una de sus composiciones más célebres se denomina “Sonata”, término relacionado con la melodía y también paranomásticamente con el soneto.

En concreto, en la sección “En Chile” confluyen lo narrativo y lo lírico en títulos significativamente alusivos a diversas técnicas pictóricas, como “Acuarela”, “Paisaje”, “Aguafuerte”, “Un retrato de Watteau”, “Naturaleza muerta” o “Al carbón”. En esta línea, Michel Beaujour compara la creación baudelaireana con el “cuadro”, en tanto “el vínculo estrecho entre las artes visuales y el poema en prosa explica por qué éste se ha mantenido por lo general descriptivo, anecdótico y mimético”²⁸⁴. Así sucede en muchos textos breves de *Prosas profanas* (1896), donde la frontera que separa los cuentos de los poemas resulta confusa, puesto que un tono narrativo puede adoptar de pronto una actitud lírica.

Cabe subrayar que el poeta nicaragüense recibe la influencia de Julián del Casal y José Martí, precursores en el subcontinente de este rechazo a establecer bifurcaciones

²⁸³ *Ibid.*, p. 152.

²⁸⁴ Michel Beaujour cit. en Jesse Fernández. *El poema en prosa en Hispanoamérica. Del modernismo a la vanguardia*, op. cit., p. 80.

tajantes entre las posibilidades del verso y la prosa. La literatura de José Asunción Silva, Leopoldo Lugones o Amado Nervo guarda esta perspectiva, acercándose a la narración poética de las *Leyendas* becquerianas, a su vez desvinculadas por Cernuda de la invención baudelaireana fundada en la brevedad.

Entre los continuadores españoles de Darío, Juan Ramón Jiménez se muestra bastante contradictorio en cuanto al discernimiento entre prosa y verso. En *Diario de un poeta recién casado* (1917), por ejemplo, conjuga ambas modalidades sin plantear *a priori* ninguna divergencia. Pese a la indeterminación inicial, su utilización mayoritaria de la prosa para tratar contenidos ensayísticos o urbanos sugiere que percibe la frase más apropiada a la representación de la realidad, mientras que el verso conviene a una mayor abstracción. En la confección de *Espacio* (1954) y del inacabado *Tiempo* recurre a la disposición tipográfica para equiparar los géneros a su interpretación del cosmos, ya que subtitula al primero “Estrofa”, en honor al verso, y al segundo “Párrafo”, en alusión a la prosa.

Por su parte, Cernuda emplea el poema en prosa para fusionar lenguaje hablado, vehículo de expresión de sus vivencias personales, con razonamiento lírico. Potencia así tanto la veta intelectual y crítica como la inspiración y la intuición en *Ocnos* (1942) y *Variaciones sobre tema mexicano* (1952), donde registra procedimientos, como juegos fónicos y ritmo endecasilábico, diáfananamente aliados de la poesía tradicional. En *Teoría del poema en prosa* se menciona que José Ángel Valente, en *El inocente* (1970), edifica una poética ecléctica en la que combina la prosa y el verso, evocando de improviso las ventajas de la microficción.

Ciñéndose a México, Jesse Fernández valora el alcance de la *Antología crítica de la prosa modernista hispanoamericana*, que incluye poemas en prosa de Julio Torri, Gilberto Owen, Juan José Arreola u Homero Aridjis, y de *Poesía en movimiento* (1966), volumen de Octavio Paz dedicado en exclusiva a la literatura mexicana. En este contexto la recopilación rescata “La casa abandonada”, de Pedro Prado – “Hay muchos que sólo viven para indicar el paso de las cosas invisibles”²⁸⁵ – y “Xenias”, de *Ensayos y poemas*: “Las buenas frases son la verdad en números redondos. (...) Hay además en su epitafio dos faltas de ortografía.”²⁸⁶

²⁸⁵ Pedro Prado. “La casa abandonada”, en Jesse Fernández. *El poema en prosa en Hispanoamérica. Del modernismo a la vanguardia*, op. cit., p. 130.

²⁸⁶ Julio Torri. “Xenias”, en Jesse Fernández. *El poema en prosa en Hispanoamérica. Del modernismo a*

A partir de 1950, la incesante nómina de poetas en prosa en el país convierte en injusta cualquier enumeración, si bien pueden destacarse los aciertos de Alberto Blanco, Adolfo Castañón, Carmen Leñero, Fabio Morábito o Jaime Moreno Villarreal. En “El cuento mexicano casi ayer, casi hoy”, Héctor Perea construye un ideograma que parte del antecedente modernista Gutiérrez Nájera y culmina con los hallazgos de Francisco Hinojosa, Jorge García Robles y Samuel Walter Medina, herederos de Efrén Hernández en tanto generan “mundos aparte, mucho más cercanos a las alegorías del Bosco que a la realidad circundante.”²⁸⁷

A este propósito, debe advertirse que el poema en prosa se sitúa entre la forma inacabada del cuento moderno, referida tanto a la fragmentación de su trama como a la configuración mental de la misma por parte del lector, y la completud incuestionable de la poesía clásica. A partir de la publicación de *Petits Poèmes en prose*, la intensidad y la autonomía devienen atributos constituyentes de un subgénero cuya libertad intrínseca, abierta a acentos líricos o prosaicos, se presta ante todo a la dicción de la autenticidad.

Su instauración converge así en dos acontecimientos paralelos pero conectados íntimamente. Por un lado, el verso requería de una renovación inmediata, ya que su vigencia dependía no tanto de la experimentación como de una postura que adoptase el camino de la accesibilidad. Por otro, la prosa adquirió un prestigio artístico impensable para las concepciones clasicistas. Una cuestión urgente en esta problemática consistía en solventar el enfrentamiento entre ambas modalidades. En este sentido, Novalis descubre en el relato breve un vehículo esencial de poesía, confiando en una ruptura genérica no exenta de alcance profético: “El auténtico escritor de cuentos es un vate del futuro.”²⁸⁸

La disyunción de los fenómenos descritos desemboca en la obra de Samperio, inserto en una era que apreciamos como una búsqueda encabezada con la reivindicación del cuento y culminada con la microficción. La brevedad se transforma en un signo básico de la identidad poética y, con esta premisa, el poema en prosa instaura la modernidad.

la vanguardia, op. cit., p. 184.

²⁸⁷ Héctor Perea. “El cuento mexicano casi ayer, casi hoy”, *Ínsula*, 1997, 611, p. 12.

²⁸⁸ Novalis cit. en María Victoria Utrera Torremocha. *Teoría del poema en prosa*, op. cit., p. 45.

I.3.3. El ensayo.

Si le surge una idea que le parece trillada, no la deseche; mejor búsquele otro ángulo.²⁸⁹

Además de la tradicional tríada propugnada por la retórica clásica – dramática, épica y lírica –, existe un cuarto género denominado *argumentativo*, capaz de albergar manifestaciones textuales literarias y no literarias, en verso y en prosa. Según Elena Arenas Cruz su finalidad, signada por el interés de persuadir al receptor, no reside en la demostración de razonamientos para llegar a conclusiones definitivas y universales, “sino [en] pruebas retórico-argumentativas, que son aquellas cuyas premisas son simplemente probables o verosímiles y sólo son válidas en contextos concretos y con fines determinados”²⁹⁰. Si prescindimos de los tratados y de las monografías de cariz científico y/o académico, derivados de la intención didáctica, filosófica o historiográfica, y de la epístola literaria vinculada al género autobiográfico, nos queda lo que Belén Hernández define como una “clase de escritos desarrollados en una época en la cual se han fundido y mezclado los tres géneros tradicionales, a la vez que han adquirido rango de género los textos humorísticos y marginales (...), [y que] comparte con la narrativa algunos elementos de la ficción.”²⁹¹

Para esta autora, el ensayo desempeña en el pensamiento moderno un papel similar al que ocupa el diálogo socrático en la Antigüedad, en la medida en que “son *obras abiertas*, puesto que siempre son susceptibles de ser continuadas mediante nuevas reflexiones que amplíen y profundicen el ámbito de las opiniones”²⁹². En efecto, entre los remotos antecedentes del ensayo actual figuran las obras clásicas de Platón, Séneca o Plutarco, así como la prosa ilustrada del siglo XVIII, de índole pedagógica, pero su verdadero promotor fue Michel de Montaigne. El escritor francés publica sus *Essai* en 1580, dotando de nombre a un subgénero proteico, concebido para unir citas autorizadas con impresiones y anécdotas, en virtud de digresiones intelectuales sobre ejemplos

²⁸⁹ Guillermo Samperio. “128”, en *Cómo se escribe un cuento. 500 tips para nuevos cuentistas del siglo XXI*, op. cit., p. 47.

²⁹⁰ Elena Arenas Cruz. “El ensayo como clase de textos del género argumentativo: Un ejemplo de Ortega y Gasset”, en Vicente Cervera, Belén Hernández y María Dolores Adsuar (Eds.). *El ensayo como género literario*, loc. cit., p. 44.

²⁹¹ Belén Hernández. “El ensayo como ficción y pensamiento”, loc. cit., p. 143.

²⁹² *Ibíd.*, p. 167.

literarios y experiencias íntimas. Su visión anticipa en cierto modo la prevalencia de la reescritura individual sobre los metarrelatos, en tanto confiesa que “no cito a los demás sino para mejor expresarme a mí mismo. (...) Pues aquí están mis sentimientos y opiniones; entrégolos en tanto que constituyen lo que yo creo, no porque deban ser creídos.”²⁹³

Este cuidado por ofrecer antes una personalidad que un asunto determinado o un tópico literario supone una absoluta novedad en la literatura de Occidente. El testimonio personal cobra así carta de naturaleza filosófica y cultural, respondiendo a las demandas del lector moderno y logrando que la herencia montaigneana confluya en “la expresión de la subjetividad del autor, consciente de la capacidad estética de su obra, [y en] la divagación del escritor que *se presenta a sí mismo como tema y argumento, con un propósito extravagante*”²⁹⁴. De ahí que Pedro Aullón de Haro considere al ensayo, “junto al poema en prosa, el único género, en sentido fuerte, propiamente de invención moderna.”²⁹⁵

Una vez desvirtuado el didactismo como consecuencia de la libertad propulsada por las categorías kantianas, resulta lógico que ambos géneros se caractericen por un carácter no utilitarista y la independencia ideológica, si bien el poema en prosa posee un rango artístico más elevado que el ensayo. La profusión de éste en los últimos tiempos deriva de la puesta en crisis de los sistemas racionalistas, como observa Alfonso Reyes en “Las pasigrafías”, artículo publicado en 1944 en la revista mexicana *Tricolor*, en el que lo define como “el centauro de los géneros, donde hay de todo y cabe todo.”²⁹⁶

De hecho, la relatividad de las razones propuestas por el ensayista proviene de un afán por potenciar la autorreferencialidad del discurso, hilvanado en un lenguaje no especializado pero, simultáneamente, alejado del estándar. Incluso puede acercarse al uso desautomatizado de la poesía, como sugieren Vicente Cervera y María Dolores

²⁹³ Michel de Montaigne. *Ensayos*, en M^a Dolores Picazo (Ed.), Madrid, Cátedra, 2002, vol. 1, p. 198, [1580].

²⁹⁴ Belén Hernández. “Prefacio”, en Vicente Cervera, Belén Hernández y María Dolores Adsuar (Eds.). *El ensayo como género literario*, loc. cit., p. 8.

²⁹⁵ Pedro Aullón de Haro. “El género ensayo, los géneros ensayísticos y el sistema de géneros”, en Vicente Cervera, Belén Hernández y María Dolores Adsuar (Eds.). *El ensayo como género literario*, loc. cit., p. 15.

²⁹⁶ Alfonso Reyes. *Obras completas de Alfonso Reyes. XX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 403.

Adsuar al subrayar cómo plasma “los movimientos del pensar que han hallado cobijo y temperatura en el río siempre fluyente y movedizo del verbo, pero a modo de esbozo, de bosquejo.”²⁹⁷

No obstante, Pozuelo Yvancos estima que lo distintivo del género no reside en el protagonismo de la primera persona del singular, rasgo del que participan la lírica o la picaresca, sino en “que el yo sea un AUTOR, esto es, que pertenezca a una forma dada de unidad creativa que bien tenga carácter representativo previo, o lo obtenga como consecuencia de su propia obra autobiográfica o confesional o ensayística.”²⁹⁸

Así se explica, por ejemplo, *la estética del patchwork y de la nota al pie* de autores como Thomas de Quincey. En palabras de Marcos Mayer, la tendencia a la digresión continua del británico parte de “un movimiento que sigue las evoluciones ciclotómicas del opio, como una mente que sigue la deriva aproximada de la alucinación. (...) [Alcanza de este modo] la postulación de una escritura que trabaje con un imaginario de la simultaneidad.”²⁹⁹

Bajo esta óptica se comprende mejor a Alejandro Rossi quien, en *Manual del distraído* (1978), se revela como uno de los más finos conversadores de las últimas décadas. Según Gustavo Guerrero, la afilada ironía, la atención al detalle y la libertad digresiva singularizan los textos de este “azorado filósofo que comparte con nosotros sus vicisitudes y, entre bromas y veras, con una lucidez implacable, nos hace dignos de sus más hondas perplejidades.”³⁰⁰

El estilo ensayístico del mexicano se asemeja a la idea saltarina que, antes de quedarse quieta, se detiene en la exploración de matices o rendijas recónditas del pensamiento. Aunque sus textos lindan en especial con la narrativa, en “El profesor apócrifo” resalta el amor por misceláneas como *Juan de Mairena* (1936), de Antonio Machado: “Por razones oscuras – aunque quizá triviales – me atraen los libros que reúnen cosas diversas: ensayos breves, diálogos, aforismos, reflexiones sobre un autor, confesiones inesperadas, el borrador de un poema, una broma o la explicación

²⁹⁷ Vicente Cervera y María Dolores Adsuar. “El bosquejo como arte”, en Vicente Cervera, Belén Hernández y María Dolores Adsuar (Eds.). *El ensayo como género literario*, loc. cit., p. 11.

²⁹⁸ José M^a Pozuelo Yvancos. “El género literario `ensayo””, en Vicente Cervera, Belén Hernández y María Dolores Adsuar (Eds.). *El ensayo como género literario*, loc. cit., pp. 183-184.

²⁹⁹ Marcos Mayer. “Prólogo”, en Thomas de Quincey. *Seres imaginarios y reales*, México, Océano, 1999, p. 11, [1994].

³⁰⁰ Gustavo Guerrero. “El otro Rossi”, *Ínsula*, 1998, 618-619, p. 32.

apasionada de una preferencia.”³⁰¹

En “La página perfecta”, en paralelo a esta hibridación genérica, da muestra de la insuficiencia del conocimiento científico con el siguiente comentario:

Escribir sobre la obra de Jorge Luis Borges es resignarse a ser el eco de algún comentarista escandinavo o el de un profesor norteamericano, tesonero, erudito, entusiasta; es resignarse, quizá, a redactar nuevamente la página 124 de una tesis doctoral cuyo autor a lo mejor la está defendiendo en este preciso momento.³⁰²

Samperio, por su parte, en su labor ensayística refuerza la asunción serena de las teorías relativistas, la ironía como vector de expresión, el autodidactismo comedido y la renuncia a establecer separaciones drásticas entre lo culto y lo popular. Sus artículos en diarios y revistas, por ejemplo, se distinguen por una gran variedad temática, de forma que se opone a la homogeneización de la aldea global a través de una mirada sensible e intuitiva.

Para él, el periodismo no sólo hereda, como afirman García Berrio y Teresa Hernández, “el papel fronterizo de la oratoria entre la lengua artística y el uso práctico del lenguaje”³⁰³, sino que también es un vehículo para tomar postura ante los problemas sociales de nuestro tiempo, como demuestra en muchos de los textos periodísticos recopilados en *Tribulaciones para el siglo XXI (ensayos)*. En ellos, además de la huella de los presocráticos, de Schopenhauer, Nietzsche, Wittgenstein, Heidegger o Cioran, se aprecia que a la agudeza y el ingenio de la ensayística samperiana les favorecen las dimensiones reducidas del espacio, pues, como apostilla Gabriel Zaid, “no hay ensayo más breve que un aforismo.”³⁰⁴

³⁰¹ Alejandro Rossi. *Manual del distraído*, Madrid, Anagrama, 1997, p. 144, [1978].

³⁰² *Ibid.*, p. 43.

³⁰³ Antonio García Berrio y Teresa Hernández Fernández. *La Poética: Tradición y Modernidad*, op. cit., p. 165.

³⁰⁴ Gabriel Zaid. *La feria del progreso*, Madrid, Taurus, 1982, p. 66.

I.3.4. La novela fragmentada.

La poesía se lee menos que el cuento, y el cuento menos que la novela. Por tanto, es un triunfo publicar poesía, muy difícil, cuento, y difícil, novela. Cuando se escribe, entonces, no es para publicarlo; se hace por gozo-sufrimiento personal. Lo que venga después ya es ganancia.³⁰⁵

La teoría literaria moderna atiende de manera preferente al discurso novelístico, probablemente el más generalizado y reconocido de los últimos siglos. Desde el diálogo socrático hasta la aparición de la novela que mezcla verso y prosa del romanticismo, estimada por sus coetáneos como síntesis genial de las técnicas literarias, se han dado numerosas manifestaciones novelísticas. Como se sabe, Cervantes, con los precedentes de Boccaccio o Chaucer, inaugura para la modernidad un género consagrado en el siglo XIX por Manzoni, Thackeray, Stendhal, Balzac, Tolstoi o Dostoievski. Aunque la obra narrativa de todos ellos, bajo las directrices de lo épico, se caracteriza por el predominio de la representación de los estados anímicos y las acciones de los personajes sobre la subjetividad del autor, Iris M. Zavala califica la novela de antigénero por excelencia precisamente por su alejamiento de las convenciones de la épica: “Es estilísticamente plurilingüe, e introduce así el concepto de *heteroglosia*; el empleo del tiempo es de máxima apertura hacia el futuro, es decir, hace un uso especial de la *cronotopía*.”³⁰⁶

En verdad, su rasgo más sobresaliente radica en la antiheroicidad de las criaturas literarias presentadas, en contraste con los mitos del mundo antiguo. Este aspecto temático marca una diferencia estilística y de actitud con el modo de construir cuentos, como Vásquez precisa en este párrafo:

El novelista es amigo y aliado del escepticismo: es un incrédulo terminal, un desconfiado. El cuentista, en cambio, persigue un tránsito efímero, pero imprescindible, entre la relativa ignorancia y el relativo conocimiento. No se puede escribir un buen cuento sin creer en algo: en cambio, una novela queda viciada a partir del momento en que el autor deja de ser escéptico.³⁰⁷

Apunta Isabel Gallego que “*La Ilíada* y *La Odisea* no sólo fueron las primeras grandes epopeyas del mundo occidental sino que también cultivaban las semillas de

³⁰⁵ Guillermo Samperio. “456”, en *Cómo se escribe un cuento. 500 tips para nuevos cuentistas del siglo XXI*, op. cit., p. 139.

³⁰⁶ Iris M. Zavala. *La posmodernidad y Mijail Bajtin*, op. cit., p. 60.

³⁰⁷ Juan Gabriel Vásquez. “Apología de las tortugas”, loc. cit., p. 164.

otros géneros, principalmente la historia y la novela”³⁰⁸. En las narraciones en verso de estirpe homérica se incluyen diálogos y descripciones, estrategias con las que la épica evoluciona hacia la bifurcación de lo novelístico y lo histórico. Sin embargo, para comprender cómo de la novela decimonónica surge la fragmentada y cómo, en paralelo, de la biografía deriva la autoficción, tendremos que volver a ligar ambas modalidades. Aristóteles en su *Poética* distingue la historia de la ficción situándola en el reino de lo particular, donde los acontecimientos sólo acaecen una vez, pero lo cierto es que la épica y la novela histórica, pese a partir de diferentes modelos, se apoyan tanto en una como en otra.

Antes de advertir cómo la novela fragmentaria nos devuelve la paradoja gracias a la autoficción, debe indicarse la terminología con que Javier Aparicio Maydeu diferencia las dos principales operaciones de creación genérica: la primera consiste en que el género se deforma y provoca la neogenericidad, como en los casos del “*Realismo sucio* por minimalización de los recursos del naturalismo; [y del] *new journalism* por ficcionalización del reportaje periodístico (...). [Y la segunda en la] combinación-contaminación de múltiples géneros (transgenericidad).”³⁰⁹

De esta segunda opción nace la mayoría de las novelas fragmentadas, ya que su estructura tiende al hibridismo genérico en tanto se recurre en su configuración a digresiones, saltos espacio-temporales e indagaciones en la complejidad de caracteres que el cuento apenas se permite en lo indispensable. Entre ellas destaca *Nadja*, con la que Breton da origen en 1928 a lo que definimos como modelo ficcional consolidado a partir de los experimentos de las vanguardias históricas y basado en la idea de género literario como búsqueda y no como precepto, “en la convivencia de textos verbales y de textos icónicos a través del empleo de la técnica del *collage* (...) y en un manejo incipiente de la autobiografía ficcionalizada (del prototipo de la posterior autoficción)”³¹⁰. El contexto histórico-cultural que legitima este subgénero parte de las teorías acerca del tiempo interior que Kafka y Joyce postulan en la literatura, Einstein en la física y Freud en la psicología a fin de subrayar la importancia de la percepción del

³⁰⁸ Isabel Gallego Rodríguez. “Verdad histórica y verdad poética en *Los perros del paraíso*”, en Guadalupe Fernández Ariza (Coord.). *Literatura hispanoamericana del siglo XX. Historia y maravilla*, Málaga, Universidad de Málaga, 2006, p. 206.

³⁰⁹ Javier Aparicio Maydeu. “La sedición de los géneros en el siglo XX (o ‘novela’ es todo aquello que se lee como tal). Esbozo para un ensayo”, *Ínsula*, octubre de 2009, 754, p. 7.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 6.

individuo en todos los ámbitos del saber.

En Hispanoamérica, Vicente Huidobro emplea en su novela visual *Cagliostro* (1934) recursos cinematográficos con la intención de que el dinamismo de la forma y la tensión del argumento reivindiquen los filmes de acción norteamericanos de David Wark Griffith frente a las tendencias descriptivistas de las películas europeas. Gracias a procedimientos como el *fade-out* o fundido en negro, podemos imaginar sólo con la lectura la aparición de un personaje simultáneamente análoga al desvanecimiento de otros. La utilización del *flash-back*, de antelaciones, de juegos de focalización y de la supertransposición o colisión de imágenes por montaje se destina a la formación de vívidas impresiones en nuestros ojos, como sucede en el cine.

La influencia del libro se nota en Macedonio Fernández quien, aficionado a acudir a cualquier medio a su alcance para causar sensaciones extraliterarias, en *Papeles de Recienvenido* produce efectos similares en numerosos pasajes, como ilustra la *no caracterización* del protagonista: “Si se llega a saber que algo más puede ignorarse de él, nos apresuraremos – hágase a un lado, lector, que podemos atropellarlo – a comunicarlo”³¹¹. La culminación de este doble proceso literario y visual llega con la paradójicamente múltiple y escindida *Rayuela*, donde Cortázar, en palabras de Saúl Yurkievich, se muestra “adicto a la estética de lo aleatorio, inacabado, discontinuo y fragmentario, consuma[ndo] la aclimatación del *collage* a la novela en lengua española.”³¹²

Como precedente de este subgénero cabe señalar que, en oposición a las novelas decimonónicas centradas en contar una historia y en mantener la ilusión narrativa, en general la *nouveau roman* del siglo XX pone más énfasis en el discurso que en la trama, alejándose de los planteamientos de Balzac y acercándose al rechazo al concepto totalizador de “obra” en el que tanto insiste Paul Valéry. No en vano Aullón de Haro piensa que, junto al poema en prosa y el ensayo, “en ese sentido genérico fuerte de ideación moderna, [hemos de añadir] el caso radical y especialísimo del fragmento, (...) género antígenérico y que, por lo demás, puede ser adscrito tanto a la serie de los artísticos como a la de los no artísticos.”³¹³

³¹¹ Macedonio Fernández. *Papeles de Recienvenido*, op. cit., p. 56.

³¹² Saúl Yurkievich. “Julio Cortázar: Al calor de su sombra”, en Varios Autores. *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*, Poitiers, Espiral Hispanoamericana/ Université de Poitiers, 1986, p. 23.

³¹³ Pedro Aullón de Haro. “El género ensayo, los géneros ensayísticos y el sistema de géneros”, loc. cit.,

En México Julio Torri impulsa, en “Prólogo de una novela que no escribiré nunca”, la poética de la fragmentación con sentencias como ésta: “Escribid un prólogo y no os molestéis en escribir el libro”³¹⁴. Monterroso, en *Lo demás es silencio. La vida y obra de Eduardo Torres* (1978), guarda fidelidad a esta máxima con una construcción novelística de carácter fragmentario y de vocación ensayística. El fragmentarismo en la tradición literaria mexicana se advierte en la proliferación de cuartillas de apuntes que, sobre todo a partir de *Cuaderno de escritura* (1969), de Salvador Elizondo, cobran gran relevancia en muchas de las colecciones inorgánicas de Jaime Moreno Villarreal, Agustín Monsreal o el propio Samperio. De hecho, en todos ellos se aprecia el propósito de estimular al receptor que, según indica Carol Clark D’Lugo en *The fragmented novel in Mexico. The politics of form*, singulariza a este tipo de literatura: “As a technical strategy, fragmentation will be shown to evoke frequently a more participatory role for readers, denying a passive reading.”³¹⁵

Eduardo Becerra estima que la renovación de la narrativa mexicana se inicia en los cuarenta con José Revueltas y Agustín Yáñez, si bien no se completa hasta “la década siguiente con la obra de Juan Rulfo y, en menor medida, con la de Juan José Arreola, Rosario Castellanos, Elena Garro, Augusto Monterroso y con la primera novela de Carlos Fuentes, *La región más transparente* (1958)”³¹⁶. Más adelante, novelas como la arreoliana *La feria* (1963), la elizondiana *Farabeuf o la crónica de un instante* (1965) y *Morirás lejos* (1967, pero revisada en 1977), de José Emilio Pacheco, dotan de su máxima dimensión al membrete *escritura*.

Con este vocablo se designa a una corriente novelística marcada por el perspectivismo, el quiebre de las estructuras lineales y la continuidad de experimentos vanguardistas asociados a la poesía, como modificaciones inusuales en la disposición del espacio y de los signos de puntuación. El mismo Arreola compara su composición con “un archipiélago de pequeños islotes que al fin y al cabo suponían bajo la superficie de los hechos narrados una masa continental. Esto es, la novela probable de la cual sólo

p. 15.

³¹⁴ Julio Torri. *El ladrón de ataúdes*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 34.

³¹⁵ Carol Clark D’Lugo. *The fragmented novel in Mexico. The politics of form*, op. cit., p. XIII. “Con frecuencia, la fragmentación se empleará como técnica para evocar un rol más participativo del lector, rechazando la lectura pasiva.” La traducción es mía.

³¹⁶ Eduardo Becerra. “Salvador Elizondo y la novela de la `escritura’”, en Salvador Elizondo. *Farabeuf o la crónica de un instante*, op. cit., p. 14.

he querido dar, finalmente, una serie de puntos o de situaciones agudas.”³¹⁷

El seguimiento de las rupturas lingüísticas de la poesía vanguardista desemboca en la obsesión por indagar en las posibilidades del lenguaje y por desbordar las convenciones de la ficción novelesca, incorporando símbolos e imágenes para crear historias confusas, similares a extrañas alegorías sin referente. La novela de la *escritura*, en todo caso, posee alcance continental, como prueba su adscripción a la trastienda de excelentes tendencias literarias que se erigen al margen de las estrategias mercantiles.

Por esta razón, López Parada, en “El torbellino de las nuevas generaciones”, ensalza la reacción de los prosistas innovadores contra los hitos instituyentes de las producciones contrastadas, definiendo los seis últimos lustros por su desorientación tras “esa ceremonia uniformadora que fue el *boom*, gracias a la cual se podía escribir amparado en un solo discurso, un solo credo – la *Historia personal del boom* de Donoso–, una sola editorial, unos cuantos padrinos o modelos y un estilo omnipresente.”³¹⁸

Así, puede aducirse que la novela fragmentada marcha en paralelo tanto con el agotamiento de los tópicos del realismo mágico como con el cuestionamiento de la filosofía esperanzada en el progreso de otras promociones anteriores o coétaneas. No por casualidad, los textos breves y/o fragmentarios alcanzan su mayor desarrollo a la vez que decaen los discursos totalizadores de los metarrelatos y, en el terreno de la economía, se debilita el mercado único alrededor de 1989, año de la *fragmentación* en trozos del muro de Berlín y también del nacimiento oficial de *Internet*.

En la escritura paratáctica, la particularidad de que cada fragmento disfrute de autonomía no impide su combinación subjetiva con otros de su misma serie. La novela fragmentada se aproxima a lo ensayístico en su significado más puro; es decir, a lo que Francisco Jarauta considera una exaltación de “la experiencia del individuo, al tiempo que se yergue contra la vieja injusticia hecha a lo precedero, tal como apostilla Adorno en páginas de todos conocidas”³¹⁹. En este subgénero converge la actitud narrativa con la constatación de la personalidad del autor, en un proceder válido para tratar cualquier

³¹⁷ Juan José Arreola cit. en Carol Clark D’Lugo. *The fragmented novel in Mexico. The politics of form*, op. cit., p. 128.

³¹⁸ Esperanza López Parada. “El torbellino de las nuevas generaciones”, en <http://www.elpais.com/articulo/narrativa/torbellino/generaciones/elpepuculbab/20010505elpbabnar/TES>. (Bajado el 1/5/2006).

³¹⁹ Francisco Jarauta. “Para una filosofía del ensayo”, en Vicente Cervera, Belén Hernández y María Dolores Adsuar (Eds.). *El ensayo como género literario*, loc. cit., p. 37.

asunto y organizar el discurso sin priorizar cánones genéricos ni autoridades. Como a este respecto matiza Vila-Matas, “en novela, todo es cuestión de estilo.”³²⁰

Siguiendo el rastro de la novela artística del siglo XVIII y con el precedente de Thomas Mann, Robert Musil o Hermann Broch, no sorprende que Teresa Gómez Trueba anote que “son cada vez más numerosos los casos en los que la novela contemporánea adquiere la apariencia y las estrategias discursivas del ensayo”³²¹. Más específicamente, López Parada la divide en torno a dos modalidades muy relevantes en la Latinoamérica de los últimos tiempos: la neotradicionalista de raíz estadounidense, fundamentada en los recursos extraídos de la oralidad y los medios de comunicación; y la experimental de herencia centroeuropea, más propensa al lenguaje científico y continuadora de los hallazgos metaficcionales de Cortázar o Elizondo. Si bien la novela fragmentaria se entronca en la segunda tendencia, en el caso de Samperio pueden alternarse ambas orientaciones:

A partir de los setenta se plantea una renovación con los autores del *postboom*, caracterizados por la desconfianza tanto en sí mismos como en las cartografías unívocas que ignoran la desmembración y multiplicidad de las regiones latinas: “*Heterotópico* es ese territorio al margen de la ley, clasificado de acuerdo con la violencia como único principio de realidad en *La virgen de los sicarios*, del colombiano Fernando Vallejo, o el México posmoderno, vendido en sus dos tercios a multinacionales por la deuda externa”.³²²

En esta línea, Francisca Noguerol afirma que los narradores que publican de los noventa en adelante destacan por el cosmopolitismo, ya sea por sus orígenes biográficos y/o por sus posturas vitales, en parte debido a un contexto en el que el neoliberalismo se impone como sistema económico predominante. Así, Samperio escribe sus dos novelas fragmentarias en el marco cultural de una globalización incipiente, anticipándose en sus predilecciones temáticas y formales a los autores identificados con denominaciones tan llamativas como *mutantes*, *novísimos*, *macondianos*, *petit boom*, *babélicos*, *planetarios* o *crackers* quienes, bajo la asunción de la sensibilidad *zapping*, “– poco dada a las explicaciones exhaustivas y dispuesta a recibir la información a retazos – nos hablan de una sociedad suspendida en la *hiperrealidad*, donde lo virtual suplanta a lo verdadero y

³²⁰ Enrique Vila-Matas. “Intertextualidad y metaliteratura”, op. cit.

³²¹ Teresa Gómez Trueba. “*Hay vida en la frontera*: Mestizaje entre géneros y ‘novela’ contemporánea”, *Ínsula*, octubre de 2009, 754, p. 2.

³²² Esperanza López Parada. “El torbellino de las nuevas generaciones”, op. cit.

en la que triunfa el simulacro.”³²³

Esta confluencia entre lo real y lo ficticio se trasluce paradigmáticamente en la autobiografía, entendida como género no ficcional por algunos críticos y como espacio fronterizo por otros como Pozuelo Yvancos, quien la valora como “uno de los lugares en que se decide la necesaria e intrínseca ficcionalización de toda escritura narrativa”³²⁴. En nuestros días pierde el pulso a favor de la “autoficción”, término acuñado por Serge Dubrovsky tras leer *El pacto autobiográfico* de Philippe Lejeune, y con el que se diferencian las narraciones tradicionales sobre la propia vida – autobiografías – de las obras en las que la utilización de la primera persona del singular alude ambiguamente tanto al personaje como al creador – autoficción.

Manuel Alberca lo describe con más precisión como “una novela (o relato que se presenta como ficticio), cuyo narrador y/o protagonista tienen el mismo nombre que el autor (...), [el cual en apariencia es] veraz como un autobiógrafo, pero en ningún caso se compromete a hacerlo”³²⁵. Teresa Gómez alega que este hecho acentúa la inquietud que provocan los disfraces ficticios del escritor moderno: “A partir del pacto tácito establecido entre autor y lector, se acepta el fingimiento de hacer pasar por real lo que por definición es ficticio, [pero] en la autoficción se produce el efecto inverso: es decir, se acepta pasar por ficción lo que en realidad sabemos que es real.”³²⁶

Tomás Albaladejo reconoce la heterogeneidad de la novela contemporánea en su interpretación de *Ahí va el señor G* (2008), del peruano Juan Manuel Chávez, cuyo texto “contiene e incorpora al discurso global el diálogo telefónico, la conversación, el ensayo científico, el mensaje de correo electrónico tipográficamente destacado, etc., en una pluralidad poética”³²⁷. Sin embargo, ya a mediados de los noventa, Samperio responde a la desintegración del “yo” con una mirada irónica sobre su voz narrativa y sobre su propia identidad, adelantándose a los procedimientos autoficcionales en su novela fragmentaria *Ventriloquía inalámbrica*, donde asimila los recursos poéticos de origen vanguardista y los ensayísticos a los que aboca su entorno inmediato.

³²³ Francisca Nogueroles Jiménez. “Últimas tendencias y promociones”, loc. cit., p. 178.

³²⁴ José M^a Pozuelo Yvancos. *Poética de la ficción*, op. cit., p. 179.

³²⁵ Manuel Alberca. “El pacto ambiguo (*Bonus track*)”, *Ínsula*, octubre de 2009, 754, p. 14.

³²⁶ Teresa Gómez Trueba. “*Hay vida en la frontera: Mestizaje entre géneros y ‘novela’ contemporánea*”, loc. cit., p. 4.

³²⁷ Tomás Albaladejo. “*E pluribus unus: Discursos en la novela y discurso de la novela*”, *Ínsula*, octubre de 2009, 754, p. 12.

I.3.5. La ficción breve.

La microficción se escribe con la punta de los meñiques.³²⁸

A fin de determinar con exactitud el título de este epígrafe, hemos de establecer una distinción previa entre ficción breve y microrrelato. La primera se adjudica, de manera amplia y perogrullesca, a textos cuyas señas de identidad se fundamentan en la brevedad y la inventiva. Este estatuto ficcional la dota de la capacidad de incluir todas las modalidades genéricas existentes y, simultáneamente, excluir las nociones genéricas conocidas. El segundo se define como un cuento corto sujeto a esquema narrativo, aunque disponga de innumerables matices debido a la permeabilidad y al extraordinario poder de mutación del género proteico por excelencia. De hecho las narraciones cortas, que existen casi desde siempre en la tradición oral, pueden transformarse hasta la saciedad sin perder su rasgo básico: *contar*.

En el contexto anglosajón, Irving e Ilana Wiener Howe delimitan un canon en torno a los géneros narrativos y denominan *short shorts* a las manifestaciones más escuetas³²⁹. Zavala explica que la incidencia en la concisión en este ámbito se concreta años antes en “una antología de narrativa experimental publicada en 1971 con el título *Anti-Story* (El anti-cuento), [donde] Phillip Stevick incluye como una de las formas más arriesgadas de experimentación la escritura de narrativa extremadamente breve”³³⁰. En su opinión, estos cuentos se emparentan con los agrupados bajo la etiqueta de *flash fiction*, signada por la participación activa del lector a la hora de desentrañar historias enigmáticas de final ambiguo. En Hispanoamérica se engloban en esta concepción libros como *Manual de zoología fantástica* (1957), de Borges y Margarita Guerrero, *Historias de cronopios y de famas* (1962), de Cortázar, y *Rajapalabra* (1993), de Britto García. Los tres reciben su correlato en México con obras como *Tiempo transcurrido* (1986), de Juan Villoro, *La lenta furia* (1989), de Fabio Morábito, o *Lugares en el*

³²⁸ Guillermo Samperio. “Microficciones IV”, en *Tekstos desde la Kómoda web*, en <http://guillermosamperio.blogstop.com>. (Bajado el 17/2/2009).

³²⁹ Irving Howe e Ilana Wiener Howe (Eds.). *Short shorts: An anthology of the shortest stories*, Boston, Mass, D. R. Godine, 1982.

³³⁰ Lauro Zavala. “Seis problemas para la minificción: Un género del tercer milenio”, *El cuento en red: Estudios sobre la ficción breve*, 2000, 1, en http://cuentoenred.xoc.uam.mx/cer/numeros/no_1/pdf/no1_zavala.pdf. (Bajado el 18/1/2002).

abismo (1993), de Agustín Monsreal.

Asimismo, el crítico mexicano alude a la *sudden fiction* o ficción súbita, que se caracteriza por emplear entre mil y dos mil palabras y por recurrir con frecuencia al acompañamiento de dibujos o fotografías, sin reparar en separaciones tipográficas ni estructurales: así sucede en *Gente de la ciudad* (1985), de Samperio, o en *La rebelión de los enanos calvos* (1986), del citado Monsreal.

Entre los estudiosos que en español analizan el nuevo subgénero como una ramificación del cuento destaca Dolores M. Koch quien, en 1981, en la revista *Hispanamérica*, publica la primera investigación que plantea su existencia, intitulada “El micro-relato en México: Torri, Arreola, Monterroso”³³¹. En su tesis doctoral, del mismo título, defendida en 1986, se centra en los *ultracortos* escritos a partir de la época moderna, reconocibles tanto por lo osado de sus propuestas formales y temáticas como por una extensión de menos de doscientas palabras.

Por su parte, Violeta Rojo se apoya en el mismo entroncamiento y califica de “minicuentos” a sucintos relatos tradicionales, de cariz alegórico o parabólico, de otros siglos³³². Para referirse a los recuperadores de esta corriente en la modernidad, indica dos momentos clave: en el primero, se encuentran los textos híbridos de Rubén Darío, José Antonio Ramos Sucre y Vicente Huidobro; en el segundo, los de Julio Torri y Borges. A los hallazgos de estos últimos podemos sumar los de Cortázar, Arreola, Monterroso, Marco Denevi, Cabrera Infante o Enrique Anderson Imbert³³³. Francisca Nogueroles se mantiene en esta línea en su artículo “Micro-relato y posmodernidad. Textos nuevos para un final de milenio”, donde se adentra en un subgénero que estima reciente y adscrito a un panorama panamericano que posee los siguientes precursores:

MÉXICO: Julio Torri (antecedente), GUATEMALA: Miguel Ángel Asturias (antecedente) (...), NICARAGUA: Rubén Darío (antecedente) (...), VENEZUELA: José Antonio Ramos Sucre (antecedente) (...), ARGENTINA: Álvaro Yunque (antecedente) (...), URUGUAY: Mario Benedetti (...), CHILE: Vicente Huidobro (antecedente).³³⁴

En *Cómo estudiar el cuento*, Zavala ofrece una valiosa división cuantitativa que

³³¹ Dolores M. Koch. “El micro-relato en México: Torri, Arreola, Monterroso”, op. cit., *passim*.

³³² Violeta Rojo. *Breve manual para reconocer minicuentos*, Caracas, Ediciones de la Universidad Simón Bolívar, 1996, *passim*.

³³³ *Ibid.*, pp. 22-23.

³³⁴ Francisca Nogueroles Jiménez. “Micro-relato y posmodernidad: Textos nuevos para un final de milenio”, *Revista Interamericana de Bibliografía*, 1996, XLVI (1-14), pp. 63-64.

marca la distancia entre relato y microrrelato: “*Cortos* (de 1.000 a 2.000 palabras), *muy cortos* (de 200 a 1.000 palabras) y *ultracortos* (de 1 a 200 palabras)”³³⁵. Se cuentan entre estos últimos los epigramas de Francisco Tario, la sección “Arenas movedizas” de *¿Águila o sol?* (1949), de Octavio Paz, los *textículos* de *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), de Cortázar, los *Ambages* (1972), de César Fernández Moreno, los samperianos *Textos extraños* (1981), *Las vocales malditas* (1988), de Óscar de la Borbolla y *Amores enormes* (1991), de Pedro Ángel Palou. Además de las ocasionales incursiones de Inés Arredondo, José Agustín, Elena Poniatowska, Efrén Hernández o José Joaquín Blanco, pueden considerarse dentro esta vertiente varios de los recogidos en las recopilaciones universales de Borges y Bioy Casares, como *Antología de la literatura fantástica* (1940-1965), en colaboración con Silvina Ocampo, o *Cuentos breves y extraordinarios* (1967); así como la mayoría de los presentados en *El libro de la imaginación* (1976), de Edmundo Valadés, posiblemente la colección que contiene los textos cortos más famosos en México, y los de la *Brevísima relación* (1990), de Juan Armando Epple, la primera compilación de brevedades en Chile. Estos esfuerzos se corroboran en España, con *La mano de la hormiga* (1990), de Antonio Fernández Ferrer, y en Venezuela, con *Ficción mínima* (1996), de Gabriel Jiménez Emán.

Si bien el nacimiento del cuento breve data casi de la necesidad de comunicación humana, el microrrelato como tal se instaura a partir de los años sesenta del siglo XX. David Lagmanovich, no obstante, reconoce la dificultad de restringirlo a una época y a una tradición genérica específicas, afirmando que su proximidad a las composiciones musicales y a la poesía genera “un placer análogo al que proporciona el poema o, en la música pianística del siglo pasado, el contenido trazo del ‘impromptu’ o del ‘momento musical’”³³⁶. A este respecto, no resulta extraño que en una antología de “microrrelatos” aparezca lo que en otra se interpreta como “poema en prosa”. Como puede observarse, la doble controversia que suscitan su nomenclatura y su evolución está deliciosamente servida.

Ciñiéndonos a los ensayos que Epple y Violeta Rojo escriben en 1996 para la *Revista Interamericana de Bibliografía*, recogemos las siguientes denominaciones para connotar rasgos similares y/o equívocos: arte conciso, brevicuento, “caso” (el de

³³⁵ Lauro Zavala. *Cómo estudiar el cuento*, op. cit., p. 33.

³³⁶ David Lagmanovich. “Hacia una teoría del microrrelato hispanoamericano”, *Revista Interamericana de Bibliografía*, 1996, XLVI (1-14), p. 20.

Anderson Imbert), cuento breve, cuento brevísimo, cuento corto, cuento cortísimo, cuento diminuto, cuento escuálido, “cuento en miniatura” (el de Huidobro), cuento instantáneo, cuento rápido, “fábula” (la de Monterroso), “falsificación” (la de Denevi), ficción de un minuto, ficción rápida, ficción súbita, micro-cuento, minicuento, “paseo” o “divagación sin trascendencia” (el de Lugones), relato corto, relato microscópico, rompenormas, *short short story* o *four minute fiction* (en Estados Unidos), “textículo” (neologismo cortazariano), ultrabreve, ultracorto y “varia invención” (la de Arreola)³³⁷. Por si fueran pocos, diversos autores aportan, sobre todo en los últimos tiempos, los sobrenombres de cuentín, cuento bonsái, cuento cuántico, minihistoria, “minimimis” (las que escribe Luisa Valenzuela en 1967³³⁸) o nanocuento. Santiago Vaquera, por ejemplo, aplica el membrete “nanoficción” a escritos literarios de dimensión inferior a las diez palabras³³⁹. Sin embargo, a esta ordenación basada en el número de grafías se sustraen curiosas excepciones, como el texto de Valenzuela cuyo título es más extenso que el contenido³⁴⁰ y “El fantasma” samperiano, completamente en blanco.

Con el propósito de mitigar esta problemática de índole terminológica, tendente a despistar a investigadores y antólogos confundidos en jerarquías y clasificaciones, nos decantamos en esta tesis por utilizar el vocablo “ficción breve”. El término, además de adaptarse a las preferencias designativas de Samperio, como demuestra en sus artículos, marcha en consonancia etimológica con la consolidación de las *Ficciones* de Borges. Con esta nomenclatura de corte abarcador, no sesgada genética ni genéricamente, se aprehende su significado pleno desde una perspectiva unívoca, pero también compatible con otros sintagmas, combinaciones, intuiciones y acercamientos. La multiplicidad de ideas, implícita en la esencia de la ficción breve – o “minificción”, si se opta por un solo sustantivo –, radica en su adscripción a la filosofía posmoderna, sostenida a la vez en concepciones del mundo clásicas y románticas. Insertarla en este imaginario permite abordar el fenómeno en relación con postulados artísticos y críticos heterogéneos, sin que su campo bibliográfico devenga del todo inagotable. La epistemología posmoderna, como expuse en los primeros epígrafes de este capítulo, facilita la comprensión de la

³³⁷ Juan Armando Epple. “Introducción”, op. cit.; Violeta Rojo. “El minicuento, ese (des)generado”, *Revista Interamericana de Bibliografía*, 1996, XLVI (1-14), pp. 39-47.

³³⁸ Luisa Valenzuela. *Los heréticos. Cuentos*, Buenos Aires, Paidós, 1967.

³³⁹ Santiago Vaquera cit. en Lauro Zavala. *Cómo estudiar el cuento*, op. cit., p. 78.

³⁴⁰ Luisa Valenzuela. *Aquí pasan cosas raras*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1975, p. 91.

pluralidad de las teorías contemporáneas y, más aún, del hibridismo genérico.

En este sentido, Zavala acude a las raíces históricas de esta tipología textual, a la que no considera novedosa *per se*, sino “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”³⁴¹. También Nogueroles encuentra coincidencias cronológicas e ideológicas entre la ficción breve y “la formalización del pensamiento posmoderno”³⁴². Por ello, en la “Introducción” de *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, advierte que existen entre la crítica dos posiciones respecto a la proliferación de las brevedades de cariz anfibio: mientras las tendencias narrativistas distinguen el microrrelato de otros minitextos en prosa, cada vez más se reafirma la hipótesis transgenérica que reivindica los textos afines a “una condición de descentramiento o hibridación. Y que, podríamos agregar, los vincula a una estética de la posmodernidad”³⁴³. Se asumen, por tanto, las razones metodológicas y de mayor alcance espacio-temporal que solicitan Graciela Tomassini y Stella Maris Colombo:

[Apostamos por una] *categoría transgenérica*, como estrategia capaz de conferir legitimidad a la intuición de que tanto un texto de estructura predominantemente argumentativa como “El azar de la genética” de Hernán Lavín Cerda, o un texto fiel al esquema narrativo canónico (aunque adelgazado a su mínima expresión) como “La montaña” de Anderson Imbert, u otro que anticipa desde su título su adecuación al patrón de las instrucciones de uso, como “Instrucciones para subir una escalera” de Julio Cortázar, pertenecen a una misma clase textual a pesar de su evidente diversidad estructural.³⁴⁴

No en vano, Francisca Nogueroles indica que la noción “del *coágulo* cortazariano, texto narrativo en el que prima el ritmo y el salto imaginativo, se encuentra presente en algunas de las mejores minificciones”³⁴⁵. Empero, el privilegio otorgado a la literatura

³⁴¹ Lauro Zavala. “La minificción en Arreola y el problema de los géneros. Seis aproximaciones breves”, op. cit.

³⁴² Francisca Nogueroles Jiménez. “Micro-relato y posmodernidad: Textos nuevos para un final de milenio”, loc. cit., p. 53.

³⁴³ Francisca Nogueroles Jiménez (Ed.). “Introducción”, *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, loc. cit., p. 24.

³⁴⁴ Graciela Tomassini y Stella Maris Colombo. “La minificción como clase textual transgenérica”, *Revista Interamericana de Bibliografía*, 1996, XLVI (1-14), p. 83.

³⁴⁵ Francisca Nogueroles Jiménez. “Palabras galvanizadas”, en Clara Obligado (Ed.). *Por favor, sea breve 2. Antología de microrrelatos*, Madrid, Páginas de Espuma, 2009, p. 17.

escrita y leída desde caminos subrepticios, signo identificable de la posmodernidad, no siempre convierte los márgenes en nuevos centros. Si bien, al sustituir las ambiciones de la modernidad por acontecimientos más modestos, suele prevalecer lo íntimo y lo cotidiano, la ficción breve no obedece a reglas preestablecidas ni a principios estrictos.

De este modo, tanteando un terreno universal con herramientas antiguas, pero reinstauradas recientemente, puede afirmarse que el origen de la ficción breve coincide en la práctica con el de la literatura. Aunque su raíz moderna se localice en la época de las vanguardias históricas, no resulta impropio proponer un somero recorrido por sus antecedentes más lejanos.

Así, ha de indicarse que las primeras expresiones escuetas se remontan a las escrituras sumeria y egipcia de hace más de cuatro mil años. No obstante, el gusto por la condensación con intencionalidad artística parece provenir de las miniaturas talladas por los poetas de las antiguas civilizaciones de China, India, Japón y Persia. Entre los clásicos occidentales, Herodoto o Luciano de Samósata intercalan pequeños relatos en escritos de extensión considerable, iniciando una tendencia literaria potencialmente ilimitada. De Hesíodo a Borges, pasando por Platón, Boccaccio, Rabelais, Cervantes, Tolstoi o Faulkner, las anécdotas de talante creativo nunca han cesado de incluirse en tratados, novelas o volúmenes de diverso signo.

Epple, en el prólogo de *Brevísima relación. Nueva antología del microcuento hispanoamericano*, señala que ya la tradición didáctica medieval concibe la contención de modalidades breves como el apólogo, la alegoría o la parábola en obras de mayor envergadura: “Esa Edad Media no sólo incubaba muchas de las expresiones precursoras de la literatura tal como la entendemos hoy, sino las proposiciones estéticas sobre la diferenciación de los géneros (fundamentalmente a través de la revaloración de la poética aristotélica)”³⁴⁶. Por ello Raúl Brasca y Luis Chitarroni, en sus *Textículos bestiales*, se detienen en la procedencia de aquellos que “fueron extraídos de algunos bestiarios, de ensayos y obras de ficción clásicas y modernas, de compilaciones de leyendas y creencias populares.”³⁴⁷

La ficción breve posee extraños lazos con categorías genéricas de siglos pasados,

³⁴⁶ Juan Armando Epple. *Brevísima relación. Nueva antología del microcuento hispanoamericano*, Chile, Mosquito, 1999, p. 16.

³⁴⁷ Raúl Brasca y Luis Chitarroni (Eds.). *Textículos bestiales: Cuentos breves de animales reales o imaginarios*, Buenos Aires, Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, 2004, p. 5.

alejadas al menos aparentemente de su órbita de influencia. Por ejemplo con el entremés, subgénero teatral que el D. R. A. E., en la primera acepción, emparenta con el vocablo francés *entremets*: “Cada uno de los alimentos que se ponen en las mesas para picar”³⁴⁸. Como sucede con la tipología textual que nos ocupa, su definición sugiere los conceptos de heterogeneidad y carencia de especificidad. Agustín de la Granja, en su artículo “El entremés y la fiesta del *Corpus*”, reconoce la complejidad de una representación que, entre acto y acto de la comedia central, se distingue por el humor socarrón y sus escenas graciosas. Bajo una sola denominación se reunían una serie de formas signadas tan sólo por su duración, aludiendo a una “escenificación breve de intención cómica (...), [pero significativamente] esto es lo único que encuentro de común en todos los que fueron”³⁴⁹. Hacia la mitad del XVI los entremeses pierden poco a poco su autonomía inicial, si bien a principios de dicho siglo reciben casi tantas nomenclaturas como la minificción de nuestros días: “‘danza’, ‘mimo’, ‘castillo’, ‘juego’, ‘carro’, ‘paso’”³⁵⁰. Se diferencian de los microtextos sobre todo en la elección de sus personajes, casi siempre de baja condición social, pero se asemejan a ellos en la modestia de sus dimensiones y en la coherencia con que vinculan el espacio limitado con la introducción de la ironía, el sarcasmo y la parodia.

Dada la diversidad de interpretaciones que admite la ficción breve, incluso los cuentos de hadas de Charles Perrault pueden apreciarse como posibles antecedentes. A través de la eficacia narrativa y de la sugestión poética, sus procedimientos rítmicos nos recuerdan a los de la microficción: “Todo eso ocurrió en un instante: las hadas hacen muy rápido las cosas”³⁵¹. Becky Rubinstein propone en México, con su libro *Hadas y ensal-hadas*, un recetario de cocina muy cercano, por su imaginación y su apertura temática, al universo de los microtextos posmodernos.³⁵²

En opinión de Samperio, debe procederse con precaución a la hora de buscar a los precursores de esta modalidad. Aunque reconoce que pueden considerarse como “padres” de las greguerías de Gómez de la Serna a los aforismos de Joseph Joubert, del cuento corto de cariz ensayístico a los epigramas de Oscar Wilde o los *Diarios* de Jules

³⁴⁸ Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española. Vigésima segunda edición*, Madrid, Espasa-Calpe, 2001.

³⁴⁹ Agustín de la Granja. “El entremés y la fiesta del *Corpus*”, *Criticón*, 1988, 42, p. 140.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 142.

³⁵¹ Charles Perrault cit. en Italo Calvino. *Seis propuestas para el próximo milenio*, op. cit., p. 51.

³⁵² Becky Rubinstein. *Hadas y ensal-hadas*, México, Del rey Momo, 1997, *passim*.

Renard, y del relato moderno a *El conde Lucanor* y varios pasajes de *El Quijote*, presiente que “estos ‘descubrimientos’ no son más que ganas, quizá inconscientes, con la intención de desprestigiar a la ficción breve.”³⁵³

Benito Arias García, en *Grandes minicuentos fantásticos*, insiste en acentuar la génesis de los mismos a partir de la herencia de misteriosas narraciones de los siglos XVIII, XIX y XX. Entre ellas destacan los inacabados “Planes y proyectos de novelas y relatos” (1855-1866), de Baudelaire: “El marqués invisible. El retrato fatal. El amor parricida. El unicornio. La amante del idiota. La Negra de ojos azules. Las enseñanzas de un monstruo. El amante virgen. El amigo del rojo. El mundo submarino. Una ciudad dentro de una ciudad”³⁵⁴. Nótese cómo la elipsis cobra una relevancia inusitada, como también ocurre en “La censura” (1924-1927), de Llorenç Villalonga:

Marieta de Sade, hija del célebre marqués, era a los diecisiete años un modelo de depravación. Bajo un aspecto angelical (tenía los ojos azules, el pelo rubio y vestía constantemente de muselina blanca), ocultaba un alma corrompida y maloliente. La noche de bodas... Lector, no queremos contar la historia.³⁵⁵

Durante el siglo XX, proliferan los fragmentos autónomos e independientes insertos en conjuntos orgánicos más amplios. En el capítulo XII de *El principito*, Saint-Exupéry condensa en menos de una página una conversación completa y estéticamente válida por sí sola. Con idéntica delicadeza, en el episodio XVIII, resume con la siguiente reflexión nostálgica el diálogo del protagonista con una flor: “¿Los hombres? Creo que existen seis o siete. Los he visto hace años. Pero no se sabe nunca dónde encontrarlos. El viento los lleva. No tienen raíces. Les molesta mucho no tenerlas.”³⁵⁶

Esta voluntad de reducir las ambiciones depositadas en los metarrelatos aparece particularmente en la narrativa de Kafka. Así lo ilustra “La peonza”, donde habla de un filósofo que decide postergar los problemas existenciales de la humanidad con el objetivo de no obsesionarse con ellos: “Le parecía antieconómico; si realmente llegaba a conocer la pequeñez más diminuta, entonces lo habría conocido todo, así que se

³⁵³ Guillermo Samperio. “La ficción breve”, loc. cit., p. 68.

³⁵⁴ Charles Baudelaire. “Planes y proyectos de novelas y relatos”, en Benito Arias García (Ed.). *Grandes minicuentos fantásticos*, Madrid, Alfaguara, 2004, p. 23.

³⁵⁵ Llorenç Villalonga. “La censura”, en Benito Arias García (Ed.). *Grandes minicuentos fantásticos*, op. cit., p. 107.

³⁵⁶ Antoine de Saint-Exupéry. *El principito*, Madrid, Alianza, 1999, p. 77, [1943].

dedicaba exclusivamente a estudiar la peonza.”³⁵⁷

En todo caso, no se atestigua la irrupción de las primeras ficciones breves propiamente dichas hasta la llegada de las vanguardias históricas, cuando los principales innovadores tienden a la experimentación genérica y al rechazo a la obra de largo aliento. Puede aducirse con pleno derecho que Julio Torri, a principios del siglo XX, se anticipa en la configuración del subgénero en el contexto hispanoamericano. Con *Ensayos y poemas* (1917), cuyo título obvia – pero quizá alude con intención implícita – a la narrativa, cuestiona un postulado clave de la poética aristotélica: el que supone que toda narración debe disponer de principio, medio y final, si bien las tres partes pueden intercambiarse por requerimientos formales. López Parada observa que el desvío de esta norma estilística se produce también en los microtextos de *Espantapájaros* (1932), de Girondo: “Permanecen en un estado embrionario, guardando su potencial narrativo y plenos de virtualidades, pero carentes de historia. No hay en ellos ni estructura ni trama ni nada de lo que le pediríamos a un cuento clásico”³⁵⁸. Lo mismo puede decirse de las inclasificables entregas de Alejandra Pizarnik, a medio camino entre la fragmentación y lo inacabado.

No obstante, fue Monterroso quien inaugura oficialmente la categoría genérica de la microficción, existente con anterioridad, pero que no hubiera entrado en el canon literario sin el célebre “El dinosaurio”. En una línea construye un cosmos imaginario que habrá de reconstruir el lector, reduciendo al mínimo la necesidad de que aparezcan los tres pilares de toda situación narrativa (acción, espacio y tiempo) y proponiendo no ya el cuento, sino la novela más corta del mundo: “Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí”³⁵⁹. Gracias a él, descubrimos que en las ficciones diminutas lo circunstancial se pone de relieve con más fuerza y contundencia que en cualquier otra clase textual. Por este interés en lo anecdótico como foco catalizador de lo poético, el guatemalteco insiste en “Historia fantástica”, perteneciente a *La letra e. Fragmentos de un diario* (1984), en “contar la historia del día en que el fin del mundo se suspendió por mal tiempo.”³⁶⁰

³⁵⁷ Franz Kafka. *Cuentos completos* (1908-1924), Madrid, Valdemar, 2001, p. 326, [2000].

³⁵⁸ Esperanza López Parada. *Una mirada al sesgo. Literatura hispanoamericana desde los márgenes*, op. cit., p. 18.

³⁵⁹ Augusto Monterroso. *Obras completas y otros cuentos*, México, Era, 1990, p. 71, [1959].

³⁶⁰ Augusto Monterroso. “Historia fantástica”, en Benito Arias García (Ed.). *Grandes minicuentos*

Nótese que, como este último, muchos microtextos exhiben cierta conciencia de género desde su mismo epígrafe. Por este motivo José Díaz, en “La minificción, el género del futuro”, hace hincapié en la relatividad e impureza de la noción de identidad: “Si ni siquiera la tienen los autores, no podemos pedírsela a los lectores”³⁶¹. Tal vez, en vez de preocuparnos por dotar de nombre a un fenómeno tan reciente, debamos limitarnos a estudiar aquellos rasgos decisivos que puedan considerarse epocales. O, enlazando con la idea de la peonza kafkiana, esperar a que la posteridad halle una denominación común para el subgénero por excelencia de las últimas décadas, a fin de no obsesionarnos demasiado con las nomenclaturas.

El término “ficción breve” denota una gran dosis de ambigüedad, ya que incluye una pluralidad inaudita de estructuras literarias. Netamente, alude a un texto de pocas palabras – o ninguna – que puede confundirse con el micropoema, el ensayo corto o el relato concentrado. Implícitamente, pone en dique seco su validez genérica. Líquido adaptable a cualquier recipiente, por corrosivo que sea, mente capaz de visitar un millón de lugares mientras interroga su propia ubicación, el microtexto imita, asume, invade, altera y/o supera todo género o subgénero literario a su alcance. Puede tener desde cero palabras (como la página en blanco de “El fantasma”) hasta cuartilla y media, pero su pequeñez no es óbice para que escritores como Britto García, Gabriel Jiménez Emán, Ana María Shua o Luisa Valenzuela, entre otros, no sólo se dediquen a su cultivo como variante de su creación, sino como manifestación central de la misma.

Cada escritor elabora proyectos autónomos y contribuye, con sus peculiaridades, a extraer las posibilidades infatigables de una tipología en constante crecimiento. Como explica Clara Obligado en “La era de la hormiga”, “sucede que el dinosaurio ya está en el Parnaso y ha dado origen al reino de la hormiga. Hormigas, hormigas por todas partes, movedizas, dinámicas, textos diminutos que ya no se pueden contar. Es decir, las buenas minificciones y los buenos escritores son legión.”³⁶²

En los últimos años, numerosas revistas literarias se centran casi en exclusiva en la difusión de microficciones, demostrando su vigencia en la literatura actual. Entre

fantásticos, op. cit., p. 274.

³⁶¹ José Díaz. “La minificción, el género del futuro”, en <http://www.lettrasdechile.cl/historico/modules.php?name=News&file=print&sid=741>. (Bajado el 19/1/ 2005).

³⁶² Clara Obligado (Ed). “La era de la hormiga”, *Por favor, sea breve 2. Antología de microrrelatos*, op. cit., p. 8.

ellas, se pueden subrayar la argentina *Maniático textual*, la estadounidense *100 words*, las colombianas *Ekuóreo-Eureka* y *A la topa tolondra*, y la nicaragüense *Azur*. Más sintomáticas aún resultan las publicaciones *El Cuento*, de México, distinguida por crear, hace más de dos décadas, el certamen más antiguo de relato brevísimo, limitado a un máximo de doscientas cincuenta palabras, y la consagrada *Puro cuento*, de Argentina, también proclive a convocar periódicamente concursos literarios que incrementan la popularidad de un subgénero que, ni en los mencionados países ni en otros como Chile o Venezuela, debe percibirse como moda aislada o marginal.

De ello da cuenta el Círculo Cultural Faroni que lleva veinte años celebrando el Premio Internacional de Relato Hiperbreve, previsto para narraciones que no excedan las quince líneas, o la editorial española Páginas de Espuma, que coordina una de las más recientes y reconocidas competiciones de ultracortos.

Los formatos digitales de periódicos prestigiosos como *El País* y *El Mundo*, entre otros, ofertan con regularidad reconocimientos a microficcionalistas. Desde 2001 hasta 2006 la revista *Quimera*, sobre todo bajo la dirección de Fernando Valls, emplea una importante sección de sus contenidos para presentar microrrelatos³⁶³. Tampoco hace mucho tiempo que Juan José Millás, en el programa radiofónico *La ventana*, de la Ser, proponía que se leyera en antena, una vez a la semana, los microtextos galardonados que después aparecerían en la *web* de la cadena y en el suplemento literario *Babelia*. Asimismo, la sólida relación entre deporte y ficción breve se aprecia en las peticiones de textos con temática deportiva, en especial de fútbol, que abundan en diarios de gran tirada nacional como *Marca*.

En agosto de 1998 se lleva a cabo en la Ciudad de México el Primer Congreso Internacional de Minificción, cuyas conferencias registra la revista especializada *El cuento en red: Estudios sobre la ficción breve*. El Segundo se realiza en Salamanca (España) en noviembre de 2002, cuando Francisca Noguerol recoge el testigo de Lauro Zavala como directora y Samperio participa el día 15 con su ponencia “Cruce poético: Gómez de la Serna y Pérez Estrada”. El Tercero se celebra en Valparaíso (Chile) en 2004, el Cuarto en Neuchâtel (Suiza) en 2006, el Quinto en Neuquén (Argentina) en 2008, el Sexto en Bogotá en 2010 y el Séptimo está previsto para Berlín en 2012. El I Congreso Nacional de Microficción argentina, organizado por Luisa Valenzuela, Raúl

³⁶³ Vid. Fernando Valls y Neus Rotger (Sels.). *Ciempies. Los microrrelatos de “Quimera”*, Barcelona, Montesinos, 2005.

Brasca y Sandra Bianchi, se desarrolla en Buenos Aires en 2006, mientras que el I Congreso Nacional de Minificción chilena, denominado “Sea breve, por favor”, en Santiago de Chile en 2007. Ambos cuentan con sendas continuaciones.

En cuanto a los primeros talleres literarios, encabezados en el caso de México por maestros de la brevedad como Arreola o Monterroso, suponen un aprendizaje fundamental para discípulos sobresalientes como Avilés Fabila, Villoro o el propio Samperio. Aparte del taller de escritura breve que imparte nuestro autor, pueden destacarse los que dirige Pía Barros en Santiago de Chile o la argentina Clara Obligado en Madrid. En definitiva, tras permanecer relegados inicialmente al discreto ejercicio de lo excéntrico, los microtextos brillan en la actualidad por su naturaleza expansiva, engendrando sugerencias tanto en la poética de los emisores como en la imaginación de los receptores. Ambos desempeñan, en un intercambio cada vez más eficaz, fluido y fructífero, papeles complementarios, recíprocos y simultáneos.

Por ello no extraña que se consoliden los análisis rigurosos sobre ficción breve, como el reciente de Irene Andres-Suárez en España³⁶⁴ o los de Zavala en México. En uno de ellos, este último especifica que “tan sólo en el periodo comprendido entre 1995 y 1999 se puede mencionar la publicación en la Ciudad de México de al menos 25 títulos dedicados a la minificción”³⁶⁵. En su opinión, esta modalidad se erige como principal caldo de cultivo de escritores mexicanos como Arreola, Carlos Monsiváis, Avilés Fabila, Edmundo Valadés, Gustavo Sáinz, Margo Glantz, Elena Poniatowska o, por supuesto, Samperio. Según el crítico, los libros claves para entender la evolución del fenómeno son los siguientes:

Varia invención (1955) y *La feria* (1962) de Juan José Arreola; *De fusilamientos y otras narraciones* (1964) de Julio Torri; *Infundios ejemplares* (1969) de Sergio Golwarz; *Fantásias en carrusel* (1978) y *Los oficios perdidos* (1983) de René Avilés Fabila; *Sólo los sueños y los deseos son inmortales, Palomita* (1986) de Edmundo Valadés; *La oveja negra y demás fábulas* (1969) de Augusto Monterroso; *El grafógrafo* (1972) de Salvador Elizondo; *Cuaderno imaginario* (1990) de Guillermo Samperio; las secciones Mínima Expresión y Casos de la Vida Real en *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales* (1990) de José Emilio Pacheco; *La señora Rodríguez y otros mundos* (1990) de Martha Cerda, y *Relámpagos* (1995) de Ethel Krauze. (...) [De ellos] únicamente los de Samperio y Krauze están constituidos casi

³⁶⁴ Irene Andres-Suárez. *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*, Palencia, Menoscuarto, 2010.

³⁶⁵ Lauro Zavala. *Cómo estudiar el cuento*, op. cit., p. 51.

exclusivamente por relatos ultracortos.³⁶⁶

En concreto, Zavala resalta la contundencia y anticipación con que el pionero Arreola se adentra en la brevedad, recontando al menos cuatrocientas treinta y ocho microficciones “organizadas en diez series distintas, la mayor parte de ellas reunidas en los volúmenes *Bestiario* (1958), *La feria* (1962) y *Palindroma* (1971)”³⁶⁷. Además del mencionado Avilés Fabila y de Elsa Cross, junto a otros nacidos en diferentes regiones de América Latina, estima que los mexicanos más próximos al *temperamento literario arreoliano*, forjadores “de microrrelatos con carácter poético, son Octavio Paz, Salvador Elizondo y Guillermo Samperio”³⁶⁸. De ahí que valore los ultrabreves del maestro como las más versátiles del país, si bien, a nuestro juicio, esta aseveración sólo se aceptaría con el permiso de los samperianos:

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.³⁶⁹

Precisamente en esta heterogeneidad temática y formal reside el hecho de que la microficción se caracterice por aportar un ameno material pedagógico y por adaptarse a la enseñanza de segundas lenguas. El empleo de textos literarios cortos, enraizado en la tradición oral, constituye una de las estrategias didácticas más provechosas. Entre sus aplicaciones actuales, puede citarse el trabajo “Cuentos hispanoamericanos en el aula de E/L. Una propuesta de actividades de lectura” (2005), de Francisco Maurial MacKee. Con la discreción que las singulariza, las miniaturas textuales se ofrecen como métodos atractivos para seducir a los estudiantes jóvenes gracias a su fácil manejo y su aparente accesibilidad. En numerosos libros de texto de nivel elemental y educación secundaria, hallamos minificciones de Torri, Alfonso Reyes, Borges, Cortázar, Arreola o José de la Colina.

En esta dirección, no sorprende que en “Cuentos breves latinoamericanos”, investigación educativa de carácter digital, se proponga el samperiano “‘Tiempo libre’

³⁶⁶ *Ibíd.*, p. 41.

³⁶⁷ Lauro Zavala. “La minificción en Arreola y el problema de los géneros. Seis aproximaciones breves”, op. cit.

³⁶⁸ Lauro Zavala. *Paseos por el cuento mexicano contemporáneo*, México, Nueva imagen, 2004, p. 168.

³⁶⁹ *Ibíd.*, p. 172.

como texto de aula, con ejercicios”³⁷⁰. Dicha ficción breve, incluida en *Textos extraños*, se utiliza con frecuencia como actividad escolar en la educación secundaria; en la publicación citada arriba, el alumnado debe rellenar una serie de huecos con la forma correcta del pretérito o del imperfecto. Se corrobora, de este modo, que muchos de los retos de los microficcionalistas culminan en la concesión del permiso para descansar del excesivo academicismo, aliviando las presiones de la vida profesional o estudiantil. Recordemos con Noguerol un ejemplo de cómo *despertar* la inteligencia y prolongar el ámbito del pensamiento libre también en las universidades: “*Textos extraños* (1981) y *Cuaderno imaginario* (1988), dos libros contruidos a base de prosas fúlgidas y breves que leo a mis alumnos cuando se sienten amodorrados a la hora de la siesta, y con los que consigo indefectiblemente volver a despertarles el interés por la literatura.”³⁷¹

La minificción se manifiesta, por tanto, enlazando el canon clásico con los escritos heterodoxos e incluso futuros, por medio de una prosa que hace gala de la fluidez y puntería que Italo Calvino, en *Seis propuestas para el próximo milenio* (1988), coloca como ideales. Sustentándose en una enorme fe en los recursos específicos de la escritura, el italiano concibe la levedad, la rapidez, la exactitud, la visibilidad y la multiplicidad como los rasgos decisivos de la literatura del porvenir. Al hablar de un eje creativo cósmico que alcanzará su culmen en el nuevo siglo postula, en primer lugar, que la *levedad* se asocie, rauda, a las misivas del lenguaje simbolizado en la figura de Mercurio:

[Se potenciará] el ágil, repentino salto del poeta filósofo que se alza sobre la pesadez del mundo, demostrando que su gravedad contiene el secreto de la levedad, mientras que lo que muchos consideran la vitalidad de los tiempos, ruidosa, agresiva, piafante y atronadora, pertenece al reino de la muerte, como un cementerio de automóviles herrumbrosos.³⁷²

Esta primera propuesta no se vincula con la vaga o azarosa frivolidad sino que, por el contrario, se adhiere a la determinación con que se conforman los productos artísticos duraderos. Por su parte, la *rapidez* se liga a una “línea recta, en la esperanza de que siga hasta el infinito y me vuelva inalcanzable (...), [a fin de] calcular la serie de

³⁷⁰ Varios Autores. “Cuentos breves latinoamericanos”, en http://www.telesecundaria.dgme.sep.gob.mx/recursos/Libro/1pm_esp2_v1_188.227.pdf. (Bajado el 31/7/ 2008).

³⁷¹ Francisca Noguerol. “La intensidad y los (S)amperios”, en Carmen Ruiz Barrionuevo *et alii*. (Ed.). *La literatura iberoamericana en el 2000. Balances, perspectivas y prospectivas*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2003, p. 1892.

³⁷² Italo Calvino. *Seis propuestas para el próximo milenio*, op. cit., p. 24.

segmentos rectilíneos que me saquen del laberinto en el tiempo más breve posible”³⁷³. La velocidad ha de ser compatible con la *exactitud*, minucioso tesón con que los escritores condensan los significados y significantes elegidos: “El trabajo del escritor debe tener en cuenta dos tiempos diferentes: el tiempo de Mercurio y el tiempo de Vulcano, un mensaje de inmediatez obtenido a fuerza de ajustes pacientes y meticulosos”³⁷⁴. En sintonía con los acertijos y las adivinanzas, expresión mínima de la oralidad, se confiere al emblema del caballo hipersónico la capacidad para sostener la coherencia comunicativa:

En una época en que triunfan otros *media* velocísimos y de amplísimo alcance, y en que corremos el riesgo de achatar toda comunicación convirtiéndola en una costra uniforme y homogénea, la función de la literatura es la de establecer una comunicación entre lo que es diferente en tanto es diferente, sin atenuar la diferencia, sino exaltándola, según la vocación propia del lenguaje escrito.³⁷⁵

La existencia previa de un concepto imaginario cobra materia en los fonemas y cristaliza en sintagmas nominales, en tanto a partir de la *visibilidad* puede verbalizarse la destreza humana de “enfocar imágenes visuales con los ojos cerrados, de hacer que broten colores y formas del alineamiento de caracteres alfabéticos negros sobre una página blanca, de pensar con imágenes”³⁷⁶. La *multiplicidad* se vuelve así la panacea del objetivo insobornable de *decir más con menos* y Borges en el paradigma de hacedor cuyas fabulaciones, en escasos párrafos, recrean, anticipan e incitan las posibilidades interpretativas del lector. “El jardín de los senderos que se bifurcan”, de apenas una docena de páginas, puede leerse tanto como un ensayo sobre el tiempo “como un cuento de espionaje, que incluye un cuento lógico-metafísico, que incluye a su vez la descripción de una interminable novela china”³⁷⁷. Sus extrañas configuraciones duplican el espacio, propiciando una biblioteca imaginaria donde se amontonan sin jerarquía alguna las referencias reales con las inventadas.

La sexta máxima, la *consistencia*, no pudo siquiera esbozarse a causa de la inesperada muerte del autor. No obstante pensamos que su formulación apunta, por un lado, a la *consistencia de lo ligero o en apariencia inconsistente*; es decir, al tipo de

³⁷³ *Ibíd.*, p. 61.

³⁷⁴ *Ibíd.*, p. 67.

³⁷⁵ *Ibíd.*, p. 58.

³⁷⁶ *Ibíd.*, p. 107.

³⁷⁷ *Ibíd.*, p. 133.

solidez arquitectónica con que una fina composición, como los monumentos compactos y sin fisuras, capta en pocas líneas el horizonte de lo misceláneo. Por otro, el término puede remitir a la perdurabilidad de la obra literaria de carácter parco, cuyos vocablos permanecen como una roca fijada indefinidamente en el universo o en la memoria de los lectores. Raúl Renán, en su “Minidecálogo de la ley del minirrelato”, parece resumir las propuestas de Calvino con estas proposiciones: “1) Todo es *incipit*. 2) Omnipersonaje. 3) Esencia de la esencia. 4) Nadanécdota. 5) Tensión contención. 6) Candado verbal. 7) Honduración. 8) Instantaneidad. 9) Amoral. 10) Vida *in nuce*.”³⁷⁸

La tesis calviniana conecta con un *aleph* borgesiano escrito y leído más allá del texto, con una extensión imposible en el tiempo pero cumplida en el terreno del arte, integradora de macrocosmos con microcosmos, de panorámicas con sutiles engranajes. Se trata de un caleidoscopio mágico de sílabas donde se fusionan el *centro* y los *márgenes* de la literatura, impulsando la teoría de Lucrecio acerca de que las letras “con sus continuas permutaciones creaban las palabras y los sonidos más diversos; idea que fue retomada por una larga tradición de pensadores para quienes los secretos del mundo estaban contenidos en la combinación de los signos de la escritura”³⁷⁹. Así, todas las conjeturas se trazan de manera simultánea y perpetua en el ajedrez de la existencia, bastando un átomo, un ángulo o una palabra para decir lo esencial:

Hoy todas las ramas de la ciencia parecen querer demostrarnos que el mundo se apoya en entidades sutilísimas, como los mensajes del ADN, los impulsos de las neuronas, los quarks, los neutrinos errantes en el espacio desde el principio de los tiempos (...). *De Rerum natura* de Lucrecio es la primera gran obra de poesía en la que el conocimiento del mundo se convierte en disolución de la compacidad del mundo, en percepción de lo infinitamente minúsculo, móvil, leve.³⁸⁰

A semejanza del dinamismo de la realidad, donde las partículas no cesan en su ebullición constante, la ficción breve genera movimiento cuando despliega al extremo su eje de intensidad y convierte sus tramas en *acción pura*. Estas *micro-acciones*, sin menoscabo de su potencia, se basan en argumentos absorbidos y completados en su mínima expresión. Sus voraces cultivadores saborean hasta la extenuación la belleza del momento, como ilustra Óscar de la Borbolla, en el capítulo “Los locos somos otros

³⁷⁸ Raúl Renán. “Minidecálogo de la ley del minirrelato”, en Javier Perucho (Ed.). *El cuento jíbaro. Antología del microrrelato mexicano*, Ciudad de México, Veracruzana, 2006, p. 121.

³⁷⁹ Italo Calvino. *Seis propuestas para el próximo milenio*, op. cit., p. 38.

³⁸⁰ *Ibíd.*, p. 20.

cosmos” de *Las vocales malditas*, a través del juego: “Otto con morbo soltó todos los volts, los prolongó con gozo. Sor Socorro con sonrojo sollozó. Sor Flor oró por Rodolfo. Rodolfo roló como mono, tronó como mosco. Otto lo nombró: ‘Don gorgojo’, ‘loco roñoso’, ‘golfo’. Rodolfo zozobró con sonso momo. Otto cortó los shocks.”³⁸¹

La minificción, como el saber, no ocupa lugar. Por ello Francisca Noguero, en “Palabras galvanizadas”, advierte que “la red de pescar sólo puede ser arrojada una vez” y observa cómo los grandes microficcionalistas se alejan de la improvisación inherente al concepto de *Fast Fiction* y prefieren esa revisión permanente de lo escrito que Luisa Valenzuela denomina “la *Nouvelle Cuisine Fiction*. Así, se insertan en una tradición que pretende alcanzar un tiempo perdurable en el tiempo, *clásico* y respetuoso con la literatura anterior.”³⁸²

En esta armónica convivencia de lo antiguo con lo moderno encontramos “El viejo Prometeo”, de Pérez Estrada, donde se narran las desventuras del héroe mítico, marginado por su humilde oficio de artista ambulante que lanza fuego por la boca: “Iba de acá para allá siempre refunfuñando, bien porque dos sesiones le parecían a su edad demasiado trabajo; bien porque al descuidarse, y pensar en los tiempos airosos de la juventud, se quemara las barbas”³⁸³. Al reencarnarse de nuevo cambia su ocupación por la de contador de cuentos, pero “nunca confesaba que allí, en el fondo del carronato, aún guardaba algunas llamas para cuando de nuevo fuera joven”³⁸⁴. En este sentido los microtextos, pequeños pero “matones”, se alzan dispuestos a transformar la historia con cada irrupción, más conscientes que nunca de lo azaroso y hermoso de los cánones. Luis Landero, resguardado bajo el sobrenombre del Círculo Cultural Faroni, rinde homenaje, de modo emotivo, coherente y a la vez subjetivo, a la tradición literaria con su “Breve antología de la literatura universal”:

Canta, oh diosa, no sólo la cólera de Aquiles sino cómo al principio creó Dios los cielos y la tierra y cómo luego, durante más de mil noches, alguien contó la historia abreviada del hombre, y así supimos que a mitad del andar de la vida, uno despertó una mañana convertido en un enorme insecto, otro probó una magdalena y recuperó de golpe el paraíso de la infancia, otro dudó ante la calavera, otro se proclamó melibeo, otro lloró las prendas mal halladas, otro quedó ciego tras las nupcias, otro soñó despierto y otro nació y murió en un lugar de cuyo nombre no

³⁸¹ Óscar de la Borbolla. *Las vocales malditas*, México, Nueva imagen, 2001, p. 51, [1988].

³⁸² Francisca Noguero Jiménez. “Palabras galvanizadas”, op. cit., p. 12.

³⁸³ Rafael Pérez Estrada. *El muchacho amarillo*, Barcelona, Plaza & Janés, 2000, p. 109.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 111.

me acuerdo. Y canta, oh diosa, con tu canto general, a la ballena blanca, a la noche oscura, al arpa en el rincón, a los cráneos privilegiados, al olmo seco, a la dulce Rita de los Andes, a las ilusiones perdidas, y al verde viento y a las sirenas y a mí mismo.³⁸⁵

No en vano la ficción breve se abre paso en la posmodernidad, quizá el momento histórico en que se conceden mayores oportunidades a los escenarios otrora olvidados y a los autores menos conocidos. Aunque *todo esté escrito*, aún pueden revelarse secretos a través de lo microscópico. Como bien precisa Antonio Muñoz Molina en “Corazón de plástico”, “hay otros mundos, pero están dentro de nosotros, ocultos tras la piel, bajo la sima de la garganta que desciende a lugares más tenebrosos que el centro de la Tierra.”³⁸⁶

Ante tantas posibilidades dignas de reconquista, los minitextos adoptan, con pasmosa facilidad, las múltiples formas de expresión de los subgéneros más variados: aforismos, apólogos, bestiarios medievales, definiciones de diccionario, diarios, esbozos dramáticos, fábulas, falsas reseñas de inventos sorprendentes, greguerías en hilera, *haikai* urbanos, informes policiales, palíndromos, recreaciones de anuncios publicitarios o de *mass media*, retrospectivas metaliterarias o metalingüísticas y sentencias ambiguas, entre otros.

En lo que respecta al *haiku*, surgido en el Japón del siglo XVI, se trata de un paradigma en Oriente de esta poética comprimida en cápsulas diminutas en lo formal, pero altamente vitamínicas en su aporte conceptual. No obstante, una ficción breve de diecisiete sílabas no debe confundirse con un poema japonés de esta índole ya que, frente al carácter rural de este último, tiende a mostrar una atmósfera urbana; y, en contraposición al tema único que predomina en la composición oriental, acostumbra a inspirarse en historias, cronologías, tiempos verbales y períodos próximos a la teoría de la relatividad o la existencia de otras dimensiones. Xavier Rubert de Ventós, en *Crítica de la modernidad*, desvaloriza las interpretaciones occidentales de estas tríadas de versos que no cesan de despertar curiosidad desde los estudios de Octavio Paz y, en especial, de José Juan Tablada, su introductor en lengua española con los poemarios *Un día...* (1919) y *El jarro de flores* (1922): “Nada menos misterioso ni reticente que las obras japonesas. Sólo nos parecen a nosotros simbólicas y enigmáticas porque, como la carta robada del cuento de Poe, se esconden en su misma evidencia: porque rehúsan

³⁸⁵ Faroni. “Breve antología de la literatura universal”, en Varios Autores. *Quince líneas: Relatos hiperbreves*, Barcelona, Tusquets, 1996, p. 51.

³⁸⁶ Antonio Muñoz Molina. *Escrito en un instante*, Palma de Mallorca, Calima, 1997, p. 47.

sacrificar lo dicho o mostrado en beneficio de su sentido.”³⁸⁷

Yoel Hoffmann, en *Poemas japoneses a la muerte. Escritos por monjes zen y poetas de haiku en el umbral de la muerte*, aduce que, con probabilidad, estamos ante la estructura poética más breve del planeta. Se caracteriza por su contenido visual y por obedecer a tres principios: “1) Describe un solo estado o acontecimiento; 2) se escribe en presente; y 3) se refiere a imágenes que guardan relación con alguna de las cuatro estaciones”³⁸⁸. Si bien ha sido comparado oportunamente con la microficción, David Lagmanovich asegura que el *haiku*, al contrario que los textos posmodernos, manifiesta la superioridad de la naturaleza sobre la cultura en tanto invita a la fusión con el medio ambiente. Al mismo tiempo, sus cualidades abstractas o generalizadoras no constituyen un requisito imprescindible para la minificción, donde “es irrelevante su relación con el mundo natural, pero obligatoria su vinculación con la naturaleza humana.”³⁸⁹

Hoffmann alude a la noble costumbre japonesa de escribir versos satíricos antes de abandonar la Tierra. Escudriñando estas entregas póstumas, anota una extraordinaria meditación sobre la intertextualidad, previa a su constatación entre los investigadores, al registrar cómo un autor de *kyokas* copió, antes de fallecer, una famosa composición mortuoria, “anteponiéndole las palabras: `Me he apropiado de este poema, escrito por otro’, y añadiéndole al final estas otras: `Es el último acto de plagio que cometeré en este mundo’”³⁹⁰. En definitiva, el sucinto poema japonés, pese a su idiosincrasia formal y conceptual, revela una gran afinidad de espíritu con el microtexto:

[Es sabido que] difumina los límites entre “sujeto” y “objeto”, entre “yo” y “otro”; que hace desaparecer la percepción de lo esencial y lo accidental, de la belleza y la fealdad; que refleja las cosas tal como son. También se ha afirmado que, en el *haiku*, el lugar y el tiempo son siempre aquí y ahora, y, sin embargo, también todas partes y todo momento, ningún lugar y ningún momento.³⁹¹

Rosario Alonso y María Vega de la Peña del Barco se preguntan si la ficción breve “¿nos devolverá la serenidad detenida que evoca la delicadísima imagen del haikú

³⁸⁷ Xavier Rubert de Ventós. *Crítica de la modernidad*, Barcelona, Anagrama, 1998, p. 279, [1980].

³⁸⁸ Yoel Hoffmann (Ed.). *Poemas japoneses a la muerte. Escritos por monjes zen y poetas de haiku en el umbral de la muerte*, Barcelona, DVD, 2001, p. 24.

³⁸⁹ David Lagmanovich. “Hacia una teoría del microrrelato hispanoamericano”, loc. cit., p. 25.

³⁹⁰ Yoel Hoffmann (Ed.). *Poemas japoneses a la muerte. Escritos por monjes zen y poetas de haiku en el umbral de la muerte*, op. cit., p. 72.

³⁹¹ *Ibíd.*, p. 26.

japonés a esta vertiginosa época?”³⁹² En todo caso, se acerca al pensamiento taoísta por su amor a la contención y a la ambigüedad; precisamente por ello, guarda indiscutibles rasgos de familia con las artes marciales. Lee Kyong Myong, en *Taekwondo dinámico*, sintetiza los ideales competitivos de su disciplina en tres virtudes muy caras a los microficcionalistas: “Fuerza, rapidez y precisión”³⁹³. A fin de igualar el potencial físico y mental de los practicantes de kung-fu o karate, los escritores de brevedades no dudan en aplicar estas reglas a su tarea: “A la acción nunca se le teme, y se rechaza cualquier especulación acerca del resultado final.”³⁹⁴

La microficción irrumpe en la cosmología literaria con potencia inusitada, pero alcanzará sus cotas más elevadas en el milenio recién comenzado. Zavala la define con una perspectiva parecida a la que asume Borges al apreciar el decurso temporal, en la medida en que “integra elementos de la narrativa tradicional, centrada en el pasado, y la narrativa moderna, centrada en el futuro. En ese sentido, la microficción es una escritura del presente, es decir, el presente de la lectura”³⁹⁵. Por esta razón María Pizarro afirma, en su “Prólogo” a *Último divorcio de Blancanieves y otros cuentos*, que la obra de Federico Hernández Aguilar se inserta en la “tradición futura” que signa al subgénero: “Futura porque apenas comienza a ser estudiada. *Esse est percipi*: la tradición existía, si no, no sería ‘tradición’, pero la teoría crítica sobre estos nuevos libros apenas nace hoy día”³⁹⁶. En su análisis del libro mencionado, aclara cómo el afán por apoyarse en pocas frases exige un mayor dominio de los contextos:

[El *plot*] será mejor comprendido si el lector conoce la verdadera versión del cuento, de la misma manera que no logrará captar el humor del final si no conoce que los autores de *Blancanieves* fueron realmente dos hermanos, los Grimm; o no reconoce guiños contemporáneos y (...) [noticias] relacionadas con el mundo del *mass-media*: la muerte de Lady Di, las historias de la prensa rosa.³⁹⁷

En la época contemporánea, sobre todo en las ciudades donde el estrés reduce

³⁹² Rosario Alonso y María Vega de la Peña del Barco. “Sugerente textura, el texto breve y el haikú. Tradición y modernidad”, en Francisca Nogueroles (Ed.). *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, loc. cit., p. 106.

³⁹³ Lee Kyong Myong. *Taekwondo dinámico*, Barcelona, Edición Hispano Europea, 2000, p. 37.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 39.

³⁹⁵ Lauro Zavala. *Cómo estudiar el cuento*, op. cit., p. 72.

³⁹⁶ María Pizarro. “Prólogo”, en Federico Hernández Aguilar. *Último divorcio de Blancanieves y otros cuentos*, México, Ediciones del Ermitaño, 2003, p. 5.

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 7.

las horas de ocio, nos inclinamos cada vez más por los “calambres reflexivos” que las ficciones breves provocan en nuestra conciencia desde su misma presentación. Así lo confirma su papel en editoriales independientes como Páginas de Espuma, Menoscuarto o Thule, donde la innovación genérica corre en paralelo con la propagación en las librerías de formatos singulares: desde los impermeables que reivindican la lectura en la bañera o en la piscina hasta los que, según constata José Díaz, director de Thule, buscan el fin de la *sacralización* de la literatura: “Creemos que no podemos editar los microrrelatos como una novela cualquiera, queremos que el lector se dé cuenta desde el primer momento de que tiene entre las manos algo distinto.”³⁹⁸

Dado que en la actualidad los aforismos, las definiciones y las parábolas poseen su correlato visual en los cortometrajes, los vídeos musicales y las viñetas de los *cómics*, no admira que la fractalidad, o lectura de una unidad textual con independencia del conjunto que la contiene, sea la práctica más común a principios del siglo XXI. El mundo fragmentario de la imagen no sólo se subleva contra la lógica racionalista de la Ilustración, sino que incluso la debilita. La premura, signo de nuestra era, camina de la mano de la disminución del esfuerzo. Así, los procedimientos de ahorro de espacio desembocan en las cámaras digitales, el escáner y el *e-book*, de modo que se hace prescindible cargar con volúmenes enteros y el método de “cortar y pegar” simplifica la plasmación de citas ajenas en nuestros escritos. Los programas informáticos con procesadores no sólo contribuyen a una interpretación más libre de los textos, sino que además nos permiten participar como coautores del lenguaje y la estructura propuestos.

La minificción se adapta a esta evolución de los filtros a través de los que nos llega la realidad, sustentada en sus propias dimensiones y marcada por la sensación de simultaneidad que producen los fragmentos. La desbordante presencia de microtextos en *Internet*, por donde se desplazan *in extenso*, se explica por la correspondencia entre soporte y contenido: no se precisa modificar el cursor de la pantalla para abordar su visualización. Una prueba de su proliferación en la *red* reside en los contadores de visitas diarias de las revistas electrónicas que convocan concursos y difunden con regularidad artículos y reseñas sobre la materia, o en el elevado número de usuarios de las *webs cuentoenred.org* o *ficticia.com*, donde pueden ser corregidos y evaluados por especialistas de varias partes del planeta. Por ello Zavala, apoyándose en las nociones de “virtualidad” y “cibertexto”, profetiza un halagüeño milenio para la microficción

³⁹⁸ José Díaz. “La microficción, el género del futuro”, op. cit.

como arte perdurable.³⁹⁹

Los libros de brevedades minimizan la utilidad de los marcapáginas, últimos vestigios de la lectura lineal, pero también implican que las erratas – en proporción – disminuyan a la vez que se sobredimensionan. Un paso decisivo en la configuración de esta relatividad se da con la *literatura web*, en la que el lector se erige como el principal juez de la calidad de lo escrito.

Tryno Maldonado asevera, en el prólogo a *Grandes Hits vol. 1. Nueva generación de narradores mexicanos*, que la escritura electrónica no supone un gran cambio en “los discursos, que continúan siendo casi siempre formalmente dóciles y tradicionales”⁴⁰⁰. A esta conclusión se oponen los cultivadores del *blog*, uno de los subgéneros literarios más recientes. La “bitácora”, si preferimos emplear su equivalente en español, proporciona un medio para renovar “la literatura por entregas” sin reportar ganancias monetarias a los autores, cada vez más alejados del modelo de escritor profesional que cobró vigencia desde mediados del siglo XVIII. Heriberto Yépez estima que este tipo de escritura, proclive a la incorporación de minificciones, influye en la reforma del párrafo y en “la distribución de los vocablos. El blog, sencillamente, ya no es una página.”⁴⁰¹

Desde esta perspectiva adquiere mayor relevancia el paratexto de las ficciones breves, equiparable al *asunto* que encabeza los *e-mails*. Transponiendo su significado al orden de lo cotidiano, se aprecia que la mención de un pequeño recuerdo en común – lo que confiere un valor más íntimo a la *intertextualidad* de las relaciones humanas – suele suministrar más felicidad que cientos de palabras. La minificción se vincula así con la postal o, más exactamente, con el correo electrónico, en tanto su construcción requiere trazos rápidos y representativos. La gracia y el encanto, elementos imprescindibles en la elaboración de cualquier brevedad, deben solventar en escasas líneas toda suerte de necesidades informativas, comunicativas y hasta artísticas. ¡Cuántas veces una nota nos parece ingrata cuando, además de carecer de los detalles y la cercanía de una carta (que, prolongando el símil, podría compararse con el cuento), su conjunto resulta superficial o aburrido! Para que su leve extensión nos colme, la postal o el correo electrónico han de

³⁹⁹ Lauro Zavala. “Seis problemas para la minificción: un género del tercer milenio”, op. cit.

⁴⁰⁰ Tryno Maldonado. *Grandes Hits vol. 1. Nueva generación de narradores mexicanos*, México, Almadía, 2008.

⁴⁰¹ Heriberto Yépez. “Literatura weblog”, op. cit.

conjugar pertinencia con imaginación y proximidad. De hecho, Zavala percibe que el alcance afectivo y psicológico de la ficción breve se resume en “el espacio que alguien tiene al escribir una tarjeta postal desde un lugar remoto y con muchas cosas por contar.”⁴⁰²

Aunque partimos de la teoría de los géneros literarios como brújula para definir los microtextos, no podemos olvidar que existen diversas maneras de esclarecer su sello en la literatura actual. Así como los títulos de licenciatura o diplomatura, más grandes que un folio corriente, poco llevaderos y menos prácticos, demandan un soporte más coherente con la limitación de los espacios o los cada vez más habituales traslados de domicilio, la ficción breve puede compararse con el equipaje ligero de un largo viaje. Las pesadas maletas, la demasiada ropa, los regalos de compromiso y aquello que conlleva graves molestias para transportar, conforman un material prescindible o, al menos, *recuperable*: su extravío deviene en infortunio, pero no en fatalidad. La pérdida de los documentos mínimos que apenas ocupan el territorio de una cartera o un bolsillo, como el visado, los cheques o la tarjeta de crédito, se convierte en una tragedia si se aterriza en un país desconocido. El microtexto equivale al pasaporte del aventurero que, apresado por las dificultades de su llegada a la ciudad remota, estructura soluciones rápidas y eficaces con la ayuda de números o letras, de la chispa mnemotécnica donde guarda su tesoro.

La minificción puede distinguirse de la novela estableciendo paralelismos entre los géneros y las distintas predisposiciones de las personas para buscar pareja. Mientras que la narrativa de largo aliento mantiene en un solo *continuum* un matrimonio sólido y duradero, cuya idiosincrasia da cabida a altibajos, despistes y momentos relajados, los microtextos, a semejanza de las conquistas esporádicas de medianoche, depositan sus posibilidades de éxito en la intensidad, velocidad, destreza e ingenio que, con tal de no perder un segundo, barajan todas las opciones sin cobijarse en ninguna por completo. Como un orgasmo literario, su ritmo evoca la soltura de los músculos tensionados del atleta. Al igual que las microrroturas de los deportistas suelen ser más aparatosas que otras lesiones más *visibles*, los microficcionalistas admiten que el tamaño no importa tanto por su cantidad como por su calidad. La casi ingravidez de sus textos parece rebelarse contra el hecho de que sigan vendiéndose libros a peso, como insinúa Britto García en “Las cajas de los precios”, de *Abrapalabra*:

⁴⁰² Lauro Zavala. *Cómo estudiar el cuento*, op. cit., p. 36.

Cajas rectangulares contienen los sueños que han sido extraídos de las cabezas carduménicas. Juegos de luces los destacan entre mecanismos giratorios. Bajo las lentejuelas ríela la panoplia de los símbolos: distinción: poder: gloria. Una plancha de vidrio nos separa. Siempre nos ha separado de todo una plancha de vidrio.⁴⁰³

La microficción se equipara a las formas de expresión contemporáneas, como el correo electrónico o los *amores* pasajeros, pero perfecciona sus intenciones y estrategias, en apariencia superfluas, para dotarlas de consistencia perdurable. Como un frasco de perfume exquisito o una loción refrescante y multifuncional para después de afeitarse, las brevedades representan la esencia de la literatura. Al tiempo que las investigaciones a nivel microcelular entre los científicos obtienen inusitada carta de identidad frente a los ambiciosos estudios predecesores, los minitextos revitalizan los valores clásicos de la tradición literaria (conversación, reflexión, creatividad, trascendencia, tolerancia, entre otros), asumiendo y superando los mecanismos de la era computerizada (inmediatez, saturación de información, precisión, entre otros).

“Rápida pero segura”, en absoluto lenta ni precedera, la ficción breve rescata los modelos antiguos cimentándose en la prudencia frente a la alarma innecesaria y las urgencias. Casi burlándose de la excesiva tecnología, sus cultivadores combaten la prisa de la modernidad con más de lo mismo, sabedores de que *todo pasa pronto* y de que las modas cobran más fuerza con una consideración *retro*. Cuando Calvino suspira por “la Tierra Prometida donde el lenguaje llegue a ser lo que realmente debería ser” y declara que “la literatura (y quizá sólo la literatura) puede crear anticuerpos que contrarresten la expansión de la peste del lenguaje”⁴⁰⁴, se refiere a que la única inestabilidad que crean los minitextos reside en la mente del lector, alentado a plantearse dudas existenciales o a incrementar su imaginación.

En una época en la que apenas contamos con tiempo para leer y en la que tampoco al escritor le sobran horas para entregarse a su vocación, la reducción de letras no revierte en un menor desarrollo intelectual. Samperio aprecia esta paradoja citando a uno de sus autores preferidos: “Cortázar lamenta que los lectores tiendan a leer los cuentos con la misma velocidad con que devoran los capítulos de una novela, con lo que se les escapa la concentración especial que requiere todo cuento bien logrado”⁴⁰⁵.

⁴⁰³ Luis Britto García. *Abrapalabra*, Caracas, Monte Ávila, 2003, p. 672, [1979].

⁴⁰⁴ Italo Calvino. *Seis propuestas para el próximo milenio*, op. cit., p. 72.

⁴⁰⁵ Guillermo Samperio (Ed.). “Presentación”, *La mano junto al muro. Veinte cuentos latinoamericanos*, México, Alfaguara, 2003, p. 10.

Aplicando a la minificción los rasgos de dicho género, la opción estética basada en la economía de medios se asienta en el noble propósito de aportar el *más* de contenido con los *menos* elementos gráficos posibles: “En un libro de cuentos el lector puede hacerse de 22 experiencias fundamentales y no tiene que leer 500 páginas. El lector ya se está dando cuenta de esto.”⁴⁰⁶

Si acudimos a la metáfora cortazariana acerca de la derrota que toda gran obra nos inflige con su lectura, comprendemos mejor las diferencias existentes entre la ficción breve y otras tipologías como el relato, el ensayo o el poema en prosa: “En ese combate que se entabla entre un texto apasionante y su lector, la novela gana siempre por puntos, mientras que el cuento debe ganar por *knockout*”⁴⁰⁷. Los microtextos, en esta hipotética batalla, no persiguen que el autor venza a sus lectores, sino que propician el triunfo tanto de la composición como del sujeto lírico y el receptor.⁴⁰⁸

Empero, el mérito no debe adjudicarse tanto al empleo de un parco número de palabras como al postulado berkeleyano de que lo extenso cabe en lo pequeño. Gaston Bachelard, en *La poética del espacio*, afirma que el cariz lúdico de las brevedades recupera la mirada adánica que devuelve la alegría infantil en tanto participamos de su *realidad de juguete*: “Poseo el mundo tanto más cuanto mayor habilidad tenga para miniaturizarlo”⁴⁰⁹. Por eso Juan Ramón Jiménez, en “Cuentos largos”, insiste en que lo maravilloso soporta una buena dosis de intangibilidad:

[¿Cuándo llegará] el día en que nos demos cuenta de que nada tiene tamaño, y que, por lo tanto, basta lo suficiente; el día en que comprendamos que nada vale por sus dimensiones – y así acaba el ridículo que vio Micromegas y que yo veo cada día –; y que un libro puede reducirse a la mano de una hormiga porque puede amplificarlo la idea y hacerlo universo!⁴¹⁰

⁴⁰⁶ Guillermo Samperio en Luis García. “Entrevista: Guillermo Samperio”, en http://www.literaturas.com/Guillermo_SamperioEntrevistaabril2003.htm. (Bajado el 20/5/2004).

⁴⁰⁷ Julio Cortázar. “Algunos aspectos del cuento”, en Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (Eds.). *Del cuento y sus alrededores*, Caracas, Monte Ávila, 1993, p. 385, [1962].

⁴⁰⁸ Vid. la respuesta a la novena pregunta de la Entrevista 2, incluida en el apéndice de esta tesis, p. 603: “Al lector no hay que ganarle la partida; no se trata de un adversario, sino de un socio. El escritor tiene que ser respetuoso, hay que procurar que no se sienta ofendido. En ese sentido, no estoy de acuerdo con la teoría de Cortázar de que el cuento debe ganar por *knockout* al lector. Al contrario, hay que hacerlo cómplice.”

⁴⁰⁹ Gaston Bachelard. *La poética del espacio*, op. cit., p. 186.

⁴¹⁰ Juan Ramón Jiménez. “Cuentos largos”, en Clara Obligado (Ed.). *Por favor, sea breve. Antología de relatos hiperbreves*, Madrid, Páginas de Espuma, 2001, p. 108.

Frente a lo que sucede con otras narraciones más convencionales, el argumento de una microficción no puede resumirse oralmente. Su escritura se alza más *literaria* que la de otras modalidades genéricas, puesto que cada una de las palabras que la componen es imprescindible. Clara Obligado, en “Prólogo bonsái”, advierte que una ficción breve es susceptible de recortarse, pero reticente a ensancharse, ya que todo intento de sinopsis está abocado a la adición de párrafos. Quienes se atreven a abordarla “saben ya que se juegan la vida en cada línea (...), [porque] son el cada vez más difícil de la literatura.”⁴¹¹

En busca de la frase agenérica, podemos redactar una minificción durante los cuatro minutos en que escuchamos nuestra canción favorita. Preparados para leer una reflexión memorable en lo que se enciende nuestro ordenador portátil, o una historia inolvidable en el último *sms* de nuestro teléfono móvil, aún soñamos con un libro de aproximadamente ochenta ficciones breves que apure nuestras esperanzas de vida, con el objetivo de aprehender al menos una página por año. Monterroso, en “La brevedad”, alega sarcásticamente el siguiente razonamiento contra las premuras del momento histórico:

Lo cierto es que el escritor de brevedades nada anhela más en el mundo que escribir interminablemente largos textos, largos textos en que la imaginación no tenga que trabajar, en que hechos, cosas, animales y hombres se crucen, se busquen o se huyan, vivan, convivan, se amen o derramen libremente su sangre sin sujeción al punto y coma, al punto. A ese punto que en este instante me ha sido impuesto por algo más fuerte que yo, que respeto y que odio.⁴¹²

De ahí que la unidad de efecto, exigida por Poe para los cuentos de cualquier extensión⁴¹³, adquiera mayor incidencia en la esfera de lo conciso. Samperio, en *Después apareció una nave. Recetas para nuevos cuentistas*, arguye que, a partir de la narrativa del escritor estadounidense, las pistas esparcidas a lo largo y ancho de la *línea dramática definitoria* de la trama se expresan con indicios, en contraste con lo que acontece en los relatos a la manera de Kafka, donde las *líneas de distracción* se exponen con claridad en detrimento de la tesis principal.

⁴¹¹ Clara Obligado (Ed.). “Prólogo bonsái”, *Por favor, sea breve. Antología de relatos hiperbreves*, op. cit., p. 10.

⁴¹² Augusto Monterroso. *Movimiento perpetuo*, op. cit., p. 149.

⁴¹³ Edgar Allan Poe. “Análisis de *Cuentos contados dos veces*, de Nathaniel Hawthorne”, en Vassiliki Kolocotroni, Jane Goldman and Olga Taxidou (Eds.). *Modernism. An Anthology of Sources and Documents*, loc. cit. p. 93.

Por lo que respecta a la microficción añade que, al contar con apenas una página, suele sustentarse en un solo *distractor*: “Los distractores tienen la función de hacer pensar al lector que el acontecimiento que está por narrarse tiene vertientes dramáticas distintas de la oculta, la central”⁴¹⁴. Como si dispusieran del sentido de radar de los murciélagos, los minitextos deben captar todo el espacio de la acción o acciones narradas sin detenerse en digresiones.

Cecilia Pisos, en el “Prólogo” de *Cuentos breves latinoamericanos*, señala que en ellos incluso “la misma noción de personaje parece perder importancia”⁴¹⁵. Así lo demuestra Robert Coover en su “Cuento súbito” (1986):

Érase una vez un cuento que, de repente, cuando aún era posible, comenzó. Para el héroe, que se puso en camino, no había en eso nada repentino, por supuesto; ni en el ponerse en camino, cosa que se había pasado la vida entera esperando, ni tampoco en el desenlace, pues éste, cualquiera que fuese, le parecía, como el horizonte, estar siempre en algún otro sitio. Pero para el dragón, como era muy bruto, todo le pareció repentino. Se sentía súbitamente hambriento, y, sin más, súbitamente, ya estaba comiendo algo. Siempre era como la primera vez. Y entonces, súbitamente, recordó ya haber comido algo parecido: cierto sabor agrio y familiar... Pero, de la misma manera repentina, se le olvidó.⁴¹⁶

En una prolija narración, esta escena cobraría el interés parcial de un fragmento bello y descriptivo, pero aislado y tal vez inútil. Elevada a ficción breve, posee una magnitud arrolladora donde cada uno de sus detalles subsiste *per se*. Si en el siglo XIX los escritores se admiraban por el *monstruo* de la novela, en cuya apertura extraordinaria supuestamente *cabe todo*, en la minificción *se integra todo* porque *no cabe nada* y lo *poco que formula* se presenta matizado, relativizado, interrogado en lo íntimo, omitido, o sencillamente no existe. Su arte consiste en utilizar unas percepciones específicas y discernir del conjunto la que determina a las demás. Samperio considera que la síntesis de significados concentrados en una ficción breve contribuye a la ambigüedad y a potenciar los recursos líricos, de suerte que “tiende al final sorprendente, a veces circular y en pocas ocasiones a los elusivos.”⁴¹⁷

En cuanto a su afición por cultivar miniaturas textuales, nuestro autor reconoce su admiración por los poemas en prosa de Baudelaire, así como por una amplia órbita

⁴¹⁴ Guillermo Samperio. *Después apareció una nave. Recetas para nuevos cuentistas*, op. cit., p. 79.

⁴¹⁵ Cecilia Pisos (Ed.). *Cuentos breves latinoamericanos*, Argentina, Aique, 1998, p. 11.

⁴¹⁶ Robert Coover. “Cuento súbito”, en Benito Arias García (Ed.). *Grandes minicuentos fantásticos*, op. cit., p. 68.

⁴¹⁷ Guillermo Samperio. “La ficción breve”, loc. cit., p. 66.

imaginaria compuesta por los epigramas de Buffon y Plinio, las greguerías de Gómez de la Serna, los descubrimientos de Eliseo Diego, los bestiarios de cualquier tiempo y lugar, los apócrifos y las definiciones de diccionarios⁴¹⁸. En su opinión, Julio Torri apadrina con varias décadas de adelanto la brevedad ficticia en México, si bien es Arreola quien se encarga de promoverla a mediados del siglo XX con *La feria*. De este libro comenta que anticipa la *literatura fragmentaria* de las tres últimas décadas, motivada por la decadencia de las hegemonías literarias y sociales. Con la caída del muro de Berlín, cuyos trozos diseminados se venden a los turistas y se despliegan por diferentes países del mundo, las barreras simbólicas para dedicarse a la minificción se deshacen por completo: “[Ciertamente] pensé que ya al principio de los años ochenta, para la gente de la Ciudad de México, era difícil estar leyendo novelas o relatos muy grandes si iban en la calle. Entonces yo me dije quiero escribir textos para que un lector en lo que se sube a un autobús y baja se lea dos o tres ficciones.”⁴¹⁹

Desde el principio, Samperio comprende que la escritura de brevedades linda tanto con la creación de poesía como con la propuesta de aforismos e incluso de chistes. Limítrofe con el relato, el ensayo y, en algunos casos, con los textos dramáticos, lo importante estriba en hallar esa intersección de líneas convergentes donde la libertad genérica concede “una visión distinta de la realidad en un instante: una revelación que transforma, trasciende y permite vislumbrar lo que hasta ese momento resultaba invisible y desconocido para nosotros.”⁴²⁰

La microficción tiene que ser breve, pero con la peculiaridad de pertenecer simultáneamente a otro(s) género(s) y, como indica Ana María Shua, conservar sus diferencias: “Las fronteras pueden ser difusas pero en el centro del territorio no hay dudas. Las minificciones son como translúcidos fantasmas de sentido, si se las mira de frente desaparecen, hay que aprender a atrapar desde una mirada atenta y distraída al mismo tiempo su significado siempre evanescente”⁴²¹. De ahí que nuestro autor se aproxime a ella libre de encasillamientos y nomenclaturas:

La ficción breve es una denominación muy cercana a lo que representa el texto en prosa

⁴¹⁸ Guillermo Samperio en Marco Antonio Campos. “Epílogo-entrevista”, *La cochinilla y otras ficciones breves*, México, UNAM, 1999, p. 187.

⁴¹⁹ Guillermo Samperio en Mara L. García. “Entrevista a Guillermo Samperio”, *El cuento en red: Estudios sobre la ficción breve*, otoño de 2002, 6, p. 4.

⁴²⁰ Guillermo Samperio. *La brevedad es una catarina anaranjada*, México, Lectorum, 2004, pp. 132-133.

⁴²¹ Ana María Shua. “Variaciones sobre el cuento”, loc. cit., p. 48.

brevísimo. Una ficción breve va desde una *greguería* (metáfora + humor), como “La nuca del mar está en la ola” o “Son más largas las calles de noche que de día” (Gomez de la Serna), un *falso anuncio* “Por beca en el extranjero, rento a mi novio” (Samperio), un *periquete* “¿Y si Adelita se fuera conmigo?” o “A mí sí me importan los cominos” (Arturo Suárez), incluyendo un par de *chispazos* como “Si la vida es una lucha, ¿a cuántos *rounds* es?” y “Es más fácil oírlos a todos, que callarlos a todos” (Carlos Lucero Aja), hasta un verdadero *cuento mínimo*, con tema clásico.⁴²²

Las microficciones samperianas parten de una concepción similar a las de Pérez Estrada, cuya carencia de prejuicios le permite denominar *novelas* a textos de menos de una página. Por ello Samperio apunta que “la crítica coincide en definir[lo] (...) como poeta, a pesar de que se aventuró en la novela escéptica”⁴²³. En su reciente homenaje al malagueño, encuentra desde el mismo título una clave tanto para entender la poética perezestradiana como la suya propia: con *Antología de breve ficción* realiza no sólo una analogía con el término “ciencia ficción”, sino que sobre todo convierte lo breve en sustantivo: “No se exige una estructura determinada, sino sólo que transite con efectividad hacia la mirada y el espíritu del lector”⁴²⁴. La flexibilidad natural de este tipo de composición propicia la multiplicidad de formas, como se aprecia en la siguiente cita:

No creo en el género. La utilización de varios géneros en un mismo texto enriquece la comunicación. Negar las vanguardias es rechazar el dinamismo inherente al arte. (...) El género es una clasificación y también una frontera. Personalmente intento huir de las formas canónicas. Busco el contenido más que el continente; la idea más que la musicalidad. Me gusta utilizar las formas al uso en función de las necesidades comunicativas que el propio texto vaya exigiendo.⁴²⁵

Samperio es consciente de que las brevedades sólo pueden abarcar una tentativa entre millones, las interpretaciones parciales de un contexto infinito donde lo material y lo espiritual se funden en lo simultáneo de la percepción y en lo sucesivo de la escritura. Como es imposible agotar las posibilidades, la minificción resultante insinúa *casi todas* escribiendo solamente *una*.

Tan precisa como un nombre propio, su construcción aporta *una versión de los hechos* que, aunque no se imponga como definitiva, bien podría serlo. Su virtud reside

⁴²² Guillermo Samperio. *La brevedad es una catarina anaranjada*, op. cit., p. 123.

⁴²³ *Ibid.*, p. 132.

⁴²⁴ Guillermo Samperio (Selección y prólogo). “Rafael Pérez Estrada: El trasgresor en el trampolín”, en *Rafael Pérez Estrada. Antología de breve ficción*, Córdoba, Berenice, 2010, p. 12.

⁴²⁵ Rafael Pérez Estrada cit. en Guillermo Samperio (Selección y prólogo). “Rafael Pérez Estrada: El trasgresor en el trampolín”, op. cit., pp. 10-11.

en la facultad de elegir y alternar los disfraces que más convengan en cada momento, lo que conlleva desde una prosa poética hasta “algo que está entre el *epigrama*, a la Wilde, y el *cuento vertiginoso*, con sorpresa, donde el título es de suma importancia, como en la mayoría de las ficciones breves”⁴²⁶. Por esta razón se transforma constantemente, ofreciendo un abanico de temas y formas cada vez más heterogéneo. Así lo corrobora Pérez Estrada en “El Ku”, hermosa microficción de mensaje ecologista:

Híbrido de mosca y colibrí, surge en Kyoto el Ku, diminuto pájaro criado por el barón de Yoritomo para que acompañase a un arce rojo en su dolorosa reducción a bonsái. Esta criatura es apenas visible, y sólo se alimenta de las lágrimas que vierten aquellos que en su sensibilidad se duelen de los excesos que se cometen contra la naturaleza.⁴²⁷

La ficción breve, en definitiva, nace de la consolidación del cuento y del poema en prosa a mediados del siglo XX, distinguido del primero sobre todo por su lirismo y del segundo por su destreza a la hora de narrar acciones. En este punto Adolfo Castañón propone una inspirada diferenciación entre lírica y narrativa, triangular si añadimos al ensayo, muy pertinente para deducir que la microficción se coloca justo en el medio de la dupla poesía/cuento o a un extremo del trípode, construyendo un rombo hipotético:

[Mientras que] la expresión poética suena y sueña en la soledad (...), la prosa es de los hombres en el mundo: comunica, relaciona, da a entender, allana las dificultades que suscita entre los hombres toda empresa. (...) Caminan los que hablan en prosa: danzan los que cantan. Y aun hay quienes – Alfonso Reyes, un ejemplo – ensayan una andadura danzarina.”⁴²⁸

Podemos crear, en esta línea, una correspondencia entre las cuatro funciones genéricas predominantes y los elementos de la naturaleza: lo lírico se relacionaría con la afectividad del agua, lo narrativo con la cotidianidad asociada a la tierra, lo dramático con la energía del fuego y lo argumentativo con los vaivenes del aire. El quinto y decisivo componente, concentración de los anteriores, bien podría ser la ficción breve. En todo caso, el hibridismo genérico y el rechazo de las clasificaciones o la fusión de todas ellas bajo un mismo vocablo (literatura, poesía o *poiesis*), enfocan una idéntica inquietud.

Comparando el arte con la realidad, improrrogable instante en que existimos, Monterroso opta por un método a la vez analítico y sintético para enfrentar el problema de los géneros. Es decir, aclara confundiendo: “La vida no es un ensayo, aunque

⁴²⁶ Guillermo Samperio. *La brevedad es una catarina anaranjada*, op. cit., p. 124.

⁴²⁷ Rafael Pérez Estrada. *Bestiario de Livermoore*, Málaga, Dardo, 1998, p. 68.

⁴²⁸ Adolfo Castañón. *Arbitrario de literatura mexicana. Paseos I*, México, Vuelta, 1993, p. 387.

tratemos muchas cosas; no es un cuento, aunque inventemos muchas cosas; no es un poema, aunque soñemos muchas cosas. El ensayo del cuento del poema de la vida es un movimiento perpetuo; eso es, un movimiento perpetuo.”⁴²⁹

El criterio para reconocer una microficción no es únicamente su brevedad, sino también su estatuto ficticio. Samperio repara en esta dualidad con el siguiente párrafo: “Cuando se dice ‘ficción’ estamos señalando que el texto se encuentra del lado de la literatura, en especial de la prosa, y con el adjetivo ‘breve’ estamos indicando sólo su dimensión”⁴³⁰. Si recordamos las investigaciones de Gérard Genette al respecto, lo ficcional se nos muestra en sí mismo como un concepto borroso, ya que “todo texto no es sino *potencialmente* literario”⁴³¹. Por ello considera que ciertos estudios científicos o administrativos, incluso una norma del Código Civil según la óptica de Stendhal en el siglo XVIII, son susceptibles de valorarse desde un punto de vista estético.

El crítico francés cita, como ejemplos de libros con límites difusos entre lo artístico y lo histórico, *Introduction à l’histoire universelle* (1831), de Jules Michelet, *L’Histoire naturelle* (1749-1788), de Buffon, y *Mémoires* (1695-1723), de Saint-Simon. En este sentido, Laura Pollastri admite la subjetividad implícita en la propia idea de texto literario. Aunque no dispone de datos constatables, registra el caso de un concurso de minicuentos donde el vencedor resulta ser un cartero que simplemente recortó este aviso: “Vendo cuna sin estrenar”. Esta anécdota recuerda a otra de Hemingway, quien obtuvo un premio por reproducir el siguiente anuncio: “For sale, baby shoes, never worn”⁴³². Ambas frases suscitan las mismas preguntas. ¿Estamos ante una ficción breve? ¿Cuál es su género?:

[A primera vista] el autor de este cuento es el cartero de la anécdota y no el autor del aviso; ese autor se vuelve narrador, una figura convencional dentro del texto narrativo, y pierde su condición de sujeto histórico para volverse personaje involuntario de este cuento (...). El gesto del cartero produce el cuento porque no señala un plus de sentido, nos obliga a buscar ese plus. No obstante, no podemos estabilizar una única historia para este texto. Queda pendiente la posibilidad de que no haya cuento alguno: en esta duda sistemática radica la razón de ser de estos

⁴²⁹ Augusto Monterroso. *Movimiento perpetuo*, op. cit., p. 3.

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 124.

⁴³¹ Gérard Genette. *Ficción y dicción*, op. cit., p. 120.

⁴³² Ernest Hemingway cit. en Peter Miller. *Author! Screenwriter! How to succeed as a Writer in New York and Hollywood*, Cincinatti, Adams Media, 2006, p. 166. “Se venden zapatos de bebé, nunca usados”. La traducción es mía.

textos.⁴³³

El estatuto ficcional depende en gran medida de la percepción de los lectores. A nosotros nos corresponde acceder o no a su emoción estética; en particular, en los textos de una sola línea que, gracias a su fabulosa permeabilidad, se adscriben indistintamente a la lírica o a la narrativa. Con frecuencia debemos elegir si lo que hemos leído es verso o prosa.

Detengámonos en una información relativa al patrocinio de la empresa comercial Pans & Company, que por casualidad hallamos reproducida en una entrada de cine: “No acumulable con otras ofertas”. La indicación puede extenderse al plano personal si reinterpretemos el contexto, dado que parece iniciar una relación íntima, además excluyente, entre *ticket* y consumidor. Nótese que, al encerrar un endecasílabo, linda misteriosamente con la poesía. Ante tal coyuntura, concluimos que la cuestión de la brevedad implica la de la ficción, y las dos juntas niegan la separación estricta de los géneros.⁴³⁴

La exégesis de la microficción puede abordarse con los postulados de Genette acerca de aquella reinterpretación de los contenidos que, por encima de todo, es *texto* y por ende se superpone a las nociones previas sobre los géneros literarios. La aplicación del término *architexto* proporciona una perspectiva *central* al fenómeno minificcional, situándolo en el corazón de la literatura. La brevedad y la concisión se localizan en el *centro* de la problemática, aunque con disimulo se oculten en las *esquinas*. Las ficciones de naturaleza anfibia, por tanto, cobran sentido pleno a partir de la activación de textos de aproximadamente una página de extensión, cuyos difusos extremos genéricos constatan y descartan las teorías al respecto, delineando íntimas conexiones, en absoluto excluyentes, con el cuento, el poema en prosa, el ensayo y/o la novela fragmentada, entre otros subgéneros:

[La *architextualidad*] trata de una relación completamente muda que, como máximo, articula una mención paratextual (títulos, como en *Poesías*, *Ensayos*, *Le Roman de la Rose*, etc., o, más generalmente, subtítulos: la indicación *Novela*, *Relatos*, *Poemas*, etc., que acompaña al título en

⁴³³ Laura Pollastri. “El insidioso espacio de la letra: Juan José Arreola y el relato breve en Hispanoamérica”, *Revista Interamericana de Bibliografía*, 1996, XLVI (1-14), p. 149.

⁴³⁴ En esta dirección, sorprende la existencia de certámenes que imponen un mínimo de versos o páginas, en vez de un máximo. ¿No lamentaríamos que un poeta escribiera noventa y nueve versos excelentes y, por cumplir con las exigencias de la convocatoria, la obligación de añadir uno – quizá desafortunado y desubicado en su poemario – le impidiese conseguir el premio?

la cubierta del libro), de pura pertenencia taxonómica.⁴³⁵

Este esfuerzo de carácter conciliador se realiza sin menoscabo de los lazos que la minificción hilvana con otras modalidades genéricas no tan asentadas en la tradición, pero igualmente alejadas de las etiquetas de cualquier procedencia, como los prólogos humorísticos o las greguerías reveladoras. Según Violeta Rojo, la architextualidad que percibimos en el microtexto “se debe, en muchas ocasiones, a que es un hipertexto que deriva por transformación indirecta de un hipotexto. Por lo general esta transformación es paródica”⁴³⁶. Este rasgo da buena medida del sesgo desarraigado que asume la ficción breve en todas sus manifestaciones. Su caracterización casa bien con la terminología de Genette, en tanto su *architexto* se sitúa más allá de las convenciones genéricas:

El prólogo (y yo diría lo mismo del título) es un género; la crítica (metatexto) es evidentemente un género; sólo el architexto no es una clase puesto que es, si me atrevo a decirlo, la “claseidad” (literaria) misma. Queda por señalar que algunos textos tienen una architextualidad más cargada (más pertinente) que otros, y que, como he tenido ocasión de decirlo en otra parte, la simple distinción entre obras más o menos provistas de architextualidad (más o menos clasificables) es un esbozo de clasificación architextual.⁴³⁷

González Iglesias, en “El triunfo del architexto”, explica que en la obra de Pérez Estrada “sólo renunciando a la extensión larga se puede lograr que sean simultáneos el poema y la narración (...), [ya que] lo poético (...) es algo sustantivo (...), una magia difícilmente expresable por la racionalidad”⁴³⁸. Recordemos que Samperio, al atribuir el sintagma “breve ficción” a las brevedades perezestradianas, e indirectamente a las suyas, convierte el adjetivo en nombre. Si tomamos lo poético y lo breve como esencias, con más facilidad comprendemos que la asunción del verso y de la prosa, por parte de los microficcionalistas, se aborda con criterios tan amplios como relativos. Sí, la minificción alude a la escritura que explora los imprecisos límites de lo micro y lo ficcional, pero para su afirmación necesita lo macro y la no ficción. Así lo demuestra nuestro autor cuando en un mismo libro alterna relatos largos con poemas y microtextos.

El resultado de esta experimentación genérica desemboca en la configuración de textos parcos en su continente pero ilimitados en su contenido, caracterizados por su capacidad integradora y por su facilidad para evitar interpretaciones que los apresen en

⁴³⁵ Gérard Genette. *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*, op. cit., p. 13.

⁴³⁶ Violeta Rojo. “El minicuento, ese (des)generado”, op. cit., p. 44.

⁴³⁷ Gérard Genette. *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*, op. cit., p. 18.

⁴³⁸ Juan Antonio González Iglesias. “El triunfo del architexto”, en Rafael Pérez Estrada *et alii*. *El levitador y su vértigo*, Madrid, Calambur, 1999, p. 221.

una única dirección. No se engloban con total certeza en el ámbito de la literatura debido a su interdisciplinariedad y a la controvertida relación que establecen con lo ficticio, aunque tampoco dejan de referirse a la tradición literaria en ningún instante. Pese a que incluyen la “ficción” en su nomenclatura y en sus intenciones, los principales precedentes e iniciadores del género fueron poetas. Gran parte de los microficcionalistas actuales lo son; específicamente, la inspiración más fructífera la encuentran en multitud de subgéneros líricos, si bien la huella de la poesía no se imprime en todos con la intensidad con que lo hace en Pérez Estrada, en Samperio o en el venezolano Wilfredo Machado.

El poema en prosa y la microficción se erigen así como dos hitos consecutivos que abren la puerta del futuro, atravesando un laberinto que nos reconcilia con el canon clásico. El primero propicia que desaparezca la identificación rigurosa de la lírica con el verso; la segunda *es*, o consigue ser, valiéndose casi siempre de la prosa, *poesía* o literatura a secas. Para confirmar esta idea debemos remontarnos al periodo helenístico, donde se contraponen las largas epopeyas de estirpe homérica a los poemas cortos – ya sean éstos epilios o epigramas. Según asevera José Ribeiro Ferreira en “La concepción poética en Calímaco”, la brevedad posibilita “un mayor cuidado de la forma y del contenido. Es significativa la afirmación del poeta, transmitida en una cita (...): *El gramático Calímaco decía que un gran libro era igual a un gran mal.*”⁴³⁹

La predilección por el epigrama, vocablo de origen griego que puede traducirse por “inscripción”, supone atender por igual a la concisión y a la agudeza que a la búsqueda de la sorpresa y la originalidad. En concreto, *epi* significa “por encima” y *grama* “grabación”, términos con los que se connota su potencialidad de grabarse en una lápida y convertirse, en consecuencia, en sentencia memorable. A través de una escueta versificación, condensada normalmente en hexámetros y pentámetros, sustenta su calidad primera en un último golpe de ingenio, la *fulmen in clausula*, similar a los finales explosivos de las ficciones breves. Visible y contundente como el actual *graffiti*, comienza a poner los cimientos del hibridismo genérico gracias a su condición de poema de circunstancias a la vez irónico y magnífico. Desde la periferia de los géneros de la Antigüedad, Calímaco opta por expresar sucintamente, y siempre de diferente modo, conceptos destinados tanto a la excelencia como a la viveza de la dicción. Su

⁴³⁹ José Ribeiro Ferreira. “La concepción poética en Calímaco”, en José Antonio Sánchez Marín y M^a Nieves Muñoz Martín (Eds.). *Retórica, poética y géneros literarios*, loc. cit., p. 82.

discurso poético, ingenioso sin renunciar al pensamiento profundo, guarda enormes concomitancias con el de los microficcionistas:

Concede preferencia a la composición corta, muchas veces incrustada en obras más largas. Rompe con los moldes de los géneros, pasando de uno a otro, aproximándolos, cruzándolos, transgrediendo sus reglas. Poeta docto, que asocia la poesía a la filología, privilegia las explicaciones filológicas, las variantes menos corrientes de los mitos y da entrada en su obra a noticias curiosas, procedentes de diversas fuentes.⁴⁴⁰

Como anotan M^a Nieves Muñoz Martín y José A. Sánchez Marín, la definición del epigrama se la debemos a Escalígero, quien lo dota de autonomía genérica y de independencia respecto a los poemas largos en los que suele insertarse: “La brevedad es una especie de propiedad. La agudeza, alma, y como su forma”⁴⁴¹. Apoyado en estas cualidades únicas, que lo diferenciaban de otras composiciones, el género “se halla abierto a toda la variedad de las *res*; su agudeza posee y requiere la mayor eficacia en la representación del objeto poético, y, por último, es el campo en el que el poeta puede mostrar su prudencia, compitiendo no sólo con los *veteres* sino con los *recentiores*”⁴⁴². Concebirlo como un compendio del talento poético, sin especificar en cuántos versos exactamente se cifra su brevedad, nos permite descubrir numerosas coincidencias entre este corto poema latino y la minificción.

Influido por ambas tipologías, el mexicano Arturo Dávila, en *Catulinarias*, renueva el epigrama y abraza la microficción cuando, latino y posmoderno, propone el siguiente juego intertextual: por una parte, señala que su poema XV asimila y recoge “The compromise”, de Omar S. Pound, a su vez atribuido a Ibn al-Rumi; por otra, en el poema XIX, pide cínicas disculpas al poeta estadounidense por sucumbir, de manera indirecta, a préstamos literarios tan lejanos:

Te robé un poema, Omar,
que tú te habías robado.

“*Impugnat plagiario pudorem...*”
gritan mis enemigos
y me quieren cobrar el *copyright*.

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 93.

⁴⁴¹ Escalígero cit. en José Antonio Sánchez Marín y M^a Nieves Muñoz Martín (Eds). “*Ideae del epigrama en Julio César Escalígero*”, *Retórica, poética y géneros literarios*, loc. cit., p. 401.

⁴⁴² José Antonio Sánchez Marín y M^a Nieves Muñoz Martín (Eds). “*Ideae del epigrama en Julio César Escalígero*”, loc. cit., p. 414.

Te recuerdo, amigo mío, el viejo refrán:

*Ladrón que roba a ladrón
cien poemas de perdón.*

Te pido, también, una disculpa
aunque sé que no te molestará mi fechoría;
- y a tu padre (Ezra)
tampoco le hubiera molestado.⁴⁴³

En cierto modo, la tensión entre prosa y verso se origina por una cuestión onomástica que se resuelve imaginando un posible destino circular de las letras. La estética instaurada por los minificcionistas es equiparable a la noción con que pensaban la poesía los antiguos. Cuando la prosa genera mecanismos análogos al verso, la escritura architextual (*poiesis* para los grecorromanos) adopta con humildad el vehículo más epocal posible para continuar engendrando arte. Desde este punto de vista, surge la sutil estratagema de una vieja palabra. La poesía, relegada a una difusión subrepticia por cuestiones de mercado, se infiltra en nuestros días, sin levantar sospechas, en el terreno en apariencia más accesible de la ficción breve.

Samperio, durante más de treinta y cinco años de labor literaria, ha escrito alrededor de cuatrocientas microficciones, desde las cero líneas de “El fantasma” hasta otras que ocupan un poco más de una página. En su caso, los microtextos no sólo incluyen heptasílabos, endecasílabos o alejandrinos en sus párrafos, sino que también pueden ofrecerse, en una colección de cuentos o de ensayos, con la estructura espaciada de los poemas tradicionales. No por casualidad su texto invisible es el elegido para cerrar *Por favor, sea breve 2. Antología de microrrelatos*, la última recopilación de minificción de la pasada década.

⁴⁴³ Arturo Dávila. *Catulinarias*, Madrid, Hiperión, 1998, p. 31.

CAPÍTULO II

DEL REALISMO A LA NEOFANTASÍA

II.1. EL REALISMO Y LA FANTASÍA.

Cuando parece que *sí* es *no*; cuando parece que *no* es *quién sabe*; cuando parece *quién sabe* es *quién sabe*.⁴⁴⁴

La obra de Samperio supone una alternativa innovadora al realismo tradicional imperante en las letras mexicanas, pero en ningún modo implica una separación tajante de los dos planos con los que convencionalmente se distingue lo fantástico de lo realista. Si bien en México la literatura preocupada por las cuestiones sociales de cada momento histórico, dada su dimensión cuantitativa, ha recibido una atención crítica que la fantástica tan sólo ha soñado en sus esferas paralelas, la vía imaginaria siempre ha sobrevivido a la urgencia de denunciar la crudeza de la vida, en buena medida gracias a la revaloración de editoriales y lectores.

La necesidad de evasión, traducida en los últimos tiempos – en Hispanoamérica y otros lugares del planeta – en las novelas de aventuras, en los *cómics* o en influyentes iconos como J. R. Tolkien o Michael Ende, acentúa la importancia de poner en duda una estimación demasiado estricta de lo real. Nuestro autor, sabedor de que pertenecer a una determinada corriente estética, al menos en su caso, suele ser una condición transitoria más que permanente, apuesta por una interpretación amplia de la existencia:

Lo real y lo fantástico están muy unidos. Es muy difícil deslindar unas realidades de otras. He buscado su combinación, como lo percibí en Roberto Arlt. (...) Para mí es tan inspirador lo onírico como lo cotidiano. Un día voy a escribir un cuento más cercano a la ensoñación; otro día voy a investigar en un refugio indígena situado en Chiapas. Los sueños pueden crear mitos, de forma inconsciente o recuperarlos. A veces esos mitos son los que te hacen actuar, como le ocurre al protagonista de mi cuento “Te amo”. (...) Lo maravilloso sucede todos los días, puede sorprenderte en cualquier momento. Sólo hay que estar dispuesto a verlo y abrazarlo.⁴⁴⁵

Durante la época de la Ilustración, debido al predominio de la visión racionalista de la historia y a la creencia exclusiva en fenómenos naturales verosímiles, se produce una ruptura absoluta entre la ciencia y lo sobrenatural. Esta separación, sustentada en el

⁴⁴⁴ Guillermo Samperio. *Ventriloquía inalámbrica*, op. cit., p. 148.

⁴⁴⁵ Guillermo Samperio en Juan Villoro. “Guillermo Samperio. Entrevista”, *Revista de cultura Lateral*, junio de 2003, 102, p. 8.

alejamiento por parte de los intelectuales de las doctrinas religiosas que construían sus relatos apoyándose en elementos extraordinarios, provoca que el hombre moderno se sienta desamparado ante la imposibilidad de comprender el mundo en su totalidad.

Para superar esta crisis ontológica, surgida en el siglo XVIII, los escritores concilian lo imaginario con lo cotidiano, situando sus tramas en un ambiente realista a partir del cual abrir el campo de la percepción. Como advierte David Roas, el “realismo se convierte así en una necesidad estructural de todo texto fantástico”⁴⁴⁶, ya que desde el siglo de las luces el discurso imaginativo sólo ofrece autenticidad si mantiene tanto las construcciones culturales de lo considerado real como los contextos sociales previos.

Irène Bessière, en su célebre *Le récit fantastique* (1974), arguye que en la buena literatura fantástica cohabita lo posible con lo imposible, de suerte que se neutraliza el contraste entre razón e ilusión. En esta línea, Rainer Warning sostiene que la “ficción no es lo contrario de la realidad, sino un modo determinado de su mediación.”⁴⁴⁷

En opinión de García Berrio, precisamente la mejor manera de completar nuestro conocimiento consiste en recurrir a lo ficcional. Así, las obras miméticas se sirven de lo simbólico para enriquecer las vivencias experimentadas por el lector a través del lenguaje, “creando personajes, acontecimientos y situaciones en la ficción que satisfacen las necesidades de expansión sentimental de su imaginación; o que ponen a prueba, sin riesgo real en situaciones hipotéticas de conflictividad extrema, su experiencia ética y pasional, fundamento aristotélico de la *catarsis*”⁴⁴⁸. Según explica Lauro Zavala, lo fantástico deriva de la narrativa realista que se escribe “a partir de las convenciones que permiten la *suspensión de incredulidad* por parte del lector.”⁴⁴⁹

Con el término *fantasía* me refiero en esta tesis al corpus textual caracterizado por una actitud diferente a la hora de afrontar la perplejidad que suscitan los sucesos difíciles de analizar bajo presunciones racionales. Frente al *realismo* de una clase de escritura que explora hechos empíricos acaecidos en un tiempo y espacio determinados, los textos que desmontan convicciones físicas o psicológicas se distinguen por el extrañamiento, el rechazo de la verdad absoluta, la asunción de la filosofía idealista del

⁴⁴⁶ David Roas (Ed). “La amenaza de lo fantástico”, *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco, 2001, p. 24.

⁴⁴⁷ Rainer Warning. “La estética de la recepción en cuanto pragmática en las ciencias de la literatura”, en Rainer Warning (Ed.). *Estética de la recepción*, loc. cit., p. 30.

⁴⁴⁸ Antonio García Berrio. *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)*, op. cit., p. 17.

⁴⁴⁹ Lauro Zavala. “Glosario para el estudio de la metaficción”, en *Ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura*, op.cit., p. 343.

obispo Berkeley, la búsqueda constante de la identidad personal y un paradójico escepticismo.

La indagación en los límites cognitivos del ser humano se formula como respuesta periférica a los postulados de la Ilustración, pero también a la explicación institucionalizada de lo sobrenatural. No obstante, la noción de literatura fantástica ha de aplicarse, más que para canalizar una modalidad discursiva específica, para denominar la amplitud de un cosmos al servicio de la individualidad. Desde esta perspectiva, podemos preguntarnos si todo arte no es en sí mismo fantástico.

Rosalba Campra plantea la descripción de las obras fantásticas por negación, en la medida en que requieren “empíricamente, el concepto de realidad, que se da como indiscutible, sin necesidad de demostración: es”⁴⁵⁰. Óscar Hahn, en *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*, señala que este tipo de creación, correlativo a las proposiciones de la posmodernidad que tienden a afirmar y negar simultáneamente, “vulnera el principio de no-contradicción; en él algo *es* y al mismo tiempo *no es*. Lo maravilloso, en cambio, no cuestiona la ley que rige el acontecimiento sino que la expone”⁴⁵¹. Por tanto, para esclarecer cómo Samperio aprecia una categoría genérica cuya norma, según Campra, “es la infracción”⁴⁵², habremos de delimitar el catálogo de subversiones e irreverencias literarias que desestabilizan nuestras creencias más acérrimas. Veámoslo.

Borges y Margarita Guerrero, en el “Prólogo” de *Manual de Zoología fantástica*, probablemente el primer libro en recopilar descripciones de animales procedentes tanto de tradiciones orientales como occidentales, admiten que toda clasificación de los temas fantásticos incurre en una transgresión, “ya que un monstruo no es otra cosa que una combinación de elementos de seres reales y que las posibilidades del arte combinatorio lindan con lo infinito.”⁴⁵³

Ni siquiera la influyente *Antología de la literatura fantástica*, donde veintiún autores de habla inglesa y quince argentinos – sin duda los que más han cultivado la

⁴⁵⁰ Rosalba Campra. “Lo fantástico: Una isotopía de la transgresión”, en David Roas (Ed). *Teorías de lo fantástico*, loc. cit., p. 154, [1981].

⁴⁵¹ Óscar Hahn. *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*, México, Premià, 1982, p. 19, [1978].

⁴⁵² Rosalba Campra. “Fantástico y sintaxis narrativa”, *Río de la Plata: Culturas*, 1985, 1, p. 96.

⁴⁵³ Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero. *Manual de zoología fantástica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1957, p. 8.

fantasía en nuestro idioma – ocupan un lugar privilegiado, muestra toda la gama de tipologías imaginables. Por ello Bioy Casares apunta que, del mismo modo que la lectura propicia cambios sustanciales en la mentalidad de los lectores, “éstos exigen una continua transformación de la literatura”⁴⁵⁴ y que, aunque la solución de los grandes enigmas no esté en la mano de los cuentistas, la evocación de mundos ideales no pelagra por el reclamo de un contenido más grave por parte de los sectores más rigurosos: “Es el cuento de cuentos: el de las colecciones orientales y antiguas y, como decía Palmerín de Inglaterra, el fruto de oro de la imaginación”⁴⁵⁵. Además, valora el compromiso con la esencia humana que establece esta clase de ficciones, puesto que atienden a “un anhelo del hombre menos obsesivo, más permanente a lo largo de la vida y de la historia.”⁴⁵⁶

Tzvetan Todorov, en *Introducción a la literatura fantástica*, determina que el subgénero se decide en la toma de postura de los personajes ante las encrucijadas, mitad inauditas, mitad racionales, que se presentan bajo los ropajes del misterio. El crítico francés se interesa en la vacilación que provoca en un individuo contemporáneo la aparente ruptura de una ley natural, diferenciando de esta manera *lo maravilloso* de *lo extraño*: en los textos insertos en la primera corriente se concilian las anomalías contra la lógica con la aceptación de sucesos extraordinarios pero coherentes con lo narrado; mientras que en las sorprendentes vicisitudes que hallamos en la segunda las reglas “de la realidad quedan intactas y permiten explicar los fenómenos descritos”⁴⁵⁷. Así como en los cuentos de hadas no es necesario acatar las prescripciones del sentido común, en las novelas policíacas se pacta con el lector el respeto de las fronteras gnoseológicas, aunque sin renunciar a giros argumentales imprevistos.

En cualquier caso lo fantástico clásico, con componentes de lo maravilloso y lo extraño, nace a fines del siglo XVIII con la articulación de historias “inusuales” para los contextos cotidianos en que se adscriben. Según Susana Reisz, el temor o la inquietud que producen se debe a la convivencia de lo asombroso con lo ordinario, a través de una oposición deliberada “a todas las formas de legalidad comunitariamente aceptadas, que no se deja reducir ni siquiera a un grado mínimo de lo *posible* (llámese milagro o

⁴⁵⁴ Adolfo Bioy Casares. “Prólogo y Postdata al prólogo”, op. cit., p. 9.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 17.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 17.

⁴⁵⁷ Tzvetan Todorov. *Introducción a la literatura fantástica*, Barcelona, Ediciones Buenos Aires, 1982, p. 53, [1970].

alucinación).”⁴⁵⁸

Ross Larson, en *Fantasy and Imagination in the Mexican narrative*, precisa estos conceptos englobando con el vocablo “fantasía” las narraciones de terror e irracionalistas, las leyendas, los mitos cristianos, la mayor parte de las utopías y la ciencia ficción destinada prioritariamente al entretenimiento; a la vez designa con el término “imaginación”, en rigor no contrapuesto al anterior, la tentativa artística que se adentra en los recovecos de nuestros abismos psíquicos:

The physical universe may be scarcely recognizable in works of fantasy and imagination, for the constituent elements have arbitrarily been recombined for a special effect. Such an uniquely distorted representation may be an author’s means of communicating a deeply personal, even a visionary experience of reality (*imagination*); alternatively, the novelty may be an end in itself, a whimsical invention designed only to please or excite the reader (*fantasy*) and not to enlighten him.⁴⁵⁹

Max Aub, en *Manuscrito cuervo*, recurre a la técnica del borrador encontrado con la peculiaridad de ofrecerlo incompleto y traducido de la lengua corvina. En el libro se aclara cómo el cuervo Jacobo escribe un tratado de las costumbres de los hombres para aprovechamiento de su especie, incluyendo devastadoras definiciones de estas dos caras de la literatura fantástica. En “De la fantasía” critica que los seres humanos olviden lo que no les conviene y fomenten lo que favorece a sus anhelos egoístas – “Así siempre se sorprenden; que el gusto de todos implica el propio desencanto. No hay dos deseos iguales, y un solo mundo; no quieren atenerse a él y cada quisque se figura otro”⁴⁶⁰ –, mientras que, en “De la imaginación”, asegura que su decadencia queda patente en el afán por “figurarse cosas distintas de las existentes. Trazando quimeras son capaces de negar la evidencia (...) [creyendo] que en eso reside su grandeza.”⁴⁶¹

⁴⁵⁸ Susana Reisz. “Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales”, en David Roas (Ed). *Teorías de lo fantástico*, loc. cit, p. 197, [1989].

⁴⁵⁹ Ross Larson. *Fantasy and Imagination in the Mexican narrative*, Arizona State, University of Arizona State, 1977, p. IX. “El universo físico apenas lo reconocemos en las obras de fantasía y de imaginación, ya que sus elementos constituyentes se han combinado arbitrariamente para lograr un efecto especial. Dicha representación, única y distorsionada, puede consistir en la manera en que el autor comunica un significado profundamente personal, incluso una experiencia visionaria de la realidad (*imaginación*); por otra parte, la innovación puede constituir un fin en sí misma, una invención extravagante diseñada únicamente para agradar o excitar al lector (*fantasía*) y no para iluminarlo.” La traducción es mía.

⁴⁶⁰ Max Aub. *Manuscrito cuervo*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1999, p. 113.

⁴⁶¹ *Ibíd.*, p. 123.

Con apreciaciones complementarias a las expuestas por Larson, Samperio insiste en que los órdenes físicos y tangibles se tambalean en lo literario con la irrupción de fisuras irreparables en el entorno conocido:

Lo fantástico puede entenderse de dos maneras, global o restringida. La primera abarca relatos cuyas leyes son distintas a las de nuestro mundo cotidiano o que dichas leyes son puestas en tela de juicio (...). En un sentido restringido, lo fantástico implica un tipo especial de ambigüedad: jamás se resuelve si el encuentro con lo sobrenatural realmente ocurrió o fue una ilusión de los sentidos.⁴⁶²

Anteriores a la invención del alfabeto, paralelas a los miedos profundos del subconsciente colectivo, las narraciones fantásticas en sentido amplio obtienen su registro pionero con los antiguos artistas chinos. En Occidente, antes de que el género comience a crecer y expandirse sobre todo en la lengua inglesa decimonónica, hemos de remontarnos a los mitos griegos sobre Dédalo, forjador del primer *robot* o autómeta literario, llamado Thales. Después llegaron los primeros viajes espaciales de Luciano de Samósata quien, al alcanzar imaginariamente la luna en su “Historia verdadera”, hazaña lograda para más *inri* en barco, traza una estela perpendicular que facilita el camino a continuadores europeos como Don Juan Manuel en el siglo XIV, François Rabelais en el XVI, Francisco de Quevedo en el XVII, Daniel Defoe, Jonathan Swift, Voltaire y Horace Walpole en el XVIII, o E. T. A. Hoffmann ya en el XIX.

Reparemos entre ellos en la maestría con que los *exiempla* de *El conde Lucanor* sortearon la desconfianza hacia lo fantástico que, durante tanto tiempo, inundó la tradición cultural española desde los libros prohibidos por la censura inquisitorial hasta el descrédito a las tramas *ligeras*. En cuanto a los *Viajes de Gulliver*, antecedente de *Solaris* de Stanislaw Lem por denostar la ambición humana de pretender abarcarlo todo con la ciencia – “nuestros geógrafos europeos están muy equivocados al suponer que no hay más que mar entre Japón y California”⁴⁶³ –, cabe decir que su lectura nos hace más libres al combatir el “poderoso influjo de la costumbre y el prejuicio.”⁴⁶⁴

En lo que respecta a los relatos lucianescos, precursores de los vuelos sin motor de las *Mil y una noches*, García Gual resalta la aparición de un reflector *pre-alephiano* que agradaría a Borges: “Si uno va y descende al pozo puede oír todo lo que se dice en la tierra, en nuestro país, y si uno mira al espejo, ve todas las ciudades y todos los

⁴⁶² Guillermo Samperio. “Prólogo. Damas fantásticas”, op. cit., p. 7.

⁴⁶³ Jonathan Swift. *Viajes de Gulliver*, Barcelona, Forum, 1984, p. 100, [1726].

⁴⁶⁴ *Ibíd.*, p. 138.

pueblos como si estuviera en medio de ellos”⁴⁶⁵. Si tenemos en cuenta que Samperio vincula la brevedad *per se* con lo extraordinario a partir de una evolución personal y consciente de la tradición literaria, podemos interpretar las pocas páginas que Samósata dedica en el *Elogio de la mosca* o *Pleito entre consonantes* a *topoi* como los insectos o los juegos con las grafías como precedentes de varias prosas breves samperianas. Del mismo modo, en las microficciones contemporáneas de carácter fantástico abundan los temas clásicos del género, como los fantasmas, los viajes por el tiempo, los deseos ímprobamente cumplidos por genios maravillosos y las metamorfosis felices o infaustas, esgrimiendo acciones fatales y decisivas que perduran en la literatura a través de analogías simbólicas.

En todo caso, el prurito por remover emociones y producir saltos vertiginosos en las percepciones de nuestra conciencia suele encaminarse hacia terrenos más oscuros, como puede detectarse en los sugestivos títulos de los episodios “Angustia”, “Miedo”, “Sueño”, “Tormento” y “Luna” de *El Golem*, de Gustav Meyrink. En su “Prólogo” a una nueva edición de la novela, Samperio indaga en los rituales de iniciación mística y en las ciencias ocultas para recordar las figuras humanas del siglo XII que cobraron vida a raíz de la animación mágica: “Golem es una palabra hebrea que quiere decir informe, amorfo.”⁴⁶⁶

La criatura resultante del conjuro judío deviene así en fantasma o doble de su hacedor, traducible a ojos de los lectores en un reflejo especular que nos muestra a otros o a nadie en absoluto. El monstruo aparece cada treinta y tres años en un gueto de Praga, junto a la hermética ventana de un cuarto circular sin puertas, transformándose metafóricamente en “el otro yo del narrador y [en] un símbolo incorpóreo de las generaciones de la secular judería.”⁴⁶⁷

El miedo a lo indeterminado que padece el protagonista del libro deriva de su confusión entre conocimiento y recuerdo, como cuando yace dormido y presiente que sus facultades sensitivas se alejan de su cuerpo y se desvanecen: “Quiero preguntar quién es ‘yo’; pero advierto que ya no tengo un órgano que me permita formular preguntas”⁴⁶⁸. El insomnio y las alucinaciones, acompañados de la presencia de la carta

⁴⁶⁵ Luciano de Samósata. *Relatos fantásticos*, Madrid, Alianza, 1998, p. 44.

⁴⁶⁶ Guillermo Samperio. “Prólogo”, en Gustav Meyrink. *El Golem*, México, Lectorum, 2002, p. 9.

⁴⁶⁷ *Ibíd.*, p. 17.

⁴⁶⁸ Gustav Meyrink. *El Golem*, op. cit., p. 23, [1914].

sin número del Tarot, desembocan en un descenso a los infiernos justo a la vuelta de la esquina de la iluminación: “El Fou... me observa ¡con mi propio rostro!”⁴⁶⁹

Según explica nuestro autor, en el XVIII los autómatas pasan del mito a la acción gracias a la construcción de muñecos mecánicos capaces de pintar y tocar instrumentos musicales. A su juicio, el descubrimiento de estos seres “autosuficientes” aboca a la muerte de Dios postulada por Nietzsche. Pese a que el signo materialista de la Revolución Industrial alentó la fabricación de *robots*, cabe pensar que en el alfabeto se cifra todo lo creado, igualando el poder creativo de la magia al divino: “Todo existe en virtud de los nombres secretos y las combinaciones de las infinitas combinaciones de las letras del alfabeto hebreo”⁴⁷⁰. Los hindúes sospechan que los sueños privados pueden ser ilusorios, por lo que se limitan a interpretar los comunes; con esta premisa, los textos fantásticos propician diversas representaciones de la realidad, aunque sean de naturaleza pesimista: “Algunos científicos (...) llegaron a concluir que los hombres son autómatas desesperanzados, como los átomos y los planetas.”⁴⁷¹

En esta dirección, Michael Cox y R. A. Gilbert, en *Historias de fantasmas de la literatura inglesa I*, opinan que el clima provocado por la irrupción de los espectros en las letras “debe juzgarse por lo que la norteamericana Edith Wharton llama su ‘cualidad termométrica’; si hace que nos corra un escalofrío por el espinazo, ha cumplido con su función y lo ha hecho bien”⁴⁷². El fantasma literario, si excluimos al perteneciente a leyendas supuestamente verídicas, surge gracias a Apuleyo, Petronio y Plinio el Joven; sin embargo, en la Edad Media y el Renacimiento europeos es confinado a narraciones populares recogidas por cronistas o recitadas en baladas. Tras deslizarse sinuosamente en las advertencias de dramaturgos y moralistas, se cuela en la ficción del siglo XVIII con su protagonismo definitivo en la novela gótica, de influencia germana, *El castillo de Otranto* (1764), del británico Horace Walpole.

Tras su inicial papel secundario como agente moralizante o mero disparador del suspense, lo sobrenatural se consolida durante la edad de oro del Imperio inglés, época clave para los cuentos fantasmagóricos, los que aprecia Charles Dickens y cuya

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 109.

⁴⁷⁰ Guillermo Samperio. “Prólogo”, op. cit., p. 12.

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 16.

⁴⁷² Michael Cox and R. A. Gilbert. *Historias de fantasmas de la literatura inglesa I*, Barcelona, Edhasa, 1989, p. 12, [1987].

proliferación confluye con las dudas espirituales del momento: “Con su imprescindible insistencia en la vida después de la muerte (aunque pervertida y fantasmal), proporcionaron algo así como una fortaleza contra el materialismo.”⁴⁷³

Robert Bloch aduce que la mitología y las religiones particulares contribuyeron a mitigar la trascendencia de los textos bíblicos, sustituyéndolos por “una nueva teología que poseía sus propios dioses, su propia explicación de la creación y la insignificancia de la humanidad en un cosmos desprovisto de ley o de valores morales”⁴⁷⁴. En cierto modo, el prestigio del positivismo y de la ciencia ofrece una coartada literaria perfecta para cimentar invenciones basadas en el espiritismo, la frenología o la psicopatología.

Por ello no extraña que el narrador de “Dagón”, de H. P. Lovecraft, escribiera “bajo una fuerte tensión mental, ya que cuando llegue la noche habré dejado de existir”⁴⁷⁵. Bioy Casares añade que los primeros argumentos de este tipo se reducen a consignar la aparición de uno o varios fantasmas, desarrollándose hacia la introducción de lo increíble en contextos cotidianos, “lo que podríamos llamar la tendencia realista en la literatura fantástica (ejemplo: Wells)”⁴⁷⁶. Una certidumbre parecida presenta Borges el 29 de noviembre de 1983, en el prefacio que redactó en Buenos Aires a las cortazarianas *Cartas de mamá*, donde concluye que las pesquisas morales, con sus costumbres y consecuencias, quedan exentas de imponerse en la imaginación literaria:

Muy poco sé de las letras contemporáneas. Creo que podemos conocer el pasado, siquiera de un modo simbólico, y que podemos imaginar el futuro, según el temor o la fe; en el presente hay demasiadas cosas para que nos sea dado descifrarlas. (...) Una historia fantástica, según Wells, debe admitir sólo un hecho fantástico para que la imaginación del lector la acepte fácilmente. Esta prudencia corresponde al escéptico siglo *diecinueve*, no al tiempo que soñó las cosmogonías o el *Libro de las Mil y Una noches*.⁴⁷⁷

En este sentido, debe señalarse que el cuento literario hispanoamericano arranca con la primera generación romántica, en particular con “El matadero” (*circa* 1840) de Esteban Echeverría. Sin embargo, temas como el acecho del doble o la escenificación de los poderes sobrenaturales de la cofradía compuesta por brujas, espectros y vampiros

⁴⁷³ *Ibíd.*, p. 15.

⁴⁷⁴ Robert Bloch. “Introducción: Una carta abierta a H. P. Lovecraft”, en Robert E. Weinberg y Martin H. Greenberg (Eds.). *El legado de Lovecraft*, Barcelona, Martínez Roca, 1991, pp. 11-12.

⁴⁷⁵ Howard Phillips Lovecraft. *Dagón y otros cuentos macabros*, Madrid, Alianza, 1984, p. 7, [1982].

⁴⁷⁶ Adolfo Bioy Casares. “Prólogo y Postdata al prólogo”, op. cit., p. 10

⁴⁷⁷ Jorge Luis Borges. “Prólogo”, en Julio Cortázar. *Cartas de mamá* (1959), Buenos Aires, Proa, 1992, p. 7, [1983].

no se consolidan en Hispanoamérica hasta varias décadas después. Aunque ya en los siglos XVIII y XIX existen recopilaciones de leyendas de fantasmas de carácter oral y reelaboraciones de argumentos tradicionales, es a partir del XX cuando cada escritor insufla su inspiración a los motivos recogidos del acervo popular.

Si bien Chateaubriand, Flaubert o Bécquer habían revitalizado el poso histórico-legendario presente en la antigüedad clásica y en el cristianismo, las traducciones y versiones directas de las obras de Poe o Dumas no se expanden hasta 1880. Ambas vías de penetración de la literatura fantástica fortalecen el empleo de procedimientos paradigmáticos como el tono confidencial y los finales sorprendentes. Paul Verdevoye indica que los libros de vulgarización de teorías psicológicas, junto a las aportaciones de E. T. A. Hoffmann, Julio Verne o el astrónomo francés Camille Flammarion, influyen en la poética de Eduardo Ladislao Holmberg (1852-1937) y de Juana Manuela Gorriti (1818-1892), cuyos “breves relatos (el más largo tiene 7 páginas, el más corto, una y media) inauguran el discurso en primera persona.”⁴⁷⁸

Durante el romanticismo se tiende a simular la equivalencia del *yo* empírico del autor con el lingüístico del narrador ficticio, en pro de la verosimilitud. De esta estética se hacen eco los textos del propio Holmberg, como observamos en “El ruiseñor y el artista”, en el que se narra el deseo del protagonista de pintar un pájaro en pleno canto, y en “Horacio Kalibang o los autómatas”, donde se exploran las consecuencias de la construcción de un ser de rostro inexpresivo y cuyo cuerpo carece de centro de gravedad. Nótese que, en el siguiente fragmento del relato, puede invertirse la interpretación y modificarse la percepción del universo propuesto si sustituimos el vocablo “amor” por “amo”:

Tengo su autómatas, que me amará perpetuamente, sin cambio ni mudanza, porque será mi *amor* grabado de un modo indeleble en las respuestas sinceras de sus resortes (...). Tengo el mundo en mis manos, porque lo manejo con mis autómatas. Cuando, sumergido en el torbellino de la política, encuentres algún personaje que se aparte de lo que la razón y la conciencia dictan a todo hombre honrado... puedes exclamar: ¡es un autómatas!⁴⁷⁹

Carmen Ruiz Barrionuevo, en “De lo fantástico a lo neofantástico: Leopoldo Lugones y Julio Cortázar”, explica que la narrativa lugoniana bebe de dos corrientes, “la que podemos llamar romántica, que proviene de las creencias cristianas, supersticiones

⁴⁷⁸ Paul Verdevoye. “Ayer y anteayer”, *Río de la Plata: Culturas*, 1985, 1, p. 8.

⁴⁷⁹ Eduardo Ladislao Holmberg. “Horacio Kalibang o los autómatas”, en Óscar Hahn. *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*, op. cit., p. 161.

populares e ideas filosóficas, y la que se ejercita en su relación con el interés creciente por las ciencias naturales y la filosofía positivista”⁴⁸⁰. La impronta del argentino en otros escritores propicia la duda existencial y el cuestionamiento de la racionalidad. Por este motivo se tratan de comprender y superar las contradicciones epocales a partir de la indagación en los misterios de lo subconsciente y lo onírico.

En el caso de México, Larson opina que el término “fantasía” debe aplicarse a las preocupaciones que irrumpen en el panorama cultural como contrapartida a un clima social enturbiado por guerras y revueltas. Tras reconocer que en territorio azteca no predomina el cultivo de las teorías idealistas y que el relato breve de terror recibe escasa aceptación de público y medios difusores, asume que en el contexto más improbable “reality is freely transformed for the purpose of sustaining the sense of wonder that is essential to the human spirit.”⁴⁸¹

De este modo, concibe dentro del mismo fenómeno a la prosa híbrida modernista de Amado Nervo, las narraciones grotescas de Francisco Tario, los “Cuentos macabros” de Alejandro Cuevas, e incluso los bestiarios sobre unicornios y sirenas de Julio Torri o la extravagante imaginería de origen árabe de la que se nutre Alfonso Reyes. Edmundo Valadés, en *El libro de la imaginación*, registra como ilustración de esta vertiente inicial de la literatura fantástica, tan inquietante como lúdica, al tariano “Cordelia”, de *Tapioca Inn: mansión para fantasmas* (1952):

Sintió pasos en la noche y se incorporó con sobresalto.

-¿Eres tú, Cordelia? – dijo.

Y luego:

- ¿Eres tú? Responde.

- Sí, soy yo – le replicó ella desde el fondo del pasillo.

Entonces se durmió. Pero a la mañana siguiente habló con su mujer que se llamaba Clara – y con su sirvienta que se llamaba Eustolia.⁴⁸²

Por lo que respecta a la ciencia ficción, Larson la clasifica como integrante de la

⁴⁸⁰ Carmen Ruiz Barrionuevo. “De lo fantástico a lo neofantástico: Leopoldo Lugones y Julio Cortázar”, en Guadalupe Fernández Ariza (Coord.). *Literatura hispanoamericana del siglo XX: Imaginación y fantasía*, Málaga, Universidad de Málaga, 2004, p. 131.

⁴⁸¹ Ross Larson. *Fantasy and Imagination in the Mexican narrative*, op. cit., p. 50. “La realidad puede transformarse libremente a fin de preservar el sentido de la maravilla, esencial al espíritu humano.” La traducción es mía.

⁴⁸² Francisco Tario. “Cordelia”, en Edmundo Valadés. *El libro de la imaginación*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 25, [1970].

“fantasy” en función de los mecanismos con que el género interpreta y juzga la realidad: “Speculation about the future is really disguised speculation about the present”⁴⁸³. Su origen puede datarse en 1818, cuando la creatividad de Mary Shelley engendra de un estímulo eléctrico al monstruo de Frankenstein. Entre los clásicos de esta rama de la fantasía podemos remontarnos, entre otros, a *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (1886), de Robert Louis Stevenson, *La máquina del tiempo* (1895) y *La guerra de los mundos* (1898), de H. G. Wells, *Un mundo feliz* (1932), de Aldous Huxley, *1984* (1948), de George Orwell, o *Fahrenheit 451* (1953), de Ray Bradbury. En las letras hispánicas, de nuevo Lugones abre el camino con *Las fuerzas extrañas* (1906), colección de doce relatos en los que propone curiosas hipótesis cosmológicas haciendo gala de un lenguaje pseudocientífico.

Óscar Hurtado, en el prólogo a *Wells, Bradbury, Asimov... Narraciones de ciencia ficción*, cree que existe una sola distinción entre lo comprobable y lo imaginario: la época en que se contrastan las definiciones de uno y otro concepto. Gracias a los descubrimientos científicos, en nuestros días las excursiones lunares han abandonado su condición de quimera, lo que cristaliza en un “punto privilegiado en el mundo del hombre desde el cual se borran las diferencias entre lo real y lo fantástico.”⁴⁸⁴

La cercanía de la ciencia ficción a la narrativa de terror se pone de manifiesto en la obra de Lovecraft. Por ejemplo, en “El color que cayó del cielo” se narra la caída de un fragmento de meteorito cuyo tono “resultaba casi imposible de describir; y sólo fue por analogía que lo calificaron de color”⁴⁸⁵. La piedra estelar equivale a “un pedazo del gran espacio exterior; y como tal tenía unas propiedades desconocidas y obedecía a otras leyes diferentes”⁴⁸⁶. Ante esta perspectiva a la vez posible y extraña, el colombiano René Rebetez asevera que “la ciencia ficción es la cuarta dimensión de la literatura.”⁴⁸⁷

⁴⁸³ Ross Larson. *Fantasy and Imagination in the Mexican narrative*, op. cit., p. 57. “La especulación sobre el presente se disfraza en verdad de especulación sobre el futuro.” La traducción es mía.

⁴⁸⁴ Óscar Hurtado (Ed.). *Wells, Bradbury, Asimov... Narraciones de ciencia ficción*, Madrid, Miguel Castellote, 1971, p. 8.

⁴⁸⁵ Howard Phillips Lovecraft. *El que susurra en la oscuridad*, Barcelona, Bruguera, 1977, pp. 206-207, [1930].

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 207.

⁴⁸⁷ René Rebetez cit. en Óscar Hurtado (Ed.). *Wells, Bradbury, Asimov... Narraciones de ciencia ficción*, op. cit., p. 7.

Así lo atestigua Wells en “El nuevo acelerador”, relato en el que patenta un estimulante artefacto que afecta a todos los órganos vitales y con el que se logra que niños de once años parezcan adultos y jóvenes de veinticinco adquieran la madurez en menos de una milésima. La rapidez intrínseca que genera el aparato produce la sensación de demora en el entorno, de suerte que su portador observa cómo “una abeja se deslizaba por el aire batiendo lentamente las alas y la velocidad de un caracol excepcionalmente lento.”⁴⁸⁸

El propio narrador afirma que escribió en seis minutos la historia bajo los efectos que le causó la ingesta de su invento. Asimismo, resulta sintomático su anuncio del *retardador*, dispositivo opuesto con el que pretende convertir en pocos segundos varias horas de transcurso ordinario y liberarnos así de las fronteras físicas, germinando la semilla de “los actos más notables y (...) los más criminales, escurriéndose (...) a través de los intersticios del tiempo”⁴⁸⁹. Su propósito parece profetizar la inmortalidad de los *superhéroes* de *cómics*, quienes viven vertiginosamente mil aventuras sin muestras de cansancio ni envejecimiento.

En palabras de Samperio, el requisito básico de la ciencia ficción estriba en preguntarse “¿Qué pasaría si...?”⁴⁹⁰. En esta dirección, insiste en tomar las ficciones de Stanislaw Lem como referencia ineludible. En *Solaris*, el polaco diseña una mitología fascinante partiendo de la invención de los catálogos de una biblioteca interestelar cuyos escritos, en lengua extraterrestre e incomprensible, evocan a los libros ficticios citados por Borges. El ambiguo y aislado planeta de la novela, tan legendario por la bibliografía que suscita entre los terrícolas como por su particularísima estructura, posee su cabeza pensante en un océano inabordable e inestable. Los “adeptos” y estudiosos del mismo sospechan que el destino de la humanidad se revela en sus manifestaciones: “No `ve´ como nosotros (...), se mete directamente dentro del cerebro.”⁴⁹¹

Lo fantástico de la historia se materializa en el miedo a que el reducido alcance de nuestros sentidos, junto a las imposiciones de la naturaleza orgánica y las demandas fisiológicas, nos impida contactar con civilizaciones de otras galaxias. Los visitantes de

⁴⁸⁸ Herbert George Wells. “El nuevo acelerador” (1901), en Varios Autores. *Antología de ciencia ficción*, México, Alfaguara, 2000, p. 26, [1997].

⁴⁸⁹ *Ibíd.*, p. 35.

⁴⁹⁰ Guillermo Samperio. “Prólogo”, op. cit., p. 8.

⁴⁹¹ Stanislaw Lem. *Solaris*, Barcelona, Minotauro, 2003, p. 227, [1961].

Solaris concretan sus anhelos en “un planeta en el que todo al fin resulta posible”⁴⁹², en pos de una actitud vital ajena al aquí y el ahora. El océano extrae del subconsciente los deseos más profundos de sus moradores, alterando hasta el extremo su proceder habitual y dando pie a “una situación donde no cabe la moral”⁴⁹³. Lem nos pregunta hasta qué punto la obsesión por atravesar los confines del cosmos justifica nuestra incapacidad para resolver los abismos de la mente: “Hemos puesto nombre a todas las estrellas, a todos los planetas, cuando probablemente ya tenían nombre.”⁴⁹⁴

En *Diarios de las estrellas. Viajes*, su personaje Ijon Tichy toma el relevo de Samósata, Cyrano de Bergerac, Micromegas y Gulliver para emprender un recorrido imaginario por el espacio-tiempo. En el “Viaje decimotercero”, tras visitar “dos planetas gemelos”, llega a una región en cuya sociedad se niega la individualidad: “La colectividad es eterna y regida por unas leyes constantes e inamovibles, iguales a las que rigen el poderío de soles y estrellas”⁴⁹⁵. Las implicaciones de esta crítica velada las comprenderemos años más tarde, cuando publica *Congreso de futurología*. En esta breve novela, Lem relata cómo los niños del futuro aprenden a leer y escribir con un “jarabe ortográfico” y cómo un medicamento denominado “autental” contribuye a la relatividad de la identidad: “Este específico sirve para suscitar el recuerdo sintético de lo que uno nunca llegó a experimentar en su vida. Con la dantina, por ejemplo, un individuo llega a persuadirse hondamente de que escribió la *Divina Comedia*.”⁴⁹⁶

En esta distopía, hasta los reconocimientos prestigiosos y las obras maestras se caracterizan por su bajo coste: “Cualquier persona puede conseguir el Premio Nobel, de la misma manera que puede colgar en las paredes de su casa las obras de arte más valiosas, puesto que lo uno y lo otro no es más que una pizca de polvo que excita el cerebro”⁴⁹⁷. Los productos *psíquimicos* dulcifican los impulsos espontáneos, de suerte que sus “bombas de amor al prójimo” predisponen a hacer el bien: “Ya no existen las iglesias: las capillas son ahora las farmacias”⁴⁹⁸. El colmo del absurdo se refleja en los congresos y las conferencias, repletos de signos de contenido ilegible para los profanos

⁴⁹² *Ibid.*, p. 129.

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 177.

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 213.

⁴⁹⁵ Stanislaw Lem. *Diarios de las estrellas. Viajes*, Barcelona, Bruguera, 1980, p. 127, [1957].

⁴⁹⁶ Stanislaw Lem. *Congreso de futurología*, Madrid, Alianza, 2005, p. 93, [1971].

⁴⁹⁷ *Ibid.*, pp. 133-134.

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 91.

en las materias impartidas:

Cada orador disponía de cuatro minutos para desarrollar su tesis, lo cual era bastante si se tiene en cuenta que hubo 198 informes de 64 países. Para acelerar el ritmo de los debates, era necesario estudiar uno mismo los informes previamente, puesto que el orador sólo había de expresarse con cifras, subrayando de este modo los pasajes esenciales de su trabajo. (...) La discusión fundamental habría de tener lugar, precisamente, entre las computadoras.⁴⁹⁹

El hecho de que el esfuerzo que imprimimos a nuestras tareas pueda sustituirse paulatinamente por la tecnología lleva a situaciones ridículas. Miguel Mihura, en *Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario* (1943), se burla de la excesiva fe en la ciencia, en la medida en que nos incapacita para discernir la calidad de la cantidad. Así, conjetura la invención de una máquina que “no sirve para nada, pero es muy grande. En eso consiste su mérito: no cabe en una habitación. Y ahora pienso inventar otra más grande todavía, que no quepa ni en dos habitaciones.”⁵⁰⁰

No obstante, la extinción real o virtual de los humanos como consecuencia del dominio de las máquinas suele abordarse con mayor angustia. Marco Denevi, en “Apocalipsis”, arguye que la perfección y la multifuncionalidad crecientes de los ordenadores nos condenan al vacío, en tanto habrá un día en el que no podamos comer, crear ni amar sin ellos. Si se cumplen sus temores, los objetos se convertirán en sujetos y ocuparán “todo el espacio disponible. Nadie podía moverse sin tropezar con una de ellas. Finalmente los hombres desaparecieron. Como el último se olvidó de desconectar las máquinas, desde entonces seguimos funcionando”⁵⁰¹. Semejante augurio se mitiga a base de ironía, como demuestra Britto García en “Artes posibles”:

Máquina maravillosa para hacer el arte, no esas tonterías debiluchas que llaman hoy arte, que apelan por separado a la vista, al oído, a otros sentidos o cosas así (...). Como luego de experimentada en su totalidad la experiencia artística ya para qué vivir, el espectador es atacado en su instinto de conservación, fibra a fibra, deshilachado, macerado, masticado y digerido.⁵⁰²

Samperio hereda de estos autores el afán por idear aventuras que combinen lo ficticio con lo poético. Con la finalidad de hallar un camino propio y conciliar las contradicciones de su entorno, extrapola sus lecturas y sus experiencias familiares al ámbito creativo. En “Manera de mis lecturas primerizas” (ensayo escrito en 1997, pero

⁴⁹⁹ *Ibíd.*, p. 29.

⁵⁰⁰ Miguel Mihura. *Teatro completo*, Madrid, Cátedra, 2004, p. 238.

⁵⁰¹ Marco Denevi. *Ceremonia secreta y otros cuentos*, New York, The MacMillan Company, 1965, p. 9.

⁵⁰² Luis Britto García. “Artes posibles”, en Clara Obligado (Ed.). *Por favor, sea breve. Antología de relatos hiperbreves*, op. cit., p. 4.

publicado y revisado años después), recuerda cómo durante la infancia su padre les mostraba, a él y a sus hermanos, un libro en inglés donde se compendaban “los acontecimientos más extraños del mundo”⁵⁰³. El volumen incluía raras fotografías en blanco y negro, como por ejemplo de un “hindú que tenía una lengua que le alcanzaba para lamerse las rodillas”⁵⁰⁴. Esta constatación de lo extraordinario en la cotidianidad confluye con su gusto por la literatura fantástica. De ahí se desprende que con doce años se interesara por *Sinhué, el egipcio* (1945), de Mika Waltari, o por *El libro de los muertos* de la mitología egipcia:

A mí aquellos dibujos y las palabras que los referían, resaltados por la gestualidad dramatizada de mi padre – al fin actor –, se instalaban en mi lado de maravillada credibilidad, algo corría hacia mis genitales y algo hacia la duda. El acto de aprehensión fluía a través del placer. Los relatos que me fascinaban eran los que más horror me producían. (...) Los grabados del libro de faquires y las láminas de pintura me otorgaron la visión estética a través de imágenes y escenas, como en muchas ocasiones pienso mis relatos.⁵⁰⁵

Este viaje por la barca de Sinhué lo conduce a la homérica *Ilíada*, con la que desarrolla su inclinación a la poesía y a lo fantástico. Y de ahí, según explica en el mismo texto, descubre la imaginación de Swift, los cuentos maravillosos de Lord Dunsany, el ambiguo círculo de Cthulhu que creó Lovecraft, la extrañeza propiciada en las obras de Gombrowicz o de Bruno Schulz, la reivindicación del absurdo de Beckett y Ionesco (con Alejandro Jodorowsky como sucesor), la narrativa de terror de Meyrink, el suspense de Poe, las preocupaciones ontológicas de Felisberto Hernández, la maestría con que García Márquez vincula lo mágico con lo cotidiano, o la ciencia ficción de John Wyndham, quien en *El día de los trífidos* (1951) narra la invasión de unas monstruosas plantas de procedencia cósmica.

Junto a estas influencias, no debe obviarse la relevancia que para nuestro autor poseen las concepciones sobre la temporalidad esgrimidas por Wells, quien dignifica los viajes al pasado en *La máquina del tiempo* (1895), o por Bioy Casares y Borges. Este último, en “Nueva refutación del tiempo”, perteneciente a *Otras inquisiciones*, declara su preferencia por la doctrina berkeleyana sobre la de David Hume. Mientras que la originalidad de éste estriba en la supresión del sujeto, la del idealista va más allá al

⁵⁰³ Guillermo Samperio. “Manera de mis lecturas primerizas”, en www.jornada.unam.mx/1997/jul97/970727/sem-samperio.html. (Bajado el 13/4/2006).

⁵⁰⁴ *Ibíd.*

⁵⁰⁵ *Ibíd.*

cuestionar los objetos:

El idealismo es tan antiguo como la inquietud metafísica: su apologista más agudo, George Berkeley, floreció en el siglo XVIII (...) [y] negó la materia. Ello no significa, entiéndase bien, que negó los colores, los olores, los sabores, los sonidos y los contactos; lo que negó fue que, además de esas percepciones, que componen el mundo externo, hubiera dolores que nadie siente, colores que nadie ve, formas que nadie toca.⁵⁰⁶

La sospecha borgesiana afecta a la noción de una continuidad científica basada en la sistematización. La filosofía que duda de la consistencia del sujeto perceptivo tanto como de lo percibido aboca a la desaparición de los postulados tradicionales acerca del espacio y el tiempo: “Fuera de cada percepción (actual o conjetural) no existe la materia; fuera de cada estado mental no existe el espíritu; tampoco el tiempo existirá fuera de cada instante presente”⁵⁰⁷. Ya Kafka, en “Investigaciones de un perro”, se dio cuenta de las ventajas de proceder de manera asistemática e independiente a fin de encontrar *el otro lado* de la ciencia: “Yo sólo me entusiasmo con las lagunas de la ley, por las que me siento fuertemente atraído.”⁵⁰⁸

Todo este sustrato teórico se plasma en *Anteojos para la abstracción*, novela en la que la ficción científica deviene tan fantástica como metafísica y filosófica. El título alude a unas lentes que permiten *ver* la Nada, el completo vacío: “El observador entabla una relación de valores similares a los de la cosa mirada: desnuda y abstracta. Un diálogo descarnado. Un diálogo de abstracciones puras y absolutas. Tal vez sea un monólogo de la abstracción que nos ocupa para mirarla y, al hacerlo, nos incluye.”⁵⁰⁹

La posibilidad de asomarse a la distancia *per se* y anular los términos espaciales relativos a la lejanía y a la proximidad supone todo un desafío en nuestra época. Frente al nihilismo de muchos de sus coetáneos, Samperio propone una forma de mirar el No Ser que modifique los estados anímicos del investigador y enriquezca su perspectiva del mundo: “Este aparato puede serle más útil a los filósofos nihilistas, quienes podrían corroborar la existencia material de la nada”⁵¹⁰. Su original creación se fundamenta en la intuición de que “algunos hechos que los adultos llamaban azarosos, coincidentes, excepcionales, o inexplicables, lo hacían suponer [a su inventor] manifestaciones no

⁵⁰⁶ Jorge Luis Borges. *Obras completas II (1952-1972)*, Buenos Aires, Emecé, 1996, p. 144, [1989].

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 146.

⁵⁰⁸ Franz Kafka. *Cuentos completos*, op. cit., p. 370.

⁵⁰⁹ Guillermo Samperio. *Anteojos para la abstracción*, op. cit., p. 65.

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 58.

visibles de la realidad, no computables adultamente.”⁵¹¹

Enzensberger critica el carácter experimental de las vanguardias aduciendo su carencia de aplicación efectiva en las disciplinas artísticas: “De ningún modo puede ser un fin en sí mismo. Su valor intrínseco es cero. (...) El experimento sirve para producir conocimientos científicos, no para producir arte”⁵¹². Ante esta dificultad apriorística, el protagonista de *Anteojos para la abstracción* se pregunta “¿cómo construir artefactos que fuesen, a un tiempo, útiles y artísticos?”⁵¹³. Por ello las letras samperianas trazan un sendero imprevisto para llegar a la meta y deleitar al acompañante curioso, guiándose más por contradicciones que por coincidencias. Con ellas se puede afirmar sin negar y comprender que el claroscuro casa bien con la imaginación y que lo indefinible también merece atención: “La ciencia estaba en condiciones de medir la distancia que hay entre un planeta y una estrella, o entre un neutrón y sus electrones, o entre dos puntos dados, pero que a dichas condiciones *escapaba la de medir la distancia en sí misma*. O lo que era igual: no les es dado reflexionar sobre *la distancia en sí*.”⁵¹⁴

Esta apuesta por el *logos* más que por los mitos en torno a los avances de las ciencias enlaza con la que Pérez Estrada realiza en su *Ulises, o Libro de las distancias*. También el personaje principal de esta novela se adentra en una reflexión a caballo entre lo imaginario y lo tecnológico: “Otra noche, u otras muchas noches, que en esto de los sueños nunca se sabe, me hallé frente a un individuo, inventor de la Máquina del Desencanto. Consistía en un artilugio con lentes, prismas, luces, motores y poleas, amén de los complicados secretos de la informática y la cibernética.”⁵¹⁵

Junto a las semejanzas en las técnicas narrativas, proclives a alternar la voz en primera persona con la tercera, encontramos varias similitudes conceptuales entre ambos textos. Sobre todo en lo que se refiere al ensalzamiento de la abstracción del espacio – “viajero es el que quiere y exige no el espejo, sino el espejismo. La distancia no es más que la antípoda de las cosas frecuentes”⁵¹⁶ – y del artista intuitivo que no se compromete con lo utilitario: “Hacer de la incompreensión un arte – osó murmurar el

⁵¹¹ *Ibíd.*, p. 30.

⁵¹² Hans Magnus Enzensberger. “Las aporías de la vanguardia”, loc. cit., p. 18.

⁵¹³ Guillermo Samperio. *Anteojos para la abstracción*, op. cit., p. 18.

⁵¹⁴ *Ibíd.*, p. 55.

⁵¹⁵ Rafael Pérez Estrada. *Ulises, o Libro de las distancias*, Madrid, Huerga & Fierro, 1997, p. 53.

⁵¹⁶ *Ibíd.*, p. 78.

niño de siempre – es virtud de grandes poetas.”⁵¹⁷

Además de en *Anteojos para la abstracción*, Samperio explora los terrenos de la *science fiction* en muchos de sus cuentos. No en vano Arturo Arredondo señala que su generación “está teñida por la prosa y el prestigio de grandes maestros de la ciencia ficción como Ray Bradbury, Isaac Asimov, Clarke y otros. Las cantidades industriales de tiras cómicas que consumieron estos actuales escritores en la década de los sesenta, los marcaron para siempre”⁵¹⁸. Así lo corrobora en “El azulenco Michel”, en el que renueva el léxico del género – convencionalmente plagado de vocablos relativos a la computación y a la robótica – con imágenes poéticas y, al mismo tiempo, otorga nuevos matices a los personajes habituales en este tipo de narraciones.

Con esta intención revitalizadora escribe la historia de dos piratas informáticos: los jóvenes Albert y Kosticova, *caza-recompensas* del futuro. El relato comienza con el desvelamiento de que se había enterrado vivo al primero de ellos: “No lograba percibir su cuerpo, la reciedumbre de músculos y huesos se había vuelto de humo. Intentó recordar lo que había hecho, pero la memoria también se encontraba nubosa”⁵¹⁹. Su sensación inicial fue la de verse atrapado mentalmente por la hermosura del lenguaje y desbordado en lo físico por una “luz azulenca [que] se iba aproximando de forma paulatina. Paralelamente, en su cabeza empezaron a sonar palabras inconexas: zapato, bicicleta, chip, rinoceronte, monitor, pipa, montaña, labios, ventana, horizonte, satélite”⁵²⁰. Al final sabemos que fingió su muerte para escapar de sus perseguidores y que, tras el vértigo que le supuso su recuperación, usará el “antivirus multicíclico” que tenía preparado para *revivir* a su cómplice.

En todo caso, observemos cómo este talento samperiano para conjugar la poesía y el humor con la ciencia ficción aparece también en “El antimordo”:

Lograría así no ser tan transparente, ni de piel ni de espíritu, pues en cualquier universo existen seres (de siete o veinticuatro brazos, no importa) que coleccionan pensamientos ajenos y los andan exhibiendo en los Circos de la Mente, como los denominan los habitantes de Solaris. (...) Y para qué poner más ejemplos de los que vienen en el Compendio de Incompatibilidades

⁵¹⁷ *Ibíd.*, p. 135.

⁵¹⁸ Arturo Arredondo. “Guillermo Samperio: Un escritor chilango”, *IPN. Arte, ciencia, cultura*, julio-agosto de 1995, 2, p. 16.

⁵¹⁹ Guillermo Samperio. “El azulenco Michel”, *Isla desnuda*, noviembre de 2002, 11, p. 74.

⁵²⁰ *Ibíd.*, p. 74.

Prehistóricas, editado en la Nebulosa de los Murciélagos, en el año 777 799 540 765 212 340.⁵²¹

En resumen, las entidades más lúgubres de nuestra imaginación alcanzan su cumbre tenebrosa de reconocimiento literario entre las nieblas nocturnas de cementerios misteriosos, páramos solitarios y monasterios en ruinas o deshabitados desde 1890 hasta 1940 aproximadamente. A continuación, nos perturban “en ambientes mundanos, como en hoteles a plena luz del día, en chalés de las afueras y en casas de campo, utilizando – cuando les conviene – nuestros teléfonos y nuestros modernos medios de transporte.”⁵²²

Solaris ejemplifica a la perfección *el sentido restringido* de lo fantástico del que habla Samperio, situando en el espacio exterior una experiencia cercana a lo espectral y trazando una intersección de planos ontológicos que contrasta con los recursos más tipificados de épocas anteriores. Como señala Alicia Helda Puleo en “La sexualidad fantástica”, los rasgos del género en las historias tradicionales de vampiros o fantasmas funcionan como clave previsible y edificadora de un canon determinado; pero, en la actualidad, “la falta de paradigma es irreductible”⁵²³. También Gerardo Mario Goloboff, en “Ideas sobre lo fantástico borgeano”, sugiere que hoy en día encontramos realidades vaporosas en cualquier lugar:

Hablando, escribiendo, borrándose, consignándose, su inscripción en la arena dará, finalmente, la imagen de ese lenguaje que siempre está en otro, que siempre está ausente. Y eso será quizás su fantástico; lo fantasmal de una palabra cuyo rostro jamás es el mismo; cuyas sombras, fluyentes, constantes, desaparecen y están.⁵²⁴

⁵²¹ Guillermo Samperio. *La guerra oculta*, México, Lectorum, 2008, pp. 173-174.

⁵²² Michael Cox and R. A. Gilbert. *Historias de fantasmas de la literatura inglesa I*, op. cit., pp. 17-18.

⁵²³ Alicia Helda Puleo. “La sexualidad fantástica”, en Varios Autores. *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*, loc. cit., p. 217.

⁵²⁴ Gerardo Mario Goloboff. “Ideas sobre lo fantástico borgeano”, *Río de la Plata: Culturas*, 1985, 1, p. 64.

II.2. EL SURREALISMO Y LA NEOFANTASÍA.

Tú mismo te has mofado de la dialéctica y has dicho que si de casualidad existe una dialéctica, es la dialéctica de lo torcido.⁵²⁵

Fernando R. De la Flor, en *Biblioclasmo*, rememora con ironía la figura de Juan de Zumárraga, “primer arzobispo de México, que a fines de 1520 o después de 1528 mandó quemar los emblemas de la idolatría azteca, sus libros, librerías y pinturas”⁵²⁶. El lema *Nihil novum sub sole* conlleva desconfianza hacia la posibilidad de innovación en las obras de arte, pero también implica que puede recuperarse el contenido potencial de las mismas. Sin embargo, casi nada compensa la pérdida de los testimonios artísticos, máxime cuando éstos pertenecen a antiguas civilizaciones.

En el subcontinente latinoamericano, se da la paradoja de que la destrucción de los principales símbolos aborígenes va de la mano de la irrupción de las ambiciones – materiales y espirituales – aparejadas a los viejos sueños de Occidente. Según Óscar Hahn, la propensión hacia lo fantástico en la literatura de Hispanoamérica se arraiga en un contexto marcado por el deseo de descubrir en el territorio conquistado las maravillas de las que hablaban los mitos. La realidad *per se*, reforzada con la promesa de aventuras inéditas y cuantiosos tesoros, les parecía asombrosa a los colonizadores:

La posibilidad de encontrar cosas sorprendentes, vislumbradas por los europeos en las novelas de caballerías y en los relatos derivados de la *Naturalis Historia*, de Plinio, o de las *Etimologías*, de San Isidoro de Sevilla, fue un poderoso estímulo para los españoles al emprender la exploración de América: el Paraíso Terrenal, que Colón creyó hallar cerca del río Orinoco; la fuente de la eterna juventud, rastreada en vano por Juan Ponce de León; las amazonas, cuya búsqueda fue encomendada por Diego de Velázquez a Hernán Cortés; grifos, tritones, dragones, enanos, gigantes, hombres con un ojo en la frente, hombres con cola; y lugares fabulosos como el Dorado o la Ciudad Encantada de los Césares.⁵²⁷

Guadalupe Fernández Ariza, en su *Literatura hispanoamericana del siglo XX. Historia y maravilla*, cita a Mario Vargas Llosa para retrotraernos aún más a las raíces de las ficciones construidas en torno al paraíso terrenal. En opinión del peruano, se trata de un afán que “ha perseguido incesantemente a la humanidad, por lo menos desde los

⁵²⁵ Guillermo Samperio. “Bodegón” (*Lenin en el fútbol*), en *Cuando el tacto toma la palabra. Cuentos (1974-1999)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 100, [1978].

⁵²⁶ Fernando R. De la Flor. *Biblioclasmo: Por una práctica crítica de la lecto-escritura*, op. cit., p. 12.

⁵²⁷ Óscar Hahn. *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*, op. cit., p. 11.

tiempos de Platón, cuya *República* es la primera de esa larga secuencia de utopías concebidas en Occidente.”⁵²⁸

En esta línea, García Gual advierte que “la fantasía resulta profética muchas veces, aunque no tenga tales intenciones”⁵²⁹. No en vano el creacionista Juan Larrea, en su ensayo “El surrealismo entre viejo y nuevo mundo”, adujo que lo fantástico “había hecho acto de presencia histórica en España, fecundadora del porvenir de América. De España pasa a Nueva España, a México, patria de la Libertad y vértice focal del Nuevo Mundo”⁵³⁰. Obviando los evidentes visos colonialistas de esta aseveración, cabe destacar que a principios del siglo XX diversos intelectuales profundizan en la idea de que en las extensiones americanas – en concreto en México – se cumpliría la esperanza de una modernidad integradora tanto en lo práctico como en lo creativo.

Ana Rosa Domenella alude a palabras del propio Larrea para reconocer que las vanguardias históricas “estallaron entre las dos grandes guerras y se afianzaron en las ciudades como espacios idóneos; aunque tienen su origen del lado `de allá´ (al decir de Cortázar), arriban con variantes a nuestros países, el Mundo Nuevo, `lugar de cita de todos los poetas´”⁵³¹. Menos optimista se mostró Alfonso Reyes al asegurar, con su habitual ingenio, que el difícil encuentro entre la cultura americana y la europea “fue el resultado de algunos errores científicos y algunos aciertos poéticos”⁵³². Octavio Paz aborda la misma cuestión con una mezcla de escepticismo e inquietud, considerando que “toda la historia de México, desde la Conquista hasta la Revolución, puede verse como una búsqueda de nosotros mismos, deformados o enmascarados por instituciones extrañas, y de una Forma que nos exprese.”⁵³³

En una época en la que el tema de la identidad se erige como un problema fundamental, buena parte de los teóricos occidentales estimaron que la literatura y el

⁵²⁸ Mario Vargas Llosa cit. en Guadalupe Fernández Ariza (Coord). “Mario Vargas Llosa: El dictador y la tragedia”, *Literatura hispanoamericana del siglo XX. Historia y maravilla*, loc. cit., p. 177.

⁵²⁹ Carlos García Gual. “Introducción”, en Luciano de Samósata. *Relatos fantásticos*, op. cit., p. 9.

⁵³⁰ Juan Larrea. “El surrealismo entre viejo y nuevo mundo”, en Víctor García de la Concha (Ed.). *El surrealismo*, Madrid, Taurus, 1982, p. 49, [1944].

⁵³¹ Ana Rosa Domenella. “La pintoras también narran... también cuentan (Leonora Carrington, Remedios Varo, Frida Kahlo)”, en Alfredo Pavón (Ed.). *Ni cuento que los aguante. La ficción en México*, México, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1997, p. 19.

⁵³² Alfonso Reyes. *Última Tule*, México, Imprenta Universitaria, 1942, p. 65.

⁵³³ Octavio Paz. *El laberinto de la soledad*, Madrid, Cátedra, 1993, p. 310, [1950].

arte alcanzarían su máximo esplendor en un lugar donde conviviera lo histórico con lo mitológico. En este contexto, André Breton crea en Francia el surrealismo y nombra a México como la nación surrealista por excelencia. Para Begoña Souviron, esta consigna nace de la necesidad de un revulsivo que corroborara las bases ideológicas de un movimiento artístico que “está en origen encarnado en la propia realidad mágico-maravillosa de América.”⁵³⁴

Como apunta Teodosio Fernández, el interés por nuevos modos de expresión deriva del fracaso de la sociedad burguesa cimentada en el positivismo filosófico. Esta decepción desemboca en la intención de impulsar el territorio americano como centro neurálgico de la cultura: “La pretensión de ver el mundo con ojos nuevos exigió que se viese como si acabase de surgir de la nada – ‘como en una primicial floración’, según escribió Borges en una de sus proclamas ultraístas –, y nada más adecuado al respecto que una América joven o niña.”⁵³⁵

En el artículo “Enrique Molina y un posible surrealismo argentino”, Blas Matamoro señala la huella de una corriente subterránea de las letras europeas que conecta con las preocupaciones de los escritores latinoamericanos, trazando un viaje de ida y vuelta que arranca desde “la magia blanca de Mallarmé, las correspondencias cósmicas de Baudelaire, las relaciones musicales de la prosodia de los románticos alemanes, [y llegaba hasta] los ocultos órdenes numéricos de cabalistas y pitagóricos que tanto hechizaban a Rubén”⁵³⁶. No por casualidad el poeta nicaragüense, a finales del siglo XIX, acepta como inherente a su nacionalidad la interrelación entre lo increíble y lo cotidiano: “Yo nací en un país en donde, como en casi toda América, se practicaba la hechicería y los brujos se comunicaban con lo invisible.”⁵³⁷

Consciente de la urgencia de revitalizar la tradición literaria con una finalidad más allá de sí misma y que pueda extrapolarse al entorno inmediato, Breton escribe el *Manifiesto del surrealismo* (1924) para peraltar por encima de todo las creaciones de

⁵³⁴ Begoña Souviron López. “Alejo Carpentier. Entre el surrealismo y lo real maravilloso”, en Guadalupe Fernández Ariza (Coord.). *Literatura hispanoamericana del siglo XX. Historia y maravilla*, loc. cit., p. 115.

⁵³⁵ Teodosio Fernández. “Lo real maravilloso de América y la literatura fantástica”, en David Roas (Ed). *Teorías de lo fantástico*, loc. cit., pp. 289-290, [1991].

⁵³⁶ Blas Matamoro. “Enrique Molina y un posible surrealismo argentino”, en Luis Sáinz de Medrano. *Las vanguardias tardías en la poesía hispanoamericana*, Roma, Bulzoni, 1993, p. 273.

⁵³⁷ Rubén Darío cit. en Óscar Hahn. *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*, op. cit., p. 12.

carácter fantástico: “Lo maravilloso es siempre bello, todo lo maravilloso, sea lo que fuere, es bello, e incluso debemos decir que solamente lo maravilloso es bello”⁵³⁸. Por ello, en *El surrealismo y la pintura* (1926), expresa en estos términos su deseo de que la imaginación sobrepase los límites internos y externos del hombre: “Para que una obra de arte (...) sea verdaderamente inmortal, es necesario que salga completamente de los confines de lo humano: el buen sentido y la lógica lo perjudican. De este modo, se acercará al sueño y a la mentalidad infantil.”⁵³⁹

Esta inclinación a enfrentarse a las concepciones racionalistas es heredera de las tesis de Sigmund Freud, quien insistió en utilizar el psicoanálisis como un medio para superar las contradicciones entre la consciencia y el subconsciente, ayudándonos así a concentrarnos en el *ahora*: “El pasado, la tradición en torno a la raza y al pueblo, sustenta sus ideologías en el super-ego, y cede sólo lentamente a la impronta del presente y los nuevos cambios; y así como opera en el super-ego, juega un papel decisivo en la vida humana, independientemente de las condiciones económicas”⁵⁴⁰. Los postulados freudianos se plasman en el ámbito estilístico con la escritura automática y los relatos de sueños como métodos para ahondar en los abismos de la mente.

Por lo que respecta al plano filosófico, el surrealismo puede explicarse como una ramificación de los presupuestos de Alfred Jarry, padre de la *patafísica* o “ciencia de las soluciones imaginarias”. En 1896, en el discurso preliminar a la primera sesión de *Ubu Roi*, el dramaturgo relativizó la relevancia de la localización geográfica en sus obras, adelantándose al desprecio que sentían los surrealistas por lo anecdótico: “La acción, que está a punto de empezar, se desarrolla en Polonia, que es como decir Ninguna Parte”⁵⁴¹. De esta manera refuerza su postura de que los verdaderos descubrimientos no residen en las leyes rígidas y comprobables, sino en las excepciones que las cuestionan e iluminan. En este sentido Cortázar, en su “Teoría del túnel”, define la nueva estética como “*concepción del universo* y no sistema verbal (...). Surrealista es ese hombre para

⁵³⁸ André Breton. *Manifiestos del surrealismo*, Madrid, Visor, 2002, p. 24, [1924 y 1930].

⁵³⁹ André Breton. *Le surréalisme et la peinture*, Nueva York, Brentano's, 1945, p. 24, [1926].

⁵⁴⁰ Sigmund Freud. “La disección de la personalidad psíquica” (1933), en Vassiliki Kolocotroni, Jane Goldman and Olga Taxidou (Eds.). *Modernism. An Anthology of Sources and Documents*, loc. cit., p. 473, [1933]. La traducción es mía.

⁵⁴¹ Alfred Jarry. “Discurso preliminar a la primera sesión de *Ubu Roi*”, en Vassiliki Kolocotroni, Jane Goldman and Olga Taxidou (Eds.). *Modernism. An Anthology of Sources and Documents*, loc. cit., p. 131, [1896]. La traducción es mía.

quien *cierta* realidad existe, y su misión está en encontrarla.”⁵⁴²

Otro rasgo importante de las motivaciones surrealistas es el socialismo utópico. Breton, en el *Segundo manifiesto del surrealismo* (1930), incide en la desvinculación de los valores tradicionales y en el acercamiento a lo político para contribuir a la total emancipación del ser humano. Junto a Leon Trotsky y Diego Rivera, el poeta firmó en 1938 un documento donde reclamaba “the independence of art – for the revolution; the revolution – for the complete liberation of art!”⁵⁴³, a fin de conjugar su rechazo de las jerarquías sociales con su repulsión por lo solemne en el ámbito de lo poético.

Teniendo en cuenta tanto estas características como su concreción en diferentes disciplinas artísticas, Enzensberger defiende que “el surrealismo es el paradigma, el modelo acabado de todos los movimientos vanguardistas, constituye la formulación definitiva de sus posibilidades y sus limitaciones”⁵⁴⁴; pero, al mismo tiempo, arguye que “sólo ha llegado a ser productivo en los que se emanciparon de su doctrina”⁵⁴⁵. Entre ellos brilla precisamente un mexicano: Octavio Paz, propulsor de la tríada compuesta por “la libertad, el amor y la poesía”, entendió que la actividad poética surrealista debía alejarse de las escuelas, las sectas, los grupos, los dogmas, las poéticas, las religiones y los partidos políticos, pero nunca de esa exaltación de lo excepcional que linda con la magia: “Es una actitud del espíritu humano. Acaso la más antigua y constante, la más poderosa y secreta.”⁵⁴⁶

Ante tal coyuntura, Larson distingue tres vertientes literarias signadas por una percepción trascendente y capaz de modificar la realidad: el surrealismo propiamente dicho, el expresionismo y el realismo mágico. Si con el vocablo *fantasy* se atiene a las historias de terror o sobrenaturales, las leyendas, los mitos cristianos y las narraciones utópicas o de ciencia ficción, con la palabra *imagination* alude a textos de significación más amplia y abstracta, ajenos a ataduras aleccionadoras o restricciones de cualquier

⁵⁴² Julio Cortázar. “Teoría del túnel”, en Saúl Yurkievich (Ed.). *Obra crítica / I*, Madrid, Alfaguara, 1994, p. 103, [1947].

⁵⁴³ André Breton, Leon Trotsky y Diego Rivera. “*Manifiesto: Hacia un arte revolucionario libre*”, en Vassiliki Kolocotroni, Jane Goldman and Olga Taxidou (Eds.). *Modernism. An Anthology of Sources and Documents*, loc. cit., p. 601, [1938]. “¡La independencia del arte – para la revolución; la revolución – para la completa liberación del arte!” La traducción es mía.

⁵⁴⁴ Hans Magnus Enzensberger. “Las aporías de la vanguardia”, loc. cit., p. 21.

⁵⁴⁵ *Ibíd.*, p. 22.

⁵⁴⁶ Octavio Paz. “El surrealismo”, en Víctor García de la Concha (Ed.). *El surrealismo*, loc. cit., p. 37.

índole. Mientras los autores fantásticos crean un universo figurado dentro del que percibimos con los sentidos, los imaginativos enriquecen nuestro conocimiento del mundo a través de las tres modalidades indicadas. Con ellas la sensación de *miedo* se transmuta en una amenaza sin forma en la que, sin transición alguna, se instala lo insólito dentro de lo real.

Recordemos, en esta línea, que Poe estableció una clasificación parecida en una digresión de “Los asesinatos en la rue Morgue”, diferenciando al *fantasioso* del creador consciente de las convergencias entre lo real y lo imaginario:

La facultad de continuidad o de combinación con que se manifiesta generalmente la ingeniosidad, y a la cual los frenólogos (en mi opinión erróneamente) han asignado un órgano aparte, suponiendo que es una facultad primordial, se ha visto con tanta frecuencia en individuos cuya capacidad bordeaba, por otra parte, la idiotez, que ha llamado la atención general entre los escritores de asuntos morales. Entre la ingeniosidad y el talento analítico existe una diferencia mucho mayor, en efecto, que entre el fantaseo y la imaginación, aunque de caracteres muy estrictamente análogos. En realidad se observará que el ingenioso es siempre fantástico, mientras que el *verdadero* imaginativo no deja de ser nunca analítico.⁵⁴⁷

En el punto de inflexión entre las categorías que distingue Larson se encuentran *La noche* (1943), de Tario, y varios relatos de Amparo Dávila. Lo sobrenatural en estas composiciones, pertenecientes en principio a la *fantasy*, aparece en un ambiente propicio para el horror y la ansiedad. Empero, merecen englobarse en la *imagination* por el uso de técnicas surrealistas, la recurrencia a neologismos y una clara vocación poética que engendra asociaciones subconscientes y palabras liberadas de su contexto. En el estudio se apostilla que las narraciones fantásticas e imaginativas mexicanas, tan distantes de las minuciosas descripciones del realismo objetivo predominante, apenas se habían registrado en cuarenta y cinco novelas y setecientas *short stories* en el ya lejano 1977:

But in whatever way the materials of folk tradition are employed in literature and for whatever purpose – whether to tell a story for entertainment or as a way to metaphysical knowledge, to give aesthetic pleasure or to teach a lesson – its effect is to prompt the reader to reflect on the complexities of human existence.⁵⁴⁸

⁵⁴⁷ Edgar Allan Poe. *Narraciones extraordinarias*, Madrid, Salvat/ Alianza, 1969, p. 34.

⁵⁴⁸ Ross Larson. *Fantasy and Imagination in the Mexican narrative*, op. cit., p. 104. “Pero de cualquier manera y bajo cualquier propósito por el que los materiales del folklore tradicional se utilicen en literatura – ya sea para contar una historia entretenida o proporcionar una forma de conocimiento metafísico, para producir placer estético o enseñar una lección – su finalidad consiste en inducir al lector a reflexionar

En realidad, la “imaginación” cobra carta de identidad en México a partir del fin de la Segunda Guerra Mundial, cuando Arreola y más tarde Carlos Fuentes asumen tonos y procedimientos próximos al surrealismo y el expresionismo, respectivamente. Ambos escritores, junto a Eugenio Trueba en los cincuenta o Elizondo en los sesenta, dotan de una orientación diferente a la cosmovisión literaria del país. Para lograr este objetivo, parten de la denuncia de los desórdenes sociales y políticos, del pragmatismo excesivo y de la honda alienación de lo que años más tarde Samperio denomina el *homo non sapiens*⁵⁴⁹. A través de imágenes inestables, desestructuradas e ilógicas, superan el realismo objetivista y tambalean nuestra seguridad científico-racional prescindiendo, al contrario de lo que acontecía con la escritura decimonónica, de la intervención mágica de genios increíbles o malvadas brujas de cuentos de hadas:

Here reality is attacked, distorted and exaggerated for the sake of the author’s subjective, frequently apocalyptic, vision: Carlos Fuentes issues a vigorous protest against political and social injustice; Salvador Elizondo, Eugenio Trueba and Juan José Arreola objectify their sense of man’s alienation and anguish; and Arreola expresses his contempt for the materialism, moral debasement, hatred and confusion that he believes prevail in the modern world.⁵⁵⁰

El realismo mágico, por su parte, proporciona un acceso a lo ignoto a través de la indagación – en cierto modo *naturalista* – en lo cotidiano. La combinación de sucesos verídicos o verosímiles con pasajes extraños nos devuelve la noción de América que se desarrolló durante la época de las vanguardias. A este respecto Juan Rulfo, uno de sus principales cultivadores, confiesa: “He leído casi todas las crónicas de los frailes y los viajeros, los epistolarios, las relaciones de la Nueva España. De ahí arranca lo que hoy se llama lo real maravilloso.”⁵⁵¹

sobre las complejidades de la existencia humana.” La traducción es mía.

⁵⁴⁹ Vid. la respuesta a la séptima pregunta de la Entrevista 5, incluida en el apéndice de esta tesis, p. 650: “Estoy a punto de terminar el primer tomo del *Homo non sapiens*, de unas ciento veinte cuartillas, que tal vez publicará el diario *El Financiero*.”

⁵⁵⁰ Ross Larson. *Fantasy and Imagination in the Mexican narrative*, op. cit., p. 88. “Aquí la realidad se enfrenta, tergiversada y exagerada, a la visión, con frecuencia subjetiva y apocalíptica, del autor: Carlos Fuentes lanza una vigorosa protesta contra las injusticias sociales y políticas; Salvador Elizondo, Eugenio Trueba y Juan José Arreola ofrecen su percepción de la alienación y angustia del hombre; en concreto, Arreola expresa su desdén por el materialismo, el embrutecimiento moral, la inquina y la confusión que él cree que prevalecen en el mundo moderno.” La traducción es mía.

⁵⁵¹ Juan Rulfo en Fernando Benítez. “Conversaciones con Juan Rulfo”, *Sábado*, suplemento cultural de *Uno más uno*, 26 de julio de 1980, p. 4.

Cabe aclarar que Larson no se refiere a las narraciones real maravillosas de Alejo Carpentier, sino a la literatura que incorpora al acervo de las tradiciones populares tanto elementos de la mitología clásica como de la prehispánica. Otros autores mexicanos que profundizan en estos temas rulfianos y relacionan las culturas antiguas con los imaginarios modernos son Fuentes y Elena Garro. En todo caso, Begoña Souviron declara que la diferencia clave entre surrealismo y realismo mágico reside “en que el primero encuentra la fuente de lo maravilloso en la mente y el ejercicio figurativo, mientras que el segundo lo localiza en la realidad circundante.”⁵⁵²

Asimismo, existen significativas coincidencias entre los conceptos analizados en el libro de Larson y los plasmados por Jaime Alazraki en el volumen *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*. A pesar del empleo de diferentes terminologías y de que este último se centra en la influencia de Kafka y Borges en la cuentística cortazariana, las conclusiones de ambos críticos funcionan tanto en el ámbito mexicano e hispanoamericano como en el universal. Así, en la primera investigación se concibe la *fantasy* y la *imagination* casi exactamente como en la segunda se define lo *fantástico* y lo *neofantástico*.

Alazraki denuncia la insuficiencia del membrete “literatura fantástica” a la hora de explicar los innovadores experimentos con que Cortázar se instala “en el territorio de lo otro”⁵⁵³. En su opinión, el argentino no formula una dicotomía excluyente entre lo real y lo imaginario, sino que incorpora las particularidades de ambas dimensiones en una sola estructura significativa. Muchas de sus narraciones borran las fronteras entre sueño y vigilia, asimilando las teorías surrealistas a fin de enriquecer y/o modificar los recursos literarios empleados hasta entonces. Por esta razón, se muestra consciente de que existen tantas interpretaciones como lectores y facilita en sus textos la cohabitación de lo insólito y lo ordinario, como si en ellos se produjeran constantemente aquellos insospechados encuentros entre un paraguas y una máquina de coser que intuía el Conde de Lautréamont.

La neofantasía se forja, por tanto, como “un medio de conocer poéticamente

⁵⁵² Begoña Souviron López. “Alejo Carpentier. Entre el surrealismo y lo real maravilloso”, loc. cit., p. 112.

⁵⁵³ Julio Cortázar cit. en Jaime Alazraki. *En busca del unicornio: Los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, Madrid, Gredos, 1983, p. 27.

estratos de la realidad que se resisten a un conocimiento lógico”⁵⁵⁴. Si bien los cuentos fantásticos se vinculan con el romanticismo y con el cuestionamiento de los valores de las sociedades burguesas, los neofantásticos se enmarcan en el contexto de la Primera Guerra Mundial y beben directamente de los hallazgos de las vanguardias, en concreto del surrealismo y de su acento en el psicoanálisis freudiano. En esta dirección Serge I. Zaïtzeff, en “Julio Torri, precursor de Julio Cortázar”, destaca la ambición surrealista por preservar la visión lúdica y la capacidad de asombro para enfrentarse a la seriedad mal entendida de las civilizaciones modernas, “denunciada por lo que tiene de falsa, de materialista y de vulgar.”⁵⁵⁵

Cortázar, tras advertirnos en numerosas ocasiones de los peligros de “la Gran Costumbre”, opta por estudiar la *psique* en el marco de un género relativamente nuevo, “llamado fantástico por falta de mejor nombre (...) [y que se basa en] la sospecha de otro orden más secreto y menos comunicable”⁵⁵⁶. Saúl Yurkievich asevera al respecto que “Manual de instrucciones”, la primera sección de *Historias de cronopios y de famas*, es un excelente ejemplo de esta lucha por evitar que la repetición consuetudinaria de los sucesos nuble nuestra percepción de la maravilla que ocultan. Este objetivo cortazariano fertiliza especialmente en *Rayuela*, ya que la novela “metaforiza su rechazo del orden taxativo que cuadricula nuestro mundo, ámbito de lo remanido, de los estereotipos, de la vida reglamentada, de las inserciones convencionales y de las conductas previsibles.”⁵⁵⁷

Dicha concepción del universo, cimentada en la ruptura o en la alteración de las jerarquías en que se apoyan los sistemas del saber humano, parte en gran medida de los postulados de Borges. Según Julio Prieto, la consideración de que “Dios, inventado gradualmente, es quizá la mayor obra de la literatura fantástica”⁵⁵⁸ supone una inversión en toda regla de la tradición occidental que, desde Platón hasta Sartre, se refiere a la ficción como discurso secundario⁵⁵⁹. El desafío borgesiano implica la conversión de la

⁵⁵⁴ Jaime Alazraki. *En busca del unicornio: Los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, op. cit., p. 200.

⁵⁵⁵ Serge I. Zaïtzeff. “Julio Torri, precursor de Julio Cortázar” en Varios Autores. *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*, loc. cit., p. 26.

⁵⁵⁶ Julio Cortázar cit. en José M^o Pozuelo Yvancos. *Poética de la ficción*, op. cit., p. 229.

⁵⁵⁷ Saúl Yurkievich. “El juego imaginativo: Fantasía intermediaria y espacio potencial”, *Río de la Plata: Culturas*, 1985, 1, p. 129.

⁵⁵⁸ Jorge Luis Borges. *Obras completas II (1952-1972)*, op. cit., p. 484.

⁵⁵⁹ Julio Prieto. “Viajeras razones’. Metafísica y fantasía, o el extraño caso de Macedonio y Borges”, en

filosofía en una rama de la *poiesis* y, en cierto modo, el anuncio de que la neofantasia puede entenderse – al menos en el caso de Samperio – como un aliado de la poesía. No obstante es Macedonio Fernández, por el magisterio que ejerce sobre los autores citados, quien se alza como el principal precursor de la narrativa que Larson designa con el vocablo *imagination* y Alazraki con el término *neofantástico*:

A la tesis macedoniana de que el ser es inmediatamente conocible se opondría el agnosticismo intelectual de Borges, que sugiere que nada es inmediatamente conocible: todo, para Borges, es mediación, texto, inminencia. Macedonio, en suma, afirma la plenitud e inmortalidad del ser-imaginando; Borges, la mortalidad de la imaginación.⁵⁶⁰

En “Así escribo mis cuentos”, Borges confirma esta teoría cuando recurre a las paradojas de G. K. Chesterton para concluir “que es natural que lo real sea más extraño que lo imaginado ya que lo imaginado procede de nosotros, mientras que lo real procede de una imaginación infinita, la de Dios”⁵⁶¹. El reconocimiento de los límites cognitivos de los seres humanos conecta con la definición de la creatividad que esgrime Samperio en su “Prólogo” a *El Golem*: “Quizás Dios crea para que nosotros formemos el mundo. Quizás creemos en Dios para explicar nuestra creación.”⁵⁶²

Frente al cuento modernista decimonónico, profuso en imágenes artificiosas con función emotiva, las narraciones neofantásticas alimentan no sólo la convicción de que la realidad desborda el alcance de nuestros sentidos, sino también la posibilidad de que todo sea irreal. Alazraki, en “Contar cómo se sueña: para una poética de Felisberto Hernández”, insiste en que esta inquietud inherente a los cultivadores de la neofantasia arranca de una preocupación lingüística que se refleja en sus temas predominantes: “No son símbolos sino metáforas en el sentido de que desde sus vehículos (insecto, ruidos, planeta) apuntan a uno o varios tenores, a un lenguaje segundo imbricado en el primero, a un significado implícito no declarado”⁵⁶³. Alicia Helda Puleo agrega que esta sensación que producen en el lector se incrementa gracias a la ambigüedad de lo denotado y a la ausencia de salidas del laberinto o de resolución del enigma: “Las

Julio Premat (Ed.). *Figures d’auteur. Figuras de autor, Cahiers de L.I.R.I.CO. Littératures contemporaines du Río de la Plata*, 2006, 1, pp. 144.

⁵⁶⁰ *Ibid.*, pp. 146.

⁵⁶¹ Jorge Luis Borges. “Así escribo mis cuentos”, loc. cit., p. 39.

⁵⁶² Guillermo Samperio. “Prólogo”, op. cit., p. 8.

⁵⁶³ Jaime Alazraki. “Contar cómo se sueña: Para una poética de Felisberto Hernández”, *Río de la Plata: Culturas*, 1985, 1, p. 23.

significaciones no se agotarán nunca, y siempre habrá quien intente traducir la metáfora según sus fantasmas y su cultura.”⁵⁶⁴

En esta línea, Gerardo Mario Goloboff cita un artículo que Borges escribió en 1945, en el número XIV (129) de la revista *Sur*, para subrayar la lucidez con que los juegos de palabras contribuyen a relativizar los razonamientos que a veces damos por sentados:

Hay quienes juzgan que la literatura fantástica es un género lateral; sé que es el más antiguo, sé que bajo cualquier latitud, la cosmogonía y la mitología son anteriores a la novela de costumbres. Cabe sospechar que la realidad no pertenece a ningún género literario: juzgar que nuestra vida es una novela es tan aventurado como juzgar que es un colofón o un acróstico.⁵⁶⁵

Precisamente en la disposición a la aventura y a la pluralidad de interpretaciones acerca de lo que nos rodea se sustenta la creencia en otros cosmos dentro del nuestro. Así lo atestiguan las explícitas declaraciones de Cortázar en sus libros – “Ese mundo no existe, hay que crearlo como el fénix. Ese mundo existe en éste”⁵⁶⁶ – o de su compatriota Abelardo Castillo en relatos como “Muchacha de otra parte”: “Hay otros mundos, es cierto. Son tan reales como éste; y no diré ninguna novedad si aseguro que están en éste.”⁵⁶⁷

En “La gabardina”, Max Aub afirma que “las cosas extraordinarias le suceden a cualquiera; lo importante es cómo se enfrenta uno con la sorpresa”⁵⁶⁸. También en *Tras la huella de... el cuento* se aduce que la imaginación de los narradores neofantásticos cristaliza mejor en el tratamiento de la trama que en la elección de la misma, ya que lo increíble es susceptible de abordarse desde una óptica de absoluta normalidad: “Aun (...) apelando a nociones ignotas de la realidad extrasensorial, [lo narrado] nos resulta verosímil”⁵⁶⁹. Esta voluntad de superar los obstáculos nos recuerda al Sísifo camusiano,

⁵⁶⁴ Alicia Helda Puleo. “La sexualidad fantástica”, loc. cit., p. 215.

⁵⁶⁵ Jorge Luis Borges cit. en Gerardo Mario Goloboff. “Ideas sobre lo fantástico borgeano”, loc. cit., p. 64.

⁵⁶⁶ Julio Cortázar. *Rayuela*, Madrid, Punto de lectura, 2001, p. 484, [1963]. Se trata de una revisión de la preciosa sentencia de Paul Éluard: “Hay otros mundos, pero están en éste. Hay otras vidas, pero están en ti.”

⁵⁶⁷ Abelardo Castillo. “Muchacha de otra parte”, en Varios Autores. *Cuentos de damas fantásticas*, op. cit., p. 87.

⁵⁶⁸ Max Aub. “La gabardina”, en Varios Autores. *Cuentos de damas fantásticas*, op. cit., p. 35.

⁵⁶⁹ Pilar Leal, Ignacio Martín y Rafael Pontes Velasco. *Tras la huella de... el cuento*, México, Edere, 2005, p. 174.

con el que se conforma un modelo de ser humano reacio a quedarse inmóvil y proclive a encarar con valentía la pugna contra los sinsentidos de la vida.

Consciente de estos conceptos, Alazraki arguye que la literatura fantástica asume la existencia de un mundo *real*, mientras que la neofantástica halla en éste tan sólo una máscara tras la que subyace un contenido semántico más *verdadero*. Si para la primera se trata de “abrir una `fisura´ o `rajadura´ en una superficie sólida e inmutable; para la segunda, en cambio, la realidad es – como decía Johnny Carter en “El perseguidor” – `una esponja, un queso *gruyère*, una superficie llena de agujeros como un colador y desde cuyos orificios se podía atisbar, como en un fogonazo, esa otra realidad”⁵⁷⁰. De ahí que sus narraciones se propongan como un regalo destinado a nuestro intelecto desde las frases iniciales: “El cuento neofantástico nos introduce, a boca de jarro, al elemento fantástico: sin progresión gradual, sin utilería, sin *pathos*.”⁵⁷¹

Tal y como se deduce de la argumentación de Ruiz Barrionuevo, las ficciones borgesianas edifican un universo autónomo en la misma medida en que las cortazarianas, sobre todo en las páginas más radicales, insertan obsesiones y cosmologías personales en el que ya conocemos: “Para Borges el relato emite un desengaño, en cambio para Cortázar el relato es instrumento que nos reconoce y reconcilia con el mundo”⁵⁷². En los textos de ambos escritores se resta importancia tanto a las precisiones cronológicas o espaciales como a la distinción entre lo factible y lo inaudito. Los hechos en apariencia ilógicos o extravagantes que abundan en la neofantasía se moldean a través de alegorías donde la representación de personas, animales y cosas – con frecuencia singulares – se impregna de un aire de familiaridad paradójicamente compatible con la extrañeza:

[Es] el desarrollo de la anécdota [lo] que diferencia considerablemente lo fantástico de lo neofantástico. Si Lugones gradúa los efectos de horror y explicita los motivos con detalles reiterados, en cambio Cortázar no busca más que sugerir, inquietar, producir lo que podemos llamar una “alerta inquisidora”, frente a ese miedo físico que los cuentos del autor finisecular pretendían producir.⁵⁷³

El surrealismo y la neofantasía confluyen con la liberación absoluta del lenguaje.

⁵⁷⁰ Jaime Alazraki. “¿Qué es lo neofantástico?”, en David Roas (Ed). *Teorías de lo fantástico*, loc. cit., p. 276.

⁵⁷¹ *Ibíd.*, p. 279.

⁵⁷² Carmen Ruiz Barrionuevo. “De lo fantástico a lo neofantástico: Leopoldo Lugones y Julio Cortázar”, loc. cit., p. 143.

⁵⁷³ *Ibíd.*, p. 146.

Ambas modalidades coinciden, además de en el uso de algunas técnicas e imágenes, en la búsqueda de una respuesta *literaria* a las preocupaciones humanas. El propio Breton da entrada en su movimiento a ideas aplicadas con posterioridad para definir el rumbo que tomaron las composiciones imaginativas: “Lo más admirable de lo fantástico es que lo fantástico ha dejado de existir: ahora sólo hay realidad”⁵⁷⁴. López Parada denomina “pensar de lado – *penser à côté* –”⁵⁷⁵ a la reivindicación del *otro lado* de lo escrito, a esta actitud casi *extraliteraria* a la hora de solicitar una manera diferente de *leer*.

Así como se considera a México como el país surrealista por antonomasia, puede añadirse que también ostenta un lugar privilegiado en el podio hipotético de la neofantasia. La crítica sostiene que Kafka inaugura el género con *La metamorfosis*, en tanto en este relato lo inexplicable se afronta con naturalidad y, en vez de aparecer gradualmente, irrumpe desde las primeras líneas. Según progresamos en su lectura, lo excepcional se vuelve una regla, propiciando que la conversión de un hombre en cucaracha sea relevante no por su naturaleza inusual, sino por su capacidad sugestiva. Esta metáfora encuentra su correlato actual en el samperiano “Tiempo libre”, donde el protagonista se transforma en un periódico en un contexto a todas luces realista.⁵⁷⁶

Lauro Zavala, apoyándose en las investigaciones que Irène Bessière realiza en *Le récit fantastique: la poétique de l'incertain* (1974), determina que esta evolución de lo fantástico va de la mano de la epistemología posmoderna, teniendo en cuenta que ésta “*recombina* algunos rasgos constitutivos de la realidad a partir de una inversión de la causalidad lógica para producir un universo sólo en apariencia nuevo”⁵⁷⁷. En su opinión, la posmodernidad genera *poéticas de la incertidumbre* paralelas a la que se atribuye a la neofantasia. Los escritores de ambas vertientes acuden a la ironía y desestabilizan los basamentos tradicionales de los géneros literarios a fin de aportar soluciones estéticas no tan novedosas como las que pretendía la modernidad.

Samperio comparte varias de las premisas que caracterizan a los neofantásticos y a los posmodernos. Así lo demuestra en su “Prólogo” a *El Golem*, en el que ofrece una visión de la literatura de imaginación a la par inquisitiva y relativizadora: “Todo es

⁵⁷⁴ André Breton. *Manifiestos del surrealismo*, op. cit., p. 25.

⁵⁷⁵ Esperanza López Parada. *Una mirada al sesgo. Literatura hispanoamericana desde los márgenes*, op. cit., p. 9.

⁵⁷⁶ Guillermo Samperio. *Textos extraños*, en *Cuentos reunidos*, México, Alfaguara, 2006, p. 273, [1981].

⁵⁷⁷ Lauro Zavala. “El género fantástico y *Todos dicen que te amo*”, en *Ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura*, op. cit., p. 166.

concebible, pero no todo es posible (...); soñar, sobre todo en épocas de crisis, no es necesidad sino necesidad”⁵⁷⁸. Más específicamente, los recursos del surrealismo y de la neofantasia se funden en su obra a través de una concepción personal de la *poiesis* que podemos llamar *poesía neofantástica*. En este subgénero, lo poético y lo fantástico se toman como sustancias en lugar de como adjetivos. Con esta nomenclatura apelamos a la originalidad de un discurso múltiple en el que el lirismo da cabida a lo narrativo y, en consecuencia, a la asunción de realidades más allá de la sensible y a lo extraliterario.

Según Todorov, la poesía se opone a la narrativa fantástica, ya que ésta “implica, pues, no sólo la existencia de un acontecimiento extraño, que provoca una vacilación en el lector y el protagonista, sino también una manera de leer, que por el momento podemos definir de forma negativa: no debe ser ni ‘poética’ ni ‘alegórica’”⁵⁷⁹. Empero, García Berrio considera que la ficcionalidad garantiza la poeticidad, puesto que toda enunciación verbal – y, por ende, cualquier género literario – permite la transmisión de emociones estéticas: “Ficción y poesía como principios y ficcionalidad y poeticidad como resultados, productos o propiedades entran en íntima relación inmediata de causas y efectos desde la consagración griega del nombre de poesía como efecto del *poiein*, es decir del hacer o del duplicar lo natural, por excelencia.”⁵⁸⁰

Si aceptamos que la lírica es el terreno del *yo*, debemos admitir que éste se halla cada vez más fragmentado. Simultáneamente, la llegada de la autoficción a la narrativa actual supone no sólo la ratificación de las personalidades múltiples de los modernos, sino en particular una ambigua identificación del personaje con el autor y la relatividad del nombre propio que propugnan los más afines a la posmodernidad. La otredad es *otra* en nuestra época; de ahí que los poemas en prosa samperianos se sirvan de esta polivalente esencia del sujeto contemporáneo que ensalza García Berrio: “En ese reconocimiento del yo en el otro, del centro en el círculo, consiste, según me parece, lo más decisivo del fenómeno de la poesía.”⁵⁸¹

Según Gérard Genette, “si existe un medio, y sólo uno, para que el lenguaje se

⁵⁷⁸ Guillermo Samperio. “Prólogo”, op. cit., p. 18.

⁵⁷⁹ Tzvetan Todorov. “Definición de lo fantástico”, en David Roas (Ed). *Teorías de lo fantástico*, loc. cit., p. 55, [1970].

⁵⁸⁰ Antonio García Berrio. *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)*, op. cit., p. 335.

⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 375.

haga obra de arte con toda seguridad, dicho medio es sin duda la ficción”⁵⁸². Resaltando esta fuerza de la retórica cuando se pone al servicio de la poética, Campra apostilla que “el texto fantástico no conoce palabras inocentes”⁵⁸³. Justamente de este esfuerzo por el cuidado riguroso de lo que se escribe, Berrio infiere que “la existencia de submundos deseados, temidos, intuitos, soñados, etc., en el referente del discurso lírico y por consiguiente en su macroestructura, confirma la organización de la fantasía en la que descansa el carácter ficcional de la lírica.”⁵⁸⁴

En mi opinión, la poesía se une con la fantasía en Hispanoamérica a partir del creacionismo, forjado por Vicente Huidobro con la publicación de *El espejo de agua*. En este poemario proclama que el poeta no debe imitar a la naturaleza, sino depositar su ser en la escritura misma. Al liberar al lenguaje de su función representativa o de mero transmisor de la realidad, hace hincapié en el poder mágico del alfabeto.

Aunque esta pretensión conecta con la pasión por el ocultismo que embriagaba a Darío y a otros practicantes de la *fantasy*, aspecto que ya mencionamos en el epígrafe anterior, Huidobro da un paso más con *Altazor*, como corroboran los versos 123-128 del Canto I. En ellos se invoca a la magia empleando la primera persona e integrando al personaje en el autor, y viceversa: “Soy yo Altazor el doble de mí mismo (...) / Soy yo Altazor el del ansia infinita.”⁵⁸⁵

Por otra parte, Gómez de la Serna combina la poesía con la literatura fantástica, pero matizando los clichés de esta última con una perspectiva más lúdica e intimista. Así se comprueba cuando advierte que el “Sueño del violinista” reside en “tocar debajo del agua para que se oyese arriba, creando los nenúfares musicales.”⁵⁸⁶

Estos rasgos huidobrianos y ramonianos se transmiten como un código genético en distintos *poetas neofantásticos*; es decir, en aquellos posteriores a los años cincuenta que no renuncian ni a la narración ni al ensayo a la hora de conservar la comunicación entre dicción y ficción. Así se aprecia en las obras de Rafael Pérez Estrada o de Eugenio Mandrini, quien en “Prueba de vuelo” asegura que “si evaporada el agua el nadador

⁵⁸² Gérard Genette. *Ficción y dicción*, op. cit., p. 11.

⁵⁸³ Rosalba Campra. “Lo fantástico: Una isotopía de la transgresión”, loc. cit., p. 188.

⁵⁸⁴ Antonio García Berrio. *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)*, op. cit., p. 341.

⁵⁸⁵ Vicente Huidobro. *Altazor. Temblor de cielo*, op. cit., p. 65.

⁵⁸⁶ Ramón Gómez de la Serna. “Sueño del violinista”, en Clara Obligado (Ed.). *Por favor, sea breve. Antología de relatos hiperbreves*, op. cit., p. 118.

todavía se sostiene, no cabe duda: es un ángel.”⁵⁸⁷

Samperio perpetúa esta tradición en textos donde el lirismo de los poemas en prosa y de las microficciones se potencia con la narrativa. De este modo, logra que la neofantasia que abrazan otros narradores de su generación cobre matices únicos con la intervención de la poesía. Desde su primer cuento apuesta por esta alianza, resumida en dos metonimias: “El tacto y la imaginación únicamente, claro.”⁵⁸⁸

En su caso, la constatación de otros mundos no puede separarse de la delicadeza verbal ni de la musicalidad, como se observa en “Aquí Georgina” – “subir las escaleras, abrir la puerta del departamento 402 y zas, ahí está esa sensación que debiera presentarse en otro espacio, en otro suceso, en otro tiempo”⁵⁸⁹ – o en este bello párrafo de *Ventriloquía inalámbrica*: “Aunque mi acto fue tan sólo dar dos pasos, la sensación fue la de ir cruzando una larga noche, coagulada de tiempos. En cierto instante, se abrió el espacio con suavidad ante mi mirada.”⁵⁹⁰

La puesta en duda de la identidad y de sus diversificaciones debe corresponderse con un vocabulario brillante, como bien se trasluce en “El poeta delfín”: “Se quejumbra en soledad y se consuela con sus mitos novedosos”⁵⁹¹. La labor de este personaje, proyección metafórica del creador que escucha los silencios del planeta, se realiza con más eficacia en la oscuridad: “El poeta delfín penetra ahora el océano de palabras que designan con nombres oblicuos las verdades del espíritu (...); encuentra por fin la palabra medida y exacta (...); se alarga un campo de trigales silenciosos sobre el que se posa.”⁵⁹²

Esta ligazón entre lo maravilloso y lo poético se fundamenta en la condición extraordinaria del amor. Por esta razón, los amantes de “Te amo” se amparan en un vacío cósmico que envuelve su cama con sueños: “Y se amaban y dormían y soñaban que se amaban que dormían que soñaban que se amaban que dormían, ssshhh, ssshhh,

⁵⁸⁷ Eugenio Mandrini. “Prueba de vuelo”, en Varios Autores. *Galería de hiperbreves*, Barcelona, Tusquets, 2001, p. 39.

⁵⁸⁸ Guillermo Samperio. “Cuando el tacto toma la palabra” (*Cuando el tacto toma la palabra*), en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 37, [1974].

⁵⁸⁹ Guillermo Samperio. *Lenin en el fútbol*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 146.

⁵⁹⁰ Guillermo Samperio. *Ventriloquía inalámbrica*, op. cit., p. 41.

⁵⁹¹ Guillermo Samperio. *Cuaderno imaginario*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 231, [1988].

⁵⁹² *Ibid.*, pp. 231-232.

ssshhh”⁵⁹³. En una línea similar, pero más humorística que romántica, “Sirenas tajantes” pone de manifiesto el deslumbramiento que provocan los antiguos mitos en la era tecnológica. El narrador, absorto ante su ordenador personal, descubre una pecera que contiene dos hermosas sirenas que alientan su creatividad y de las que se enamora: “Regresé confundido a mi computadora y escribí esta constancia de la posibilidad imaginativa de la electrónica ante la contundencia de lo fantástico.”⁵⁹⁴

En *La guerra oculta*, la conjunción de poesía y neofantasia promueve tanto que se embellezcan los tópicos de la ciencia ficción – así ocurre en “La voz oval”, donde leemos: “La noche sirve para que las estrellas tracen líneas entre sí que nos acercaran al universo, sin tener que ir nosotros a él”⁵⁹⁵ – como que se asedie con mayor profundidad el tema de los fantasmas – como sucede en este párrafo de “Época equivocada”: “Si las cámaras interiores no lo habían captado antes era porque, al entrar, el individuo desaparecía y ahora se encontraba materializado. Se trataba, pues, de un espectro (...) que se había equivocado de época y que en la actualidad lo iban a tomar por un hombre disfrazado de carnaval.”⁵⁹⁶

Pozuelo Yvancos estima que el mundo “que llamamos real (que no es otro que el histórico del lector en cada momento) impone el límite desde el que se lee o interpreta toda metáfora”⁵⁹⁷. Samperio parte del realismo para llegar a la neofantasia porque hereda del tiempo que le ha tocado vivir tanto la fascinación por la cotidianidad como el gusto por el hibridismo en el arte: “Se ha reiterado hasta el cansancio que la realidad supera a la ficción y yo ando a menudo a la caza de superarla (...); el reto del escritor es ser más ficticio que la realidad”⁵⁹⁸. Su poesía neofantástica enlaza con las principales líneas de investigación de esta tesis; con las ya estudiadas – la posmodernidad y la ficción breve, ambas convergentes en la literatura de imaginación –, pero también con las que veremos más adelante, como su condición de poeta por encima de cualquier otra calificación.

Respetando los términos de Genette, pero sin separarlos drásticamente, podemos concluir que nuestro autor mantiene un compromiso con la *ficción* de lo imaginario tan

⁵⁹³ *Ibid.*, p. 261.

⁵⁹⁴ *Ibid.*, p. 263.

⁵⁹⁵ Guillermo Samperio. *La guerra oculta*, op. cit., p. 88.

⁵⁹⁶ *Ibid.*, p. 119.

⁵⁹⁷ José M^a Pozuelo Yvancos. *Poética de la ficción*, op. cit., p. 248.

⁵⁹⁸ Guillermo Samperio en Marco Antonio Campos. “Epílogo-entrevista”, op. cit., p. 184.

sólo equiparable al que guarda con la *dicción* de la realidad. Por este motivo, en “La palabra como personaje sin camión: Annie Saumont”, confiesa con valentía y sinceridad las intenciones últimas de su empresa literaria: “La literatura es búsqueda, es forma, es la vida misma que cambia, evoluciona.”⁵⁹⁹

⁵⁹⁹ Guillermo Samperio. *Los franchutes desde México*, México, Aldus, 2000, p. 116.

CAPÍTULO III

NOTAS BIO-BIBLIOGRÁFICAS SOBRE GUILLERMO SAMPERIO

III.1. CONSIDERACIONES GENERALES.

Ante los grandes problemas, serenidad; a los pequeños, atenderlos de inmediato.⁶⁰⁰

Luis Guillermo Samperio Gómez nació en México D. F. el 22 de octubre de 1948, en el seno de una familia marcada por el arte. Su personalidad extraordinaria y su actitud vital, caracterizada por la versatilidad y la apertura a múltiples frentes tanto en lo artístico como en lo profesional, se reflejan en el eclecticismo de una producción que se comprende mejor a la luz de determinados sucesos biográficos.

Como cuenta el propio autor, su talento en diversas disciplinas se debe en gran parte a la influencia de su padre, actor y compositor muy popular en los años sesenta: “A mí me influyó su trabajo; yo no sabía hacia dónde desembocaría mi inclinación artística. Intenté la música, la pintura y finalmente vine a caer en lo literario”⁶⁰¹. William Samperio poseía una excepcional inventiva y acostumbró a sus hijos, desde pequeños, a la visita de cómicos, magos, prestidigitadores, cabareteros y *vedettes* que deambulaban sin cortapisas en el hogar familiar. La admiración por todo lo que viniera del mundo del espectáculo convierte a Samperio, el primogénito, en deudor del medio de la farándula tanto o más que de la comunidad literaria. La variedad de modos de vida que observa en su niñez constituye una valiosa enseñanza a la hora de propiciarle un carácter abierto, lo que explica el hecho de que se considere artista “antes que (...) literato.”⁶⁰²

Para encauzar sus inquietudes, opta primero por “la trompeta, luego la guitarra y más tarde el piano”⁶⁰³. Este amor por el arte musical deriva precisamente de la impronta del Trío Tamaulipeco Los Hermanos Samperio, formado por su progenitor y sus tíos

⁶⁰⁰ Guillermo Samperio. “El azulenco Michel”, op. cit., p. 75.

⁶⁰¹ Guillermo Samperio en Leo Eduardo Mendoza. “Diálogo con Guillermo Samperio”, en Guillermo Samperio. *Antología personal*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1990, p. 10.

⁶⁰² Guillermo Samperio en Renato Galicia Miguel. “Sin fuerza estética interior, uno es remedo de artista”: Samperio”, *Cultural. El Financiero*, 18 de junio de 1999, p. 66.

⁶⁰³ Guillermo Samperio en Varios Autores. “G. S. confiesa: ‘No puedo dejar de escribir’”, en www.escrituracreativa.com/revista%20digital/n21/charlas.htm. (Bajado el 17/9/2005).

Rafael y Ernesto: “[La música es] tan importante para mí como respirar. Duermo con melodías distintas y en mi casa siempre suena una canción. (...) Disfruto tanto con la música clásica como con el *rock* de Jimi Hendrix, Morrissey o Radiohead.”⁶⁰⁴

No obstante, su deseo de escapar de las rutinas y de las tradiciones familiares se traduce en una breve carrera como pintor, que más tarde abandona para dedicarse a la poesía. Pronto se percata del carácter narrativo de sus largos poemas iniciales y decide transformarlos en cuentos. Apuesta entonces por un método personal, a fin de dar salida a su inclinación literaria: “Lo que hice fue empezar a desarmar cuentos de diversos tipos: en primera persona, en tercera, fantásticos, coloquiales, de diversos autores. Pasaba en limpio algunos cuentos, palabra por palabra, coma por coma, que es la mejor lectura que hay para un escritor, buscando trucos, recursos.”⁶⁰⁵

En esa época recurre al autodidactismo, aprendiendo las reglas gramaticales y ortográficas sobre la marcha en vez de amedrentarse por no haber tenido la oportunidad de realizar estudios universitarios: “Cuando empecé a escribir, lo hacía con faltas de ortografía y de sintaxis. Mi ex-mujer era la que me corregía los textos. Pero luego me vi en la necesidad de estudiar la gramática de Henríquez Ureña y otros libros de estilística”⁶⁰⁶. Su voracidad lo conduce a leer casi todo lo que cae en sus manos, nutriéndose de fuentes heterogéneas: “[En ocasiones] mis textos han nacido a partir de notas periodísticas o de la lectura de un buen autor”⁶⁰⁷. De este talante receptivo procede su curiosidad hacia todos los saberes con los que pueda enriquecer su ingenio innato:

Cuando yo era joven, leyendo un artículo del escritor alemán Robert Musil, donde decía que el escritor, y por lo mismo el lector, debía estar atento a lo que sucedía en el mundo, tanto en la política y las disciplinas humanísticas como en la tecnología y las ciencias, a mí se me presentó el dilema de que no tendría tiempo para abarcar todo eso. Sin embargo, pensé que en las disciplinas que yo dominaba, como la literatura, la filosofía y la economía, no había problema, y que en las otras lo que yo debía hacer era acercarme a aquellos buenos libros de divulgación que

⁶⁰⁴ Guillermo Samperio en Juan Villoro. “Guillermo Samperio. Entrevista”, loc. cit., p. 9.

⁶⁰⁵ Guillermo Samperio en Daniela Camacho y Óscar Rocha. “‘El escritor es un cazador de maravillas’. Entrevista a Guillermo Samperio”, *El puro cuento*, 2007, 3, p. 10.

⁶⁰⁶ Guillermo Samperio en Varios Autores. “Guillermo Samperio, cuento, novela y poesía”, en http://rede-scolar.ilce.edu.mx/redescolar/act_permanentes/lengua_comunicacion/palabraescritor/iprincipal/esgsen.htm. (Bajado el 24/6/2007).

⁶⁰⁷ Guillermo Samperio. *Después apareció una nave. Recetas para nuevos cuentistas*, op. cit., p. 62.

me pusieran al tanto de los avances del mundo.⁶⁰⁸

Samperio se forma como escritor en los seminarios de Difusión Cultural del Instituto Politécnico Nacional, fundados por Arreola. Entre 1969 y 1972 participa en el taller de prosa literaria que dirigía Andrés González Pagés, al que presenta sus primeros textos, y además publica dos cuentos en la revista del IPN *Juego de Palabras*. En 1974 obtiene la beca Fonapas de Bellas Artes para asistir al taller de Monterroso, cuyas enseñanzas resultan fundamentales para la evolución de su escritura:

Su importancia radicó en dos aspectos: en la definición de mi vocación y en aprender a distinguir en los textos literarios esas partes que quizá no sean importantes para el desarrollo del tema pero que están tan bien escritas que son un deleitable regalo. Con él aprendí a apreciar la buena prosa y la buena poesía. Monterroso hizo que me interesara asimismo en la lectura de la historia, los diarios, las memorias.⁶⁰⁹

El guatemalteco acentúa sobre todo la relevancia del ingrediente humorístico, imprescindible en “la literatura universal (...) [en tanto que] el sentido del humor lo encontramos en el *Quijote*, *Sueño de una noche de verano*, *Pantagruel* y *Gargantúa [sic]*, *Tristram Shandy*, *Ulises*, *Cien años de soledad*, *Rayuela*, entre muchos más”⁶¹⁰. Mientras fue su discípulo, Samperio se vio tentado a abandonar la literatura, un tanto desanimado por los consejos que el escéptico autor daba a sus alumnos con el propósito de ahorrarles una tarea ingrata:

Admito que también intentó convencernos, todo el tiempo, de que no escribiéramos, pues ya había demasiados libros; era como una prueba de resistencia. Yo con gusto hubiera dejado de escribir, pero las voces de los personajes pueblan mi mente y tengo que expulsarlos so pena de ir a dar al psiquiátrico. (...) También aprendí a desobedecer al maestro: directamente iba a la creación de cuentos, saltándome en muchos casos los ejercicios previos del taller.⁶¹¹

Superada la lección de *resistencia*, cobra conciencia de su individualidad y, al mismo tiempo, escucha las opiniones de otros creadores que admira. Entre ellos Juan Rulfo, quien le alienta “de manera enfática [a que lea] *Winesburg, Ohio*, del escritor estadounidense Sherwood Anderson. Algo importante que tenían las recomendaciones es que sugerían libros poco conocidos en México y, por lo tanto, poco leídos, como es el caso de este narrador.”⁶¹²

⁶⁰⁸ Guillermo Samperio en Varios Autores. “G. S. confiesa: ‘No puedo dejar de escribir’”, op. cit.

⁶⁰⁹ Guillermo Samperio en Marco Antonio Campos. “Epílogo-entrevista”, op. cit., p. 182.

⁶¹⁰ Guillermo Samperio en Luis García. “Entrevista: Guillermo Samperio”, op. cit.

⁶¹¹ Guillermo Samperio en Juan Villoro. “Guillermo Samperio. Entrevista”, loc. cit., p. 9.

⁶¹² Guillermo Samperio. “Sherwood Anderson, pionero de la literatura estadounidense que introdujo

Así, su trayectoria profesional toma vuelo tanto por experiencias vivenciales como culturales, apoyado en su afán de superación ante las adversidades: “Todo ha sido autopreparación a lo que sumo lo aprendido en los talleres a los que asistí al inicio de mi carrera. (...) Y aunque he huido de las escuelas y de la docencia, no puedo eludir el gusto y la responsabilidad de enseñar”⁶¹³. De hecho, su actividad como promotor de la escritura goza de gran prestigio en México, donde ejerce desde hace más de veinticinco años como director de talleres literarios para instituciones gubernamentales y privadas. La propia palabra “taller” está vinculada a su pasado como pintor, ya que alude al lugar en el que el artista desarrolla su trabajo creativo de forma plástica y manual.

Con un cupo normalmente limitado a diez personas por sesión, Samperio recibe a un alumnado variopinto en lo social y cultural: “Hay gente de diversas edades, diversas extracciones sociales, diversas profesiones”⁶¹⁴. Por ejemplo, en el curso *La narrativa de lo breve a lo macro* contó con “tres escritores, tres profesores normalistas y la demás es gente inquieta por leer que nunca había escrito. Eso no importa: en mis talleres escriben hasta las piedras”⁶¹⁵. Esta capacidad para motivar y estimular, a veces llevada a cabo en más de cinco estados de la república mexicana, favorece que asistan a sus clases desde amas de casa hasta adolescentes:

A mis talleres han llegado personas de todas las edades que nunca habían escrito una línea o que tenían un oído de picapedrero y, luego de un par de años, logran escribir buenos cuentos o buenos poemas. (...) Cada persona que desea escribir está llena de experiencias diversas, obsesiones, miedos, epifanías, maravillas o derrotas, etcétera, que pueden convertir en textos literarios y descargarse (creo en la literatura catártica). Lo que el taller les proporciona son las técnicas y los recursos literarios para que esas experiencias cobren su mayor expresión.⁶¹⁶

Convencido de que “si se pudo escribir un cuento, seguro se podrán escribir más

personajes ‘extraños’ retomados después”, en www.cnca.gob.mx/cnca/nuevo/diarias/220798/letrasco.htm l. (Bajado el 22/7/2003).

⁶¹³ Guillermo Samperio en César Güemes. “Participaron 15 jóvenes en *Terminemos el cuento*, certamen de Alfaguara”, en <http://www.jornada.unam.mx/2002/05/21/04an1cul.php?origen=cultura.html>. (Bajado el 2/2/2002).

⁶¹⁴ Guillermo Samperio en Reina Roffé. “Guillermo Samperio: Entrevista”, *Delibros*, junio 2003, 166, p. 49.

⁶¹⁵ Guillermo Samperio en Lourdes Rangel. “En mis talleres aprenden a escribir hasta las piedras”: Guillermo Samperio”, en www.cnca.gob.mx/cnca/nuevo/diarias/120700/lanarrat.htm. (Bajado el 3/8/2006).

⁶¹⁶ Guillermo Samperio en Luis García. “Entrevista: Guillermo Samperio”, op. cit.

y cada vez mejores”⁶¹⁷ y de que con la guía y la voluntad precisas “cualquiera que desee y se dedique a aprenderla logrará asir la escritura de ficción”⁶¹⁸, Samperio pone tanto su dominio de los engranajes técnicos como su obsesión por la revisión y el pulimento al servicio de sus aprendices. Con las correcciones exactas y con frecuencia transformando un hallazgo sencillo en un texto convincente, no duda en indicar que el futuro narrador comience su periplo literario con novelas y no con cuentos, a contracorriente de las tesis en boga y sabedor de la conveniencia de depurar el estilo con la madurez.⁶¹⁹

Su labor como tallerista, tanto en la especialidad de cuento moderno como en otros géneros, alcanza una cima considerable a partir de 2006. En ese año convocó, a través de su Fundación Cultural, un ciclo de cursos donde se fomentaba la multiplicidad genérica a partir del conocimiento de varias teorías cuentísticas y estrategias narrativas. En *Taller para nuevos cuentistas y Todo cabe en una jarra. Taller Literario Múltiple*, los alumnos tan sólo habían de cumplir un requisito: el deseo de escribir. Actualmente, aplica las mismas premisas en un *taller en línea* al que puede accederse con facilidad a través de una cámara *web* conectada a *Skype*: “Se trata de que el participante tenga la posibilidad de acercarse al cuento moderno, la novela breve, poesía, ensayo y literatura dramática desde la herramienta de Internet sin que tenga que salir de casa, concepto al que hemos denominado *ciber-cultura*.”⁶²⁰

Como puede apreciarse, a través de su profesión nuestro autor logra su objetivo de “estar en permanente contacto con la palabra, porque puede suceder como ocurre en cualquier otro oficio: si el orfebre deja de ir a su taller durante largo tiempo, sin duda cuando regrese habrá perdido habilidades. (...) Hay que trabajar en la máquina de escribir interior”⁶²¹. Esta dedicación constante se trasluce en la lucidez con que atestigua sus imperativos vitales: “No puedo dejar de escribir”⁶²². Parafraseando el “escribo como

⁶¹⁷ Guillermo Samperio. *Cómo se escribe un cuento. 500 tips para nuevos cuentistas del siglo XXI*, op. cit., p. 140.

⁶¹⁸ *Ibid.*, p. 10.

⁶¹⁹ *Vid.* Guillermo Samperio en Lourdes Rangel. “En mis talleres aprenden a escribir hasta las piedras”: Guillermo Samperio”, op. cit.

⁶²⁰ Varios Autores. “Taller en línea (literario múltiple)”, en http://fundacionculturalsamperio.blogspot.com/2011_02_01_archive.html. (Bajado el 28/3/2011).

⁶²¹ Guillermo Samperio en Renato Galicia Miguel. “Sin fuerza estética interior, uno es remedo de artista”: Samperio”, loc. cit., p. 66.

⁶²² Guillermo Samperio en Varios Autores. “G. S. confiesa: ‘No puedo dejar de escribir’”, op. cit.

hablo” que profirió Juan de Valdés en *Diálogo de la lengua*, podemos afirmar que él *escribe como vive*: “El cuentista no descansa nunca. Vive para escribir. Cuando no está descargando sus ideas al papel, está observando el mundo para desenmadejarlo y después mostrarlo, a través de historias, a los lectores.”⁶²³

En su opinión, la literatura “significa una energía añadida, una respuesta abierta, incompleta y no satisfactoria: una necesidad”⁶²⁴. Por ello no extraña que, a la pregunta de “¿qué ambiente necesitas para escribir?”, asegure que se contenta con “un cuarto vacío y escribir desnudo, escuchando a P. J. Harvey”⁶²⁵; o que, cuando se le pide que admita “¿qué porcentaje de lo que has dicho hoy es verdad?”, responda “120 por ciento”⁶²⁶, insinuando que para emplear con propiedad el verbo *decir* se requiere un quehacer tan riguroso como indispensable.

En el “Ensayo de estética a manera de prólogo”, de Ortega y Gasset, leemos: “Cada poeta verdadero, cuantioso o exiguo, es, por tal razón, insustituible. Un científico es superado por otro que le sigue: un poeta es siempre literalmente insuperable”⁶²⁷. No puede sustituirse a Samperio, sobre todo en un siglo en el que el acceso a más y mejores medios no conlleva la responsabilidad de obrar con mayor cuidado. En lugar de resignarse al “todo está escrito” y adoptar la vertiente débil de la posmodernidad, desafía el peso histórico de la tradición para cultivar pequeñas parcelas de originalidad. Daniel Sada defiende este postulado en un artículo publicado en *La Jornada Semanal*: “Clama, además de fervor, una poca de aquiescencia nostálgica para amar lo que él ama, y así logra entusiasmarlos, de tal suerte que nos reímos, abstraemos o entristecemos con él, porque el efecto de sus ficciones es siempre benéfico e inspirador.”⁶²⁸

Según Silvia Molina, en su literatura abunda “eso que nos pone frente a la vida,

⁶²³ Guillermo Samperio. *Cómo se escribe un cuento. 500 tips para nuevos cuentistas del siglo XXI*, op. cit., p. 52.

⁶²⁴ Guillermo Samperio (Selección y prólogo). “Rafael Pérez Estrada: El trasgresor en el trampolín”, op. cit., p. 9.

⁶²⁵ Guillermo Samperio en Varios Autores. “Transcripción del chat con Guillermo Samperio llevado a cabo el 3 de julio de 2003”, en www.conaculta.gob.mx/chat/samperio.html. (Bajado el 8/8/2004).

⁶²⁶ *Ibid.*

⁶²⁷ José Ortega y Gasset. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, op. cit., p. 173.

⁶²⁸ Daniel Sada en Varios Autores. “Recorrido por la crítica”, en www.adhocic.com.mx/vernota.asp?ID=419&seccion=3. (Bajado el 22/10/2004).

que nos respalda o nos explica como seres humanos, que nos pinta sin explicarnos, como esa plaga de ganchos que aparecen por las casas y terminan estorbando”⁶²⁹. Esta habilidad para enriquecer la realidad a través de ángulos sorprendentes y sutiles lo convierte en un talento poético y narrativo sin par que, en caso de no existir, tendríamos que inventar.

El propio Samperio se reinventa en la novela *Ventriloquía inalámbrica*, donde con la descripción del protagonista incide en su tendencia a transitar en la ficción, al filo de sí mismo y de las circunstancias: “La mirada del Ventrílocuo era brillante y acuosa, como si a un tiempo viera hacia su interior y hacia fuera, en un linde no muy bien definido, entre el cansancio, los desvelos, sus invenciones, el jachís, la vigilia, el sueño o la duermevela y sus viajes hacia la olla del café con piquete”⁶³⁰. Se advierte que en su *alter ego* subyace un certero autorretrato, como observamos en el capítulo “Aspectos del Ventrílocuo”:

Aunque platica, sonrío, se enreda en el mundo de las luces, asiste a los conciertos de la sorpresa, saluda siempre, extendiendo la mano de la cordialidad; en fin, aunque camina por los túneles sencillos del ocurrir, el Ventrílocuo carga bajo su gabardina negra una desesperanza que se extiende a lo largo de sus días. Una tristeza delgada e insistente arroja su alma, cuyos ojos miran cansados hacia las cosas que provocan añoranza.⁶³¹

Estas líneas parecen referirse a sus primeros pasos como escritor, aparejados a circunstancias especialmente difíciles. Por una parte, el fallecimiento de su padre lo lleva a responsabilizarse de su madre y de sus hermanos menores cuando apenas había alcanzado la mayoría de edad. Por otra, una vez casado y con dos hijos, tiene que enfrentarse al reto de que no peligrase ni la manutención de su familia ni la preservación de su libertad artística. Para ello, se apoyó en la creación con una madurez y una firmeza inusitadas para su juventud.

Como muchos de sus personajes, Samperio es un hombre entrañable que, pese a llevar a cuentas la pérdida de su hermano pequeño, un doloroso divorcio, el intento de suicidio de una de sus parejas más queridas y varias relaciones sentimentales sin final feliz, nunca olvida su compromiso con el arte. Ni siquiera le ha derrotado el atisbo de la muerte en repetidas ocasiones: la más grave fue en 1985, cuando sufrió un terrible

⁶²⁹ Silvia Molina. “Guillermo Samperio, un rostro literario”, *Revista Universidad de México*, abril de 2007, 38, en http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/3807/pdfs/98_99.pdf. (Bajado el 6/5/2007).

⁶³⁰ Guillermo Samperio. *Ventriloquía inalámbrica*, op. cit., p. 179.

⁶³¹ *Ibíd.*, p. 89.

accidente de coche; y la más inesperada en 2007, cuando tuvo una desafortunada caída al bajar del avión que lo desplazaba de Monterrey a su ciudad. El desmayo le provocó una fractura de nariz y pequeños golpes que se solventaron con operaciones faciales y cirugía plástica en el labio superior. Después, a causa de la hipertensión y de una aguda ciática, hubo de guardar cama durante casi dos años, amén de padecer un herpes zóster en el lado izquierdo de la cara y de serios daños en la columna vertebral. Sin embargo, a partir de noviembre de 2008 retoma sus ocupaciones y hoy presume de que, mientras duró su convalecencia, pudo leer y practicar su francés.⁶³²

Como el ventrílocuo en la ficción, supera los obstáculos gracias a la pasión con que se entrega a su obra y a la ambición por descubrir nuevos caminos: “Entiende que de costumbre buscó los bordes de la muerte, pero que sobrevivió para ser testigo de su propia sobrevivencia. No añora lo que tuvo ni lo que nunca tendrá, sino algo que todavía no alcanza a concebir”⁶³³. De esta aptitud para afrontar riesgos, así como de su naturaleza proteica, nace su amor por los viajes y las aventuras:

Soy un viajero permanente; quizá en otra vida fui naviero. (...) Soy hiperactivo y necesito estar actuando de forma constante. (...) Para mí es casi cotidiano viajar y coordinar talleres en distintas partes del país. Así no sólo viajo por lugares, sino también por personas, idiosincrasias, culturas, escenarios reales, nombres extraños de las cosas.⁶³⁴

Gabriel Trujillo Muñoz, en su artículo “Guillermo Samperio: la ilusoria realidad, la exacta fantasía”, rompe una lanza a favor de este proceder ajeno a las rutinas, ya que “como pocos escritores mexicanos de su generación, la de la segunda mitad del siglo XX, ha sido siempre un viajero solitario que se ha adentrado en el corazón de las tinieblas de la condición humana y (...) ha vuelto de ahí con una sonrisa en los labios antes que con un gesto amargo”⁶³⁵. En la medida en que deposita en el arte los estribos imprescindibles del acontecer humano, se coloca éticamente en una posición de respeto

⁶³² Vid. la respuesta a la primera pregunta de la Entrevista 6, incluida en el apéndice de esta tesis, p. 655: “De la columna vertebral, con descanso, relajantes musculares, analgésicos y acupuntura, he logrado recuperarme en un 80% luego de dos años en cama. Es muy probable, me comenta mi doctora, que un choque de automóviles que tuve hace tiempo me la hubiera dejado debilitada, y que el golpe por el desmayo, más el movimiento ‘extraño’ de la cintura, hubieran colaborado a la hora de devolverme el malestar. (...) Anímicamente me encuentro bien, ya que guardando cama he podido leer mucho.”

⁶³³ Guillermo Samperio. *Ventriloquía inalámbrica*, op. cit., pp. 89-90.

⁶³⁴ Guillermo Samperio en Juan Villoro. “Guillermo Samperio. Entrevista”, loc. cit., p. 9.

⁶³⁵ Gabriel Trujillo Muñoz. “Guillermo Samperio: La ilusoria realidad, la exacta fantasía”, en http://trujillo.blogspot.com/2005/08/guillermo-samperio-la-ilusoria_23.html. (Bajado el 5/10/2008).

máximo a la literatura y a sus lectores: “Al escribir le estoy devolviendo al mundo parte de lo que el mundo me ha dado (...). Creo que en la creación hay algo de un permiso divino combinado con todo un proceso biológico y genético.”⁶³⁶

Aunque posee la cualidad de aislarse mentalmente del entorno – “puedo escribir a cualquier hora del día, pero por razones laborales no me queda de otra que escribir por las noches (...); me abstraigo del mundo, así que a mi lado dos personas se pueden estar liando a golpes y yo no me doy cuenta: estoy viviendo el texto”⁶³⁷ –, nunca deja de desplegar sus antenas allá donde se encuentre: “Hay que saber escuchar, de repente en un diálogo en un autobús uno saca el tema para un cuento”⁶³⁸. Empero, reconoce en el noctambulismo un catalizador del despertar de sus musas: “El mundo se divide en las personas que se asemejan a las alondras, las que a las 5 de la mañana están despiertas y a las 10 de la noche se caen de sueño, y los murciélagos, que inician el día precisamente con la caída del sol. Soy de los últimos.”⁶³⁹

Estamos ante un escritor modesto y comprometido, como lo prueba su empeño por propugnar la ausencia de jerarquías entre las clases sociales: “No olvidemos que todos somos minusválidos, aunque no sea visible la minusvalía; por ejemplo, el soberbio es minusválido de la humildad y el iracundo, de la serenidad, el biólogo de la física, y así podríamos seguir”⁶⁴⁰. No en vano Mariela Cuervo lo define como “un hombre sencillo y amable”⁶⁴¹, percepción fácil de revalidar si nos detenemos en sus declaraciones sobre sí mismo: “Continúo siendo más que nada un lector que en un momento dado, como un accidente, comenzó a escribir.”⁶⁴²

⁶³⁶ Guillermo Samperio en Mara L. García. “Entrevista a Guillermo Samperio”, loc. cit., p. 2.

⁶³⁷ Guillermo Samperio en Varios Autores. “Guillermo Samperio, cuento, novela y poesía”, op. cit.

⁶³⁸ Guillermo Samperio en Cecilia Durán. “Presentó Guillermo Samperio *Cuentos reunidos*, libro que incluye obras de 30 años como cuentista”, en <http://www.lajornadajalisco.com.mx/2007/05/28/index.php?section=cultura&article=009n2cul>. (Bajado el 6/7/2007).

⁶³⁹ Guillermo Samperio en César Güemes. “Con *La Gioconda en bicicleta* culmino un ciclo de tres décadas en el cuento: Samperio”, en <http://www.lajornada.unam.mx/2001/05/08/08an1cul.html>. (Bajado el 18/11/2002).

⁶⁴⁰ Guillermo Samperio en Luis García. “Entrevista: Guillermo Samperio”, op. cit.

⁶⁴¹ Mariela Cuervo. “Guillermo Samperio: Entre lo fantástico y lo político”, *Plural: Revista Cultural de Excelsior*, 1982, 3, p. 13.

⁶⁴² Guillermo Samperio en Mariela Cuervo. “Guillermo Samperio: Entre lo fantástico y lo político”, loc. cit., p. 13.

III.1.1. *Curriculum vitae*.

Si bien es posible vivir del oficio de escritor, no sólo de regalías, sino de la docencia, conferencias, reseñas, artículos, esa vida jamás estará colmada de lujos y sí de trabajo diurno para satisfacer las necesidades del cuerpo y de trabajo nocturno de creación para colmar las del alma.⁶⁴³

Alberto Vital, en “Espacios canonizadores de la literatura mexicana (El caso de Marco Antonio Campos)”, alude a la efectiva labor de difusión que consiste en incluir a autores contemporáneos en los estudios de primaria y secundaria. En paralelo comenta que, sobre todo a partir de los años sesenta, se consolida la figura de “ese intermediario inevitable que es el antologador o el manualista (...) [con frecuencia dedicado] a la creación, lo cual es prueba de un rasgo muy característico del sistema literario mexicano: la reiterada fusión de varias funciones en un solo individuo”⁶⁴⁴. Samperio no se sustrae a este modelo de intelectual polifacético, tanto por sus circunstancias vitales como por su personalidad abierta a múltiples campos del conocimiento.

En su currículum encontramos profesiones que revelan su versatilidad, ya que ha sido desde dibujante con participación en exposiciones colectivas hasta modelo, desde profesor universitario hasta promotor cultural, guionista, columnista o crítico de arte, fotografía, literatura, música y pintura⁶⁴⁵. Esta actitud sugiere que nos hallamos ante un hombre extraordinario, pero también que, lamentablemente, su obra no ha recibido la suficiente acogida como para asegurarle la subsistencia. Aunque se embarca de forma prioritaria en diferentes proyectos afines a la palabra escrita, ya sea escribiendo, corrigiendo, editando, reseñando, prologando o participando como jurado de premios, lo cierto es que ha desempeñado numerosos empleos burocráticos antes de levantar su propia empresa.

Empieza a trabajar desde niño con oficios dispares – como mozo de abarrotes, *office boy* o vitralista⁶⁴⁶ – hasta encontrar una ocupación estable, ejercida entre 1967 y

⁶⁴³ Guillermo Samperio. *Cómo se escribe un cuento. 500 tips para nuevos cuentistas del siglo XXI*, op. cit., p. 140.

⁶⁴⁴ Alberto Vital. “Espacios canonizadores de la literatura mexicana (El caso de Marco Antonio Campos)”, en Alfredo Pavón (Ed.). *Ni cuento que los aguante. La ficción en México*, loc. cit., p. 145.

⁶⁴⁵ Varios Autores. “Guillermo Samperio”, en <http://sapiens.ya.com/cajondeletras/curriculum/samperio.htm>. (Bajado el 17/5/2011)

⁶⁴⁶ Cecilia Durán. “Presentó Guillermo Samperio *Cuentos reunidos*, libro que incluye obras de 30 años

1977, como dibujante, diseñador y supervisor técnico industrial del Instituto Mexicano del Petróleo. Su dedicación prioritaria a las letras llega con la obtención del Premio Casa de las Américas. Esta distinción propicia su incorporación a tareas más cercanas a su vocación, como dictaminador de las becas artísticas del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) o guionista de la TV-UNAM y el Canal 22.

A partir de 1977 participa en la redacción de la enciclopedia infantil *Colibrí* y, entre 1978 y 1979, en la revista *Educación*. Entre 1980 y 1983, coordina el grupo de radio de la UAM Azcapotzalco, en la que se encarga de revisar las publicaciones de la revista *A*. Asimismo, asume la producción del programa radiofónico *La literatura: hoy*, de Radio Educación de la SEP, y escribe guiones para el noticiario cultural del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA).

A principios de los años ochenta se le encomiendan la coordinación de editoriales de la Dirección General de Publicaciones y la producción impresa del *Boletín Enlace* de la Subsecretaría de Educación Superior e Investigación Científica. Entre 1983 y 1985 asciende a subdirector de la Comisión de Publicaciones del Consejo del Sistema Nacional de Educación Tecnológica, si bien para él resulta más significativo su puesto de Director de Literatura del INBA, ejercido desde abril de 1989 hasta enero de 1992. Con este cargo disfruta de la oportunidad de organizar un Homenaje Nacional a Julio Cortázar y, como guinda, ser secretario técnico de la Comisión Conmemorativa del Centenario de Alfonso Reyes.

Después dirige la Difusión Cultural de la Universidad de las Américas, AC, hasta junio de 1995; logra la jefatura de la Difusión de los Libros del Rincón de Lectura, bajo responsabilidad de la Unidad de Publicaciones Educativas y de la SEP, durante 1996; y obtiene la asesoría de la Dirección General de Difusión Cultural del Instituto Politécnico Nacional en 1997.

Desde 1994 pertenece al Sistema Nacional de Creadores y no cesa de ocupar un relevante papel en la órbita cultural mexicana de las tres últimas décadas. Así lo atestiguan sus esporádicos dictados de cursos y conferencias a nivel de licenciatura, diplomado y maestría en instituciones académicas tanto de México como de otros países (como Alemania, Colombia, Ecuador, España, Estados Unidos, Francia o Venezuela). En este sentido, no puede obviarse su estancia en Salamanca ni la ponencia que presentó en el II Congreso Internacional de Minificción celebrado en la ciudad, dada su

significación para la presente tesis.

En cuanto a su participación en publicaciones periódicas, en México ha escrito para *El Gallo Ilustrado*, *El Herald Cultural*, *Fahrenheit*, *Nexos*, *Otro Cine*, *Quo*, *Revista de Bellas Artes* y *Revista de la Universidad de México*. En el extranjero ha publicado en *Alero* (Guatemala), *Bicephale* (Francia), *Hispanamérica* (Estados Unidos), *Isla desnuda*⁶⁴⁷ y *Quimera* (España) y *Revista Centroamericana de Literatura*, *Tierra Adentro*, *Vanguardia* y *Punto Rojo* (Colombia). Actualmente posee una columna en el diario *El Financiero*, titulada *Homo non sapiens*, y mantiene su colaboración habitual en *Día Siete* y *Siempre!*, así como en varios suplementos culturales de periódicos de circulación nacional, como “Sábado” de *Unomásuno*.

Su autonomía en el ámbito laboral le ha acarreado dificultades económicas que, por fortuna, compensa con una irreductible independencia en el terreno creativo e intelectual. La consecución de becas del prestigioso Sistema Nacional de Creadores del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) – la última se le concedió para el período 2007-2011 – nunca ha supuesto una renuncia a su compromiso con la libertad artística. En su entrevista con Salvador García, admite que la financiación de algunos de sus libros no ha influido en absoluto en el contenido: “No por eso he callado o modificado mis temas o mi manera de pensar o de concebir la literatura.”⁶⁴⁸

Su preocupación fundamental estriba en encontrar actividades compatibles con la escritura, a fin de solventar las necesidades básicas y centrarse en la creación literaria: “He comenzado de cero varias veces. Cuando comencé a escribir me di cuenta perfectamente de que si yo me iba a dedicar solamente a la literatura no iba a vivir de esto. (...) No soy rico, pero me alcanza para vivir con dignidad y cubrir todos los gastos de mi familia, que creo es lo principal.”⁶⁴⁹

Entre los galardones literarios con los que se reconoce su obra destacan, entre otras distinciones, el ya citado Premio Casa de las Américas, por *Miedo ambiente*, en 1977; el Premio Nacional de Periodismo Literario, en el género de cuento, otorgado por el Estado de Chiapas, por *Cuaderno imaginario*, en 1988; y el Premio Instituto

⁶⁴⁷ Vid. Rafael Pontes Velasco. “Guillermo Samperio y el pentagrama”, *Isla desnuda*, noviembre de 2002, 11, pp. 71-73. La conjunción de los cinco textos cedidos a esta revista facilita que el lector disfrute, como mínimo, de un pentagrama de puntos de vista y formas de narrar.

⁶⁴⁸ Guillermo Samperio en Salvador García. “Guillermo Samperio: El deseo de la escritura”, en www.literateworld.com/spanish/2002/portada/mar03/w01/topbox3.html. (Bajado el 28/2/2003).

⁶⁴⁹ *Ibíd.*

Cervantes de París, del Concurso Juan Rulfo, por el relato “¿Mentirme?”, adaptación de un capítulo de una novela inédita, en 2000. Como demuestra la obtención paulatina de los mismos, estamos ante un proyecto literario consistente y que confirma su calidad a lo largo de las décadas.

Respecto a los homenajes que ha recibido de instituciones mexicanas, debemos detenernos en los tres más importantes. El primero tiene lugar el 20 de junio de 1999, en la Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México. El acto honorífico, llamado como su primer libro *Cuando el tacto toma la palabra*, celebraba sus veinticinco años de escritura y su medio siglo de estadía en el planeta. Con el apoyo de CONACULTA, INBA, IPN y UNAM, el encuentro estuvo presidido por amigos y condecorados de la obra samperiana como José Agustín, Hernán Lara Zavala, Surya MacGregor, Silvia Molina, Francisca Nogueroles e Ignacio Solares. Como nota curiosa, recordemos que ese mismo día se cumplían cincuenta años de la aparición de *1984*, de Orwell, lectura clave en la biblioteca de nuestro autor.

El evento implica un punto de inflexión en su consolidación literaria. No supone una visión nostálgica de los logros alcanzados, sino un trampolín para un escritor aún joven pero en madurez creativa. Al mismo tiempo la Delegación Azcapotzalco, donde nació el homenajeado, crea para la ocasión el Concurso de Cuento Urbano *Guillermo Samperio*; la UNAM reedita como Material de Lectura los *Cuentos de Guillermo Samperio* y publica la antología *La cochinilla y otras ficciones breves*; el Fondo de Cultura Económica (FCE) edita la recopilación completa de sus cuentos hasta la fecha, *Cuando el tacto toma la palabra. Cuentos (1974-1999)*; y la Universidad Autónoma de Puebla y la Editorial Aldus agrupan varios de sus artículos bajo la denominación, respectivamente, de *Tribulaciones para el siglo XXI (ensayos)* y *Los franchutes desde México*.

La reedición en un solo volumen del conjunto de sus cuentos conocidos hasta 1999 conmemoraba el vigésimo quinto aniversario de su primer libro, impulsando su consagración de cara a un público amplio. En las entrevistas alusivas a dicha publicación, Samperio comparte su alegría ensalzando el mérito de otros autores de su edad – “Estoy en plenitud; el reconocimiento me obliga a continuar otros cinco quinquenios. (...) En este homenaje se reconoce también a los escritores de mi generación, la del 68”⁶⁵⁰ –, siendo consciente de los objetivos alcanzados –

⁶⁵⁰ Guillermo Samperio en Jacqueline Ramos Rodríguez. “‘Es momento de recoger lo sembrado’:

“[Continuaré] escribiendo otros 25 años más, no mucho, sólo lo necesario; lo que me haga sentir a gusto con mi decisión de ser escritor”⁶⁵¹ –, y haciendo gala de su humildad: “Es un sueño realizado: cuando empecé a escribir y leía a los autores de esta casa editorial, nunca imaginé que yo estaría en su colección de ‘Letras Mexicanas’.”⁶⁵²

El segundo gran homenaje es el 5 de octubre de 2004, en el Centro Cultural San Ángel. Allí se celebran sus treinta años como escritor y sus veinticinco como maestro de talleres literarios. Bajo el lema *Guillermo Samperio: 30+25. Escritor y tallerista. Un caso para conmemorar*, Punto de Lectura reedita *Lenin en el futbol* y Lectorum presenta *La brevedad es una catarina anaranjada* y la selección de textos *Humo en sus ojos*. Además, se exhibe su obra plástica y fotográfica, acompañada de la intervención de músicos y actores, así como de varios de los colegas que han contribuido a promover y difundir su creación literaria.

En 2008, con motivo de su sexagésimo cumpleaños, se lleva a cabo el tercero. El *Reconocimiento “40 & 20”* se realiza en el Palacio de Bellas Artes, donde Silvia Molina reafirma las ideas que expuso en 2007 y vuelve a nombrarle como el mejor cuentista vivo de México tras el vacío dejado por el fallecimiento de Arreola:

El trabajo de Samperio, el registro de la vida de infinidad de personajes, la actitud frente a su oficio, la vida, los conflictos del momento que habita, superan su propia circunstancia y lo convierten en el mejor cuentista que tenemos, en un destinado a sobrevivir porque descubrió otra manera de decir y de contar, con una prosa traviesa o poética o erótica, y con temas y textos insólitos, originales y únicos.⁶⁵³

En la actualidad, Samperio dirige y coordina *Ad hoc Ingeniería Cultural*. En ella no sólo se imparten alrededor de siete talleres literarios cada mes, a los que acuden un promedio de setenta personas interesadas en un amplio abanico de géneros literarios, sino que también se organizan eventos culturales y presentaciones de libros. La fundación, auspiciada por originales consignas publicitarias – como “Rigor y creación van bien”, “¡Dios es grande!, ¡Allahu Akbar!” y “La creatividad y el profesionalismo se besan” –, engloba áreas tan heterogéneas como la asesoría, el diseño gráfico, la

Samperio”, *Reforma*, 21 de julio de 1999, p. 10.

⁶⁵¹ Guillermo Samperio en Karla Zanabria. “Guillermo Samperio será homenajeado por el IBN”, *El Universal*, 18 de junio de 1999, p. 3.

⁶⁵² Guillermo Samperio en Renato Galicia Miguel. “Sin fuerza estética interior, uno es remedo de artista”: Samperio”, loc. cit., p. 66.

⁶⁵³ Silvia Molina. “Guillermo Samperio, un rostro literario”, loc. cit.

traducción, la publicidad y la edición de libros y revistas de arte, literatura y sociología.

La página *web* de la empresa – www.fundacionculturalsamperio.blogspot.com –, donde se proporcionan informaciones de índole más bien burocrática, se complementa a la perfección con la de su *blog Tekstos de la Kómoda* – <http://guillermosamperio.blogspot.com> –, con compartimentos en función del subgénero: “Cada texto publicado lleva ilustraciones; tiene su contador de entradas, los seguidores y las editoriales en las que publico. También tengo una cuenta *Facebook* con unas 3.500 personas inscritas y 500 páginas de mi interés (que más bien las inserto para su promoción).”⁶⁵⁴

En conclusión, la voluntad samperiana de proyectar experiencias vitales en su obra justifica este análisis de su carrera profesional, siempre proclive a sacar partido de todas las fuentes disponibles. El poeta Alfonso Canales, en “Los años”, reivindica al “hombre que vive y dice y ama”⁶⁵⁵. Como puede deducirse de este *curriculum vitae*, estos tres actos por antonomasia no resultan en nada ajenos a la poética samperiana.

⁶⁵⁴ Guillermo Samperio en Varios Autores. “Breve entrevista con Guillermo Samperio”, en <http://revista-microrrelatos.blogspot.com/2010/12/breve-entrevista-guillermo-samperio.html>. (Bajado el 7/5/2011).

⁶⁵⁵ Alfonso Canales. *El puerto*, Melilla, Ayuntamiento de Melilla/ UNED, 1979, p. 75.

III.1.2. Contexto histórico y literario.

Brindemos por lo fusionable que puede ser subdividido y viceversa.⁶⁵⁶

El entorno social, económico y político en el que vive Samperio permite ubicar su obra en un lugar y un tiempo determinados: México, D. F., desde mediados de los setenta hasta la actualidad. No obstante, dada su condición de *rara avis* de las letras hispanoamericanas, el estudio de la irrupción de sus textos en una época concreta no debe ceñirse a la exploración de las tendencias narrativas mexicanas de los últimos treinta y cinco años; máxime cuando estamos ante un escritor proclive al hibridismo genérico y ante una etapa histórica, la contemporánea, que no cesa de construirse a sí misma con revisiones permanentes. No en vano la singularidad de nuestro autor parte de su consciencia y, en los momentos más decisivos, de su labor como agente activo de los sucesos acontecidos en su país.

La literatura mexicana, como las demás artes nacionales, acepta ordenaciones, diversificaciones y corrientes convergentes o divergentes que se han sucedido a lo largo de las décadas a través de generaciones de creadores muy diferentes entre sí. Empero, nacer y vivir en la capital de México no sólo no limita las influencias literarias, sino que abre un abanico de posibilidades de lectura que, en el caso de Samperio y de muchos de sus coetáneos, se refleja en la elección de una escritura de carácter cosmopolita tanto en lo temático como en lo formal.⁶⁵⁷

⁶⁵⁶ Guillermo Samperio. “Término medio”, en *La guerra oculta*, op. cit., p. 35.

⁶⁵⁷ Buena prueba de ello se ofrece en la bibliografía de *Después apareció una nave. Recetas para nuevos cuentistas*, donde Samperio recomienda la lectura de cuentos tan variados en sus técnicas e intenciones como los de Sherwood Anderson, Inés Arredondo, Juan José Arreola, René Avilés Fabila, Georges Bataille, Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges, Juan Bosch, Charles Bukowsky, Italo Calvino, Truman Capote, Alejo Carpentier, Raymond Carver, José de la Colina, Joseph Conrad, Julio Cortázar, Antón Chéjov, Amparo Dávila, Charles Dickens, Fiodor Dostoievsky, Guadalupe Dueñas, William Faulkner, Gabriel García Márquez, Nikolai Gogol, Witold Gombrowicz, José Luis González, Martín Luis Guzmán, Nathaniel Hawthorne, Ernest Hemingway, Efrén Hernández, Felisberto Hernández, Francisco Hinojosa, Bárbara Jacobs, Henry James, José Agustín, James Joyce, Franz Kafka, Hernán Lara Zavala, Howard Phillips Lovecraft, Leopoldo Lugones, Guy de Maupassant, Carson McCullers, Herman Melville, Guillermo Meneses, Augusto Monterroso, Fabio Morábito, Juan Carlos Onetti, José Emilio Pacheco, Ricardo Piglia, Sergio Pitol, Edgar Allan Poe, Horacio Quiroga, Alfonso Reyes, Juan Rulfo, Antoine de Saint-Exupéry, Jerome David Salinger, Jean Paul Sartre, Marcel Schwob, Mariano Silva y Aceves,

Por otra parte, la herencia cultural recibida no se reduce a los clásicos y modernos de Occidente, por lo que también habremos de tener en cuenta fuentes menos convencionales y otras disciplinas artísticas, científicas o filosóficas.

Ortega y Gasset, en *La deshumanización del arte*, señala la existencia de una “compacta solidaridad consigo misma que cada época histórica mantiene en todas sus manifestaciones. Una inspiración idéntica, un mismo estilo biológico pulsa en las artes más diversas”⁶⁵⁸. En este sentido, Borges erige una poética basada en el alejamiento de la falacia biográfica y en la idea de que la mayoría de los países aparecen encarnados fatalmente por un paradigma literario que, en realidad, no los representa en absoluto. En su opinión, esta paradoja aclara la impronta del renacimiento italiano en Cervantes y Shakespeare, así como los rasgos anglosajones de su propia narrativa. Así, lo relevante del enigma borgesiano consiste en su negativa a dividir la historia de la literatura en función de las fronteras geográficas.

La afirmación de que tan sólo hay literatura, lo que en sí no es poco, conduce a González Iglesias a aseverar que “la única genética posible es la cultural, especialmente literaria. Por eso, no siendo los españoles unos latinos de sangre, sí cuentan entre los suyos a Séneca y a Lucano”⁶⁵⁹. Jorge Volpi se sitúa en la misma línea al considerar que los escritores mexicanos más recordados se caracterizan por su actitud abierta a todos los conocimientos: “Fueron acusados de copiar modelos extranjeros y de dejarse seducir por las tendencias de moda, cuando en realidad hacían lo contrario: fundar y preservar la mejor tradición literaria del país, esa tradición que, a fuerza de ser generosamente universal, como señaló Reyes, también era provechosamente nacional.”⁶⁶⁰

La extensa órbita de imaginativos propicia el diseño de un árbol genealógico internacional, prácticamente ilimitado y difícil de precisar con exactitud. Samperio ha leído con pasión numerosos libros, aprendiendo de los aciertos y errores ajenos a fin de

Robert Louis Stevenson, León Tolstoy, Julio Torri, Mark Twain, Edmundo Valadés, Enrique Vila-Matas, Juan Villoro, Samuel Walter Medina, Herbert George Wells y Oscar Wilde. La huella de todos estos autores se percibe – de alguna manera – en la batidora samperiana.

⁶⁵⁸ José Ortega y Gasset. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, op. cit., p. 12.

⁶⁵⁹ Juan Antonio González Iglesias. “Borges, Lucano, Séneca y España”, en Carmen Ruiz Barrionuevo, Francisca Nogueroles Jiménez, M^a Ángeles Pérez López, Eva Guerrero Guerrero y Ángela Romero Pérez (Eds.). *La literatura iberoamericana en el 2000. Balances, perspectivas y prospectivas*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2003, p. 605.

⁶⁶⁰ Jorge Volpi. *Mentiras contagiosas*, Madrid, Páginas de Espuma, 2008, p. 151.

nutrirse de los recursos más convenientes para sus escritos. Si bien sus composiciones oscilan entre el realismo más crudo y el lirismo más delicado gracias a su capacidad para extraer de su chistera hallazgos personales, no es menos cierto que esta variedad estilística deriva de la huella que imprimen en él ensayistas, narradores y poetas de todo el planeta. Sin embargo, se siente en mayor deuda con los cuentistas de Latinoamérica, tanto con los reputados como con los marginales, con quienes establece un elevado grado de identificación y compromiso. Así lo reconoce, al menos de manera indirecta, en la nómina de seleccionados que propone en su antología *La mano junto al muro. Veinte cuentos latinoamericanos*:

Al lado de nombres bastante conocidos, como el paraguayo Augusto Roa Bastos (1917-), el brasileño Joao Guimaraes Rosa (1908-1969), el guatemalteco Augusto Monterroso (1921-), el uruguayo Felisberto Hernández (1902-1964), el peruano Julio Ramón Ribeyro (1929-1994), el portorriqueño José Luis González (1926-1997), el cubano Guillermo Cabrera Infante (1929-) y el venezolano Salvador Garmendia (1928-2001), aparecen escritores menos conocidos pero de tan alto nivel literario como los anteriores; es el caso del colombiano Óscar Collazos (1942-), Enrique Jaramillo Levi (1944-), los chilenos Poli Délano (1936-) y Antonio Skármeta (1940-), el argentino Ricardo Piglia (1940-), el mexicano Hernán Lara Zavala (1946-), el ecuatoriano Raúl Pérez Torres (1941-), el argentino Rodolfo Walsh (1927-1977), el uruguayo Saúl Ibargoyen Islas (1930-), el mexicano Francisco Tario (1911-1977) y el boliviano Renato Prada Oropeza (1937).⁶⁶¹

Ante la pluralidad de posibles antecedentes de la obra samperiana, quizá lo más conveniente sea que nuestro análisis del contexto histórico y literario comience con el modernismo. Bajo el sensible magisterio de Rubén Darío, los modernistas dieron los primeros pasos para la ruptura de los límites genéricos. La renuncia casi total a separar la prosa de la poesía, categorías hasta entonces incompatibles y aun excluyentes, supuso una vuelta de tuerca en la literatura en español. De esta apertura genérica y estilística nacen los cuentos cercanos al poema en prosa de Manuel Gutiérrez Nájera, Carlos Díaz Dufoo o Amado Nervo; pero también las poéticas páginas de Efrén Rebolledo, el primer mexicano en combinar en un solo libro, *Estela* (1907), el verso y la prosa, o de José Juan Tablada, introductor del *haiku* japonés y precursor de Arreola por la concisión de la que hizo gala en sus textos híbridos.

Un hito fundamental en esta corriente lo constituye *Lunario sentimental* (1909), del argentino Leopoldo Lugones. El empleo de prosaísmos, ironías subversivas y

⁶⁶¹ Guillermo Samperio (Ed.). “Presentación”, *La mano junto al muro. Veinte cuentos latinoamericanos*, op. cit., p. 12.

mordacidades en un poemario signado por la experimentación léxica se corresponde con la creación de imágenes audaces que anticiparon el movimiento ultraísta que más tarde encabeza Borges. A este respecto, puede decirse que la poesía lugoniana le muestra a Samperio un camino donde la parodia y el humor se insertan en un marco fantástico e imaginativo.

En México, los exponentes de las inquietudes vanguardistas fueron el noísmo, el runrunismo y, sobre todo, el estridentismo, única vanguardia del país con manifiesto publicado. No ha de obviarse el efecto que en la tarea literaria samperiana tienen estridentistas como Germán List Arzubide, Salvador Gallardo y, en particular, Arqueles Vela. Este último advierte que los poetas de su época, animados por el impulso social de la Revolución de 1910, se declaraban epígonos inmediatos de Julio Herrera y Reissig, Gómez de la Serna o Ramón López Velarde, atribuyéndose “la última instancia lírica de una poética del grito, iniciada por Lautréamont; y tan universal por las condiciones sociales, que estalla en todas las latitudes desintegradas.”⁶⁶²

El vanguardismo mexicano, en general, conecta con el futurismo italiano en su exaltación de los viajes y de la mecanización de la ciudad, a su vez materializada en el elogio al tren o el tranvía. Según Luis Sáinz de Medrano, el estridentismo conmociona el clima cultural de la era posrevolucionaria en la medida en que la preocupación por las problemáticas sociales de los autores anteriores da paso a una indagación lingüística más lúdica y centrada en la fragmentación de las imágenes:

Fue su principal dirigente Manuel Maples Arce (1900-1981), cuyo primer libro *Andamios interiores* (1922) recoge todo el entusiasmo de pura estirpe futurista por cuanto concentra el dinamismo de la ciudad tecnificada, tendencia que persiste en otros títulos como *Urbe* (1924), de donde tomamos estos versos: “La tarde acribillada de ventanas/ flota sobre los hilos del teléfono, / y entre los travesaños/ inversos de la hora/ se cuelgan los adioses de las máquinas.” (“Canto 3”).⁶⁶³

La revolución estética manifiesta en la poesía de los años veinte y treinta alcanza, asimismo, a la narrativa del momento. Los mejores novelistas de aquellas promociones se distinguen por el cariz poético de sus innovadoras técnicas, basadas en la brevedad, la mezcla de géneros y la utilización de figuras retóricas. El propio Arqueles Vela sienta un precedente con *El Café de Nadie* (1926), novela lírica que privilegia las metáforas

⁶⁶² Arqueles Vela. *Teoría literaria del modernismo*, México, Botas, 1949, p. 312.

⁶⁶³ Luis Sáinz de Medrano. “La poesía en el siglo XX: Del posmodernismo a las vanguardias”, en Trinidad Barrera (Ed.). *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo III. Siglo XX*, loc. cit., p. 494.

sobre la trama y la caracterización de los personajes.

En gran parte, tanto el rechazo del realismo como la preponderancia del estilo sobre el argumento se deben a los integrantes del Ateneo de la Juventud. El nacimiento del grupo data de 1912 y su apogeo llega hasta 1924. Defenestrados por su aparente falta de solidaridad con la realidad histórica y las apremiantes circunstancias sociales y políticas en que se encontraba inmerso México, los ateneístas se comprometen en exclusiva con la literatura y el arte. Cimentándose en su amor por la cultura clásica Alfonso Reyes, Mariano Silva y Aceves, Julio Torri y Carlos Díaz Dufoo Jr. conforman un cuarteto de prosistas cuyo principal rasgo común consiste en la individualidad, lo que les concede el estatus de artistas raros e inclasificables. Los cuatro desarrollaron un tipo de composición precisa, elegante y musical, afín al poema versificado.

Verdaderos clásicos de la prosa mexicana e inventores del relato moderno en la nación, el atractivo de la generación del Ateneo reside, en opinión de Leonor Gómez Cruz, en su capacidad para “apartarse de la temática revolucionaria cultivando el cuento fantástico y cosmopolita, proponer una estética elitista a contracorriente de lo defendido con las armas en política social”⁶⁶⁴. Anunciaron la microficción a través del alejamiento de las convenciones genéricas y, al mismo tiempo, incidieron en procedimientos como la metaficción, la intertextualidad y “la expresión del mundo subjetivo, con cabida para lo irracional y lo onírico, donde el cuestionamiento de los límites humanos permite el desdoble de la personalidad”⁶⁶⁵. En esta dirección, “La cena” de Reyes, perteneciente a *El plano oblicuo* (1920), puede interpretarse como propulsor del surrealismo “al incorporar las posibilidades del sueño para entrar en un mundo supranatural; y como un antecesor del realismo mágico, al presentar la realidad como si fuera mágica.”⁶⁶⁶

Adolfo Castañón ratifica que “Reyes es en cierto modo el padre de la literatura mexicana”⁶⁶⁷, ya que agotó casi todas las vertientes literarias y “encarnó a lo largo de su carrera tantos tipos de escritor, que fue y es toda una literatura – por lo menos la mitad de la mitad de la mexicana del siglo XX”⁶⁶⁸. Maestro del ensayo de raíz lírica, imprime su huella inevitable en Samperio, quien siempre ha soñado “con tener una beca para leer

⁶⁶⁴ Leonor Cruz Gómez. “Los cuentistas en el Ateneo de la Juventud”, *Ínsula*, 1997, 611, p. 15.

⁶⁶⁵ *Ibid.*, p. 16.

⁶⁶⁶ *Ibid.*, p. 16.

⁶⁶⁷ Adolfo Castañón. *Arbitrario de literatura mexicana. Paseos I*, op. cit., p. 487.

⁶⁶⁸ *Ibid.*, p. 482.

toda la obra de Alfonso Reyes. Hacer [así] una gran antología o varias antologías.”⁶⁶⁹

Este autor forma con Julio Torri una dupla tan completa como complementaria. El mayor en edad recomendó a su colega la lectura de las greguerías de Gómez de la Serna, de tal modo que, pese a la dificultad de corroborar la impronta del español en la escritura torriana, podemos encontrar similitudes entre ambos talentos. La parquedad, la rapidez, el matiz subrepticio, el chispazo metafórico, la fina ironía y otras estrategias al servicio de la inteligencia configuran el imaginario torriano. Con “Prólogo de una novela que nunca escribiré”, se adelanta a las preocupaciones borgesianas en torno a la creación de obras imaginarias, cuya mera proyección posee tanto o más valor que su plasmación en papel. Sin prescindir nunca de la sátira, su intención estriba en sugerir y en no agotar las potencialidades de ninguna materia.

Auténtico descubridor de filones⁶⁷⁰, Torri labra con “A Circe” (1917) el modelo básico del poema en prosa en habla hispana. El influjo de sus tramas, parciales y no exhaustivas, se extiende a los estilistas que, en diminutas cápsulas, atesoran los secretos de una sutil caja de Pandora, donde la tensión narrativa y la intensidad lírica confluyen inequívocamente en la excelencia. Sus textos perseveran en la búsqueda de la economía verbal, culminando con frecuencia con un final sorpresivo y destinado a desarmar al lector: “Dos peligros del poema en prosa: ser una simpleza o un chascarrillo de almanaque. Elabóralo pacientemente con trabajo concienzudo y ponle un feliz remate a modo de aguijón”⁶⁷¹. Deudor de estas concepciones, Samperio admite en “La ficción breve” que estamos ante “un autor de devotos, como yo, y no ha tenido la difusión que debiera.”⁶⁷²

En su *Antología del poema en prosa en México* (1999), Luis Ignacio Helguera abarca la visión panorámica de un siglo de lírica no versificada a fin de comprender la trascendencia en el país del controvertido subgénero. Los seis apartados de su clasificación proporcionan estimables pistas acerca de los presumibles precursores de la obra samperiana. El crítico considera, en primer lugar, que la destreza de Torri a la hora

⁶⁶⁹ Guillermo Samperio en Mara L. García. “Entrevista a Guillermo Samperio”, loc. cit., p. 6.

⁶⁷⁰ Vid. Julio Torri. “El descubridor”, en *Tres libros*, op. cit., p. 57: “¡Qué fuerza la del pensador que no llega ávidamente a colegir la última conclusión posible de su verdad, esterilizándola; sino que se complace en mostrarnos que es ante todo un descubridor de filones y no mísero barretero al servicio de codiciosos accionistas!”

⁶⁷¹ Julio Torri. *El ladrón de ataúdes*, op. cit., p. 39.

⁶⁷² Guillermo Samperio. “La ficción breve”, loc. cit., p. 66.

de fusionar técnicas de múltiples géneros literarios se debe a una doble asunción de la tradición francesa del poema en prosa y de la anglosajona del ensayo irónico. Por esta razón insiste en la importancia de los franceses Aloysius Bertrand, Baudelaire, Rimbaud, Jules Laforgue, Marcel Schwob y Jules Renard; de los anglosajones Jonathan Swift, Charles Lamb, Oscar Wilde, George Bernard Shaw, Robert Louis Stevenson y Kenneth Grahame; e incluso del alemán Heinrich Heine por su “humor romántico.”⁶⁷³

Las estampas coloristas de Mariano Silva y Aceves, las sucintas anécdotas de Genaro Estrada y los afilados epigramas de Carlos Díaz Dufoo Jr. contribuyen a este esplendor del poema en prosa mexicano. El último citado publica un solo libro breve, *Epigramas* (1927), que eleva el epígrafe a la categoría de género literario. Hermanado con Torri tanto por su ironía como por su predilección por la síntesis sugestiva, sentía también un profundo desprecio por la gloria efímera del escritor. Por su parte, Silva y Aceves se consagra a la sátira, tejiendo fábulas que influyen en los bestiarios de Arreola y cuyo cromatismo temático y formal heredan Martha Cerda, Francisco Hinojosa, Dante Medina o el propio Samperio.

En su *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX* (1989), Christopher Domínguez Michael adopta un enfoque amplio que agiliza la interpretación del contexto histórico y literario. Con el marbete *narrativa* recoge en cinco libros a los autores que, a través de la prosa, articulan diferentes hitos en el siglo XX. Aunque no todos los antologados hayan nacido en México – un seis por ciento del total son extranjeros –, cada uno de ellos establece vínculos sólidos con el país. La nómina del antólogo engloba tanto novelas y cuentos como prosa poética, aforismos o brevedades, ya que “lo narrativo es el estilo de nuestra época”⁶⁷⁴. No en vano Jaime Erasto Cortés, en “Trece cuentos de Arturo Souto Alabarce”, recuerda que entre 1979 y 1985 resulta vívido el sello de los narradores de otras nacionalidades, como “Max Aub, Augusto Monterroso, José Luis González, Arturo Souto Alabarce, José de la Colina. A Elena Poniatowska la incluí sin reparar en su origen, a causa de su bien ganada mexicanidad.”⁶⁷⁵

⁶⁷³ Luis Ignacio Helguera. *Antología del poema en prosa en México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 28, [1993].

⁶⁷⁴ Christopher Domínguez Michael. *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX (I)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 12, [1989].

⁶⁷⁵ Jaime Erasto Cortés. “Trece cuentos de Arturo Souto Alabarce”, en Alfredo Pavón (Ed.). *Ni cuento que los aguante. La ficción en México*, loc. cit., p. 85.

Domínguez Michael integra en un mismo volumen al Ateneo de la Juventud, a los colonialistas, a los estridentistas y a los *Contemporáneos*. Esta última generación la forman, entre otros, Xavier Villaurrutia, José Gorostiza, Carlos Pellicer, Gilberto Owen, Jaime Torres Bodet, Salvador Novo, Jorge Cuesta y Rodolfo Usigli. Intelectuales críticos tanto con el panorama de las letras mexicanas como con la sociedad de su tiempo, conciben la literatura como una morada de perfección y salvación ética donde despojarse de las tribulaciones políticas imperantes y emanciparse del proyecto civil nacional.

La mayoría de ellos mantiene una continuidad con los ateneístas y escapa “del culto a la Historia”⁶⁷⁶, aunque Luis Ignacio Helguera prefiere relacionarlos con los exiliados españoles en la medida en que no se dedican con tanta preponderancia a vivificar los objetos cotidianos (como sí hicieron Reyes y sus compañeros). En su opinión, este hecho se deriva de la impronta de Octavio Paz, más proclive a cuestionar la esencia de su poética y a someter cada vocablo a una reválida incesante, pugnando por desentrañar sus significados ocultos y el misterio por el que los seres humanos constituimos una más de sus pertenencias: “¿Cuál sería esa palabra de la cual yo era una sílaba? ¿Quién dice esa palabra y a quién se la dice?”⁶⁷⁷

Lauro Zavala, pese a colocarse a prudente distancia de la excesiva utilización de un *criterio de representatividad* que fije a “Francisco Tario como escritor de narrativa fantástica, José Revueltas como escritor comprometido políticamente o José Agustín como escritor de la Onda”⁶⁷⁸, señala dos grandes vertientes del cuento mexicano a partir de los años cincuenta. La primera arranca con *El llano en llamas* (1953), de Rulfo, y la segunda con *Bestiario* (1958), de Arreola. Sobre ambas se fabrican buena parte de los cimientos de la cuentística samperiana, si bien cabe indicar que el talante tenebroso, telúrico y estrictamente rural o provinciano de las narraciones rulfianas se opone a la predisposición lumínica, artesanal y cosmopolita de los híbridos arreolianos:

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

⁶⁷⁶ Christopher Domínguez Michael. *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX (I)*, op. cit., p. 521.

⁶⁷⁷ Octavio Paz cit. en Luis Ignacio Helguera. *Antología del poema en prosa en México*, op. cit., p. 44.

⁶⁷⁸ Lauro Zavala. *Paseos por el cuento mexicano contemporáneo*, op. cit., p. 36.

el antecedente melancólico del *crack* y de otros apocalípticos de la década de 1990.⁶⁷⁹

Efectivamente, en los años sesenta emerge en México una serie de novelistas que cuidan el refinado legado de Arreola, conservando una devoción muy similar por el lenguaje. Elizondo es la cabeza visible del grupo de la *escritura*, caracterizado por la complejidad de sus estructuras narrativas y la reivindicación para la literatura de fuentes cultas y de carácter libresco. No obstante, Samperio se mostró más perceptivo – sobre todo en su juventud – a la manifestación literaria conocida como “La Onda”. Dicha corriente, promovida por José Agustín para contrarrestar la estética culturalista de los *Contemporáneos*, se distingue por su compromiso con la realidad popular e inmediata.

En el irrepetible cuento “¿Cuál es la onda”, disparador del movimiento, Agustín refleja las peculiaridades lingüísticas mexicanas propias de su tiempo y crea una actitud estilística irreverente al mezclar nuestro idioma con otros como el alemán, el francés, el inglés, el italiano o el portugués. Más bien podría decirse que adapta diversas lenguas al estilo mexicano. La invención de palabras a partir de voces populares, como sucede en el relato “Cómo te quedó el ojo (querido Gervasio)”, donde aparecen frases como “con su expresión de direlococomio”⁶⁸⁰ –, implica un ataque directo a la sociedad burguesa y a su tendencia a aceptar en exclusiva los idiolectos serios y formales.

Paralelamente, narradores como Gustavo Sainz, junto a otros como Parménides García Saldaña, Orlando Ortiz y Margarita Dalton – quienes publicaron en 1968 sus respectivas novelas *Pasto verde*, *En caso de duda* y *Larga sinfonía en D y había una vez...* – recurren al *rock* o la canción protesta para expresar sus inquietudes. Carol Clark D’Lugo, en *The fragmented novel in Mexico. The politics of form*, resume los rasgos más relevantes de la promoción en un párrafo donde hace hincapié en el equilibrio que consiguen entre subjetividad y realismo social:

A literary movement initiated in the mid-1960s by José Agustín (*La tumba*, 1964; *De perfil*, 1966) and Gustavo Sainz (*Gazapo*, 1965): the authors are involved in a fundamental break with tradition, on both a linguistic and a moral level; their chosen language allows them to mock themselves as well as the referred society in which they live; they display an “importamadrista” attitude, that is to say, a complete disdain for societal norms and values; the works reflect a preference for projecting atmosphere rather than developing characters or story lines; the authors incorporate sexual thematics with a naturalness new to Mexican fiction; and there is a marked

⁶⁷⁹ Lauro Zavala. “La minificción en Arreola y el problema de los géneros. Seis aproximaciones breves”, op. cit.

⁶⁸⁰ José Agustín. *Inventando que sueño. Cuentos completos (1968-1992)*, México, Joaquín Mortiz, 1995, p. 29.

influence from other media, especially rock music.⁶⁸¹

Según esta autora, “*Onda* writers accent their break with the past privileging the present in their narrations, in clear contrast with the writings of Rulfo and Fuentes, in which the weight of Mexican history is omnipresent”⁶⁸². De ahí que Agustín piense que lo más adecuado para conferir alas literarias a los jóvenes que anhelan una expresión independiente de la tradición cultural “es que la persona que tiene ganas de escribir algo escriba lo que ve. Es el caso de nosotros. Estamos narrando nuestro mundo.”⁶⁸³

Esta apuesta por la naturalidad tanto en los temas como en el registro idiomático nos remonta a la “Advertencia” de *Tres tristes tigres*, de Guillermo Cabrera Infante:

El libro está en cubano. Es decir, escrito en los diferentes dialectos del español que se hablan en Cuba y la escritura no es más que un intento de atrapar la voz humana al vuelo, como aquel que dice. Las distintas formas del cubano se funden o creo que se funden en un solo lenguaje literario. Sin embargo, predomina como un acento el habla de los habaneros, y en particular la jerga nocturna que, como en todas las grandes ciudades, tiende a ser un idioma secreto.⁶⁸⁴

Kathryn L. Stevens explica que la cortazariana *Rayuela* inspira esta voluntad de escribir “en cubano”, lo que desemboca en la espontaneidad con que los miembros de “La Onda” escribieron “en mexicano” a fin de “captar el habla popular”⁶⁸⁵ del momento. Con un proyecto similar, Samperio combina “elementos de nuestra lengua local (en este

⁶⁸¹ Carol Clark D'Lugo. *The fragmented novel in Mexico. The politics of form*, op. cit., p. 163. “Un movimiento literario iniciado a mitad de los sesenta por José Agustín (*La tumba*, 1964; *De perfil*, 1966) y Gustavo Sainz (*Gazapo*, 1965): los autores se involucran en una ruptura fundamental con la tradición, a un nivel tanto lingüístico como moral; el lenguaje elegido les permite mofarse de sí mismos tanto como de la sociedad a la que se refieren y en la que viven; exhiben una actitud ‘importamadrista’, es decir, un completo desdén por las normas y los valores sociales; las obras reflejan una preferencia por desplegar atmósferas más que por desarrollar personajes o historias; los autores incorporan la temática sexual con una naturalidad inédita en la ficción mexicana; y hay una marcada influencia de los medios de comunicación, especialmente de la música *rock*.” La traducción es mía.

⁶⁸² Carol Clark D'Lugo. *The fragmented novel in Mexico. The politics of form*, op. cit., p. 165. “Los escritores de ‘La Onda’ acentúan su ruptura con el pasado privilegiando el presente en sus narraciones, en claro contraste con los escritos de Rulfo y Fuentes, en los cuales es omnipresente el peso de la historia mexicana.” La traducción es mía.

⁶⁸³ José Agustín cit. en Kathryn L. Stevens. “Configuración de la onda en un cuento de José Agustín”, en Merlín H. Forster y Julio Ortega (Eds.). *De la crónica a la nueva narrativa mexicana*, loc. cit., p. 453.

⁶⁸⁴ Guillermo Cabrera Infante. *Tres tristes tigres*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1967, p. 3.

⁶⁸⁵ Kathryn L. Stevens. “Configuración de la onda en un cuento de José Agustín”, loc. cit., p. 454.

caso el español que se habla en ciertas partes del D. F.) con el español estándar”⁶⁸⁶. No por casualidad en sus entrevistas confiesa que la intención de aunar el lenguaje literario con el coloquial nace en su juventud, cuando queda impresionado por el dechado de técnica, expresividad y rescate narrativo de la lengua presentes tanto en *Así en la paz como en la guerra* (1960) y *Tres tristes tigres* (1967), de Cabrera Infante, como en la obra de “Agustín, que es de una generación anterior a la mía, [y con quien] aprendí que existe la posibilidad de utilizar formas de expresión múltiples que no tienen por qué estar peleadas con lo cotidiano. Y, gracias a él, le perdí miedo a esa escritura que incorpora palabras del habla diaria, incluso groserías.”⁶⁸⁷

Este tipo de literatura alentó su confianza e impulsó su libertad, invitándole a la inclusión de coloquialismos y neologismos que demostraran su afinidad con “un habla muy cotidiana de la Ciudad de México de la clase media de entonces. Para mí fue la señal de que era posible expresarse con su propio lenguaje”⁶⁸⁸. Este homenaje a sus más inmediatos predecesores viene aparejado con el uso del humor y de otros ingredientes con que restar solemnidad a su discurso y dotarlo así de mayor permeabilidad: “Aunque soy fanático de los diccionarios, en caso de duda prefiero consultar el habla popular.”⁶⁸⁹

Más allá de esta experimentación verbal, la novela de “La Onda” sobresale por la configuración realista de los personajes, lo que Adolfo Castañón valora como una reactualización del género picaresco y, en concreto, de *El Periquillo Sarniento*: “Quiere dar voz a aquellas porciones silenciadas del cuerpo social (parias, desalojados, disidentes de toda laya)”⁶⁹⁰. Pariente cercano de las crónicas de Carlos Monsiváis o de Elena Poniatowska, el movimiento recobra también la postura crítica de la década de los cuarenta – con José Revueltas como paradigma – y se hace eco en sus textos de la primavera de Praga, del mayo francés y de la guerra de Vietnam. En este sentido, el cumplimiento de los peores temores en 1968 lo conduce a denunciar la traición de los gobernantes respecto a las esperanzas de progreso depositadas en México.

Hacia la segunda mitad de los cincuenta, las circunstancias socioeconómicas propician la consolidación de la literatura de ficción en el país. Los estudios académicos

⁶⁸⁶ Guillermo Samperio en Salvador García. “Guillermo Samperio: El deseo de la escritura”, op. cit.

⁶⁸⁷ *Ibid.*

⁶⁸⁸ Guillermo Samperio en Mara L. García. “Entrevista a Guillermo Samperio”, loc. cit., p. 2.

⁶⁸⁹ Guillermo Samperio en Luis García. “Entrevista: Guillermo Samperio”, op. cit.

⁶⁹⁰ Adolfo Castañón. *Arbitrario de literatura mexicana. Paseos I*, op. cit., p. 545.

y los suplementos culturales, junto a la fundamental labor de difusión del Fondo de Cultura Económica, activan un auge de la creación que se incentiva con el aumento de concursos en distintos géneros, becas y preseas. El nacimiento del museo de arte moderno en 1964 y la apertura de talleres de escritura no sólo en la capital, sino también en las provincias, traen importantes beneficios a la población y acarrearán el acercamiento de los jóvenes a la cultura. En especial destaca el taller que dirigió Arreola, célebre por haber enseñado y/o editado por primera vez a escritores hoy imprescindibles.

Sin embargo, el prolífico ciclo de artistas al servicio de la imaginación y alejado del realismo que había marcado a la literatura mexicana desde sus comienzos, sufre un punto de inflexión ante el crimen de estado perpetrado contra los universitarios en el 2 de octubre de 1968. La tragedia implica que gran parte de los narradores mexicanos se imponga como misión evitar el horror provocado por el gobierno. En el mismo año en que los estudiantes de Praga solicitan la retirada de los tanques rusos y los de París la igualdad de condiciones en la elaboración de los planes de estudio de las universidades públicas, apoyados por miles de obreros con sus respectivas demandas civiles, los de México manifiestan una insatisfacción de sus expectativas que termina reprimida en la fatídica tarde de Tlatelolco.

A raíz de los sucesos acontecidos en estas tres ciudades axiales, comienzan a peligrar las estructuras de poder conocidas hasta la fecha. Las legítimas peticiones de unos derechos ineludibles acentúan la crisis de la clase política, el cuestionamiento de las decisiones gubernamentales y, también, la decadencia de los postulados filosóficos y artísticos dominantes. Más de dos décadas después, la caída del muro de Berlín en 1989 trae consigo la irrupción a todos los niveles de la epistemología posmoderna, basada en el escepticismo y en la renuncia a posicionarse ideológicamente. Entretanto, Lauro Zavala deduce que, pese a las *cortinas de humo* que se corren tanto con las Olimpiadas como con el Mundial de fútbol de 1970, la relevancia social e histórica del 68 prefigura en México un sentimiento constante de incertidumbre y angustia, lo que se refleja en los cuentos publicados a partir de entonces:

En la Ciudad de México los estudiantes exigían la democratización del sistema político, lo cual llevó a la masacre del 2 de octubre, diez días antes del inicio de los XIX Juegos Olímpicos. Veinte años después, en 1988, la sociedad civil fue testigo de un fraude electoral cuyas resonancias llevaron a la creación de una reforma electoral que permitió la derrota del PRI en las

urnas después de más de 75 años en el poder.⁶⁹¹

Samperio inicia su carrera literaria con la intención de denunciar la catástrofe del 68, pero interesado – por talante y por lecturas – en preservar la tradición del Ateneo de la Juventud y en continuar el trabajo estético de Arreola. Al mismo tiempo, se muestra receptivo a la ruptura estilística de “La Onda” y a las técnicas de la posmodernidad, término con el que nos referimos a una significativa gama de manifestaciones literarias y culturales de fines del siglo XX y principios del XXI. En esta encrucijada se halla su obra, representante no sólo de los rastros humeantes de un contenido formulado durante la modernidad, sino también de las múltiples respuestas creativas con que combatir el tópico del *todo está escrito* y superar el desencanto al que podía abocarle su contexto temporal. Por ello, indicamos en el capítulo I que estamos ante un posmoderno poco convencional; pese a que, como otros de su generación, alterna el ejercicio creativo con su profesión como tallerista, su amor por el canon literario con su pasión por el periodismo, la alta cultura con la baja y el homenaje con el pastiche.

A fin de resumir esta evolución de la literatura mexicana del siglo XX – a su vez sintetizada en la herencia que recibe nuestro autor – podemos recurrir a Martín Sánchez Camargo, quien concuerda con otros investigadores a la hora de dividir la producción cuentística de México en cuatro períodos:

[En 1989] Evodio Escalante esbozaba cuatro etapas en la historia del cuento mexicano: el paradigma nacional-revolucionario, que abarca de 1910 a 1930; el paradigma nacional-crítico, que cubre las décadas de los cuarenta y los cincuenta, e incluye a los “monstruos sagrados del cuento”; el tercer paradigma, el ritual-revolucionario, se da en los sesenta y los setenta (...); y finalmente, el cuarto paradigma es el de la recomposición a través de experimentos narrativos informales y más modernos.⁶⁹²

A propósito de este último, Zavala argumenta que “en una escritura donde hay verdades simultáneas y contradictorias, también puede hablarse de posmodernidades, en plural”⁶⁹³, teniendo en cuenta que entre 1967 y 1989 – sobre todo en los cuatro primeros años – se publican colecciones de cuentos radicalmente diferentes de los anteriores. A su juicio, este hecho se debe al inusual manejo de la ironía y el humor del que hacen gala narradores como Jorge Ibarguengoitia, Rosario Castellanos, René Avilés Fabila,

⁶⁹¹ Lauro Zavala. *Paseos por el cuento mexicano contemporáneo*, op. cit., p. 38.

⁶⁹² Martín Sánchez Camargo. “Leer el libro del desencanto: Pedro Ángel Palou”, en Alfredo Pavón (Ed.). *Ni cuento que los aguante. La ficción en México*, loc. cit., p. 161.

⁶⁹³ Lauro Zavala. “El cuento mexicano en los albores del siglo XXI”, loc. cit., p. 42.

Augusto Monterroso o Sergio Golwarz, entre otros. Específicamente, advierte entre los nacidos en los años cuarenta y cincuenta a dos grupos signados por la mordacidad: uno encabezado por Agustín Monsreal y otro formado por “los demás cuentistas jóvenes, como Emiliano Pérez Cruz, Guillermo Samperio, Paco Ignacio Taibo II, Juan Villoro, Alain Derbez y (en Tijuana) Luis Humberto Crosthwaite. En la escritura de todos ellos se combina el registro de la identidad urbana y el sentido del humor.”⁶⁹⁴

En *Paseos por el cuento mexicano contemporáneo* se interesa por lo ocurrido en el género entre 1952 y 2003, en tanto que durante este intervalo, “a pesar de la crisis editorial mexicana, se ha llegado a rebasar la publicación de 100 títulos anuales de libros de cuentos”⁶⁹⁵. Asimismo aprecia que, entre 1988 y 1990, la posmodernidad se traduce en México en un espíritu mestizo y fronterizo que acaba exportándose a varios lugares del planeta. A todo ello contribuyen los juegos lingüísticos propuestos en las narraciones cuestionadoras de las prefiguraciones del sentido común, como *Las vocales malditas* (1988), de Óscar de la Borbolla, a caballo entre el absurdo de Alfred Jarry y el sarcasmo de Enrique Jardiel Poncela, y otras no menos lúdicas, como *Niñoserías* (1989), de Dante Medina, *La lenta furia* (1989), de Fabio Morábito, o el samperiano *Cuaderno imaginario*. De este último afirma que “pertenece a esta misma estirpe de libros irrepetibles. El erotismo de sus breves textos convoca imágenes sorprendentes de naturaleza inclasificable.”⁶⁹⁶

En definitiva, el crítico descubre “tres características mínimas comunes al cuento posmoderno mexicano producido durante las últimas tres décadas: la brevedad extrema, la hibridación genérica y la ironía suspensiva”⁶⁹⁷. En este orden de cosas, Francisca Nogueroles apunta que la globalización ha causado que ya no sean los acontecimientos nacionales los que promuevan la creación literaria – como en su momento sucedió con la Revolución de 1910, el terremoto de 1985 e incluso la derrota del PRI en 2000 –, sino otros más internacionales como “la caída de las Torres Gemelas en Nueva York.”⁶⁹⁸

Entre los que vienen al mundo más tarde que nuestro autor, pero que ayudan a comprender el contexto histórico y literario en que se inserta su obra, destaca el grupo

⁶⁹⁴ Lauro Zavala. “Humor e ironía en el cuento mexicano contemporáneo”, en *Ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura*, op. cit., p. 89.

⁶⁹⁵ Lauro Zavala. *Paseos por el cuento mexicano contemporáneo*, op. cit., p. 32.

⁶⁹⁶ *Ibíd.*, p. 50.

⁶⁹⁷ *Ibíd.*, pp. 59-60.

⁶⁹⁸ Francisca Nogueroles Jiménez. “*Cuentarlo* todo: El texto breve como ejercicio de libertad”, op. cit.

del *Crack*. Ignacio Padilla, Jorge Volpi o Pedro Ángel Palou, conocidos también por nombres como *generación X*, *generación fría* o *generación sin contienda*, acuden en sus ficciones a procedimientos esperpénticos y a una perspectiva internacionalista que evita tanto el vitalismo urbano como el registro del lenguaje popular. De este modo, Nogueroles enmarca el paisaje conceptual de la literatura hispanoamericana del siglo XXI a partir de la siguiente síntesis:

Las promociones narrativas recientes pueden categorizarse en dos grandes grupos: neotradicionalistas – en cuyas filas militarían los *planetarios* argentinos, los *macondianos* y casi todos los que practican la denominada narrativa *joven* – y experimentales – donde se incluirían los *babélicos*, el *crack* y el resto de los escritores que abogan por la recuperación de la novela *total*.⁶⁹⁹

Dando un paso más allá, Jorge Volpi asegura que Roberto Bolaño propaga tal *epidemia* que tras su muerte no podemos hablar ya de literatura latinoamericana, pues ésta se ha internacionalizado totalmente: “Murieron con él, a veces sin darse cuenta – aún hay varios zombis que deambulan de aquí para allá –, todos los escritores latinoamericanos. Lo digo clara y contundentemente: todos, sin excepción”⁷⁰⁰. Después de él no existiría en sentido estricto ningún escritor latinoamericano sino, en todo caso, algún “mexicano, chileno, paraguayo, guatemalteco o boliviano.”⁷⁰¹

No obstante, Samperio no resulta tan radical y prefiere admitir la influencia culta de los ateneístas y la popular de “La Onda”, sosteniendo que sus años de formación coincidieron con la eclosión del *Boom* e insuflando ánimos a los nuevos talentos:

Latinoamérica, en su forma política actual, es en rigor un continente nuevo que se sigue inventando; es donde se está escribiendo la literatura más potente e imaginativa del mundo. Inclusive, muchos de los escritores de Europa o de Asia, menores de 50 años, escriben ahora bajo la inevitable influencia de los escritores latinoamericanos con mayor difusión en los años sesenta y setenta.⁷⁰²

⁶⁹⁹ Francisca Nogueroles Jiménez. “Últimas tendencias y promociones”, loc. cit., p. 176.

⁷⁰⁰ Jorge Volpi. *Mentiras contagiosas*, op. cit., p. 236.

⁷⁰¹ *Ibid.*, p. 236.

⁷⁰² Guillermo Samperio en Luis García. “Entrevista: Guillermo Samperio”, op. cit.

III.1.3. Sus maestros y su generación.

A mí me gusta que sea así porque un deseo inconfesado vale más que dos secretos de familia escandalosos.⁷⁰³

Samperio suele identificarse con escritores *outsiders* de difícil pista, de ahí que sea complicado rastrear las referencias intertextuales de varias de sus composiciones. El eclecticismo de sus intereses se explica por su carácter abierto, que lo lleva a “viajar” por libros de diversos países, épocas y géneros. La heterogeneidad de su obra, proclive al “salto” de una forma de escribir a otra – de lo realista a lo fantástico, y viceversa –, se comprende por la cantidad de maestros que ha tenido y a los que sigue rindiendo homenaje con sus textos. En su opinión, “la evolución de la literatura no sería posible sin la imitación, ahí está precisamente el avance. Primero se imita, después se propone. No hay otro camino.”⁷⁰⁴

Ricardo Piglia afirma que “la verdadera tradición es clandestina y se construye retrospectivamente y tiene la forma de un complot”⁷⁰⁵. Francisco Umbral cree que los únicos puntos comunes que poseen los artistas son la desubicación y “su modo peculiar de huir, y en eso sí que los creadores imaginativos son fieles a su momento”⁷⁰⁶. Juan José Millás añade que cualquier movimiento literario es susceptible de recibir múltiples interpretaciones: “De hecho, es un disparate estudiar juntos a Campoamor y a Kafka, incluso a Borges y a Canetti, aunque todos escriban. Y al lado de esas mil historias manifiestas, hay también una historia de la literatura invisible, por la que vagan los autores que no permanecieron.”⁷⁰⁷

Nuestro autor corrobora estas ideas en sus escritos, donde se aprecia la dirección doble y simultánea que delinea su trayectoria: por un lado, la influencia de los clásicos; por otro, la de los marginales. Al igual que le sucede a su Medellín, joven científico de *Anteojos para la abstracción*, compensa la ausencia de estudios universitarios con su

⁷⁰³ Guillermo Samperio. “Los zapatos de la princesa” (*Lenin en el fútbol*), en *Cuando el tacto toma la palabra. Cuentos (1974-1999)*, op. cit., pp. 97-98.

⁷⁰⁴ Guillermo Samperio. *Cómo se escribe un cuento. 500 tips para nuevos cuentistas del siglo XXI*, op. cit., p. 30.

⁷⁰⁵ Ricardo Piglia. *Formas breves*, op. cit., p. 80.

⁷⁰⁶ Francisco Umbral. *Tratado de perversiones*, Barcelona, Argos, 1977, pp. 207-208.

⁷⁰⁷ Juan José Millás. *Articuentos*, op. cit., p. 39.

inmersión en una investigación autónoma e independiente, caracterizada por “la indagación individual, el ensimismamiento, hundirse en un libro y que de éste se fueran desprendiendo los otros, en una bibliografía azarosa y ecléctica”⁷⁰⁸. Sus inquietudes se reflejan en la riqueza de los materiales con que se nutre, consciente de los vínculos que la literatura establece con disciplinas como la filosofía o la psicología analítica.

En este sentido, su falta de prejuicios facilita que no se azore a la hora de citar manuales de divulgación, por más que éstos no se incluyan en el canon literario. Así se observa en su cuento “Al fondo del jardín lo esperaba su cabañita de la intimidad”, en el que la sólida documentación con que emprende cada proyecto se complementa con su deseo de no despreciar ninguna fuente: “Recordó aquella plática que un psicólogo dio en el grupo de autoayuda (...); según Eric Berne, nos habitaban miles de voces (...). Así que no se preocupen, amigos, (...) nadie puede tacharlos de locos: la gente normal también tiene ese montón de voces o entidades en su interioridad.”⁷⁰⁹

Marcos Mayer considera que los autores oscuros y sigilosos se distinguen por trazar redes transversales, de modo que su perduración se garantiza paradójicamente en su discreción: “No forman parte de una historia sino que parecen ser los bordes de un camino destinado a fulgores más visibles. De estos escritores suele rescatarse más que una página, una actitud”⁷¹⁰. En *Oliverio Gironde. Los límites del signo*, Fernando García Cambeiro se apoya en argumentos parecidos para reforzar su tesis de que el estilo girondiano no genera discípulos: “Lo que nos ha quedado (...) no son imitadores sino jóvenes – y no tanto – que aprendieron de él una actitud, no una retórica”⁷¹¹. Samperio, en “¿Escritor o bailarina?”, hila más fino al estimar que la mejor manera de respetar al maestro consiste en que no se note su influjo:

No es recomendable escribir como Baudelaire ni como Swift, pero sí podemos apropiarnos de su actitud; ellos indagaron sensiblemente en su época, en los rostros ocultos de sus sociedades y de las costumbres de sus pueblos; y en su escritura aplicaron también conocimientos de lenguaje, pero fueron más allá de éstos, los hicieron explotar, se negaron a la coherencia de las anteriores

⁷⁰⁸ Guillermo Samperio. *Anteojos para la abstracción*, op. cit., p. 42.

⁷⁰⁹ Guillermo Samperio. *Di algo para romper este silencio. Celebración por Raymond Carver*, op. cit., pp. 344-345.

⁷¹⁰ Marcos Mayer. “Prólogo”, op. cit., pp. 9-10.

⁷¹¹ Fernando García Cambeiro. *Oliverio Gironde. Los límites del signo*, Buenos Aires, Gaspar Pío del Corro, 1976, p. 131.

escrituras.⁷¹²

Existen curiosos lazos – a menudo inesperados – entre la obra y/o la vida de algunos *excéntricos* de las letras hispanoamericanas y las de Samperio. Uno de los más notables es Francisco Tario, quien se aleja de la narrativa social predominante en el México de los años cuarenta a fin de basar sus cuentos fantásticos en el cuestionamiento de la identidad, las situaciones grotescas e inexplicables y la comunicación intertextual. Por otra parte, Luzelena Gutiérrez de Velasco advierte que el hecho de distanciarse de las tertulias y los grupos literarios de su época lo volvió ajeno a las clasificaciones y “aun a las cronológicas, ya que ha tenido tres momentos de aparición en la literatura mexicana: de 1943 a 1952, en 1968 y, por último, sus obras editadas póstumamente, en 1988 y 1993.”⁷¹³

Esta dificultad para apresar en un solo golpe de vista la creación tariana recuerda la singularidad que signa a Felisberto Hernández, valorado por Jaime Alazraki como principal exponente en Uruguay de una manera inusual de concebir las relaciones entre lo real y lo imaginario: “No son narraciones realistas – qué duda cabe – pero tampoco responden a una poética de lo fantástico”⁷¹⁴. Samperio posee un perfil similar, a caballo entre lo fantástico y lo realista, y lo mismo podríamos decir de su admirado Juan Carlos Onetti. Para él, este narrador uruguayo merece el mayor de los reconocimientos: “Siento que fue un Nobel sin Nobel.”⁷¹⁵

Esperanza López Parada, en *Una mirada al sesgo. Literatura hispanoamericana desde los márgenes*, recurre a la terminología de César Fernández Moreno para hablar de los que caminan por los *alrededores de los aledaños* y ofrecen un tono *diferente*, a contracorriente de los cánones. Entre ellos destaca al *expatriado* Efrén Hernández, efigie de los descontextualizados en México e inspirador de algunos procedimientos samperianos por la amplitud con que se enfrenta a la cotidianidad y a lo autobiográfico:

[Tenemos] parcelas de escritura que parecían subsistir y constituirse *al margen de la ley*; esto es, al margen del sentido, del prestigio de la totalidad y la obra cerrada, al margen del texto mismo, fuera de la distribución genérica y del concepto tradicional de autoría. (...) [Efrén Hernández

⁷¹² Guillermo Samperio. “¿Escritor o bailarina?”, *La talacha*, abril-junio de 1987, 2, p. 52.

⁷¹³ Luzelena Gutiérrez de Velasco. “Francisco Tario, ese desconocido”, en Alfredo Pavón (Ed.). *Ni cuento que los aguante. La ficción en México*, loc. cit., p. 42.

⁷¹⁴ Jaime Alazraki. “Contar cómo se sueña: Para una poética de Felisberto Hernández”, loc. cit., p. 22.

⁷¹⁵ Varios Autores. “Guillermo Samperio cuenta”, en <http://escritura-en-tiempo-real.blogspot.com/p/un-escritor-cuenta.html>. (Bajado el 23/2/2011).

dispone de] una fuerte voluntad de *descolocarse*, de cultivar y ocupar las fronteras, cuestionando las viejas categorías retóricas (...). El escritor *descolocado* se inviste de unos poderes de ubicuidad y traslado que corresponden siempre a la periferia.⁷¹⁶

Piglia piensa que la obra de un gran escritor puede ser imperecedera y, al mismo tiempo, distante de las normas de corrección académicas. Por ello, estima a Roberto Arlt como paradigma de un tipo de ficción sustentada en la informalidad y la espontaneidad. Como también sucede en la poética samperiana, su encanto reside en la resistencia a las convenciones: “Murió a los cuarenta y dos años y siempre será joven y siempre estaremos sacando su cadáver por la ventana. (...) Hasta ahora su estilo lo ha salvado de ir a parar al museo: es difícil neutralizar esa escritura, se opone frontalmente a la norma de hipercorrección que define el estilo medio de nuestra literatura”⁷¹⁷. Nótese al respecto que Samperio, debido a que no estudió gramática en sus años de formación, cometía errores morfológicos y sintácticos en sus primeros textos. Su rebeldía contra la sintaxis – desgarrada y desarraigada de lo normativo – contribuye así tanto a la empatía que sus obras iniciales producen entre nosotros como a expresar su indignación por las injusticias sociales.

En todo caso, el afán por recorrer los márgenes de la literatura latinoamericana es compatible con el amor por los clásicos universales. De ahí que Samperio se vea a sí mismo como deudor de los hallazgos del polaco Bruno Schulz y que, a la pregunta de qué título se llevaría a una isla desierta, responda sin dudar “*Las mil y una noches*”⁷¹⁸. Su creatividad se fomenta con “los libros que cuando vas a la mitad de ellos, ya te arden las manos por ir a escribir tus textos”⁷¹⁹, como *Dublineses* (1914), de James Joyce. La huella de este volumen de cuentos en su narrativa se constata en tres aspectos: las interconexiones propiciadas por los sutiles lazos temáticos que envuelven las historias, la presencia de coloquialismos y la crudeza con que se expone la vida interior de los personajes.

A esta jugosa herencia debemos sumar otras dos no menos relevantes: “Más tarde vendrían Witold Gombrowicz y su lucha contra el apresamiento de las formas humanas; Franz Kafka por su manera sorprendente de reelaborar sus textos en los que

⁷¹⁶ Esperanza López Parada. *Una mirada al sesgo. Literatura hispanoamericana desde los márgenes*, op. cit., p. 11.

⁷¹⁷ Ricardo Piglia. *Formas breves*, op. cit., p. 37.

⁷¹⁸ Guillermo Samperio en Varios Autores. “Guillermo Samperio, cuento, novela y poesía”, op. cit.

⁷¹⁹ *Ibíd.*

no existe linealidad alguna (...): para mí es el escritor emblemático del siglo XX”⁷²⁰. En cuanto al primero, Samperio rompe una lanza a favor de su experimentación lingüística, paralela y convergente con su oposición sistemática “a cualquier forma de superioridad impuesta”⁷²¹. En lo que se refiere al segundo, su impronta puede vincularse con la de otros cultivadores del absurdo y la extrañeza, como Samuel Beckett y Eugène Ionesco. De ello se percata Álvaro Mutis, como se aprecia en la siguiente reseña publicada en la revista *Quimera*:

Para ubicar a Samperio se ha hablado de Beckett, Ionesco y hasta de Kafka, pero toda comparación en literatura es un recurso para evitar el esfuerzo de pensar y de juzgar. Si en algún momento nos puede recordar a estos autores es porque, con sus propios y muy personales e intransferibles medios, también Samperio ha puesto el dedo en la llaga de la sandez humana y en las lóbregas construcciones donde ésta suele morar de preferencia.⁷²²

Centrándonos en el cuento, nuestro autor subraya dos vertientes paradigmáticas – la primera de cariz intensivo-intimista y la segunda más extensiva en tanto las líneas argumentales ponen de relieve los hechos antes que las suposiciones – de las que se siente heredero: “La ‘realista’ de Chéjov, por una parte, y la mítica-fantástica del romanticismo gótico de Poe, por la otra”⁷²³. El realismo minimalista chéjoviano alcanza su cumbre definitiva con Raymond Carver. En los relatos carverianos, representativos de lo que se conoce como “dirty realism”, el narrador adopta una perspectiva escueta y lacónica con la que se adentra con mayor objetividad en el lado oculto de sus personajes. En ellos da la impresión de que no acontece nada reseñable; sin embargo, las múltiples expectativas abiertas sugieren distintas resoluciones a un conflicto más profundo de lo que parece.

Siguiendo a Carver, Samperio estudia la psicología de personas en apariencia normales, sabedor de que todos poseemos debilidades invisibles que se convierten en flaquezas manifiestas en los momentos de crisis. Los cambios de cualquier índole nos provocan angustia, de modo que incluso en las situaciones cotidianas puede explotar el interior atormentado de “almas enfermas (...) tratadas con dureza pero de manera compasiva”⁷²⁴. Los personajes carverianos, como con frecuencia los samperianos, son

⁷²⁰ Guillermo Samperio en Luis García. “Entrevista: Guillermo Samperio”, op. cit.

⁷²¹ Guillermo Samperio. *El club de los independientes*, op. cit., p. 28.

⁷²² Álvaro Mutis en Varios Autores. “Recorrido por la crítica”, op. cit.

⁷²³ Guillermo Samperio. *Después apareció una nave. Recetas para nuevos cuentistas*, op. cit., pp. 28-29.

⁷²⁴ Guillermo Samperio. *El club de los independientes*, op. cit., pp. 55-56.

“alcohólicos (...) que no tienen conciencia de serlo (...), arrollados por un destino que ellos mismos construyen sin darse cuenta”⁷²⁵. De esta enseñanza deriva la importancia de las líneas de distracción en la trama principal y de que los verbos de movimiento predominen en fraseos cortos, poco descriptivos, impresionistas y casi cinematográficos. Apoyándose más en el significado de lo que no se ha contado que en las acciones mismas, las composiciones de este tipo terminan con un final susceptible de numerosas interpretaciones.

En cuanto a la poesía, Samperio se declara un incansable lector de muchos de los poetas imprescindibles de finales del siglo XIX y principios del XX. Entre ellos rinde pleitesía, tanto en entrevistas como en artículos, a los franceses Stéphane Mallarmé y Paul Valéry, al austriaco Rainer Maria Rilke, al lituano Oscar Milosz, al estadounidense Ezra Pound – su sello se advierte a través de la heterogeneidad del sujeto poético en los poemas breves –, al portugués Fernando Pessoa, al ruso Ósip Mandelstam y, sobre todo, al alemán Paul Celan⁷²⁶. Entre los españoles e hispanoamericanos, lee tanto a los clásicos – desde Jorge Manrique o Garcilaso de la Vega hasta Baltasar Gracián – como a los modernos: “Pedro Salinas y García Lorca, a José Gorostiza y Juan L. Ortiz, además de Neruda, Vallejo, José Asunción Silva, Carlos Pellicer y Rubén Bonifaz Nuño.”⁷²⁷

En esta dirección, debemos remarcar cuatro hitos de la poesía latinoamericana que instauraron un caudal insólito de imágenes y juegos cromáticos: *Altazor* (1931), de Huidobro, *Hora de junio* (1937), de Pellicer, *Muerte sin fin* (1939), de Gorostiza, y las nerudianas “Alturas de Machu Pichu” (1947). Estos extensos poemas le revelaron los secretos de la fonética, así como la posibilidad de multiplicar las asociaciones de las palabras a partir de su grafía. Sus recursos han sido absorbidos y adaptados en varios pasajes de la obra samperiana, en especial en los textos más lúdicos de *Cuaderno imaginario* y *Tribulaciones para el siglo XXI (ensayos)*.

Asimismo, el interés por la lírica lo lleva a una investigación de la filosofía no

⁷²⁵ *Ibid.*, p. 59.

⁷²⁶ *Vid.* la respuesta a la octava pregunta de la Entrevista 1, incluida en el apéndice de esta tesis, p. 594: “Recuerdo una propuesta del francés Alain Badiou: la filosofía a partir de las implicaciones poéticas de Pessoa, Mandelstam y Celan; la radical transformación de las matemáticas con la teoría de los conjuntos; y el avance en el punto uno, desde la perspectiva freudiana. (...) Sobre todo por los poetas, no me parece un mal camino.”

⁷²⁷ Guillermo Samperio en Luis García. “Entrevista: Guillermo Samperio”, op. cit.

sistemática. Privilegiando siempre su lectura de Montaigne, sus filósofos preferidos son “María Zambrano y Martin Heidegger, incluyendo a los neoheideggereanos; entre ellos a los franceses, como Lyotard”⁷²⁸. En concreto, encontramos evidentes puntos en común con la escritura zambranianana, en particular por ese afán que, como señala María del Carmen Piñas, consiste en buscar “el espíritu por el camino de lo marginal, norte inaccesible y cercano, espacio de lo creador y de la libertad”⁷²⁹. Tampoco debe obviarse el sustrato de lucidez y humanidad que las enseñanzas de Albert Camus depositan en sus creaciones: “Con él tuve la lección de que tras lo visible del texto debe existir un trasfondo filosófico, lo cual trato de aplicar en todos mis textos, sin caer en la moraleja ni el sentimentalismo.”⁷³⁰

Luis Ignacio Helguera distingue entre poetas y narradores atendiendo a su forma de abordar el poema en prosa. Mientras que los primeros acostumbran a “experimentar una emancipación verbal aún mayor que la del verso libre y que puede llevarlo[s] a la expansión y el delirio de *otro* lenguaje (...); [los] prosista[s] tiende[n] a la depuración estilística, la purificación del mismo lenguaje”⁷³¹. Entre los que sitúan sus textos en un marco arquitectónico de belleza inmutable, nombra a Aloysius Bertrand, Baudelaire, Jules Renard y Julio Torri; entre los que construyen otro *idioma*, menciona a Rimbaud, Max Jacob, Henri Michaux, Gilberto Owen y Octavio Paz. Partiendo de esta división, podemos hilvanar dos ejes cruzados que confluyen en las literaturas de Borges y Cortázar. A esta dupla habría que añadir otras no menos fundamentales para Samperio, como la compuesta por Arreola y Monterroso o la que forman en su imaginario Gómez de la Serna y Pérez Estrada.

Aunque no debe plantearse una separación drástica entre narradores y poetas, la clasificación de Helguera esclarece hasta qué punto Borges y Cortázar conforman las dos caras de una misma moneda o quizá la intersección entre dos monedas de una sola cara. Sus semejanzas y diferencias articulan casi todas las matizaciones, en la medida en que la mayoría de las prosas borgesianas pueden englobarse en el primer bloque, el de los prosistas; mientras que las cortazarianas, como ilustra “El perseguidor”, muestran

⁷²⁸ *Ibíd.*

⁷²⁹ María del Carmen Piñas Saura. “Sobre la razón poética de María Zambrano”, en Vicente Cervera, Belén Hernández y María Dolores Adsuar (Eds.). *El ensayo como género literario*, loc. cit., p. 131.

⁷³⁰ Guillermo Samperio en Luis García. “Entrevista: Guillermo Samperio”, op. cit.

⁷³¹ Luis Ignacio Helguera. *Antología del poema en prosa en México*, op. cit., p. 41.

indudables afinidades con el segundo. Samperio se ubica en el medio, en función del tono predominante en cada uno de sus escritos: ora en los que emprenden la búsqueda de *otro* sistema lingüístico, ora en los que diseñan una armadura clásica de sintaxis brillante.

Juan Coronado, en *Uno más uno*, ofrece una inmejorable metáfora culinaria que aclara la cuestión: “Es un caníbal Samperio: se comió a Borges. Se comió a Cortázar. Se comió a Monterroso. ¡Qué delicia!”⁷³². Debido a su deseo de desarrollar sus cualidades literarias, nuestro autor no cesa de desmenuzar y comprender las finas hendiduras que configuran las estructuraciones complejas de estos escritores. Su afán de superación – y de ruptura – se asienta en una base constituida por los dos argentinos, a quienes ha “desmontado línea por línea; sus frases, sus adjetivos, los golpes del lenguaje, la estructura, los inicios y finales de cuento”⁷³³. Las aportaciones de ambos cuentistas se complementan entre sí, facilitando el trazado de nuevos senderos de indagación lectora: “Gracias a Borges leí a los ingleses y a Schwob y a Papini y a Mayerling y a León Bloy, y gracias a Cortázar llegué a Roberto Arlt, a Alfred Jarry y a Oliverio Girondo.”⁷³⁴

Borges se adelanta a su siglo en muchos aspectos. Teniendo en cuenta su talento, hubiera podido elegir cualquier modalidad literaria para pasar a la historia. Sus tramas producen en nosotros la (falsa) sensación de que bastan sus libros para leerlo todo. No resulta descabellado afirmar que no nació para escribir tanto como la literatura se hizo para él. Alentado por las teorías de Berkeley, concibe el escepticismo como un modo oblicuo de enfrentarse a las paradojas. Simultáneamente, anuncia la estética de la recepción cuando contrapone el orden finito de la escritura al infinito de la lectura. Su imaginación engendra el monstruo de la posmodernidad. De hecho, la gran corriente posmoderna que asume Samperio es la borgesiana, fundada en la idea de que ninguna conclusión es irrefutable y de que cualquier tesis incluye la hipótesis opuesta. El reto de sus herederos estriba en emularlo con dignidad, ya que, como intuye Umbral, Borges se alza como el modelo más perfecto y acabado del pensamiento posmoderno: “Todo movimiento estético o político gira en torno a dos o tres nombres. Los demás hacen bullo.”⁷³⁵

⁷³² Juan Coronado en Varios Autores. “Recorrido por la crítica”, op. cit.

⁷³³ Guillermo Samperio en Marco Antonio Campos. “Epílogo-entrevista”, op. cit., p. 186.

⁷³⁴ *Ibíd.*, p. 187.

⁷³⁵ Francisco Umbral. *Guía de la posmodernidad. Crónicas, personajes e itinerarios madrileños*, op. cit.,

Más allá de las concepciones filosóficas, su incidencia en la poética samperiana se confirma en la práctica creativa. Versos como “Ariosto me enseñó que en la dudosa / luna moran los sueños, lo inasible, / el tiempo que se pierde, lo posible / o lo imposible: que es la misma cosa”⁷³⁶ reciben su reflejo más fidedigno – es decir, más intransferible y transfigurado – en poemas en prosa tan delicados como “La luna de Copilco”: “La vida profunda de la noche es sólo la oscuridad. Su sueño de luz es la luna.”⁷³⁷

Con tanta o más intensidad acepta el legado cortazariano. Nacido para liberarnos y, posiblemente, para salvar a Borges, Cortázar expresa en *Rayuela* un postulado clave para Samperio: “El verdadero y único personaje que me interesa es el lector”⁷³⁸. Con él, se da cuenta de que en el arte “puede haber una libertad creativa, lúdica, experimental y expresiva inmarcesible.”⁷³⁹

Desde el principio de su carrera, erige fuertes ataduras vitales y literarias con Cortázar. Por ejemplo, el relato “Al abrir las puertas”, pleno del erotismo soterrado y transgresor de los jóvenes protagonistas, emparenta por su sutileza con el de la pareja incestuosa imaginada en “Casa tomada”. Recordemos que en el primer cuento de *Bestiario* (1951) se narra cómo dos hermanos, amantes velados, abandonan su hogar y tiran la llave por una alcantarilla para evitar que ladrones incautos roben una vivienda supuestamente infestada de fantasmas: “Nuestros dormitorios tenían el living de por medio, pero de noche se escuchaba cualquier cosa en la casa. Nos oíamos respirar, toser, presentíamos el ademán que conduce a la llave del velador, los mutuos y frecuentes insomnios.”⁷⁴⁰

La unión entre lo fantasmagórico y lo amoroso se da también en el texto de Samperio: “Mi hermanita no existe, de mí dudo mucho (...). Donde llego a confundirme un poco es cuando hacemos el amor (...); nos decimos cualquier nombre, pero nunca el mismo, así parece que somos muchos hermanos, que nosotros somos todos los

p. 64.

⁷³⁶ Jorge Luis Borges. *El hacedor*, op. cit., p. 80.

⁷³⁷ Guillermo Samperio. *Cuaderno imaginario*, en *Cuando el tacto toma la palabra. Cuentos (1974-1999)*, op. cit., p. 481.

⁷³⁸ Julio Cortázar. *Rayuela*, op. cit., p. 558.

⁷³⁹ Guillermo Samperio en Salvador García. “Guillermo Samperio: El deseo de la escritura”, op. cit.

⁷⁴⁰ Julio Cortázar. *Cuentos completos/ I (1945-1966)*, Madrid, Alfaguara, 1998, p. 110.

hermanos que nunca han tenido padres o que tienen padres irreales”⁷⁴¹. En esta especie de subversivo mundo al revés, los enamorados se condenan a sí mismos por algo indefinible y, por ende, subsidiario más de la fantasía que de la realidad:

Pero el abogado defensor (mi hermanita), con esa poca inteligencia que ha podido acumular, propuso: “Que los sentenciados a muerte (nosotros), sean puestos en libertad bajo palabra y que se dediquen a recolectar todos los pedacitos de mecate que encuentren, para formar dos cuerdas resistentes, de manera que se les ahorque sin miramientos”. El jurado accedió e inclusive, al ver nuestra honestidad, depositó en nosotros la confianza de que nosotros mismos hiciéramos cumplir la sentencia. En estos instantes de descanso hemos terminado de trenzar las sogas y procederemos a cumplir... Pero, de nuevo, a proposición de mi hermanita, hemos decidido elaborar un documento en donde conste que no nos suicidamos, y que mientras yo escribo esto, ella coloca las cuerdas.⁷⁴²

La literatura fantástica obtiene en Argentina un prestigio que en México tarda más años en consolidarse. Sin embargo, Samperio se coloca en la estela de Arreola y Monterroso a la hora de acudir a la brevedad para exponer contenidos imaginativos. El primero implica un regreso a Torri, en tanto conserva la gracia de la sobriedad y el don de la ironía para hacer gala de su punzante ingenio. Vicente Quirarte propone a este respecto una “ecuación cuyo propósito fuera establecer un árbol genealógico (...) [con el que se] podría afirmar que Mariano Azuela es a Juan Rulfo lo que Julio Torri es a Juan José Arreola”⁷⁴³. Reticente al agotamiento de los temas, la maestría arreoliana inaugura una etapa inolvidable en la cuentística del país. Gracias a su cosmopolitismo, reivindica tanto las fabulosas invenciones de Renard y Apollinaire como las de José Juan Tablada, siempre a la luz de una creatividad portentosa y personalísima.

Sus poemas en prosa rememoran las cimas alcanzadas por Bertrand, Baudelaire o Rimbaud. Encomendado a este objetivo, fluctúa con eficacia entre la inspiración lírica y la distancia irónica con que aprehende las descripciones en sus bestiarios. Con ellos revitaliza y perpetúa la tradición de describir animales como alegorías de las conductas humanas. Samperio comparte esta vocación, así como la incapacidad para encorsetarse en una sola perspectiva y, muy específicamente, la obsesión por lo femenino. En este sentido, Saúl Yurkievich resume con el siguiente párrafo el temperamento literario de Arreola: “Fantasioso zoófilo, teólogo sofisticado y sarcástico, enciclopedista paródico,

⁷⁴¹ Guillermo Samperio. *Cuando el tacto toma la palabra*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., pp. 40- 41.

⁷⁴² *Ibíd.*, p. 43.

⁷⁴³ Vicente Quirarte. *Viajes alrededor de la alcoba*, Monterrey, Gobierno del Estado de Nuevo León, 1993, p. 131.

crítico humorístico de la moderna tecnomanía, es sobre todo el amator empedernido, obsesivamente sujeto al atractivo de la mujer.”⁷⁴⁴

En lo que se refiere a Monterroso, Francisca Nogueroles descubre en su biografía un dato afín a las circunstancias personales de nuestro autor: “El hecho de no poseer una titulación universitaria siempre lo preocupó y explica el enorme bagaje cultural que consiguió de forma autodidacta”⁷⁴⁵. Su pasión por la lectura se plasma en su rechazo a tomar en serio su vasta erudición. Apoyado en su conocimiento de Cervantes, Quevedo, Shakespeare, Swift, Lamb o Kafka, extrae la esencia de los perfumes clásicos sin restar preponderancia a su singular sarcasmo. En *La oveja negra y demás fábulas* (1969) dota de gran versatilidad a la minificción, renovando los procedimientos de las fábulas y sustituyendo las moralejas por la parodia.

El guatemalteco fustiga como pocos satíricos la vanidad de los intelectuales, ideando una moderna mitología donde las certezas se descomponen y, como en el caso de Samperio, el humor ácido se combina con el culto a la imaginación. Juan Domingo Argüelles sintetiza su alcance literario con la siguiente particularidad, relacionable con el proceder samperiano: “Monterroso no padece el terror, la pesadilla que suele asustar a los pésimos escritores: el lugar común. Por el contrario, lo revitaliza al reutilizarlo, con entera deliberación, y lo coloca justo ahí donde los ingenuos o los afectados de solemnidad no se atreven.”⁷⁴⁶

Basándonos parcialmente en algunas consideraciones de Domínguez Michael⁷⁴⁷, podemos precisar que la generación de Samperio engloba a los escritores mexicanos nacidos entre 1932 (como Alejandro Rossi o Salvador Elizondo) y 1958 (como Daniel González Dueñas o Francisco Segovia). Los principales intereses generacionales giran en torno a tres *obsesiones*, presentes en mayor o menor medida en las obras de varios de los narradores que comienzan a publicar en el último tercio del siglo XX. La primera obsesión es política y se traduce en la constatación inmediata y en la denuncia de los hechos sucedidos en octubre de 1968. La segunda es social y se centra en el retrato de la

⁷⁴⁴ Saúl Yurkievich. “De la prosa breve y plena: Juan José Arreola”, *Ínsula*, 1998, 618-619, p. 7.

⁷⁴⁵ Francisca Nogueroles Jiménez. “La narrativa centroamericana. Augusto Monterroso”, en Trinidad Barrera (Ed.). *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo III. Siglo XX*, loc. cit., p. 217.

⁷⁴⁶ Juan Domingo Argüelles. “Augusto Monterroso: El arte del cuento”, *Astillero*, junio-julio de 2000, 2, p. 30.

⁷⁴⁷ Christopher Domínguez Michael. *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX (II)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 499, [1989].

idiosincrasia urbana desde un punto de vista que conjuga el homenaje y la crítica. La tercera es emocional y exalta el amor, el erotismo y la ligazón intrínseca del cuerpo con el universo y el lenguaje. Samperio abraza las tres tendencias, en distintos grados y momentos de su trayectoria, como uno de los exponentes más originales de su época. Sus preocupaciones abarcan desde la vertiente solidaria y comprometida hasta la más ávida de innovación lingüística, alternando en sus textos la sensualidad radical con la relación ambivalente de respeto y rechazo que mantiene con su ciudad.

Helguera prefiere una clasificación menos amplia y señala a nuestro autor, Elsa Cross y Francisco Hernández como los integrantes más representativos del excelente conjunto de narradores nacidos antes de 1950⁷⁴⁸. En cambio, Lauro Zavala opta por incorporarlo dentro del influjo de la posmodernidad en el México de las últimas décadas del siglo pasado, patente en la ambigüedad de las narraciones y en “una carnavalización de la historia oficial; la disolución de las fronteras culturales entre lo erudito y lo popular, y una politización de lo cotidiano (simultánea a una erotización de lo político).”⁷⁴⁹

Salvador Elizondo se constituye en uno de los miembros fundacionales de esta generación. Con *El grafógrafo* (1972) crea un antecedente crucial de los samperianos *Textos extraños* o *Cuaderno imaginario*. El célebre inicio del relato homónimo – “Yo escribo que escribo que escribo” – supone un hito de la literatura mexicana tras las exploraciones metalingüísticas de Octavio Paz. Continuando la ruptura propugnada por Mallarmé para instaurar una modernidad estética, los escritos elizondianos desplazan, según Juan Malpartida, “el interés hacia las palabras, en el sentido complejo de someterlas a un examen que va desde los procedimientos literarios a lo ontológico.”⁷⁵⁰

Su hábil apropiación de los recursos cinematográficos canaliza la estructura de sus textos, en ocasiones destartalados y escindidos. Así, en “La señora Rodríguez de Cibolain” indaga en la otredad y en el tema borgesiano de encontrarse con uno mismo en la habitación de un hotel, mientras en “Novela conjetural” anticipa un probable significado de “El fantasma” samperiano: “Se trata de una cosa que, como cosa que finge su imposibilidad de ser entendida, o como cosa que finge su imposibilidad de ser,

⁷⁴⁸ Luis Ignacio Helguera. *Antología del poema en prosa en México*, op. cit., p. 58.

⁷⁴⁹ Lauro Zavala. *Paseos por el cuento mexicano contemporáneo*, op. cit., p. 60.

⁷⁵⁰ Juan Malpartida. “Salvador Elizondo, el escriba”, *Ínsula*, 1998, 618-619, p. 20.

es.”⁷⁵¹

Otro maestro de Samperio no muy alejado en edad es René Avilés Fabila, quien divide sus *Fantasías en carrusel* (1978) en diez apartados reveladores de un amplio prisma de estilos y temáticas. A través de la ficción brevísima, levanta un potente imaginario de cariz fantástico donde las hechiceras, las hadas y los fantasmas campan a sus anchas. La miscelánea de sus cuentos y ensayos comprende desde la revisión de la mitología hasta la de los bestiarios medievales, pasando por las creencias religiosas dinamitadas en “Judas Superstar”, la ciencia ficción en “Navidad en el espacio”, o la política. Títulos como “La brujería” o “Los piratas” son sólo epígrafes de un universo sin lindes. En “El más riguroso de los novelistas” se revela, además, como fiel seguidor de la ética del escribiente Bartleby: “La muerte fue instantánea, sepultado por sus notas literarias.”⁷⁵²

Parecido espíritu paródico caracteriza a Agustín Monsreal, uno de los mejores amigos de Samperio. En “El mono en su trapezio”, incluido en *La banda de los enanos calvos* (1986), demuestra que comparten no sólo influencias y concepciones literarias, sino también una delectación morbosa por los zapatos de mujer: “Las interesadas en ocupar la mitad vacante en mi cama pueden llamarme por teléfono (de 2 a 4) para que les informe con mayor detalle sobre la medida exacta de mi pie y mi pasión por el calzado”⁷⁵³. Asimismo, varias definiciones de su *Diccionario de juguetería* (1996) conectan con las paradojas presentes en muchas composiciones samperianas: “Fantasma: Ser que con apariencia distinta – a veces invisible – está de vuelta en la vida”; “Levedad: Pecado que consiste en no usar calzoncillos”; “Novia: Paraíso perdido a cambio de un paraíso recuperado.”⁷⁵⁴

Hugo Hiriart, en *Disertación sobre las telarañas* (1980), también ensalza las virtudes mayúsculas de los universos minúsculos. Intrigado por la fecundidad de lo breve, indaga en las rendijas de las palabras y en los significados suscitados por la observación minuciosa de la grafía y la fonética. En su sorprendente mundo, forjado a base de greguerías y “nimiedades imprescindibles”, divaga acerca de los objetos que,

⁷⁵¹ Salvador Elizondo. *El grafógrafo*, México, Vuelta, 1992, p. 80, [1972].

⁷⁵² René Avilés Fabila. *Fantasías en carrusel (1969-1994)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995, p. 51.

⁷⁵³ Agustín Monsreal. *La banda de los enanos calvos*, México, Consejo Nacional de Fomento Educativo, 1986, p. 144.

⁷⁵⁴ Agustín Monsreal. *Diccionario de juguetería*, México, Aldus, 1996, pp. 56, 79 y 100 respectivamente.

escrutados por una mirada inteligente, encierran en su interior insospechadas imágenes poéticas. Sus “trucos” son dignos de enmarcar en el selecto salón de las notas a pie de página. Así, en “Sobre el huevo” alude a la capacidad de este alimento para permanecer en potencia y suspensión: “El huevo es el Godot de los seres”⁷⁵⁵. En “Disertación sobre las telarañas”, asegura que los hilos tejidos por los arácnidos “son solamente el estático recuerdo de sus cuidadosos y solitarios pasos de baile”⁷⁵⁶. “Hilando” una metáfora próxima al ángulo perfecto, el *Aleph* borgesiano, advierte que las telas de las arañas “se multiplican y anudan, cada filamento nos remite a todas partes”⁷⁵⁷. Por último, en “El arte de la dedicatoria”, protesta por la escasa atención que la crítica literaria presta a este infravalorado subgénero, con el que se premia a los amigos y familiares. Para explicar esta fijación por los detalles, Domínguez Michael subraya su dominio del teatro y la filosofía, “géneros que se repelen, [y que] hicieron de Hiriart uno de los pocos ingenios vivos de la lengua española.”⁷⁵⁸

Gabriel Zaid, entre otros solitarios imprevistos, combate en *La feria del progreso* (1982) las restricciones genéricas y disfruta desmontando las expectativas del lector. En “Lo expresivo y lo oprimente”, su ingravidez filosófica hermana a Euclides con *The Beatles*, al igual que su gusto por lo híbrido aúna el poema en prosa con el aforismo. En “Interrogantes sobre la difusión del libro” expone una interesante teoría acerca de la mutabilidad de las sílabas, en relación con la expresividad del fonema mínimo, hecho que también atañe a Samperio: “Deletrear (...) es pasar del mutismo de la letra (cuyo desliz apenas perceptible a la apertura del sentido nos ha enseñado a ver la moderna poesía brasileña) hacia el milagro de la palabra total”⁷⁵⁹. En este ensayo deduce que el futuro de la ficción breve halaga tanto al consumo masivo como al público universitario; es decir, a “los pocos que leen libros.”⁷⁶⁰

Samuel Walter Medina reúne en *Sastrerías* (1979) poemas, cuentos, caligramas y especulaciones próximas a la ciencia ficción en tres secciones con las que transforma o deconstruye los mitos grecolatinos. En “Fugas”, “Sastrerías” y “La casa del jabonero”,

⁷⁵⁵ Hugo Hiriart. *Disertación sobre las telarañas*, México, Martín Casillas, 1980, p. 21.

⁷⁵⁶ *Ibid.*, p. 211.

⁷⁵⁷ *Ibid.*, p. 208.

⁷⁵⁸ Christopher Domínguez Michael. *Diccionario crítico de la literatura mexicana (1955-2005)*, México, Fondo de Cultura Económica, 2007, p. 227.

⁷⁵⁹ Gabriel Zaid. *La feria del progreso*, op. cit., p. 99.

⁷⁶⁰ *Ibid.*, p. 101.

entre otros, exhibe las habilidades de un magnífico *sastre* de la brevedad y el *collage*. En la alucinante “Historia del camello que pasó por el ojo de una aguja-V1-T5-76”, cuenta las aventuras futuristas de un joven inventor que “coordinaba una bicicleta, la inyección y el casco conectado a un magnetófono portátil. Así viajaba, deslizándose por lugares de geometría platónica, como un dibujo sobre luz trazado por el pensamiento”⁷⁶¹. Con este libro confirma la madurez de la literatura fantástica mexicana, sirviéndose de metáforas aplastantes como la siguiente: “El universo, que es una lícita polilla del vacío”⁷⁶². No extraña que Adolfo Castañón piense que “sus verdaderos lectores todavía están por nacer.”⁷⁶³

Fuera del ámbito mexicano, pero cercano a él, merece al menos una mención el limeño José Miguel Oviedo. En *La vida maravillosa* (1988) ejemplifica la propensión generacional a escribir textos híbridos y fragmentarios, repletos de sentencias irónicas y máximas divertidas. En “Esquirlas” rinde tributo a Monterroso, impregnándose de su sarcasmo contra la pretenciosidad de ciertos escritores y cuestionando con puntos de vista contradictorios y distintas voces narrativas las relaciones de pareja. Por otro lado, su libro *Cuaderno imaginario* no debe confundirse con el homónimo de Samperio, si bien posee concomitancias con él por su condición de “texto heterodoxo que no pertenece a ningún género, pero que los incluye a todos.”⁷⁶⁴

En definitiva, a raíz del levantamiento estudiantil del 68 emerge una generación que, después de nutrirse de los hallazgos de Borges, Cortázar, Arreola y Monterroso, se ve en la obligación de decidir sus peculiaridades literarias y adaptarse al contexto histórico de México. Alfredo Pavón estima que, al tiempo que crecen las inquietudes *realistas* destinadas al testimonio urgente, aumenta la dedicación *experimental* en torno al reciclaje de temas y técnicas anteriores⁷⁶⁵. Por su parte, López Parada fija 1956, el año en que nació Juan Villoro, como posible fecha catalizadora de este heterogéneo y revoltoso *torbellino* de promociones:

Son todos ellos hijos de la contracultura, el *rock*, la generación *beat*, los fenómenos de masas, las grandes superficies, el *cómic*, la caída del muro y los productos *light*. Han practicado el budismo

⁷⁶¹ Samuel Walter Medina. *Sastrerías*, México, Era, 1979, p. 31.

⁷⁶² *Ibíd.*, p. 34.

⁷⁶³ Adolfo Castañón. *Arbitrario de literatura mexicana. Paseos I*, op. cit., p. 476.

⁷⁶⁴ José Miguel Oviedo. *Cuaderno imaginario*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1996, contraportada.

⁷⁶⁵ Alfredo Pavón (Ed.). *Ni cuento que los aguante. La ficción en México*, loc. cit., pp. xvi-xvii.

zen, el yoga, la astrología, la psicodelia y han incorporado el *kitsch*, los *mass media*, el melodrama y el folletín a la propia escritura. Suelen incurrir en otros lenguajes y sobreviven con la publicidad, los guiones, la telenovela y las adaptaciones. Combinan el periodismo con la mitología, la ciencia ficción con el neindigenismo. La experimentación ya no es en ellos un lujo insolidario, sino un ingrediente indispensable. Sufrieron la globalización del sistema y asistieron con desilusión al resquebrajarse del proyecto moderno, para acoger con igual escepticismo la posmodernidad en tanto término importado e impropio, absolutamente inadecuado en las depauperadas regiones del sur.⁷⁶⁶

En “Las leyes de la frontera, los mapas del caos”, la misma estudiosa se detiene en los que vinieron al mundo alrededor de los cincuenta, hermanos menores de los fallecidos en la plaza de Tlatelolco. Aunque un poco mayor que ellos, Samperio puede identificarse con Carmen Boullosa tanto como con el propio Villoro, dado que los tres se desplazan pasmosamente, con una agilidad carente de jerarquías, por los terrenos de lo culto y lo popular. Estos *eruditos underground*, designados por Carlos Monsiváis como “los primeros norteamericanos nacidos en México”⁷⁶⁷, asimilan las técnicas de la alta literatura sin dejar de inspirarse en figuras carismáticas como Jim Morrison o David Bowie. A galope entre el *pulp* y la poesía clásica, asumen el eclecticismo como una postura natural en sus creaciones, esencialmente híbridas. Su pluralidad se debe, según López Parada, a “la falta de raíces firmes y la confusión de idiomas.”⁷⁶⁸

Ante este panorama variopinto, Samperio se desmarca de las clasificaciones en boga y elige a sus compañeros de viaje en función más de afinidades personales que de maneras de pensar: “Tengo muy buenos amigos escritores que sí pertenecen a grupos, y con quienes me une una amistad sincera, como es el caso de Juan Villoro, Lauro Zavala, Rafael Pérez Gay, Juan José Reyes y Silvia Molina, por mencionar algunos”⁷⁶⁹. Empero, presiente que los acontecimientos del 68 produjeron unas constantes generacionales que algún día podrían recibir una denominación concreta en la historia de la literatura:

Presumo que mi generación no está compuesta por los escritores que nacieron en la misma década que yo. Además, nunca me he sentido identificado con alguna generación de este tipo. (...) Creo que la antología que se haga – no sé quién la prepare, pero es ya una necesidad en nuestro país – probablemente sea la de una generación que se llame del 68, de escritores que empezaron a escribir en la década de los 70. Ahí sí encuentras ya una veintena de autores de

⁷⁶⁶ Esperanza López Parada. “El torbellino de las nuevas generaciones”, op. cit.

⁷⁶⁷ Carlos Monsiváis cit. en Esperanza López Parada. “Las leyes de la frontera, los mapas del caos”, *Ínsula*, 1997, 611, p. 26.

⁷⁶⁸ Esperanza López Parada. “Las leyes de la frontera, los mapas del caos”, op. cit., p. 26.

⁷⁶⁹ Guillermo Samperio en Salvador García. “Guillermo Samperio: El deseo de la escritura”, op. cit.

diversas edades y creo que en esa antología podrían estar gentes como Juan Villoro, Jesús Gardea, Carlos Chimal, Saúl Juárez, entre muchos narradores de muy diversas generaciones por edad. “Generación del 68”, por llamarla de algún modo.⁷⁷⁰

III.1.4. Perfil de su personalidad.

En la vida, como en las camisas, existe un revés que nunca solemos tomar en cuenta.⁷⁷¹

No puede concluirse esta sección biográfica sin al menos comentar los rasgos que singularizan a Samperio como hombre y como escritor. Para calibrar su idiosincrasia hemos de recordar las palabras de Monterroso, quien en “Homo scriptor” advierte del gran peligro de mitificar en exceso a los que estimamos por su producción artística: “El conocimiento directo de los escritores es nocivo. `Un poeta – dijo Keats – es la cosa menos poética del mundo´. En cuanto uno conoce personalmente a un escritor al que admiró de lejos, deja de leer sus obras”⁷⁷². Sin embargo, con nuestro autor sucede exactamente lo contrario.

Durante mi estancia en México en 2002 pude entrevistarle, conocerlo y cultivar su amistad. Allí me di cuenta de que el color gris, difuminado y caleidoscópico, no sólo es el de sus ojos y de su cabello, sino también el más paradigmático de su literatura, repleta de matices. De carácter hiperestésico, cercano y emotivo, Samperio a menudo da la sensación de volar más que de caminar, tornándose imposible de apresar en una sola definición. Así percibí su persona por aquella época, casi sin distinguirla de sus textos:

Su obra era una proyección de lo que consideraba que escribiría un escritor perfecto: honesto y lúdico, comprometido y respetuoso con la literatura y con los lectores, ecléctico, con un plan literario amplio que puede mejorar con astucia y libertad en cualquier momento, divertido, serio o desenfadado según conviniese a la historia, con facilidad para encontrar los múltiples e insospechados ángulos de cada cosa, extraordinariamente poético y singular, con estilo propio (...), metafórico, inteligente y listo a la vez, único.⁷⁷³

El nombre que con más justeza se adapta a su sensibilidad tal vez sea el galante

⁷⁷⁰ Guillermo Samperio en Mariela Cuervo. “Guillermo Samperio: Entre lo fantástico y lo político”, loc. cit., p. 15.

⁷⁷¹ Guillermo Samperio. *Emiliano Zapata, un soñador con bigotes*, México, Alfaguara, 2005, p. 24, [2004].

⁷⁷² Augusto Monterroso. *Movimiento perpetuo*, op. cit., p. 67.

⁷⁷³ Rafael Pontes Velasco. “Stereografías (54): Samperio, Guillermo”, en http://amebaboy2.blogspot.com/2005_08_01_archive.html. (Bajado el 4/8/2005).

pseudónimo “don Guillom”, apodo que proviene del protagonista de un cantar de gesta inédito con el que rindió tributo a las letras de caballerías⁷⁷⁴. Esta predilección por lo caballeresco explica también que firme sus cartas e *e-mails* como Guillén de Lamport, irlandés del siglo XVII famoso por su gallardía, su búsqueda de justicia social y su gentileza con las mujeres. En su reciente libro *Hidalgo. Aventurero astuto de corazón grande*, señala a este “superhéroe latino”⁷⁷⁵ como posible inspiración del revolucionario mexicano por excelencia: “El cura de Dolores quiso pasar a la historia como un valiente libertador, un héroe al igual que su predecesor independentista, pues también le debemos a don Guillén Lombardo el que haya sido el primer conspirador contra el gobierno de los españoles.”⁷⁷⁶

Su desdoblamiento en múltiples identidades en el ámbito de la ficción se refleja, en el terreno práctico, en su dificultad para dedicarse a una sola actividad por completo. No por casualidad el dos es su número favorito, cifra tan simbólica en su imaginario que hasta se presenta en la cotidianidad de su desayuno, compuesto casi siempre por una doble dosis de cafés y zumos de naranja. La misma dualidad observamos cuando se le inquiera por sus gustos, donde abraza esta dicotomía entre lo imaginario y lo real: “Las mujeres, el cine, la pintura, viajar, la filosofía, la historia, la literatura clásica de diversos continentes, la ciencia, el cosmos, en especial de donde yo vengo: La Constelación Casiopea.”⁷⁷⁷

Por otra parte, sus dos principales temores se originan por la carga de culpa que durante su niñez le inculcaron el catolicismo – en el que profesó “hasta los veinte años, con fervor y paranoia”⁷⁷⁸ – y el respeto atávico por el agua, debido a que estuvo a punto de morir ahogado: “Idolatra al mar como a un dios viejo, pero sólo mojar los pies lo lleva al vértigo”⁷⁷⁹. Para vencer ambos miedos, en contra de lo esperado se considera

⁷⁷⁴ Vid. la respuesta a la primera pregunta de la Entrevista 5, incluida en el apéndice de esta tesis (p. 642), así como los poemas del *Cantar de Guillom et Annabella* (pp. 660-664): “Me he cambiado el nombre para la firma de *e-mails*, a ver si logro que la gente me llame don Guillom.”

⁷⁷⁵ Guillermo Samperio. *Hidalgo. Aventurero astuto de corazón grande*, México, Ediciones B, 2010, p. 83.

⁷⁷⁶ *Ibid.*, p. 81.

⁷⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁷⁸ Guillermo Samperio en Varios Autores. “Samperio en su tinta”, *El puro cuento*, 2007, 3, p. 2.

⁷⁷⁹ *Ibid.*, p. 3.

creyente⁷⁸⁰ y confiesa que lo que más le apasiona del planeta es “el mar, que es mi madre y mi padre al mismo tiempo.”⁷⁸¹

Samperio se caracteriza por su disposición para compartir sus conocimientos, de modo que encontramos en sus declaraciones una excelente guía para la investigación de su perfil personal. Mostrándose afín a las manifestaciones artísticas contemporáneas – “Mi actitud ante los jóvenes ha sido que si bien yo he aprendido mucho de la tradición también veo hacia adelante. También me entero de lo que están haciendo los pintores jóvenes, los bailarines jóvenes, obviamente los nuevos escritores. Entonces yo aprendo del pasado y del futuro”⁷⁸² –, impulsa a las generaciones posteriores a la suya a “llegar más lejos que nosotros; o, al menos, proporcionar nuevas visiones, propuestas, como los del *Crack*.”⁷⁸³

En sus ensayos no duda en halagar a los integrantes de este grupo, en particular a Pedro Ángel Palou, “a quien curiosamente parece no reconocérsele de forma pública y en realidad se le admite como el más relevante escritor del movimiento en una especie de secreto a voces dentro del mundo literario”⁷⁸⁴. Ni tampoco se rasga las vestiduras a la hora de apostar por escritores poco conocidos, como Manuel Capetillo: “Su parentesco más cercano se da con Samuel Beckett, quien escribió en el límite de la expresividad de la lengua y arribó a la imposibilidad de la escritura”⁷⁸⁵. A la pregunta de “¿quiénes son el futuro inmediato de la literatura en México?”, tanto su generosidad como su continua puesta al día lo llevan a una extensa enumeración en la que no olvida a sus alumnos más aventajados:

⁷⁸⁰ *Vid.* la respuesta a la primera pregunta de la Entrevista 2, incluida en el apéndice de esta tesis, p. 598: “Después de ocho años de psicoanálisis, cerca ya de los treinta y ocho, empecé a sentir la necesidad de reconocer la parte de religiosidad que había en mí. Busqué en múltiples religiones y llegué a la conclusión de que no podía pertenecer a ninguna iglesia. Decidí ser librepensador, mi propio sacerdote, mi propio fiel; controlando más al punitivo que al nutritivo. Cuando volví a ser creyente, me di cuenta de que no podía pertenecer a ninguna religión concreta.”

⁷⁸¹ Guillermo Samperio en José Lara. “‘Mi oficina, además de cantina es un cabaret’: Guillermo Samperio”, en www.conaculta.gob.mx/saladeprensa/2003/04jul/samperio.htm. (Bajado el 7/6/2004).

⁷⁸² Guillermo Samperio en Mara L. García. “Entrevista a Guillermo Samperio”, loc. cit., p. 5.

⁷⁸³ Guillermo Samperio en Juan Villoro. “Guillermo Samperio. Entrevista”, loc. cit., p. 9.

⁷⁸⁴ Guillermo Samperio. “Palou, promesa cumplida”, en www.literateworld.com/spanish/2002/escritormes/feb03/w01/box3.html. (Bajado el 18/10/2005).

⁷⁸⁵ Guillermo Samperio. “Acerca de *El retorno de Andrés y otros viajes*”, *Revista Universidad de México*, noviembre de 1997, 562, p. 32.

Creo que no son pocos; de los que me vienen a la mente así de pronto: Ana García Bergua, Ana Clavel, Ivonne Reyes, Liliana Pedroza, Cristina Rivera Garza, Mónica Lavín, Edmée Pardo, Queta Nava Gómez, Ignacio Padilla, Jorge Volpi, Enrique Serna, Francisco Hinojosa, Pedro Ángel Palou, Fabio Morábito, Rodrigo De Sahagún, Agustín Cadena, Faustino López Rangel, Alberto Chimal, David Toscana, Yussel Dardón, Pablo Soler Frost, Heriberto Yépez, Juan Carlos Quezada, Jorge Fernández Granados, Eduardo Antonio Parra, Vicente Herrasti, Eloy Urroz, Rodolfo Naró, Vicente Alfonso, Fernando Galindo, Eugenio Valle Molina y otros.

Tampoco escasean los futuros herederos de un legado que no cesa de crecer con la lectura de su obra. Por ejemplo, en el certamen *Terminemos el cuento*, convocado por Alfaguara, el estudiante Jorge Sánchez obtuvo un premio por concluir con eficacia el relato “Tarántula”. Samperio habla del arduo proceso de selección en estos términos: “Lo entregué completo porque los cuentos aparecen así en la imaginación. Los editores se encargaron de cortarlo en un momento singular. (...) Además, según entiendo, una de las cualidades que se calificaron fue qué tan cercano estaba el final del concursante con el de la primera propuesta.”⁷⁸⁶

Entre sus discípulos inesperados o indirectos cabe mencionar al español Ramón Acín, quien en “Zapato (de tacón de aguja)” homenajea a la literatura samperiana con gran delicadeza: “Caminar, taconear. Imágenes vestidas de deseo, fabricadas sobre la urgencia de una mirada destinada a disiparse y en los sonidos que, rítmicos, se alejan y me desoyen. Zapato de tacón de aguja: Góndola veneciana en el horizonte. (Sueño – lo ejerzo –).”⁷⁸⁷

En cualquier caso, la invitación a que los jóvenes se alíen con la cultura y el arte no debe confundirse con una actitud paternalista. Como terapia para mitigar el pesar de la existencia, Samperio insiste en *Emiliano Zapata, un soñador con bigotes* en que no seamos héroes de nadie, sino tan sólo de nosotros mismos:

Mira, Emiliano, para ser hombre no hay necesidad de emborracharse, ni de andar presumiendo, menos de soltar bravuconadas, lo que se hace se hace, no se anda platicando. Lo único que hace falta, hijo, es el respeto para todo y para todos, comenzando por uno mismo, y ése ya me demostraste que sí lo tienes. Sólo falta que siempre recuerdes que somos iguales, pobres o ricos, hombres o mujeres, prietos o amarillos, todos somos gente. No te dejes hacer menos por nadie, pero tú tampoco lo hagas. No pases por encima de nadie, pero tampoco agaches la cabeza. Te tocó nacer pobre y vas a tener que trabajar mucho. Hazlo, trabaja hasta que te duelan los huesos

⁷⁸⁶ Guillermo Samperio en César Güemes. “Participaron 15 jóvenes en *Terminemos el cuento*, certamen de Alfaguara”, op. cit.

⁷⁸⁷ Ramón Acín. “Zapato (de tacón de aguja)”, en Clara Obligado (Ed.). *Por favor, sea breve 2. Antología de microrrelatos*, op. cit., p. 42.

y luego pelea con uñas y dientes para que nadie venga a quitarte el fruto de tu esfuerzo.⁷⁸⁸

Saúl Yurkievich elogia a Cortázar por su habilidad para conservar a “ese niño eterno, perpetuado también física, fisionómicamente”⁷⁸⁹. Las mismas palabras pueden aplicarse a nuestro autor, quien comparte con el argentino la idea de andar a la deriva sin obsesionarse por ninguna búsqueda, tal y como acontece en *Rayuela*: “Un encuentro casual era lo menos casual en nuestras vidas”⁷⁹⁰. En esta dirección se proyecta la mirada infantil y curiosa de Samperio, consciente de las coincidencias que genera la conexión existente entre ficción y realidad.

Para precisar hasta qué punto lo azaroso influye tanto en la configuración como en la recepción de una poética, no me resisto a referir la siguiente anécdota: En 2002, en un supermercado mexicano, hallé *El muchacho amarillo* de Rafael Pérez Estrada entre catálogos de moda y flamantes *best-sellers*. La obra era difícil de localizar incluso en España. Como había bastantes ejemplares, le regalé uno a Samperio. La lectura del mismo determinó su evolución literaria con tal contundencia que podemos aseverar que dos temperamentos muy similares se reunieron por casualidad en México. Ya no se separarán jamás, como si se hubieran esperado desde siglos remotos.⁷⁹¹

Una semejanza fundamental entre ambos escritores se advierte en su amor por los seres diminutos. En “Infancia enmurrugada”, Samperio admite que su irremediable atracción por “las catarinas, las pelusas, los cerillos, las lombrices, los clips, los tornillos de los relojes, te llevó, ya grande, a coleccionar miniaturas de todo tipo, claro, sin ningún orden; con los años, te cansas de los objetos que están por aquí y por allá, los metes en cajas y, poco a poco, vuelves a poblar de menudencias la casa.”⁷⁹²

En el poema “Tus cosas”, recalca el carácter nostálgico de esta inclinación a guardarlo todo: “Tener trozos de lo que quise, / manías de irme tropezando con ellas en

⁷⁸⁸ Guillermo Samperio. *Emiliano Zapata, un soñador con bigotes*, op. cit., p. 107.

⁷⁸⁹ Saúl Yurkievich. “Julio Cortázar: Al calor de su sombra”, loc. cit., p. 11.

⁷⁹⁰ Julio Cortázar. *Rayuela*, op. cit., p. 15.

⁷⁹¹ También resulta interesante que la profesora Norah Giraldi tuviera y me regalara un ejemplar del samperiano *Tongolele y el ombligo de la luna* en Lille, después de búsquedas infructuosas del volumen tanto por parte de Samperio como mía. La novela se encuentra fuera de mercado debido a una denuncia legal de la biografiada y, por tanto, prácticamente no puede adquirirse en ningún lugar del mundo. Así, sentí como si el libro estuviera aguardándome en manos de Norah Giraldi.

⁷⁹² Guillermo Samperio. Textos inéditos, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 452.

bolsas o cajas/ recordar en quiénes he sido, / quién he sido, divagando”⁷⁹³. Por ello, en una entrevista con Juan Villoro, indica su total apertura a las menudencias que dotan de significado a la cotidianidad: “Nunca he perdido de vista la relación que establece el sujeto con las cosas. En ese sentido, mi casa está llena de objetos. Los colecciono de todo tipo: desde una cerámica de Laura Anderson hasta un viejo sacapuntas que encuentro por la calle.”⁷⁹⁴

Para constatar esta confesión nada mejor que asomarnos a su hogar, en el que las cosas, pequeñas en su mayoría, nos dirigen al presentimiento de un cosmos amplio. Nos topamos con ellas en ángulos insospechados, donde se establece un raro equilibrio entre lo general y lo particular. Si bien los detalles pueden contradecir o cuestionar la estética predominante, puede afirmarse que en su apartamento abunda la ornamentación alusiva al “aire”. La connotación de habilidad intelectual y artística que soporta dicho elemento se perfila en la fijación obsesiva, pero desordenada, por los pies – símbolos del vuelo desde Hermes – y por el calzado de cualquier textura.

Estos infrecuentes *paradigmas de las alturas* se erigen como basamentos de un universo femenino en el que conviven las postales de la Virgen de Guadalupe con la reproducción de la duchampiana *Gioconda* con bigotes, las fotografías de insinuantes lolitas con las esculturas de amazonas míticas apuntando con su arco o alzando su carnal sabiduría de busto griego. Apoyándose más en deidades lunares que solares, las mujeres fantásticas y las cotidianas colisionan en cada rincón, dispuestas en altares que ensalzan su hermosura. La mayoría de ellas descansan en cuadros o dípticos, transminándose en la belleza real, pero idealizada, que transmiten las fotos de Marilyn Monroe, María Félix, Salma Hayek, Winona Ryder y Sharbat Gula, misteriosa afgana de ojos verdes; o las de etéreas bailarinas mexicanas con vestidos tradicionales, indígenas en sus labores y enmascaradas sobre tacones de aguja.

Dado que la obra samperiana es susceptible de ampliarse en el contexto de su vivienda, no debe extrañarnos el delicado tributo que en ella se ofrece a los animales. En las habitaciones campan a sus anchas numerosas representaciones de los domésticos (como un gato pescador, un pato, peces y perros de diversas razas), pero también de los exóticos (ballenas, caballos, camellos, cocodrilos, focas, jaguares, jirafas, lagartos, puercoespines, ranas, rinocerontes o tucanes) y de los imaginarios o híbridos (como una

⁷⁹³ Guillermo Samperio. *La brevedad es una catarina anaranjada*, op. cit., p. 19.

⁷⁹⁴ Guillermo Samperio en Juan Villoro. “Guillermo Samperio. Entrevista”, loc. cit., p. 8.

gárgola o un caballo-dragón). En todo caso (o caos), el temperamento mitificador de Samperio se reafirma en la convivencia natural de imágenes de Tláloc con la de equinos diminutos bajo la cama o con un mono de peluche.

Su afición por la música, presente de continuo en el salón, se corresponde con una decoración rica en *posters*, tazas y carteles que revelan gustos eclécticos: las figuras impresas de Andrés Calamaro, Björk, Bob Marley, El Tri, Jim Morrison, La Oreja de Van Gogh, Lenny Kravitz, Schubert, Shakira o *The Alan Parsons Project* se esparcen aquí y allá con el contrapunto de un espejo en el dormitorio, donde todo el que se asome se encontrará frente a la mirada tenebrosa de Roger Smith, el cantante de *The Cure*.

Los entresijos de la profesión se palpan en los casi innumerables libros – clásicos y marginales, voluminosos y minúsculos, de diferentes disciplinas artísticas y científicas – que pueblan una biblioteca más o menos ordenada por autores, pero regida ante todo por la libertad. Entre los enseres relativos a su oficio destacan los archivos, así como materiales de oficina (un lápiz gigante, sillas, una antigua máquina de escribir, teléfonos, computadoras), reconocimientos oficiales, premios, placas conmemorativas, diplomas por “cualidades de redacción”, un retrato de Oscar Wilde y, en la mesilla de la entrada y a disposición del visitante, revistas culturales, de entretenimiento o de divulgación como *Letras y Literatura*, *Babelia*, *Man* o *Proceso*.

En su colección pictórica sobresalen los lienzos dedicados a la femineidad, como el de Ofelia yacente ante el acecho de un hurón. Conformando un fascinante abanico de escenas fantasmagóricas, sorprenden las pinturas de un ajedrez de excelente arte abstracto, la de un hombre atrapado en un cuadrado espectral, la de un puerto rural o las de mariachis, duendes y personajes orientales pertenecientes a la nobleza.

El apartado más íntimo se consagra a fotografías de distintos años con las que presume de fotogenia, de familiares y de amigos. Ocupan las mejores posiciones sus hijos Rodolfo y Marcela, pero también sus empleados más próximos, el alumnado de los talleres de escritura, su mascota Humphrey⁷⁹⁵ o el Trío Tamaulipeco, a quienes de esta forma se les reconoce la herencia artística y musical transmitida.

En la cocina, el huésped avisado se percatará por el aluvión de bufandas, gorras, escudos y banderines de cuáles son sus equipos de fútbol favoritos: el América y el F. C.

⁷⁹⁵ El gran afecto que profesa a su pequeño *bulldog* se aprecia en el *haiku* “El Humphrey”: “Perro menudo / De hocico rojo y negro / Chinesco aguarda”. Guillermo Samperio. *La pantera de Marsella*, México, Calamus, 2006, p. 80.

Barcelona. El laberinto articulado en este museo extraordinario se despliega en forma de ambientadores, amuletos, barajas, una bicicleta estática, calaveras de pirata, camiones y coches de juguete, campanas, una caracola hipnótica, *CD's* y *cómics*, una cruz de artesanía indígena, una etiqueta de *Coca-Cola Light*, una flauta, flores, una mandolina, medallones, una miniatura de la Torre Eiffel, motivos referidos al circo o a la danza, paquetes de cigarrillos colocados a manera de templo para la amada ideal, un peine de madera, una pelota de tenis, piedras preciosas o curiosas, postales publicitarias de *Camel* en confluencia armónica con otras del subcomandante Marcos o de guerrilleros zapatistas disparando a lo lejos, un *puzzle* de Spiderman, remos de madera, rostros inquietantes como el de Humphrey Bogart o apolíneos como el de Brad Pitt, soldaditos de plomo, un sombrero de mujer, velas y, por supuesto, zapatos de tacón.

III.2. RECEPCIÓN DE SUS LIBROS.

El bloqueo puede venir de una autocrítica severa. Pensar que después de Rulfo ya ninguna obra tiene sentido nos llevará a la inevitable hoja en blanco.⁷⁹⁶

La creación escrita de la Antigüedad grecolatina no sólo dispone de un corpus definido y delimitado desde hace siglos, sino que además éste se homogeneiza a través del verso. El hecho de que el eje sintáctico determine la esencia de la *poesía* – es decir, lo que hoy entendemos por literatura – difiere sumamente de las concepciones estéticas implantadas por el romanticismo y consolidadas por las vanguardias históricas. A partir de la instauración de los postulados modernos, la libertad artística se convierte en el principal motor de la *poiesis*, permitiendo la conformación de textos independientes y absolutos por sí mismos, al margen de criterios previos en cuanto al género y en cuanto a la emulación de procedimientos compositivos anteriores. Inevitablemente, una labor filológica que trate de incluir en el canon a un contemporáneo opera con dificultades en este contexto.

La(s) epistemología(s) posmoderna(s) hereda(n) de la modernidad las nociones de “discurso fragmentado”, “atomización del sujeto” o “descomposición de la unidad orgánica de la obra”, pero con una consciencia retrospectiva que lleva a los autores a *rescatar* – con mayor o menor ironía – los modelos y las técnicas de la tradición. Atendiendo a su caso y al de los escritores de su generación, Samperio denomina “crisis de expresividad”⁷⁹⁷ a la búsqueda de “viejos-nuevos” recursos que le ayuden a superar los inolvidables hallazgos del *boom* literario latinoamericano. Este posicionamiento ante la literatura precedente condiciona la recepción de sus libros e implica un punto de partida fundamental a la hora de estudiar su trayectoria.

Según señala Juan Antonio González Iglesias en “*Exegi/ Monvmentvm/ Aere/ Perennivs*. Una lectura desde la estética postmoderna”, la mayoría de los escritores de nuestra época se diferencian de los antiguos por la manera con que cuestionan el legado literario y reclaman para sus obras una especie de “eterno presente”: “Horacio desafía, espera la innumerable sucesión de los años para triunfar sobre ella. Por eso es un clásico.

⁷⁹⁶ Guillermo Samperio. “482”, en *Cómo se escribe un cuento. 500 tips para nuevos cuentistas del siglo XXI*, op. cit., p. 146.

⁷⁹⁷ Guillermo Samperio. “Novela y posmodernidad”, en *Tribulaciones para el siglo XXI (ensayos)*, op. cit., p. 258.

Pero la Postmodernidad es una estética impaciente. No espera (no aguarda, [porque] no tiene esperanza)⁷⁹⁸. Antes de que se dieran a conocer las teorías posmodernas, Ludwig Wittgenstein profirió de forma enigmática la teoría de un tiempo simultáneo que comprenda en sus confines el pasado y el futuro: “Vive eternamente quien vive en el presente. Nuestra vida es tan infinita como ilimitado es nuestro campo visual”⁷⁹⁹. Borges, en “El instante”, escribe unos versos de contenido similar: “El hoy fugaz es tenue y es eterno; / otro Cielo no esperes, ni otro Infierno”⁸⁰⁰. Esta apuesta absoluta por el momento irreversible, que salva tanto como condena, transmite un concepto que los posmodernos adoptan como suyo: el objetivo del arte no reside tanto en la perduración como en la reactualización.

Frente a la importancia que los clásicos daban al pasado y los modernos al futuro, la estética de la recepción concibe el presente de cada lectura como la mejor forma de interpretar las obras literarias. Rainer Warning indica que esta metodología parte de “la herencia de la estética clásica y su concepción de la autonomía de lo bello”⁸⁰¹ pero, ante todo, del nuevo papel que cobran los lectores históricos: “El intérprete no ha de eliminar ni superar su propio ser, su propia historicidad y los prejuicios en que se fundan en interés de una captación lo más objetiva posible de su objeto, sino que tendrá que incluir esos prejuicios como factores positivos en el proceso de comprensión.”⁸⁰²

En este sentido, tanto el “archilector” de Michael Riffaterre como el “lector informado” de Stanley Fish apuntan a una instancia crítica que, según este segundo teórico, “no es una abstracción, ni un lector vivo actual, sino un híbrido de ambos: un lector real (yo mismo) que hace todo lo posible por estar informado (...) [y conciliarnos antes] con una subjetividad reconocida y controlada que con una objetividad que, en último término, es sólo una ilusión”⁸⁰³. Por tanto, la estética de la recepción entiende la *competencia literaria* como una guía para aprehender la calidad de cualquier texto; de

⁷⁹⁸ Juan Antonio González Iglesias. “*Exegi/ Monumentvm/ Aere/ Perennivs*. Una lectura desde la estética postmoderna”, en Rosario Cortés Tovar y José Carlos Fernández Corte (Eds.). *Bimilenario de Horacio*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2004, p. 390.

⁷⁹⁹ Ludwig Wittgenstein. *Tractatus logico-philosophicus*, op. cit., p. 130.

⁸⁰⁰ Jorge Luis Borges. *Antología poética (1923-1977)*, Madrid, Alianza, 1998, p. 75, [1981].

⁸⁰¹ Rainer Warning. “La estética de la recepción en cuanto pragmática en las ciencias de la literatura”, loc. cit., p. 13.

⁸⁰² *Ibid.*, pp. 19-20.

⁸⁰³ Stanley Fish. “La literatura en el lector: Estilística afectiva”, loc. cit., pp. 124-125.

ahí que la estimulación de la creatividad se aborde como principal tarea investigadora.

El escrutinio de los textos literarios desde una crítica creativa proviene de *The Critic as an Artist*, de Oscar Wilde. El título de este libro denota la intención artística que exige todo trabajo crítico y anticipa la premisa borgesiana de fundamentar buena parte del valor de una creación en la mirada que la observa: “La crítica más elevada es aquella que revela en la obra de arte lo que el artista no había puesto en ella”⁸⁰⁴. El propio Wilde, en el Prefacio a *El retrato de Dorian Gray*, resalta la subjetividad y el grado de identificación a la hora de apreciar las manifestaciones literarias: “La más elevada, así como la más baja de las formas de crítica, son una manera de autobiografía.”⁸⁰⁵

Dos poetas franceses llevan más lejos estas aseveraciones: Baudelaire piensa que la crítica debe poseer cualidades poéticas, mientras que Mallarmé equipara la belleza de algunos comentarios literarios a la del poema. Rubén Darío aplica estas tesis en *Los raros*, donde conjuga la hermenéutica con el lirismo. Por su parte, Borges edifica una poética que acerca la figura del escritor al compilador, el traductor o el filólogo.

Como contrapartida y a la vez como consecuencia de estas argumentaciones, Jacques Derrida asevera que tanto el universo como la naturaleza devienen textos imposibles de leer correctamente. Esta afirmación deriva tanto de la convicción nietzscheana de que no existen hechos, sino interpretaciones, como de *El grado cero de la escritura*. En este libro, Roland Barthes proclama que ningún criterio puede regular el principio de literariedad y que la literatura ha de denominarse *escritura*. Propone también regresar al origen de las transcripciones ideales del habla, lo que conduce a Felix Vodicka a considerar que, aparte de la exégesis escrita, hay una crítica oral no deliberada que “en un marco social tiene lugar en los ‘salones’.”⁸⁰⁶

Ante esta amalgama de posibilidades interpretativas, Iris M. Zavala explica que todo discurso se halla “lleno de voces de otros. Lo importante es que la voz propia y la ajena son de igual valor”⁸⁰⁷. Para consagrar la voz de un escritor vivo, primeramente hemos de ser conscientes de la dificultad de realizar valoraciones literarias. Resulta

⁸⁰⁴ Oscar Wilde. *El crítico como artista*, El Escorial, Langre, 2002, p. 269, [1890].

⁸⁰⁵ Oscar Wilde. *El retrato de Dorian Gray*, Quito, Libresa, 1998, p., 117, [1890].

⁸⁰⁶ Felix Vodicka. “La concreción en la obra literaria”, en Rainer Warning (Ed.). *Estética de la recepción*, loc. cit., p. 72.

⁸⁰⁷ Iris M. Zavala. *La posmodernidad y Mijail Bajtin: Una poética dialógica*, op. cit., p. 50.

complicado conjeturar la perdurabilidad de cualquier obra de arte y más aún calibrar la dialéctica entre novedad y tradición que teje cada artista singular. Estudiar la obra de un escritor actual conlleva, afortunada pero peligrosamente, influencias recíprocas entre un legado en proceso y sus analistas.

Si estuviéramos en el siglo XIX, el análisis de la poética samperiana se abordaría desde la biografía o el retrato literario, siguiendo las pautas de Sainte-Beuve. Empero, a principios del XXI no bastan para comprenderla en su globalidad ni las concepciones apoyadas en la sociedad que propugnaba Hippolyte Taine ni las que se basan en el género, tan importante desde Brunetière.

Los vanguardistas, con Samuel Beckett a la cabeza, se pronunciaron contra el método biográfico y abrieron las puertas a que se decretara la *desaparición del autor*. Mallarmé, Valéry y los surrealistas agregan el concepto de neutralidad de la escritura, propugnando que el poeta ceda la iniciativa a las palabras mismas. Si, como defiende Ferdinand de Saussure, el lenguaje *habla* sin necesidad alguna del emisor, el texto se vuelve un lugar de citas donde sólo cabe la intertextualidad.

T. S. Eliot, desde la óptica del *New Criticism*, deduce en *The Sacred Wood* (1922) que la poesía no representa la expresión de una personalidad sino su evasión, de suerte que la noción de autor supone un error o una ilusión intencional (*the intentional fallacy*). Junto a los nuevos críticos angloamericanos, los formalistas rusos y los estructuralistas franceses acogen esta perspectiva – ya presente en *Contre Sainte-Beuve* de Proust y en los manifiestos de las vanguardias históricas –, negándose a identificar el sentido del texto con la intención autorial. Para ellos, el significado textual reside exclusivamente en la *literariedad*. El conflicto entre los partidarios de la *explicación* clásica y los adeptos de la *interpretación* moderna no termina de resolverse con la estética de la recepción; máxime si recordamos que Barthes publicó en 1968 “La mort de l’auteur” para declarar que la existencia del autor es un obstáculo para la lectura e incluso una prolongación de Dios y de otras entidades autoritarias, como la ciencia o la razón: “La naissance du lecteur doit se payer de la mort de l’Auteur.”⁸⁰⁸

Como respuesta al artículo barthesiano, Michel Foucault dicta su conferencia “Qu’est-ce qu’un auteur?” en febrero de 1969, en la Sociedad francesa de Filosofía. Del enfrentamiento entre autor y texto nace su determinación de la *función autor*, elaborada

⁸⁰⁸ Roland Barthes. “Le mort de l’auteur”, op. cit., p. 68. “El nacimiento del lector debe pagarse con la muerte del Autor.” La traducción es mía.

para mitigar la tensión entre los dos polos: es decir, entre el *todo* de lo que el sujeto enuncia y la *nada* a la que aboca la concepción de una lengua autosuficiente y sistemática. El impacto que suscitan las ideas de ambos críticos se resume en sus obras póstumas (*Le bruissement de la langue* en 1984 y *Dits et écrits* en 1994, respectivamente), con las que surge la teoría literaria de los años setenta conocida como deconstrucción o postestructuralismo.

Si bien desde el período que comprende aproximadamente los años 1750-1850 el estatuto jurídico-estético mantiene una fuerte estabilidad gracias a los derechos de autor promulgados durante el Siglo de las Luces, en el XX se transgrede la filosofía del “yo” que se había consolidado en el romanticismo. Sin embargo, la *función autor* de Foucault no sólo contribuye a la constatación psicológica y jurídica que regula las relaciones entre lector y texto, sino que además aporta un componente semántico y cultural: “Il assure une fonction classificatoire (...), un certain mode d’être du discours (...). La fonction auteur est donc caractéristique du mode d’existence, de circulation et de fonctionnement de certains discours à l’intérieur d’une société.”⁸⁰⁹

En nuestros días, la crítica a la burguesía y a la ideología capitalista resulta insuficiente para explicar los fenómenos literarios, sobre todo cuando el escritor actual, en pleno auge de la autoficción, opta por despistar a los lectores tanto en la precisión de los argumentos y géneros como en la de su persona. La disolución de los límites del arte, además, se refuerza con la apertura de los medios electrónicos hacia la disposición de cualquier información desde casi todos los puntos de vista. La actitud revolucionaria de los vanguardistas contra el escritor burgués poco tiene que ver con el vínculo que Samperio y sus lectores establecen en nuestra época: él no prohíbe nada ni busca imponer su autoridad; al mismo tiempo, necesitamos configurar al menos un interlocutor imaginario a fin de no perdernos en la abstracción de la *lengua viva*.

Según Antoine Compagnon, la *función autor* conlleva la afirmación de un canon literario más o menos amplio, ya que “toute personne qui écrit ou a écrit n’est pas un auteur, la différence étant celle du *document* et du *monument* (...); les monuments

⁸⁰⁹ Michel Foucault. “Qu’est-ce qu’un auteur”, op. cit., p. 820. “Asegura una función clasificatoria (...), un cierto modo de ser del discurso. (...) La *función autor* es, por tanto, característica de un modo de existencia, de circulación y de funcionamiento de ciertos discursos en el interior de una sociedad.” La traducción es mía.

survivent”⁸¹⁰. Por consiguiente, no se trata de volver a la investigación positivista, histórica o filológica de la literatura para discernir desde fuera qué quiso decir Samperio, sino de que, mediante nuestro acto de lectura, creemos un autor para leer *en función* de él. La aplicación de los postulados foucaultianos a la obra samperiana no consiste en dotar a todos sus textos de valores constantes y uniformes; al contrario, atiende a una categoría hermenéutica al servicio del principio de economía literaria, unificando en un vocablo las particularidades de una poética, de una *casa*: “L’auteur est le lieu depuis lequel les contradictions entre les textes se résolvent, le ‘foyer’ commun à toutes ses productions.”⁸¹¹

Samperio lo atestigua en un pasaje de *Ventriloquía inalámbrica* casi con idéntica terminología, consciente de que sus escritos no remiten tanto a su persona como a la construcción de una firma que da testimonio de una obra coherente y reconocible. En el siguiente párrafo, uno de los muñecos del taller del ventrílocuo contesta a la entrevista del narrador con ambigüedad, aludiendo con las comillas a dos cuentos particularmente autorreferenciales – “Monólogo del cuentista que se enoja” y “Carta de una ilusión pedante”:

No tengo un nombre preciso; en uno de los espectáculos me llamé “el cuentista que se enoja”, en otra fui un hermano incestuoso sin nombre o con muchos nombres (contradictorio, ¿verdad?); antes de esas dos intervenciones, me llamé “ilusión pedante”, tiempo en el cual todavía me encontraba en proceso de transformación y era muy distinto del que usted mira en este momento. (...) El deseo de la *Casa* es que si usted me encuentra por la calle no se dé cuenta de que cruzó su andar con un personaje como yo.⁸¹²

El muñeco, además de representar al ventrílocuo – a su vez tocayo de Guillermo Samperio – comparte con él un gran parecido físico. Su polivalencia como ente ficticio se sobredimensiona cuando cobra conciencia de su mortalidad y de su caducidad como *función*, apelando a un pacto entre arte y público para que el esfuerzo fabulador no quede en el olvido: “Podré seguir existiendo aunque sólo sea en un espectador despistado; si no sucede así, moriré del todo, pero lo mismo morirían los que no mueren

⁸¹⁰ Antoine Compagnon. “Qu’est-ce qu’un auteur? 2. La fonction auteur”, en <http://www.fabula.org/compagnon/auteur2.php>. (Bajado el 2/3/2011). “No todo el que escribe o ha escrito es autor. La diferencia es la misma que existe entre *documento* y *monumento* (...); los monumentos sobreviven.” La traducción es mía.

⁸¹¹ Antoine Compagnon. “Qu’est-ce qu’un auteur? 2. La fonction auteur”, op. cit. “El autor es el lugar desde el cual se resuelven las contradicciones entre los textos, la ‘casa’ común a todas sus producciones.” La traducción es mía.

⁸¹² Guillermo Samperio. *Ventriloquía inalámbrica*, op. cit., p. 33.

en las otras historias, lo cual traería la bancarrota definitiva de la *Casa Samperio*.⁸¹³

Lauro Zavala denomina “role-playing” a este procedimiento, consistente en un “juego en el cual un personaje se asume como producto de una ficción, y se dirige al lector o al autor ficcional y hace comentarios acerca de su identidad y su destino ficcionales”⁸¹⁴. Silva y Aceves, en “El componedor de cuentos” (1925), se anticipó a esta técnica en el ámbito hispánico con una certera metáfora acerca de la creación misma y de la intertextualidad como herramienta imprescindible en la confección de escritos perdurables:

Los que echaban a perder un cuento bueno o escribían uno malo, lo enviaban al componedor de cuentos. Este era un viejecito calvo (...) detrás de un mostrador bajito, lleno de polvorosos libros de cuentos (...) [de donde] sacaba inagotablemente palabras bellas y aun frases enteras o bien cabos de aventuras o hechos prodigiosos que anotaba en un papel en blanco, y luego, con paciencia y cuidado, iba engarzando estos materiales en el cuento roto.⁸¹⁵

El *alter ego* de juguete de Samperio no sólo acepta el hecho de hablar con la voz de su creador, sino también que éste se apropie de los materiales de otros: “En rigor nuestros dueños son los espectadores, y estamos asignados a la *Casa Samperio* más que a la existencia de otras *Casas*, entre las que suelen existir las que se dedican a raptar muñecos. Samperio mismo ha practicado lo que él llama ‘piratería benéfica’”⁸¹⁶. La *función autor* se torna tan esclarecedora porque confiere unidad a una producción heterogénea, simultáneamente originalísima y deudora de la tradición, y la delimita por medio de un nombre propio que designa todo un corpus:

Si el que me hace viajar en su engañosa maleta no hubiera escrito esta “advertencia sobre nada”, yo hubiera sido un puñal nunca lanzado, un nudo de mujer nunca intentado. Sé que a veces se nota que Samperio mueve la boca cuando me manipula, pero si yo no tuviera esa ventaja, él nunca diría nada.⁸¹⁷

Desde los *Essais* de Montaigne probablemente nunca había disfrutado de tanta relevancia el prestigio del individuo, si bien la individualidad se percibe de otra manera en nuestra época. Ahora se toman decisiones continuas para idear un canon, agrupando

⁸¹³ *Ibíd.*, p. 35.

⁸¹⁴ Lauro Zavala. “Glosario para el estudio de la metaficción”, en *Ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura*, op. cit., p. 344.

⁸¹⁵ Mariano Silva y Aceves cit. en Leonor Cruz Gómez. “Los cuentistas en el Ateneo de la Juventud”, loc. cit., p. 18.

⁸¹⁶ Guillermo Samperio. *Ventriloquía inalámbrica*, op. cit., pp. 27-28.

⁸¹⁷ *Ibíd.*, p. 20.

los textos en torno a *hogares* que los legitiman, autentifican y explican en comparación u oposición al conjunto al que pertenecen. Por esta razón, Compagnon sostiene que las manifestaciones literarias parten de un compromiso mayor que el de los escritos *corrientes* o sin firma de autor, ya que se ofrecen a una cultura determinada con un propósito de perduración tanto en el campo de lo imaginario como en el de lo social: “Le texte à auteur, à la fois transparent et opaque, est destiné à survivre dans le monde des textes. Bref, le nom d’auteur ne renvoie pas seulement hors de l’univers du discours, à l’individu extérieur, mais il signifie, dans cet univers lui-même, le statut spécial du discours auquel il est attaché.”⁸¹⁸

Julio Premat indica que la *función autor* únicamente se define *a posteriori*, una vez que el escritor asegura las condiciones de su obra: “El autor, paradójicamente, es a la vez el origen del texto y su producto”⁸¹⁹. Para dar cuenta de esta paradoja, se requiere una red relacional que ponga en funcionamiento toda una maquinaria de épocas, fuentes, movimientos literarios, datos históricos y estrategias mercantiles:

Se es autor frente a, con respecto a, en reacción a, en contradicción a alguien o algo. Axioma que se cumple desde la sociología de la literatura (se es autor en relación con presupuestos del mercado, del campo literario y de sus figuras dominantes), desde el psicoanálisis (en relación con figuras paternas, referenciales, o con una identidad genérica: ser autor, ser autora), desde la historia literaria (relación con el panteón establecido, con el canon, con los centros dominantes de una cultura, con la definición masculina de la autoridad de escritura).⁸²⁰

De una fecundidad poco común, el concepto pone de relieve lo indispensable de la figura autorial en la creación literaria. En esta línea, tanto Foucault en *Dichos y escritos* como Genette en *Dicción y ficción* diferencian entre oralidad y escritura, alejando los míticos orígenes orales de la poesía del profesionalismo al que aboca la literatura. Atendiendo a esta oposición, puede decirse que mientras el poeta es un hombre que no distingue entre lo que vive y lo que escribe, el escritor separa su vida de su obra en el sentido etimológico de la palabra *crisis* (“separación”). Sin embargo, ¿dónde situamos a Homero, narrador en verso y paradigma de la noción de corpus en la

⁸¹⁸ Antoine Compagnon. “Qu’est-ce qu’un auteur? 2. La fonction auteur”, op. cit. “El texto de autor, a la vez transparente y opaco, está destinado a sobrevivir en el mundo de los textos. En pocas palabras, el nombre de autor no remite tan sólo al universo fuera del discurso, al individuo exterior, sino que significa, en ese universo mismo, el estatus especial del discurso al que está ligado.” La traducción es mía.

⁸¹⁹ Julio Premat. “El autor. Orientación teórica y bibliográfica”, en Julio Premat (Ed.). *Figures d’auteur. Figuras de autor, Cahiers de LI.RI.CO. Littératures contemporaines du Río de la Plata*, 2006, 1, p. 314.

⁸²⁰ *Ibid.*, p. 316.

que se apoya indefectiblemente la *función autor*? ¿Y a Samperio, poeta en prosa a partir de un uso personal de la retórica y cultivador de lo que en el capítulo II llamamos *poesía neofantástica*?

Si como narrador se le juzga por su verosimilitud, lo cierto es que como poeta le importa la verdad. La *función autor* facilita entonces la valoración de su poética, ya que permite imaginar a un personaje a la vez que singularizar a una persona. Su *poiesis*, por ende, produce una recepción crítica dirigida sobre todo a esta instancia autorial.

Compagnon aduce que las reglas literarias no cuentan con parámetros fijos ni calculados: “C’est plutôt jouer au tennis, sport où le détail des mouvements est imprévisible”⁸²¹. En efecto, las intenciones literarias o extraliterarias del escritor no son siempre las mismas, pero el *juego* debe ir aparejado a una ética de la responsabilidad tanto hacia el pasado como hacia el futuro. Por ello, Samperio funda *una literatura* con recursos contemporáneos. Más allá del estilo, articula una serie de rasgos temáticos y estilísticos que identifican cada una de sus composiciones como pertenecientes a una clase textual que lleva su nombre. En cierto modo, escribe apoyándose en la asunción de la totalidad, como si *previera* la architextualidad en la que se acomodan sus escritos, con independencia de la denominación convencional a la que la crítica, los editores o él mismo los adscriban provisionalmente.

Su proyecto estético no se parece a ningún otro. Para Carlos García Gual, los textos clásicos se caracterizan por “su capacidad de relecturas y reinterpretaciones sin término”⁸²². La obra samperiana, en este sentido, es clásica porque *vive* y permanece en nosotros, en cada una de las interrogantes que formula. Las interpretaciones a las que incita su literatura “admiten infinitos reencuentros”⁸²³, convirtiéndola en seria aspirante a ser recordada en el porvenir. Pese a lo reciente y poco convencional de su propuesta, es conveniente trazar una panorámica de sus libros publicados hasta la fecha. A través de ellos se alza como un *clásico en vida*, si bien no debemos olvidar estas sentencias de Pier Paolo Pasolini:

Es necesario morir (absolutamente), porque mientras estamos vivos nos falta sentido; porque en suma mientras hay futuro, es decir, una incógnita, un hombre está inexpresado. La muerte

⁸²¹ Antoine Compagnon. “Qu’est-ce qu’un auteur? 11. L’illusion de l’intention”, en <http://www.fabula.org/compagnon/auteur11.php>. (Bajado el 3/3/2011). “[Escribir] es más como jugar al tenis, deporte donde la especificidad de los movimientos es imprevisible.” La traducción es mía.

⁸²² Carlos García Gual. *Sobre el descrédito de la literatura y otros avisos humanistas*, op. cit., p. 15.

⁸²³ *Ibid.*, pp. 20-21.

termina como un fulmíneo montaje de nuestra vida, o sea que elige los momentos significativos ya no modificables; por eso es por lo que sólo gracias a la muerte, nuestra vida nos sirve para expresarnos.⁸²⁴

Samperio responde a este anatema con prudencia: “No todos los maestros están muertos, hay excelentes escritores contemporáneos de los cuales también hay que aprender, incluso más que de los clásicos, pues las técnicas narrativas evolucionan, cambian, y los autores modernos son el producto de esa evolución”⁸²⁵. De hecho, a la hora de instaurar un canon literario, García Gual prefiere ensamblar una lista abierta antes que una cerrada: “Los clásicos europeos son una familia muy numerosa, y luego están sus primos americanos. Tendríamos que tratar de integrar a otros, asiáticos y africanos, labor difícil y todavía por hacer.”⁸²⁶

Si no queremos destruir el canon, su ampliación debe ir de la mano de su consolidación. Occidente no puede cerrar sus fronteras a las literaturas de otros tiempos y espacios, pero debe tenerse en cuenta que, como apunta Adolfo Castañón, “la mejor retribución del crítico consiste en que su lector descubra en sí mismo la urgencia de leer o releer”⁸²⁷. Desde este punto de vista, clásico es sinónimo de ejemplar; es decir, de modelo para artistas noveles o de pautas para la educación de los jóvenes. No por casualidad Samperio publica libros didácticos para mejorar las destrezas literarias – como *Después apareció una nave. Recetas para nuevos cuentistas* o *Cómo se escribe un cuento. 500 tips para nuevos cuentistas del siglo XXI* –, ni tampoco en balde varios de sus textos se estudian en institutos mexicanos de secundaria.

Por otro lado, en los ensayos de *El club de los independientes* se toma la palabra latina *clasis* en la acepción de “fragata” o “escuadra”⁸²⁸ para referir con más exactitud a la veintena de escritores analizados. Los miembros de este “escuadrón” incombustible poseen como principal rasgo en común sus respectivas individualidades, conformando con su mera presencia una visión definitoria de las obsesiones samperianas. Todos ellos adquieren el adjetivo “clásico” porque sus creaciones se ponen al servicio del plano

⁸²⁴ Pier Paolo Pasolini en Roberto Laurenti. *En torno a Pasolini*, Madrid, Sedmay, 1976, p. 85.

⁸²⁵ Guillermo Samperio. *Cómo se escribe un cuento. 500 tips para nuevos cuentistas del siglo XXI*, op. cit., p. 32.

⁸²⁶ Carlos García Gual. *Sobre el descrédito de la literatura y otros avisos humanistas*, op. cit., p. 200.

⁸²⁷ Adolfo Castañón. *Arbitrario de literatura mexicana. Paseos I*, op. cit., p. 281.

⁸²⁸ Vid. Rafael Pontes Velasco. “Propios y ajenos. Escritores desde varios espejos”, en Guillermo Samperio. *El club de los independientes*, op. cit., p. 8.

íntimo de la humanidad, protegiendo con su compañía la soledad del lector que los elige – Samperio – y de los que compartimos esta elección: nosotros.

Buena prueba de esta empatía es su siguiente citación de Max Aub, con la que parece aludir a su propia persona: “Poco le debo a los demás, mucho a mí mismo o lo que es casi igual: todo a los demás. (...) Me siento más a gusto con los jóvenes que con los viejos”⁸²⁹. La coincidencia de los idearios vitales establece una especie de mimesis entre el ensayista-fotógrafo y el artista retratado. Cuando un pintor pinta a otros pintores, el resultado es una obra de arte en sí misma.

Otro requisito que cumple Samperio para ingresar en el canon es la extrañeza. Harold Bloom asegura que esta “capacidad de hacerte sentir extraño en tu propia casa”⁸³⁰ define lo canónico. La *angustia por las influencias* y el combate por la supervivencia, conceptos tan del gusto del estadounidense, no impiden que se mantenga vigorosa la tradición literaria. Si todo texto cuenta con elementos contracanáonicos, las peculiaridades literarias del estilo de Samperio han de aceptarse como fundamento de su “clasicidad”. La independencia de la que hace gala no sólo conlleva que no se afilie a ningún movimiento literario, sino también su pertenencia a un “grupo” signado por la individualidad de cada autor. Canonizar su obra implica por igual visitar a los que forman parte de la historia de la literatura como recordar a los que no pudieron o no quisieron entrar en ella.

González Iglesias advierte que un mecanismo básico para la perduración de un poeta estriba en la revisión de la propia obra a través de las huellas de los maestros: “Es la mejor garantía (en nuestro tiempo y en cualquier otro) para llegar a ser un clásico futuro y presente. Sólo llegará al futuro el que domine el pasado”⁸³¹. Álvaro Mutis, Carlos Monsiváis, Juan Villoro o Marco Antonio Campos, entre otros, se han referido elogiosamente a la literatura samperiana, pero ninguno de ellos causó tanto impacto con sus comentarios como Juan Rulfo. Eduardo García Aguilar, en “Tubos y piñones. El imperio de Samperio”, es de los primeros en constatar las “míticas” – en tanto que, según creo, no se han registrado directamente – palabras rulfianas: “Entre los tubos,

⁸²⁹ Max Aub cit. en Guillermo Samperio. *El club de los independientes*, op. cit., p. 62.

⁸³⁰ Harold Bloom. *El canon occidental*, op. cit., p. 13.

⁸³¹ Juan Antonio González Iglesias. “No me hubiera importado ser Horacio. Autorretratos poéticos de Francisco Fortuny”, en M. A. Márquez, A. Ramírez de Verger y R. Zambrano (Eds). *El retrato literario. Actas del XII Simposio de la Sociedad Española de Literatura general y comparada*, Huelva, Universidad de Huelva, 2000, p. 197.

escaleras rodantes, tragaluces y disparatados colores del Centro Georges Pompidou, en París, mencionó Juan Rulfo a cuatro de los que a su parecer son los nuevos valores de la literatura mexicana: Samperio, Villoro, Puga, Gardea⁸³². En su entrevista con Reina Roffé, nuestro autor recuerda otra versión – diferente lugar y un cambio en la nómina de escritores – de lo que sucedió entre finales de los años setenta y principios de los ochenta: “Rulfo ya había hablado en un par de ocasiones, primero a la prensa brasileña y después a la mexicana, sobre los autores jóvenes que, en ese momento, tenían futuro para él. Nombró a Juan Villoro, Fernando del Paso, María Luisa Puga y a mí.”⁸³³

No obstante, en la recepción de su obra se coincide en subrayar lo que Edmundo Valadés sintetiza en los siguientes términos: “Dos virtudes esenciales: un bello poder imaginativo y un diestro poder lingüístico”⁸³⁴. Leo Eduardo Mendoza insiste en ambos aspectos, otorgándoles además gran relevancia a las preocupaciones sociales y a una “ruptura con la sintaxis que es el orden del mundo y las ideas. La literatura de Samperio aparece así como un calidoscopio. (...) Viaje incesante de lo realista a lo fantástico, de lo social a lo imaginario, de lo político a lo absurdo, facetas de un mismo rostro: el nuestro”⁸³⁵. Lourdes Barrera, en “El tacto toma la palabra. Reconocimiento a Guillermo Samperio al cumplir 25 años de trabajo literario”, añade que estos rasgos confluyen con su gusto por la cotidianidad: “Ha logrado destacar en el mundo literario gracias a la madurez de su lenguaje fresco, cotidiano; a través de cada línea transporta a los lectores a un mundo inimaginable, donde lo real se convierte en algo subjetivo que proporciona un amplio panorama cultural.”⁸³⁶

Otro ingrediente de su literatura, indispensable para calibrar la valoración de la misma, es el humor. En esta dirección, Arturo Arredondo percibe que “algunos se visten de etiqueta y se trepan al ropero para escribir; pero en Guillermo Samperio tenemos todo lo contrario: un escritor proclive a la broma, al chascarrillo de humor vitriólico”⁸³⁷.

⁸³² Eduardo García Aguilar. “Tubos y piñones. El imperio de Samperio”, *Excelsior*, 25 de junio de 1981, p. 11.

⁸³³ Guillermo Samperio en Reina Roffé. “Guillermo Samperio: Entrevista”, loc. cit., p. 48.

⁸³⁴ Edmundo Valadés en Varios Autores. “Recorrido por la crítica”, op. cit.

⁸³⁵ Leo Eduardo Mendoza. “Diálogo con Guillermo Samperio”, op. cit., contraportada.

⁸³⁶ Lourdes Barrera. “El tacto toma la palabra. Reconocimiento a Guillermo Samperio al cumplir 25 años de trabajo literario”, en <http://www.cnca.gob.mx/cnca/nuevo/diarias/170699/eltactot.html>. (Bajado el 21 / 10/2003).

⁸³⁷ Arturo Arredondo. “Guillermo Samperio: Un escritor chilango”, loc. cit., p. 13.

La variedad y la amplitud de su componente humorístico se reflejan en este hermoso apunte de la sección infantil y juvenil de la editorial Alfaguara: “Lo más importante es que sus obras son divertidas y hacen reír mucho.”⁸³⁸

José Balza da cuenta de esta versatilidad samperiana asegurando que “dentro de los tantos seres que habitan a Guillermo Samperio – trabajador actual, crítico, narrador – hay el cuentista de la mirada, que tiende un mundo para que nosotros podamos desplazarnos dentro de él”⁸³⁹. Silvia Molina agrega que su generosidad con los lectores supone una alta dosis de dimensión ética: “Concibe su literatura como una actitud frente a la vida y con su exuberante imaginación desamodorra al lector”⁸⁴⁰. En una sociedad donde las jerarquías literarias se tornan tan confusas como ambivalentes, una de sus mejores aportaciones consiste en tender puentes entre clásicos y marginales. Para ello, no duda en “perseguir un oficio cada vez más personal, mantener una escritura limpia, reflexionar sobre el universo, lo que lo contiene y compone, desentrañar la escritura, el lenguaje, la cultura, la creación, los artefactos.”⁸⁴¹

El principal catalizador de su condición de clásico contemporáneo reside en su habilidad para descubrir, detrás de lo cotidiano, las maravillas ocultas de la realidad. El hecho de encontrarse “en plena forma” influye en la expansión, silenciosa pero eficaz, de su obra. Como aduce Molina con su habitual sensibilidad, la repercusión de la literatura samperiana se apreciará mejor en los años venideros:

[Me siento] sorprendida de que su genio e ingenio sean cada vez más niños porque tiran a esa forma azorada de descubrir el mundo o de inventarlo, y porque es imposible definirlo, colocarlo en algún casillero de la literatura contemporánea: no es como nadie sino como él mismo, no sigue reglas sino rompe todas. Está en sus textos de cuerpo entero, los define, los marca, les da sentido.⁸⁴²

Como narrador y poeta en prosa, Samperio ha alcanzado algunos de los mayores reconocimientos que se pueden tener en nuestra época, ya sea a través de la consecución de premios prestigiosos o la inclusión en reconocidas antologías; o ya sea con datos menos académicos, como el notable número de ventas de sus libros en Latinoamérica y en Europa. Específicamente, se constituye en uno de los escritores mexicanos, si no el

⁸³⁸ Editorial en Guillermo Samperio. *Emiliano Zapata, un soñador con bigotes*, op. cit., p. 120.

⁸³⁹ José Balza, en Varios Autores. “Recorrido por la crítica”, op. cit.

⁸⁴⁰ Silvia Molina en Varios Autores. “Recorrido por la crítica”, op. cit.

⁸⁴¹ Silvia Molina. “Guillermo Samperio, un rostro literario”, loc. cit.

⁸⁴² *Ibíd.*

primero, que más temas y formas narrativas ha experimentado, erigiéndose como uno de los cuentistas por antonomasia en habla hispana.

No en vano Hernán Lara Zavala lo engloba dentro de “la gran estirpe de cuentistas mexicanos. No es solamente el escritor más imaginativo y original de nuestra generación, él ha logrado abrir un camino en la narrativa que estaba apenas vislumbrado por escritores de la talla de Efrén Hernández, Julio Torri y Juan José Arreola”⁸⁴³. Juan Villoro resalta su habilidad para dominar múltiples técnicas y enfocar los argumentos desde ángulos inusuales: “Hombre de laboratorio, Guillermo Samperio experimenta con el estilo, propone diversas formas de asumir la temática del cuento.”⁸⁴⁴

Tanto por calidad como por cantidad (a sus diez libros de cuentos de variable extensión ha de añadirse una ingente suma de relatos inéditos), su cuentística no tiene parangón en nuestros días. El lema de “más y mejor” únicamente puede llevarlo a cabo quien profundiza en los misterios de la escritura e intenta satisfacer las inquietudes de sus semejantes. Así lo señala el propio Samperio en la siguiente observación: “Para lograr esa unión con sus lectores, el autor deberá lanzarse un clavado a su interior, a sus emociones, sus miedos, y desde esa vulnerabilidad creará sus historias. Nunca desde la egolatría.”⁸⁴⁵

En definitiva, estamos ante un “clásico *underground*”; o, como mínimo, ante un escritor de culto. Apenas sobrepasados los sesenta años y en plenitud de facultades creativas, se ha convertido para muchos especialistas en el mejor narrador mexicano de las últimas décadas. Pese a adoptar una posición incómoda como escritor inclasificable e independiente, se ha labrado un sólido prestigio entre sus coetáneos. Su capacidad de riesgo formal y conceptual se traduce en una obra ecléctica y electrizante como pocas, que continúa seduciendo a críticos y lectores después de más de treinta y cinco años de dedicación intensa. El secreto de este éxito descansa en dos factores que no van siempre de la mano: el esfuerzo y el talento. A su juicio, sólo la honestidad en la entrega a su vocación conduce al reconocimiento: “Presiento que la obra se abre camino sola, sin agencia. Te tardas un poco más, es cierto. La probabilidad de publicar en España prácticamente todo lo que he escrito me dice que la literatura se hace más con el trabajo

⁸⁴³ Hernán Lara Zavala en Varios Autores. “Recorrido por la crítica”, op. cit.

⁸⁴⁴ Juan Villoro en Varios Autores. “Recorrido por la crítica”, op. cit.

⁸⁴⁵ Guillermo Samperio. “298”, en *Cómo se escribe un cuento. 500 tips para nuevos cuentistas del siglo XXI*, op. cit., p. 93.

que con declaraciones o politiquerías. Me lo está confirmando la realidad editorial.”⁸⁴⁶

III.2.1. Dos etapas en la obra samperiana.

Hay distintas formas de escribir. Una temporada escribo realista, otra fantástica, otra en multiplicidad de estilos. Cortázar nunca se repitió; siempre fue un símbolo de búsqueda y entrega.⁸⁴⁷

Las circunstancias históricas y personales de un escritor, en numerosas ocasiones, condicionan el fondo y la forma de su literatura. En el caso de Samperio, su tendencia a transitar equilibradamente por las zonas de lo realista y de lo fantástico proviene de una serie de acontecimientos que influyen en la concepción de su poética. Desde 1968 hasta aproximadamente 1980, su vida se desenvuelve en una tricotomía que marca su juventud tanto a nivel público como privado. Así, como joven revolucionario cuestiona los sistemas políticos y sociales de su país; como ser humano se casa y nacen sus dos hijos; y como artista publica su primera trilogía de libros de cuentos.

En varias entrevistas, refiere que antes de cumplir los veinte años ingresó unos días en prisión por repartir propaganda revolucionaria. Su entorno y sus inquietudes le impregnan de ideales marxistas, maoístas y anarquistas que, casi un lustro después, harán acto de presencia en sus ficciones: “Mi amor por las letras se lo debo, entre otras cosas, al movimiento del 68, porque con mi participación en este movimiento me di cuenta de que mi oficio era ser escritor, pues tenía que testimoniar, escribir este hecho tan lamentable.”⁸⁴⁸

En efecto, su conciencia social y su necesidad de expresar la frustración de las clases bajas y medias se agudizan a raíz de la tragedia del 68; en concreto, hubo dos sucesos en extremo dolorosos para él:

Me dejó dos experiencias amargas. Una fue cuando fui detenido y después torturado y llevado a la carretera que va de México a Veracruz, con la pistola en la cabeza por un agente vestido de civil. Pensé en ese momento que iba a morir, y más aún cuando me dijeron que me iban a tirar, que fue entonces que me entró una sensación de absurdo ante la vida, y de lo que me acordé en ese momento fue de un cuento titulado “El Muro”, donde se narra esa sensación de falta de

⁸⁴⁶ Guillermo Samperio en Rafael Pontes Velasco. “Entrevista a Guillermo Samperio: El genio precisa todos los ángulos”, loc. cit., p. 56.

⁸⁴⁷ *Ibíd.*, p. 59.

⁸⁴⁸ Guillermo Samperio en Bladimir Villegas García. “Guillermo Samperio: ‘Que Echeverría no se haga el loco por el genocidio del 68’”, *Quehacer político*, 28 de septiembre de 2002, 1099, p. 22.

sentido a la vida antes de ser ejecutado. No pensé en mi novia, ni en mi mamá ni en mi infancia (...). El otro dolor fue el 2 de octubre de 1968 cuando empezó el desorden, en compañía de un amigo, que no supe dónde quedó; fui uno de los sobrevivientes. (...) Es una fortuna estar vivo hoy en día (...). La muerte es la última experiencia y el último aprendizaje de la vida y, cuando llegue el momento, viviré la experiencia.⁸⁴⁹

El esfuerzo que despliega contra los abusos de autoridad no lo lleva a una escritura panfletaria; por el contrario, pronto comprende que el talento se constituye en la mejor arma para enfrentarse a las injusticias de cualquier orden: “Lo más próximo que tenía era la denuncia, pero desde un principio supe que debía atenderse el aspecto artístico y deslindarse del panfleto”⁸⁵⁰. Este interés estético que muestra en sus primeros libros responde al hecho de que, en su investigación de los tratados de Lenin, encontró citas de párrafos enteros del obispo Berkeley. Paradójicamente, el afán leniniano por desprestigiar el idealismo desemboca en la fascinación de un nuevo adepto a la causa berkeleyana⁸⁵¹. Dejemos que él nos lo cuente:

Yo quería escribir cuentos contestatarios, sociales y de denuncia, y con ese propósito emprendí mi primer libro de cuentos. Por desgracia o por felicidad, me salieron cuentos fantásticos y absurdos. Junto a Marx, Engels, Lenin o Bakunin, la filosofía de izquierda imperante, también tenía mucho interés por la literatura fantástica y por el obispo Berkeley. Todos los idealistas detestados por Lenin se impusieron en mi escritura por ellos mismos, sin que nadie me hubiese aleccionado: Borges, Cortázar, Jarry, Gironde, Gómez de la Serna, Gombrowicz, Ionesco, Arrabal...⁸⁵²

Los pasos iniciales de lo que la crítica señala como su “primera etapa literaria” se dan a partir del compromiso político y de la urgencia por testimoniar un genocidio trascendental en la historia reciente mexicana. La catástrofe del 68 contribuye a esta concienciación ética, al igual que les ocurre a otros intelectuales de su generación. Sin embargo, la singularidad de Samperio estriba en el modo en que plasmó en sus textos la

⁸⁴⁹ *Ibíd.*, p. 24.

⁸⁵⁰ Guillermo Samperio en Marco Antonio Campos. “Epílogo-entrevista”, op. cit., p. 191.

⁸⁵¹ *Vid.* la respuesta a la cuadragésima quinta pregunta de la Entrevista 4, incluida en el apéndice de esta tesis, pp. 639-640: “Recuerdo que leí un libro muy grande y tortuoso de Lenin que se llamaba *Materialismo y empíreo-criticismo*, nada más el nombre era como de adivinanza. Como era tan mal polemista por escrito, Lenin hacía citas enormes de idealistas como el obispo Berkeley, Lambert, etc. Y me olvidaba de las citas de Marx y Engels, que eran más chiquitas. Me maravillaba con los idealistas, me parecía fantástico lo que decían.”

⁸⁵² Guillermo Samperio en Rafael Pontes Velasco. “Entrevista a Guillermo Samperio: El genio precisa todos los ángulos”, loc. cit., p. 56.

delicada situación en que se hallaba México. Alzó su voz como hijo de la decepción que produjo la revolución fallida; no obstante, el arraigo a sus convicciones ideológicas no se refleja en una añoranza sin finalidad determinada, sino en su propuesta de construir un mundo mejor a través de la unión entre vida y arte. Por ello, no extraña que sea la lectura de Julio Cortázar la que despierte su vocación literaria.

Cuando el tacto toma la palabra (1974) supone no sólo su primer contacto con el medio, sino también la puesta en escena de un crisol de potencialidades creativas. El propio título de este paradigmático libro de cuentos apunta ya a muchas de las señas esenciales de su literatura: la sensualidad, el cuidado por la sonoridad de los fonemas, el pacto indisoluble entre lo concreto – la piel – y lo abstracto – la palabra –, el lirismo asociado a la narración, la apreciación de los detalles usualmente desapercibidos y la rebeldía que supera las convenciones sociales.

La compacta unidad de la obra, reforzada por la inclusión de apenas ocho textos, se explica como consecuencia de la conversión de sus primeros poemas a cuentos “cuyo contenido fue revisado y puesto en cuestión en el taller literario al que asistí durante tres o cuatro años”⁸⁵³. Sus tramas se caracterizan por abordar las obsesiones presentes en los relatos fantásticos de Borges, Bioy Casares o el mismo Cortázar; es decir, la relatividad de la identidad y la irrupción de lo imaginario en el mundo cotidiano. Sintomáticamente, el libro arranca con un epígrafe extraído del cortazariano *Último round*: “...te quedaba quizá bastante luz para mirar llorando el cielo de hojalata (la ciudad).”⁸⁵⁴

Cuando el tacto toma la palabra recibió la calurosa acogida de algunos autores de la época. Entre ellos destaca Andrés González Pagés, maestro de taller de Samperio, quien atinadamente emparenta las preocupaciones sociales vertidas en los textos con la corriente absurdista en boga por aquellos años: “[Son] narraciones cortas típicamente expresionistas, de literatura del absurdo, en las que la ironía y el humor negro se manejan con fuerza y eficacia.”⁸⁵⁵

Nótese a este respecto que nuestro autor, en su entrevista con Marco Antonio Campos, advierte que, junto a la represión del 2 de octubre, la lectura de las novelas

⁸⁵³ Guillermo Samperio en Leo Eduardo Mendoza. “Diálogo con Guillermo Samperio”, op. cit., p. 11.

⁸⁵⁴ Julio Cortázar cit. en Guillermo Samperio. *Cuando el tacto toma la palabra*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 37.

⁸⁵⁵ Andrés González Pagés. “Introducción”, en Guillermo Samperio. *Cuando el tacto toma la palabra*, México, IPN, 1999, pp. 7-8, [1974].

existencialistas de Albert Camus impulsó su vocación: “Esa confluencia de un gran drama real y una interrogación profunda sobre vida y muerte me decidió a escribir sobre lo que pasaba a mi alrededor”⁸⁵⁶. Pese a este objetivo de índole social, surgieron historias de cariz lírico y neofantástico; de ahí que reconozca que su primer aprendizaje estribó en diferenciar entre intención inicial y resultado: “Tuve dos enseñanzas: uno no elige el género literario ni la temática. Se imponen.”⁸⁵⁷

El cuento central del libro, el homónimo “Cuando el tacto toma la palabra”, se convierte tempranamente en emblema de su poética. Con razón, el título se eligió como lema para denominar la antología con que el Fondo de Cultura Económica celebró el vigésimo-quinto aniversario de las publicaciones samperianas. Antologado, traducido y reeditado en varias ocasiones, “ese cuento ya lo escribí como cuento y no lo pasé de poesía a cuento. Tuve la conciencia del cuentista y ahí están mis fetiches. Ahí está la mano, está el pie, está el juego de palabras”⁸⁵⁸. Samperio confiesa haberlo “terminado en 1972; pero, además, me llevó alrededor de tres años conformarlo, lo cual quiere decir que comencé a escribir a los 20 años.”⁸⁵⁹

En una entrevista realizada por José Lara, recuerda que padeció la censura de los directivos del Instituto Politécnico Nacional, quienes calificaron de pornográfica la edición de 1974. Por consiguiente, el impreso hubo de distribuirse “en las librerías del metro, donde tuvo éxito porque se vendió a un precio muy accesible”⁸⁶⁰. La editorial del IPN, veinticinco años después, lo consideró un clásico de la literatura contemporánea, ideal para la formación integral de sus jóvenes alumnos; así lo prueba su reedición, con la que se deja constancia de la prolongada identificación de Samperio con una labor cultural de décadas.

El siguiente paso a su confirmación como escritor se fragua con *Fuera del ring* (1975), donde acentúa su compromiso con el proletariado. En él rechaza la separación tajante entre arte y política, ya que persiste en indagar en las posibilidades del lenguaje a fin de lograr una panorámica más completa y compleja de la existencia. Las resonancias

⁸⁵⁶ Guillermo Samperio en Marco Antonio Campos, “Epílogo-entrevista”, op. cit, p. 191.

⁸⁵⁷ Guillermo Samperio en Luis García. “Entrevista: Guillermo Samperio”, op. cit.

⁸⁵⁸ Guillermo Samperio en Mara L. García. “Entrevista a Guillermo Samperio”, loc. cit., p. 5.

⁸⁵⁹ Guillermo Samperio en Renato Galicia Miguel. “Sin fuerza estética interior, uno es remedo de artista’: Samperio”, loc. cit., p. 66.

⁸⁶⁰ Guillermo Samperio en José Lara. “Mi oficina, además de cantina es un cabaret’: Guillermo Samperio”, op. cit.

boxísticas del título entrañan un guiño de complicidad al mencionado *Último round*, pero también un “asalto” más a su deseo de testimoniar con la palabra:

Lo que hice fue meterme a un laboratorio de lenguaje, a nuevas lecturas. Hay algo que me propuse una vez que terminé el primer libro: no repetirme sino presentar una nueva perspectiva cuentística, lingüística, temática; en general no me gustan los libros unitarios porque aburren al lector. Por eso prefiero publicar cuentos de amor, de odio, de nostalgia, de traición, según van naciendo. Hay un 25 y 30 por ciento de autobiográfico, lo demás es imaginado.⁸⁶¹

La aparición de las primeras alusiones autobiográficas da cuenta del incremento de la carga realista del libro. Las líneas de Ricardo Arredondo que encabezan la primera de las cuatro secciones del mismo, tan diferentes a las cortazarianas que coronaban la entrega anterior, manifiestan su voluntad de denuncia social: “...si firmo, me decía, este tipo obtendrá una ganancia de cuarenta o cinco mil dólares al año, sin hacer nada, cómodamente sentado en su oficina”⁸⁶². Este sentido de indignación conecta, sin duda, con el que Roberto Arlt expone en el “Discurso del Astrólogo”, de *Los siete locos*: “La revolución social sería imposible sobre la tierra porque un Rockefeller o un Morgan podía destruir con un solo gesto una raza.”⁸⁶³

Predominan, por tanto, los asuntos turbios, provocados por las desigualdades económicas, expresados en un estilo coloquial que se aleja de “lo fantástico, pero hay otros [argumentos] que sí tocan lo maravilloso; podría decirse que ya ahí se empieza a perder la unidad que algunos exigen a un libro de cuentos”⁸⁶⁴. Así, las doce narraciones poseen en común la realidad sórdida y cruel en que se contextualizan. Con ellas, Samperio crea su desesperanzadora “teoría de las miserias”: “Pensé que no sólo se estaba viviendo una miseria económica, sino también moral, religiosa, educativa, es decir, que vivíamos dentro de un sistema de miserias. Busqué cómo representar en cuentos cada tipo de miseria y de ahí surgió un libro titulado *Fuera del ring*.”⁸⁶⁵

De idéntica motivación por hacer hincapié en cuestiones humanas fundamentales parten los cuentos integrados en *Lenin en el futbol* (1978). El volumen incluye *Miedo*

⁸⁶¹ Guillermo Samperio en Cecilia Durán. “Presentó Guillermo Samperio *Cuentos reunidos*, libro que incluye obras de 30 años como cuentista”, op. cit.

⁸⁶² Ricardo Arredondo cit. en Guillermo Samperio. *Fuera del ring*, en *Cuando el tacto toma la palabra. Cuentos (1974-1999)*, op. cit., p. 165, [1975].

⁸⁶³ Roberto Arlt. *Los siete locos*, Madrid, Cátedra, 2003, p. 206, [1929].

⁸⁶⁴ Guillermo Samperio en Mariela Cuervo. “Guillermo Samperio: Entre lo fantástico y lo político”, loc. cit., p. 14.

⁸⁶⁵ Guillermo Samperio en Marco Antonio Campos. “Epílogo-entrevista”, op. cit., p. 179.

ambiente (1977) y una selección de su trabajo cuentístico hasta la fecha. Con él asesta un golpe a las viejas moralidades, proponiendo la exaltación erótica como nueva posibilidad de la revolución añorada. La identificación con la ideología anarquista se incrementa, pero al mismo tiempo se aprecia una evolución en el vocabulario: Samperio, poco a poco, “se permite” – y la elección de este verbo no es arbitraria – que los términos más poéticos sustituyan a los “proletarios”, dejando que se aflojen los frenos que su conciencia social le había impuesto.

Lauro Zavala indica que la incorporación del erotismo y del humor le ayudan a enriquecer su visión de la política, lo que se trasluce en la asimilación de los elementos básicos que nutren la poética samperiana en aquellos años: “El movimiento estudiantil de 1968, la imaginación fantástica de Julio Cortázar y la afición por el rock”⁸⁶⁶. José Joaquín Blanco, en la brillante reseña “Eros y Lenin sindicados”, resume las claves temáticas de sus tres primeros libros subrayando la seriedad con que se sobrepuso a las constantes de su momento histórico:

Los cuentos de Guillermo Samperio (1948), que reunió en 1978 en *Lenin en el fútbol* (1978), muestran claramente las preocupaciones de su generación: por un lado, la moderna personalidad urbana que exige acabar con la vieja moral que trataba a los ciudadanos como menores de edad permanentes e hipócritas, y da sus batallas sobre todo en los terrenos del sexo y el erotismo; por el otro, el inevitable asunto latinoamericano: la revolución socialista siempre esperada, a veces truncada como en 1973 en Chile, y promisorio en Cuba. Cientos, miles tal vez de cuentistas trataron de escribir en los sesenta y setenta este tipo de literatura de explosión erótica (un tanto sobreactuada) y didactismo o testimonios revolucionarios. Samperio logró algunos de los momentos paradigmáticos de esta corriente, que sin duda ejemplifican muchas búsquedas y aspiraciones de su generación, pero también momentos que superan la mera atmósfera generacional y no sólo la manifiestan, sino que la tratan con un talento personal capaz de flexibilidad y de variedad de recursos, de matices y contrastes que profundizan en sus ambientes cotidianos, apasionados, violentos, y que no temen someterse a la ironía y a la autocrítica.⁸⁶⁷

Nuestro autor aumenta la órbita en que se mueven sus personajes, dotándolos de una incertidumbre vital paralela a las que por aquellos años infunden a los suyos la argentina Luisa Valenzuela en *Aquí pasan cosas raras* (1975) o la uruguaya Cristina Peri Rossi en *El museo de los esfuerzos inútiles* (1983). El cariz alegórico que adquiere la denuncia de los conflictos entre las clases sociales transforma al medio ambiente en

⁸⁶⁶ Lauro Zavala. “Humor e ironía en el cuento mexicano contemporáneo”, en David Huerta *et alii*. *Paquete: Cuento (La ficción en México)*, Tlaxcala, UAT/ UAP/ INBA/ CNCA, 1990, loc. cit., p. 178.

⁸⁶⁷ José Joaquín Blanco. “Eros y Lenin sindicados”, *Nexos*, 1982, V, p. 38.

“miedo”, lo que denota la influencia de escritores a la vez simbólicos y realistas como Juan Carlos Onetti, Carlos Fuentes y, sobre todo, José Revueltas, quien “me vino a confirmar que la literatura y la política van juntas, además de la precisión de su prosa.”⁸⁶⁸

La unidad estilística del primer libro y la coherencia en los temas del segundo quedan relegadas por una progresiva heterogeneidad en la que convive el realismo con la extrañeza: “A partir de [ahí] (...) comienzo a abandonar los proyectos y empiezo a confiar más en la percepción de mi cuerpo”⁸⁶⁹. Junto a esta variedad en la forma y en el contenido, *Lenin en el fútbol* se distingue por el empleo de la técnica del fractal. Con ella Samperio consigue que cada relato, adscrito a una serie, tenga rasgos del conjunto al que pertenece al tiempo que pueda leerse de modo independiente. El catalizador de la obra, en este sentido, estriba en “un ambiente persecutorio, sobre todo en cuentos como ‘Desnuda’ y ‘Aquí Georgina’. La gente ahí se siente observada”⁸⁷⁰. Las narraciones en torno a la pareja formada por Georgina y Bernardo retratan las dificultades por las que pasaron los jóvenes mexicanos de izquierdas, por lo que la “sensibilidad revolucionaria” se erige como el *leitmotiv* aglutinante de historias muy distintas entre sí.

Si bien en nuestros días muchos escritores depositan en el fútbol, o en el deporte en general, el principal vector de inspiración de sus escritos, en la década de los setenta apenas se trataban los motivos deportivos en la literatura. Precisamente esta carencia conduce a Samperio a escribir con el propósito de “llenar algunos huecos temáticos”⁸⁷¹. Esta intención de no ceñirse a los tópicos de ninguna corriente literaria lo acompañará siempre; por ello, no sorprende que en *Lenin en el fútbol* se hallen varios de los textos más significativos y celebrados de su carrera ni que la editorial Santillana lo reeditara en México en 2004.

Como acertadamente anota Cecilia Durán, “sus primeros libros los creaba con angustia, pero con psicoanálisis venció la resistencia y, a partir del cuarto libro,

⁸⁶⁸ Guillermo Samperio en Salvador García. “Guillermo Samperio: El deseo de la escritura”, op. cit.

⁸⁶⁹ Guillermo Samperio en Mariela Cuervo. “Guillermo Samperio: Entre lo fantástico y lo político”, loc. cit., p. 14.

⁸⁷⁰ Guillermo Samperio en Daniela Camacho y Óscar Rocha. “‘El escritor es un cazador de maravillas’. Entrevista a Guillermo Samperio”, loc. cit., p. 9.

⁸⁷¹ Guillermo Samperio en Bladimir Villegas García. “Guillermo Samperio: ‘Que Echeverría no se haga el loco por el genocidio del 68’”, loc. cit., p. 23.

encontró más libertad y placer para escribir”⁸⁷². El propio Samperio admite que su concepción de la literatura se debe a “un sondeo en la existencia, es un proceso de indagación. (...) En mi primera época, la escritura era muy angustiante para mí (...). Hoy en día, cuando escribo es un placer, un juego.”⁸⁷³

Este cambio radical se produce aproximadamente a principios de los ochenta y se mantiene en la actualidad. Desde la publicación de *Textos extraños* (1981), la crítica coincide en señalar un punto de inflexión en su trayectoria, que en esta tesis traducimos como su “segunda etapa literaria”. Marco Antonio Campos, en una reseña en *El Semanario*, es de los primeros en constatar el giro compositivo que da la poética samperiana:

Desde sus primeros cuentos ya se advertía en él algo especial. *Fuera del Ring* (1975) daba a conocer abiertamente a un narrador que ya era una rara ave en el cielo literario. Si los dédalos de la política y las relaciones de pareja eran las dos preocupaciones centrales de Samperio en la pasada década, la ciudad y su gente, vistas con humor y con un fondo poético, lo han sido desde *Textos extraños*. Y ambas épocas, no está de más enfatizarlo, han sido en él admirables.⁸⁷⁴

Esta segunda etapa se inaugura con un “primer ciclo” que abarca desde 1981 hasta 1998, marcado por la aparición de su segunda trilogía de cuentos y la incursión en otros géneros como la poesía, la novela y la crónica. La apertura genérica constituye, en realidad, la decisión más determinante de Samperio. En consonancia con la asunción de un desafío conceptual y lingüístico sin precedentes en su obra, la crisis literaria evidenciada en *Textos extraños* – y llevada a sus últimas consecuencias en las entregas posteriores – engendra un enorme abanico de metamorfosis y posibilidades literarias.

El primer acontecimiento histórico que condiciona el desarrollo de la literatura samperiana durante esta fase creativa es el terrible terremoto que asola a la Ciudad de México el 19 de septiembre de 1985. La catástrofe dismantela múltiples construcciones de la capital y, sobre todo, arrebató la existencia a miles de personas – entre ellas, a algunos de sus amigos. En ese mismo año, Samperio sufre un accidente de coche que a punto estuvo de costarle la vida; por fortuna, pese a las lesiones que aún perduran, este “renacimiento” refuerza su actitud lúdica a la hora de enfrentarse a la hoja en blanco. Por otro lado, así como la primera etapa tiene en octubre de 1968 su correlato simbólico,

⁸⁷² Cecilia Durán. “Presentó Guillermo Samperio *Cuentos reunidos*, libro que incluye obras de 30 años como cuentista”, op. cit.

⁸⁷³ Guillermo Samperio en Varios Autores. “Guillermo Samperio, cuento, novela y poesía”, op. cit.

⁸⁷⁴ Marco Antonio Campos en Varios Autores. “Recorrido por la crítica”, op. cit.

puede decirse que la segunda encuentra su expresión simbólica en la caída del muro de Berlín en 1989. Veámoslo.

Textos extraños implica la consecución de una escritura libre del compromiso político y de cualquier imposición ajena al ámbito literario, pero también revela la exigente preparación autodidacta de un escritor entregado totalmente a su tarea. Paradójicamente, Samperio entabla un proceso circular en su creación: mientras sus primeros poemas no publicados fueron transformados en cuentos en función de su inherente narratividad, a partir de este libro emprende el camino inverso y los relatos adquieren tonalidades líricas cercanas al poema en prosa. El carácter prismático de las dieciséis composiciones se observa en el título que las engloba: los términos “textos” y “extraños” connotan, por su indefinición, un claro hibridismo genérico. La paronomasia propiciada entre ambos vocablos, junto a su conjugación en plural, multiplica en un breve sintagma las interpretaciones de una obra que ha de leerse sin red y desde la heterodoxia.

La voluntad de miscelánea o *silva de varia lección* se corrobora en la “Nota” preliminar, donde Samperio anuncia una diversidad tonal que le permite columpiarse entre homenajes a sus maestros y rupturas conscientes con las convenciones genéricas: “Está compuesto por textos que surgieron de una zona dura, difícil, por la que he transitado en varias ocasiones (...). Los reúno aquí (...) porque quizá luego no llegarían a juntarse nunca; lo presiento.”⁸⁷⁵

El acento autorreflexivo se instaure como condición que posibilita ligar unas realidades con otras. Así, el epígrafe de Baltasar Gracián que precede al volumen se ocupa del tópico de la infelicidad del artista: “Unos mueren porque sienten, y otros viven porque no sienten”⁸⁷⁶. Samperio nos lleva indirectamente a esta reflexión a través de la imaginación, auténtico telón de fondo de imágenes recurrentes que sólo pueden aprehenderse con una mirada abierta.

De este modo, las fábulas y las prosas poéticas circulan en armonía con los cuentos tradicionales dentro de un conjunto deliberadamente no unitario, “resultado de sondeos sensuales en motivos a veces no muy precisos, como rastreando la maravilla en

⁸⁷⁵ Guillermo Samperio. *Textos extraños*, en *Cuando el tacto toma la palabra. Cuentos (1974-1999)*, op. cit., p. 230.

⁸⁷⁶ Baltasar Gracián cit. en Guillermo Samperio. *Textos extraños*, en *Cuando el tacto toma la palabra. Cuentos (1974-1999)*, op. cit., p. 231.

cualquier lugar.”⁸⁷⁷

La estructura puede articularse a partir de dos bloques interrelacionados y complementarios. El primero se compone casi en su totalidad de textos de poco más de una página y de carácter neofantástico. En el segundo irrumpen otros más extensos y ensayísticos, en los que el agradecimiento explícito a otros autores y la crítica literaria caminan en una misma dirección. En ambos casos recursos poéticos como la metáfora, el ritmo o la concisión, cobran un protagonismo nunca antes presenciado en la literatura samperiana.

La introducción de las intrigas neofantásticas se plasma estilísticamente en una manera más clásica de concebir la sintaxis. Mientras que en los libros anteriores prolifera una elaboración sintáctica arriesgada y subjetiva, propulsada por el “desgarro” al que abocan los temas, ahora ninguna traba interrumpe el deseo de belleza formal y predominan los imperativos artísticos. De ahí que todas las categorías genéricas se desmoronen y resulte insuficiente la denominación de “cuentos” para aludir a estos “textos” inclasificables.

La depuración lingüística trasmina a su vez en los contenidos e intenciones, generando un talante más universal y otra disposición para ver, imaginar, comprender y escribir el mundo. En resumen, Samperio abre un terreno propicio a la experimentación e inicia su liberación estética:

Hay un aspecto positivo porque he podido encontrar otros caminos de expresión literaria que no rematen necesariamente en un género específico, sino en una combinación de varios: el ensayo, el poema en prosa, el cuento, la crónica, el poema; y que, digámoslo así, han enriquecido mi experiencia literaria. Esto indica que ha habido, también, un proceso de escritura, de transformación del lenguaje. Incluso, al desaparecer de mi campo visual la teoría de las miserias, pareciera como si se me hubiese borrado el mundo y me hubiese quedado sólo con el lado imaginario de la vida; entonces es cuando aparecen los textos que ya no se conforman como cuentos (...). Digamos que con *Textos extraños* hace crisis mi carrera literaria.⁸⁷⁸

Al contrario de lo que sucede con las equilibradas prosas publicadas en 1981, *De este lado y del otro* (1982) ofrece una contrapartida poética a través de versos variados y con frecuencia irregulares. Si la narrativa representa la cara más armónica de la obra samperiana, definiéndose por la precisión milimétrica de los acentos – a menudo de

⁸⁷⁷ Guillermo Samperio en Mariela Cuervo. “Guillermo Samperio: Entre lo fantástico y lo político”, loc. cit., p. 14.

⁸⁷⁸ Guillermo Samperio en Leo Eduardo Mendoza. “Diálogo con Guillermo Samperio”, op. cit., pp. 16-17.

inspiración clásica – y por la incorporación de endecasílabos y alejandrinos en lugares estratégicos, la poesía se distingue por una musicalidad “oscura” que suaviza la rigidez de las estrofas tradicionales. Curiosamente, una vez obtenido el “permiso del vuelo lírico” a partir de su cuarto libro, Samperio decide emplear la pausa versal para abordar asuntos melancólicos y nostálgicos. Con ellos sus poemas se impregnan de sensaciones crepusculares, evocaciones veladas, intimidades autobiográficas y múltiples referencias culturales.

En todo caso, con *De este lado y del otro* incumple el pacto que entabló con uno de sus amigos más queridos: “Juré con Agustín Monreal serle fiel al cuento, pero lo traicioné”⁸⁷⁹. Tanto en éste como en sus otros dos complejos y valiosos poemarios – *Al filo de la luna* (2005) y *La pantera de Marsella* (2006), escritos respectivamente en prosa y en verso –, demuestra una exquisita delicadeza tanto para armonizar los sonidos de las palabras como para descubrir matices cromáticos imprevistos y cargados de subjetividad.

Entre los poemas que se distribuyen en endecasílabos, “Todo se derrumbó...” deslumbra por su sensibilidad a la hora de expresar la pesadumbre: “Este abril ya se está precipitando, / se pierde, se diluye y no tendremos / otro abril ni otro junio ni otras lluvias”⁸⁸⁰. Los poemas en prosa, por su parte, no carecen de narrativa ni de pasajes descriptivos; de ahí que algunos de ellos, como “Mujer con ciruela” y “El hombre de negro”, se incluyan tres años después en *Gente de la ciudad*. En las prosas se mantiene intacta la audacia formal, pero el desengaño se vuelve más sereno – como ilustra “Plagio y disculpas al señor de Moraes”: “El afecto que le ofrezco no tiene la exasperación de las lágrimas ni la fascinación de las promesas”⁸⁸¹ – y la angustia más dulce. Así se confirma en “La señora melancolía”: “La melancolía no te acompaña, no se acercó sigilosa, no saltó sobre ti. La melancolía es tu piel. (...) Ella nos ama, por eso es terrible.”⁸⁸²

Mención aparte merece el tributo que rinde a Jaime Sabines con “En memoria de los entristecidos”. Las variaciones anafóricas y paralelísticas en torno a un tema y la

⁸⁷⁹ Guillermo Samperio en Jacqueline Ramos Rodríguez. “‘Es momento de recoger lo sembrado’: Samperio”, loc. cit., p. 10.

⁸⁸⁰ Guillermo Samperio. *De este lado y del otro*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1982, p. 26.

⁸⁸¹ *Ibíd.*, p. 13.

⁸⁸² *Ibíd.*, p. 33.

diversidad de los tonos, a medio camino entre lo ensayístico y lo poético, emparentan con *Textos extraños* y anticipan algunos procedimientos usados en cuentos posteriores:

Los entristecidos son un reloj descompuesto
que nos mira con la torcedura de las manecillas. (...)
Los entristecidos toman mucho licor
porque es una manera de gemir hacia las entrañas (...).
Los entristecidos saben que a la soledad llega siempre un beso (...).
Pero hay un asunto sobre el que no existe duda:
los entristecidos son los perfectos amorosos.⁸⁸³

En *Gente de la ciudad* (1985), Samperio aporta su visión personal de la capital mexicana. Lo que comienza como artículos periodísticos independientes bajo el título de “Defeñas”, termina convirtiéndose en el reto de describir la enorme urbe, plagada de sorpresas, hallazgos y desencuentros: “Admití naturalmente que mis personajes eran de la estirpe ‘defeña’ y que mis relatos se ‘cimentaban’ en la Ciudad de los Palacios. Desde mi nueva mexicanidad acepté que el destino del Distrito Federal nos incumbe a todos”⁸⁸⁴. De hecho, el notable éxito de público y crítica que obtiene el libro desemboca en las re-ediciones de 1993 y 1997.

Jugando con el cemento y el asfalto, nuestro autor apuesta por recobrar su origen, pasar página al anarquismo y entroncar con la tradición hispanoamericana que retrata la ciudad no desde la recreación nostálgica del pasado, sino en el presente: “Hay al menos dos lecturas detrás: la serie de *Aguafuertes*, de Roberto Arlt (incluso tomé su estilo de poner títulos), y los cartones de Ángel del Campo, *Micrós*, que me encantan por su tono de chisme.”⁸⁸⁵

En efecto, los textos híbridos de *Aguafuertes porteñas* (1928-1935) influyen en la elaboración del volumen y también en otros que se publican en fechas próximas, como *Difuntos, extraños y volátiles* (1983) del venezolano Salvador Garmendia. Algunos cuentos de *Gente de la ciudad* se sitúan a medio camino entre el cuadro de costumbres y la ensoñación lírica, mientras que con otros nos asomamos a la ventana de una megápolis a la vez fantástica y horrorosa. El hibridismo genérico se asocia a la idiosincrasia de la ciudad plural, dilucidándose en una estructuración desarticulada en torno a episodios de extensión variable y con un orden temático más intuitivo que lógico.

⁸⁸³ *Ibíd.*, pp. 19-22.

⁸⁸⁴ Guillermo Samperio. *Gente de la ciudad*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 167, [1985].

⁸⁸⁵ Guillermo Samperio en Marco Antonio Campos. “Epílogo-entrevista”, op. cit., p. 185.

Las peluquerías, la radio, los hombres penumbrosos, las mujeres imaginarias, las patronas, el tiempo, los sueños, las moscas, los perros, las fotografías, el humo, el estropajo o el amor construyen así un hilo misterioso y poético con el que, como si de una enumeración caótica se tratase, descifrar minuciosamente los innumerables “DFs” que se configuran bajo una sola denominación. Zavala descubre en estas cuarenta y cinco *instantáneas* de la Ciudad de México que hasta el más desarraigado de sus habitantes puede identificarse con la experiencia colectiva trazada o, al menos, con alguno de los detalles revelados:

Este retrato común, como impresiones de un ritual de observación, incluye la descripción de objetos del entorno arquitectónico que tienen una personalidad propia, así como encuentros fugaces, itinerarios de erotismo urbano, imágenes oníricas provocadas por el terremoto y una galería de personajes familiares que reciben su justa definición como leyendas de nuestra contemporaneidad.⁸⁸⁶

Cuaderno imaginario (1988) potencia hasta el extremo la libertad, el ambiente lúdico y la imaginación distintivos de la segunda etapa. Las prosas se alzan repletas de humor y rayanas unas veces con la lírica y otras con el ensayo. Las brevedades sin restricciones genéricas se alternan con narraciones de casi diez páginas, como “Corazón de manzana” y “La loma Margarita”. Esta particularidad estilística lo vincula a otras colecciones de la época que mezclan las microficciones con los cuentos tradicionales, como *De noche vienes* (1979), de Elena Poniatowska, *Sólo los sueños y los deseos son inmortales*, *Palomita* (1986), de Edmundo Valadés, o *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales* (1990), de José Emilio Pacheco.

Además de estas similitudes con sus compatriotas, el libro supone un homenaje en toda regla a *Cuaderno de escritura* (1969), de Salvador Elizondo. Según Esperanza López Parada, “el autor lleva un cuaderno por el placer único de saberlo provisional, prescindible, condenado; por darse el gusto de desterrarlo. (...) Lugar, por tanto, para practicar y entrenar la palabra – decía Lezama de sus apuntes –, lugar para disentir de la propia voz”⁸⁸⁷. El formato, por tanto, facilita la entrega de una llave adecuada para la desinhibición sin complejos y la experimentación de nuevas técnicas.

La estructura de *Cuaderno imaginario*, más compleja que la de *Textos extraños*, se fundamenta en la sugerencia. Se trata de un libro unitario en su diversidad, ya que

⁸⁸⁶ Lauro Zavala. *Paseos por el cuento mexicano contemporáneo*, op. cit., p. 84.

⁸⁸⁷ Esperanza López Parada. *Una mirada al sesgo. Literatura hispanoamericana desde los márgenes*, op. cit., p. 34.

concibe el cuento como continuo juego y el género como salto de variantes. No puede dividirse en columnas homogéneas, pero propicia relaciones intrínsecas entre sus textos. Entre las más evidentes, destacan dos series discontinuas que se despliegan a lo largo del cuerpo textual: una en torno a los zapatos de tacón y otra sobre las aventuras del pirata Witold. Las numerosas combinaciones confluyen en la posición estratégica de “Rocío baila”, “El fantasma” y “Silencio”, colocados respectivamente al principio, casi en la mitad y al final. Los *microbestiarios* (compuestos por “La cochinilla”, “La hoja de eucalipto”, “Lombrices” y “Cuento para insecticida o el coleóptero impertinente”) también tienen guardado un sitio de preferencia, así como los ejercicios surrealistas con la fonética (“Telefonema”, “Trencamaleón” o “El pezsandía”, cuyos títulos plásticos anticipan la metáfora) y los sugestivos aforismos (como los planteados en “Humo”, “Narciso nocturno”, “El ojo de siempre”, “Frente al espejo”, “Camas” o “Película de terror”).

Por otra parte, la fusión congruente de prosa y verso anula el contraste entre ambas variantes y crea un terreno más allá de los géneros. El acercamiento a la poesía coincide con una mayor curiosidad creativa. Con *Cuaderno imaginario*, Samperio nos asombra con una pasmosa habilidad para mezclar tradiciones y marcar el ritmo con su propia voz, *ensayando cuentos* que insinúan *novelas* y producen *poemas*. Su narrativa ya no sólo se confunde con la indagación filosófica o con el poema en prosa, sino que se libera de cualquier atadura genérica. No supedita la imaginación a las preocupaciones sociales ni políticas, pero tampoco pretende atar ningún cabo suelto de índole personal o colectivo (como ocurre con *Textos extraños* y *Gente de la ciudad*, respectivamente); su literatura cobra autonomía *per se* por medio de una propuesta proclive a la innovación y la sorpresa. Definitivamente, la brevedad implica una manera más relajada y amplia de contemplar el universo: “Creo que (...) he llevado al límite de lo microscópico el trabajo de la miniatura.”⁸⁸⁸

Tras la caída del Muro de Berlín, Samperio tarda varios años en publicar otro libro. La magnitud del acontecimiento se refleja en la evolución de una obra que, como los trozos de piedra del mítico muro – desparramados por distintas partes del mundo como *souvenirs* “vendidos a los turistas”⁸⁸⁹ –, pone en duda la noción de unidad orgánica y apuesta por la fragmentación. Ello se aprecia en su incursión en la novela,

⁸⁸⁸ Guillermo Samperio en Leo Eduardo Mendoza. “Diálogo con Guillermo Samperio”, op. cit., p. 19.

⁸⁸⁹ Guillermo Samperio. “La ficción breve”, loc. cit., p. 67.

género de largo aliento con el que acepta un nuevo desafío en su narrativa y con el que da otro paso adelante a la hora de ofrecer una literatura polifacética.

Anteojos para la abstracción (1994), novela pensada en un principio para el público juvenil e ilustrada con doce dibujos de Fernando Leal Audirac, implica una vuelta a la experimentación, tanto en la forma como en el contenido, que caracteriza a sus publicaciones durante los años ochenta. No obstante, aquí la exploración temática y lingüística adopta un cariz diferente debido tanto a la complejidad estructural como a la mayor extensión, propia del género.

En este inquietante libro de ciencia ficción, se narra la historia de un científico que inventa máquinas extrañas a partir de ideas más cercanas a la poesía que a la ciencia. Asistemático por naturaleza, el joven conjuga su dominio de los avances tecnológicos con sus aspiraciones filosóficas, uniendo en su persona al profesor extravagante y al poeta rebelde. El tono de la narración, a la vez reflexivo y lúdico, destaca tanto por el lirismo como por la asunción de una problemática de corte existencialista.

A la postre, el título inaugura un interés por las posibilidades literarias de la tecnología que, ocho años después, encuentra su continuación en los relatos futuristas incluidos en *La mujer de la gabardina roja y otras mujeres*. Asimismo, su relevancia en la trayectoria samperiana se corrobora por la autorreferencialidad que suscita en otras entregas, como en el capítulo “La fiesta” de *Ventriloquía inalámbrica* – “argumentando que no traía anteojos para la abstracción”⁸⁹⁰ – o en “Virus DR-Umbe” de *La guerra oculta*, donde reaparece Medellín, el protagonista de la novela, y se alude a sus audaces experimentos, “a través de los cuales el observador podía descubrir estructuras etéreas, imprecisas, del mundo ambiente, provocándole un placer indescriptible – por ser emociones desconocidas –, o bien, una circunstancia anímica de profunda depresión.”⁸⁹¹

¿*Por qué Colosio?* (1995) es una crónica en forma de ensayo con la que nuestro autor se adentra en el periodismo de investigación. Aborda el controvertido asesinato de Luis Donaldo Colosio, candidato del PRI a la presidencia de la república mexicana que, tras ser escogido por Salinas de Gortari, vivió una campaña electoral repleta de dificultades. A través de un repaso tanto de la historia política de México como de las circunstancias oscuras que rodean su muerte, compara el crimen contra Colosio con otros cometidos en periodos claves del pasado. Tanto la documentación manejada como las argumentaciones

⁸⁹⁰ Guillermo Samperio. *Ventriloquía inalámbrica*, op. cit., p. 176.

⁸⁹¹ Guillermo Samperio. *La guerra oculta*, op. cit., p. 160.

esgrimidas apuntan a la posible culpabilidad de sus adversarios políticos, pero brindando al lector la oportunidad de interpretar libremente los sucesos. Con esta recomposición del caso, Samperio retoma la línea de compromiso con la militancia de izquierda que signa muchos de sus primeros textos.

La alternancia entre realidad y ficción se convierte en dualidad inseparable en *Ventriloquía inalámbrica* (1996), donde Samperio articula un *puzzle* metaficcional en el que la imaginación se mezcla con el humor negro y en el que el desencanto por la vida no termina de hallar en la fantasía un consuelo que permita depositar esperanzas en la humanidad. Tanto en ésta como en su novela anterior, deja que “el texto madure con el tiempo”⁸⁹² para que el aprendizaje que había germinado en sus cuentos fantásticos se consolide en una gestación que “tardó como catorce años. Yo tenía desde entonces el propósito de escribir una literatura donde se fusionara ficción con realidad, así que este es uno de los intentos por amalgamar ambas dimensiones.”⁸⁹³

Ventriloquía inalámbrica es una ambiciosa narración polisémica cuyo ambiguo argumento hemos de recomponer apoyándonos tanto en nuestro horizonte cultural como en nuestra capacidad para distinguir las múltiples e indefinidas capas que configuran lo que denominamos “real”. El reto consiste en averiguar las funciones de los personajes en la trama, en tanto éstos se constituyen en metáforas de los principios estructurales y reguladores de la escritura. La aparición de piezas insólitas, puestas al servicio de un trabajo de relojería tan compacto como heterogéneo, crea un cuerpo textual susceptible de inagotables remedos, interpretaciones y relecturas:

Se estaba abriendo paso en mí una literatura fragmentaria, donde no necesitaba coser un capítulo con otro, sino dejar que lo hiciera el lector mismo. La idea era una especie de rompecabezas en el que un buen número de piezas las tenía que poner el lector. El libro, por ello, toma una estructura aparentemente incompleta. Presenta al lector una primera parte compuesta de descripciones sin conexión, para que de pronto empiece a relacionarlas. Especialmente cuando llegue al capítulo de la fiesta, que es el más grande; ahí confluyen las piezas anteriores y el lector aterriza en ese capítulo.⁸⁹⁴

La transtextualidad adquiere aquí un valor inusitado, en tanto pone de manifiesto la condición de Samperio como crítico literario y conocedor de las disquisiciones filosóficas de

⁸⁹² Guillermo Samperio en Luis García. “Entrevista: Guillermo Samperio”, op. cit.

⁸⁹³ Guillermo Samperio en Pedro Ángel Palou. “Retrato de la ciudad ominosa. Entrevista con Guillermo Samperio”, en <http://www.lajornadasanluis.com/1997/07/27/sem-palou.html>. (Bajado el 11/4/2006).

⁸⁹⁴ *Ibíd.*

maestros de la metaficción como Cervantes, Laurence Sterne, Miguel de Unamuno, Luigi Pirandello, Tommaso Landolfi o, más recientemente, Robert Fowles y su *The French Lieutenant's Woman* (1969). Tan sólo en México, Lauro Zavala asegura que “durante los últimos veinticinco años, puede hablarse de más de trescientas novelas metaficcionales (...), [desde] *Cambio de piel* y *Cristóbal Nonato* de Carlos Fuentes, [hasta] *El libro vacío* de Josefina Vicens [o] *El hipogeo secreto* de Salvador Elizondo”⁸⁹⁵. Con esta técnica, poco frecuente en los cuentos en comparación con su presencia en la novela, no sólo se cuestiona el concepto de autoría, sino que también se difuminan los límites entre nuestra identidad y la de los personajes.

En la estela de títulos como *Salón de lecturas* (1972) de Marco Denevi o *Contextos* (1984) de Elizondo, el libro rinde un bello homenaje a *Tienda de muñecos* (1927), de Julio Garmendia, y al cuento “Las Hortensias” (1949), de Felisberto Hernández. En este último, las muñecas imitan los comportamientos de los seres humanos, borrando las fronteras entre creador y criatura.

En su novela, Samperio relata su decisión de publicar los apuntes que recopiló para un reportaje sobre un taller de ventriloquía dirigido por un ventrílocuo que tiene su mismo nombre. Para resaltar la “autenticidad” de su *alter ego*, transcribe varias de las entrevistas que realizó a un muñeco con rostro idéntico al de aquél. Este entramado argumental desemboca en un complejísimo prisma que nos envuelve en diversos planos metafísicos: la creación, el sueño, la pesadilla, la farándula, la ficción de nuestras vidas cotidianas y las consecuencias “reales” que provocan los actos acometidos por los entes ficticios.

El ventrílocuo obsesivo, el muñeco pedante, los extraños hombres de overol que recolectan ideas o captan las emociones que luego activarán la creatividad del escritor, entre otros, simbolizan las diversas fases de un proceso arduo y laborioso que culmina en la escritura. Incomprendida en su momento, *Ventriloquía inalámbrica* obtiene un merecido éxito en 2007, cuando la editorial cordobesa Berenice vuelve a publicarla acompañada de fotografías del artista luis/caballo.

El “segundo ciclo” de la “segunda etapa en la obra samperiana” comienza en 1999 y llega hasta la actualidad. En él, Samperio completa su tercera trilogía de libros

⁸⁹⁵ Lauro Zavala (Ed). “Instrucciones para bailar en el abismo: Qué es la metaficción y por qué están diciendo cosas tan terribles sobre ella”, *Teorías del cuento IV. Cuentos sobre el cuento*, México, UNAM, 1998, p. 17.

de cuentos y remodela su laboratorio de experimentación genérica con numerosos ensayos y dos manuales de didáctica. Su madurez como escritor se corrobora tanto en su mayor reflexión sobre la literatura como en el reconocimiento que recibe con la publicación de antologías representativas de su obra cuentística en editoriales tan prestigiosas como Fondo de Cultura Económica y Alfaguara.

Como hecho histórico más relevante de este ciclo cabe destacar el abatimiento de las Torres Gemelas de Nueva York, ocurrido el fatídico 11 de septiembre de 2001. La tragedia modifica muchas concepciones filosóficas y artísticas de nuestra época y, en el caso particular de nuestro autor, encuentra su correlato simbólico en el accidente que sufrió en 2007 mientras bajaba de un avión⁸⁹⁶. Del mismo modo que su estancia en la cárcel en 1968 estigmatiza la primera etapa, puede decirse que son dos accidentes – uno en coche y otro en avión – los que marcan las respectivas fases de la segunda.

El cariz hermenéutico y consciente del entorno que predomina en *Tribulaciones para el siglo XXI (ensayos)* (1999) no supone ningún obstáculo para su creatividad. Por el contrario, el crecimiento de la *poiesis* samperiana se cimienta tanto en éste como en *Los franchutes desde México* y *El club de los independientes*, colecciones de ensayos donde diseña idearios autónomos y plurales alrededor de todo tipo de inquietudes. En ellos adopta el perfil del lúcido analítico que, sin perder un ápice de intuición, critica con mesura y humanidad aspectos conflictivos de los tiempos en que vive. Su toma de postura ante los problemas de la sociedad contemporánea se expresa mediante opiniones sinceras que, de ninguna manera, se vierten con ánimo de alcanzar la verdad absoluta.

Siendo los temas culturales su especialidad, no desdeña el tono divulgativo ni la indagación en asuntos candentes como el ecologismo, el feminismo o la política. Sus tres libros ensayísticos se distinguen por la singularidad del tratamiento, a través del cual aborda diferentes materias, elogia a sus artistas predilectos, descubre preguntas y propone estimulantes soluciones.

Respecto al primero de ellos, Francisca Nogueroles, en su artículo “Textos de Chile, de dulce y de manteca”, resalta “el afán lúdico y de experimentación”⁸⁹⁷ de unas

⁸⁹⁶ Vid. la respuesta a la primera pregunta de la Entrevista 6, incluida en el apéndice de esta tesis, p. 654: “Poniendo pie en el túnel que conduce a los que bajan de los aviones (en este caso de Monterrey a México, D. F.), sentí un mareo fuerte. Ya había tenido algunos, pero no tan potentes.”

⁸⁹⁷ Francisca Nogueroles Jiménez. “Textos de Chile, de dulce y de manteca”, *La Palabra*, Colombia, Universidad Pedagógica Nacional, 2002, p. 39.

páginas donde el pensamiento reflexivo se alía con el poético. El destino del planeta o la lucha por los Derechos Humanos en los países del Tercer Mundo constituyen preocupaciones fundamentales, cuyo análisis se combina con anécdotas variadas que dan cuenta de la preponderancia del camino sobre la llegada – “una boca bonita e irreverente estampada sobre un cuadro de Andy Warhol, una frase escuchada al azar acerca de los labios de una mujer, la noticia de cómo García Márquez sugiere que escribamos sin atender a las reglas ortográficas”⁸⁹⁸ –, demostrando la importancia de la meditación *per se*.

Las conexiones temáticas que se hilvanan en los textos propician la mejor síntesis posible de la poética samperiana; es decir, “los rasgos de su autobiografía y los autores que han marcado su obra, su defensa de la brevedad y el juego, el rechazo de los moldes mentales y genéricos establecidos, su amor a la sensualidad del lenguaje y al detalle, su curiosidad insaciable, su apertura mental.”⁸⁹⁹

Como advierte Lourdes Barrera, *Tribulaciones para el siglo XXI* se divide en cinco partes: “1) Los ensayos de divulgación filosófica-literaria; 2) las aproximaciones a figuras específicas de las letras, como Alfonso Reyes o María Zambrano; 3) las indagaciones estéticas; 4) los apuntes sobre la vida pública de México y, por último, 5) los escritos prospectivos”⁹⁰⁰. El volumen conforma una miscelánea tanto de temáticas como de formas de desarrollarlas, “desde aquellas muy concretas y juguetonas, hasta las que intentan un paseo por zonas de lo abstracto”⁹⁰¹. Sobresale ante todo la soltura con que se afronta la diversidad, lo que se relaciona con las premisas de Reyes acerca de su propósito de “despertar” al *centauro de todos los géneros*: “El ensayo (...) puede tener el aspecto de relato, poema en prosa, epístola y hasta de crónica”⁹⁰². El carácter proteico de la recopilación quizá estriba en que sus composiciones aparecen en prensa a medida que se escriben, lo que refuerza la voluntad samperiana de “rescatar los fragmentos de pensamiento.”⁹⁰³

Los franchutes desde México (2000) nace con objetivos similares pero, como su

⁸⁹⁸ *Ibíd.*, p. 39.

⁸⁹⁹ *Ibíd.*, p. 39.

⁹⁰⁰ Lourdes Barrera. “El tacto toma la palabra. Reconocimiento a Guillermo Samperio al cumplir 25 años de trabajo literario”, op. cit.

⁹⁰¹ Guillermo Samperio. *Tribulaciones para el siglo XXI (ensayos)*, op. cit., p. 17.

⁹⁰² *Ibíd.*, p. 13.

⁹⁰³ *Ibíd.*, p. 17.

nombre indica, con la peculiaridad de reducir su ámbito a la “visión desde México de la producción cultural francesa”⁹⁰⁴. En este libro Samperio nos muestra su independencia a la hora de seleccionar sus influencias literarias, haciendo visible la impronta que varias ideas importadas de Francia dejan en sus creaciones. Precisamente por la herencia asumida, constata la noción de ser “uno y muchos” cuando comenta la vida y/o la obra de sus escritores franceses favoritos. Al identificarse con muchas de sus teorías, y también gracias a la riqueza de los enfoques planteados, da la impresión de realizar más “*stereografías*” que monografías.

Así, en “Sobre Michel de Montaigne” declara su predilección por lo proteico parafraseando las palabras con que Stefan Zweig describe a Sócrates: “No dejó nada, ni dogma, ni enseñanzas, ni ley, ni sistema; nada más que un ejemplo: el hombre que se busca en todo y que busca todo en sí mismo”⁹⁰⁵. En “Los pasajes de Maupassant”, subraya el positivo e inspirador efecto que le provocan los escritos maupassantianos, recomendados en los talleres de Monterroso: “Son retratos que son historias que son acciones que son cuentos (...), al servicio de la construcción de la pieza breve”⁹⁰⁶. Más adelante, en “Rimbaud, pescador de estrellas”, elabora sutiles definiciones acerca de “la fantasmagoría (...), [que] es el arte de hacer aparecer espectros o fantasmas por ilusiones ópticas (...) para evocar una actividad imaginaria.”⁹⁰⁷

Con *La Gioconda en bicicleta* (2000), Samperio vuelve a publicar un libro de cuentos tras doce años de investigación en otros géneros. Frente a la preponderancia de los finales circulares en las narraciones de su primera trilogía, y frente al sentido lúdico de la segunda, esta tercera se inicia con relatos con resoluciones abiertas en las que el hallazgo fantástico se funde con el reflexivo. No en vano, la reflexión sobre la creación propia se erige, junto a la dificultad para diferenciar entre ficción y realidad, en rasgo inherente a la producción samperiana en el siglo XXI.

Los textos de *La Gioconda en bicicleta* se caracterizan por renovar las técnicas de las vanguardias históricas a través del manejo singular de imágenes surrealistas y por la desmitificación de las jerarquías entre alta y baja cultura. Su escritura se circunscribe al apogeo de la posmodernidad, justo un año antes del “11-S” y en un contexto donde,

⁹⁰⁴ Guillermo Samperio. *Los franchutes desde México*, op. cit., p. XII.

⁹⁰⁵ *Ibid.*, p. 32.

⁹⁰⁶ *Ibid.*, p. 43.

⁹⁰⁷ *Ibid.*, p. 59.

como señala M^a Carmen del África Vidal, se alzan las voces de intelectuales que proclaman la imposibilidad de aportar nuevas visiones y la necesidad de combinar las conocidas: “El arte se crea ahora de forma paródica, mezclando estilos, con *collages* que ya no contienen *passages* (como ocurría en la modernidad) que nos ayuden a pasar de un fragmento a otro y a crear, por tanto, un todo coherente, reflejando así un mundo sin autoridad y sin estructuras.”⁹⁰⁸

El volumen se adscribe a la posmodernidad por su hibridismo genérico, ya que incluye cuentos, microrrelatos, poemas en prosa, ensayos, novelas en miniatura y otros subgéneros fronterizos. En especial llama la atención el “apoyo en ciertos recursos de la crónica. De ahí que varias historias transcurran fuera de México”⁹⁰⁹. Esta apertura geográfica propicia que el lector “viaje” por distintos países del mundo – y por otras regiones de la república mexicana, no sólo por la capital –, pero también por la imaginación.

En este sentido, Dunia Rodríguez cita las palabras de la periodista Beatriz Rivas, quien “invitó a ‘pedalear’ el libro”⁹¹⁰ para aludir a esta propuesta samperiana de *dar un paseo literario en bicicleta*. De hecho, hemos de leerlo con dicha mentalidad, como si estuviéramos ante un recorrido fabuloso por la literatura y los modos de narrar. Como sucede en cualquier aventura, los textos – o “camino” – enriquecen nuestra percepción del cosmos y de la identidad propia.

Los cuentos tardaron en escribirse casi diez años, lo que se advierte tanto en su perfecto acabado como en su giro ensayístico. Suponen la culminación de un proceso de tres décadas de narrativa breve, haciendo patente la experiencia del autor y poniendo de relieve casi todos los procedimientos técnicos adquiridos. Su principal nota distintiva estriba en la “mutabilidad”, en la medida en que rompen las expectativas del lector – tanto las que versan sobre el argumento como sobre la forma – y en que en una misma página podemos encontrar cambios de registro, de tonalidad e incluso de género literario. La diversidad de acercamientos a las modalidades genéricas implica nuevas interpretaciones de lectura. Así, “Una carta más a Julio Cortázar” se presenta como un

⁹⁰⁸ M^a del Carmen África Vidal. *¿Qué es el posmodernismo?*, Alicante, Universidad de Alicante, 1989, p. 51.

⁹⁰⁹ Guillermo Samperio en Marco Antonio Campos. “Epílogo-entrevista”, op. cit., p. 199.

⁹¹⁰ Beatriz Rivas cit. en Dunia Rodríguez. “*La Gioconda en bicicleta*, un viaje por la vida”, en www.cimac.org.mx/noticias/01may/01050907.html. (Bajado el 10/4/2002).

“ensayo breve en forma de epístola”⁹¹¹, pero deviene en la exposición de una anécdota personal donde el narrador se dirige a un destinatario *ausente*.

La brevedad de la mayoría de las ficciones concede coherencia estilística a la obra. Algunos textos recuperan las obsesiones de entregas anteriores – como el motivo de los zapatos de tacón –, pero predominan los que aportan preocupaciones inéditas en su poética. Samperio se muestra particularmente sensible a la reconciliación entre todos los órdenes de la existencia, convirtiéndose por su capacidad para reactualizar tópicos literarios en lo que María Pizarro denomina “clásico contemporáneo del futuro”⁹¹². Así, persigue la combinación de la literatura neofantástica con la realista, la comprensión de lo abstracto en lo concreto, la sorpresa en las situaciones cotidianas y la palabra como sinónimo de acción.

El desafío cristaliza en “La Gioconda en bicicleta”, último y homónimo relato que “surgió a partir de una vivencia ocurrida hace veinte años en el barrio gótico de Barcelona”⁹¹³. La crónica o micronovela – según el criterio que apliquemos – arranca con esta declaración de intenciones: “Walter Benjamin sugiere que la mejor manera de conocer las ciudades es perderse en ellas, desencontrarse de sí mismo y entrar en relación azarosa con plazas, calles, edificios y, claro está, con la gente”⁹¹⁴. Con una maestría en la narración que parece superar todas las pruebas, Samperio crea el símbolo de la Mona Lisa pedaleando para poner en movimiento la obra de arte más universal y revitalizar el aparente estatismo de la sonrisa más enigmática. Estas ideas confluyen con otras, como en la equivalencia doble que genera el amor como viaje y el recuerdo como activador de vida.⁹¹⁵

En resumen, se trata de un libro de plenitud en todos los aspectos, en el que la delicadeza en la elaboración lingüística se corresponde con el dominio absoluto de los secretos del cuento. Su hibridismo genérico se fundamenta en el conocimiento de la literatura, “compañera insuperable en este viaje que llamamos vida (...), una posibilidad

⁹¹¹ Guillermo Samperio. *La Gioconda en bicicleta*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 341.

⁹¹² María Pizarro. “Prólogo”, op. cit., p. 5.

⁹¹³ Dunia Rodríguez. “*La Gioconda en bicicleta*, un viaje por la vida”, op. cit.

⁹¹⁴ Guillermo Samperio. *La Gioconda en bicicleta*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 385.

⁹¹⁵ Vid. Rafael Pontes Velasco. “Flexible y permeable; mutante y ausente. Textos híbridos en *La Gioconda en bicicleta* de Guillermo Samperio”, en Varios Autores. *X Encuentro de Latinoamericanistas españoles. Identidad y multiculturalidad: La construcción de espacios iberoamericanos*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2004, pp. 1124-1131.

de viajar y experimentar una cantidad inimaginable de vidas, sin la necesidad de salir de tu cuarto. (...) Además de ser la mejor herramienta para llegar a un autoconocimiento profundo. Y bueno, si eso no es valioso y útil, no sé qué pueda serlo.”⁹¹⁶

La reina y Solovino (2000) es un cuaderno de narrativa infantil que contiene ilustraciones de Liliana Infante y anticipa las futuras incursiones de Samperio en este género. Narra la historia de un perro que, tras el derrumbe de un “castillo de corcholatas”⁹¹⁷ fabricado por ocho niños, se convierte en héroe cuando rescata una de las figuras de juguete: “En una acción rápida, Solovino saltó también la fosa, agarró con el hocico a la reina y se dio a la fuga.”⁹¹⁸

Después apareció una nave. Recetas para nuevos cuentistas (2002) se presenta como un manual para cuentistas noveles donde Samperio comparte su experiencia como narrador. Con él, se dirige más al futuro escritor que al lector, poniendo sus dos décadas de bagaje como maestro de talleres literarios al servicio de cualquier persona interesada en armar relatos. Con esta finalidad expone las estrategias retóricas de algunos de sus maestros, así como sus “trucos” más personales. Nos transmite así el legado de su oficio, aportándonos pistas indirectas para completar el estudio de su proceso creativo.

Su publicación demuestra que la intuición se refuerza con la conciencia analítica, entroncando con lo que Heinrich Lausberg subraya a propósito de las *Geórgicas* de Virgilio – “es incumbencia del poeta extraer la función y significado humanos generales entrañados en la ciencia”⁹¹⁹ – y con la tradición de normatividad clásica que comienza con la *Epístola ad Pisones* horaciana y que, según Antonio García Berrio, confirma que “un artista de aciertos poéticos tan elevados como Horacio puede defender la normalidad técnica del *ars*, dando convencidas pruebas de su tenacidad pedagógica.”⁹²⁰

El didactismo de *Después apareció una nave* se aprecia en la sutileza de los consejos expuestos, referidos tanto a la delimitación del impulso inicial – “los cuentos

⁹¹⁶ Guillermo Samperio en Salvador García. “Guillermo Samperio: El deseo de la escritura”, op. cit.

⁹¹⁷ Guillermo Samperio. *La reina y Solovino*, México, Gobierno del Distrito Federal, 2000, p. 3.

⁹¹⁸ *Ibíd.*, p. 18.

⁹¹⁹ Heinrich Lausberg. *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura (Tomo II)*, Madrid, Gredos, 1991, p. 451, [1967].

⁹²⁰ Antonio García Berrio. *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)*, op. cit., p. 111.

operan como sublimaciones o exorcismos de los problemas del cuentista”⁹²¹; “la gente sin conflicto simplemente no escribe”⁹²² – como a la motivación última de la escritura: “El cuentista muestra una experiencia universal dentro de un acontecimiento singular.”⁹²³

Samperio arguye también que “el disparador, que puede provenir de una frase, una escena, una sensación, una imagen”⁹²⁴, depende del carácter del autor. De esta forma, explica que a Arreola lo primero que le viene a la mente es el comienzo del relato, mientras que Rulfo determina con claridad la conclusión antes de empezar a escribir. Por su parte, Borges pule los detalles después de haber precisado el principio y el final, mientras que Cortázar siente una especie de vómito que le lleva a desarrollar sus ficciones sin ideas preconcebidas.

Nuestro autor participa de las enseñanzas de Sherwood Anderson, quien insiste en indagar en los territorios desconocidos de la *psique* humana; de Enrique Anderson Imbert, para quien todos los cuentos implican un combate entre el deseo y los obstáculos para satisfacerlo; y, finalmente, de Juan Bosch, preocupado por evitar que las tramas avancen en “zig-zag”⁹²⁵. Como observa Rubén A. Arribas, la huella de las tesis de Ricardo Piglia se imprime en el universo samperiano, donde “todo rezuma orden, geometría y proporción áurea”⁹²⁶. Por esta razón, se ponen a disposición del lector “conceptos útiles para analizar la estructura de muchos cuentos clásicos y entender por qué los autores narran en imperfecto, qué mecanismos ayudan a generar tensión o qué significa comenzar la narración con el conflicto desarrollado.”⁹²⁷

Cipión, en “El coloquio de los perros”, perteneciente al segundo tomo de las cervantinas *Novelas ejemplares*, divide los modelos del cuento en dos: “Unos encierran y tienen la gracia en ellos mismos; otros, en el modo de contarlos”⁹²⁸. Samperio, consciente de la máxima, proporciona ejercicios didácticos que contribuyen a mejorar

⁹²¹ Guillermo Samperio. *Después apareció una nave. Recetas para nuevos cuentistas*, op. cit., p. 39.

⁹²² *Ibid.*, p. 39.

⁹²³ *Ibid.*, p. 44.

⁹²⁴ *Ibid.*, p. 49.

⁹²⁵ *Ibid.*, pp. 33, 74 y 98 respectivamente.

⁹²⁶ Rubén A. Arribas. “Guillermo Samperio: La conceptualización al poder”, en <http://www.revistateina.com/teina/web/teina15/lit3.htm>. (Bajado el 22/11/2008).

⁹²⁷ *Ibid.*

⁹²⁸ Miguel de Cervantes. *Novelas ejemplares II*, Madrid, Clásicos Universales, 2000, p. 261, [1613].

las destrezas del cuentista. Las actividades sencillas – como alterar la perspectiva narrativa de un texto dado, pasando de la tercera persona a la primera –, van dando paso a otras más complicadas, como inventar un relato policial a partir de notas periodísticas o de greguerías de Gómez de la Serna. Además, en su apuesta decidida por los métodos del surrealismo, invita a *traducir* con la imaginación distintos documentos escritos en idiomas ignorados por el aprendiz, quien a su vez debe *registrar* los sucesos experimentados en la duermevela: “Reciclaje de sueños. Escribir el último sueño en la memoria. Cambiarle el punto de vista y titularlo.”⁹²⁹

El libro ofrece también una amplia clasificación de las conclusiones con que puede rematar un cuento. A pesar de que existen numerosos tipos de final – natural, abierto, ambiguo, sorpresivo –, éstos suelen derivar en dos posibilidades: “ligero, casi diluido (...), flotante, que se basa en sobreentendidos”⁹³⁰ y “detonante (...) [consistente en] cerrar la historia como un grito catártico, sin dejar la menor duda sobre los acontecimientos”⁹³¹. Asimismo, se subraya el papel de los *distractores* argumentales, necesarios para potenciar la intriga, dotar de consistencia la narración de los hechos e incrementar la visión del microcosmos planteado. La búsqueda de un efecto a la vez único y plural, logrado gracias a la alternancia entre la *línea dramática definitoria* y las *de distracción*⁹³², coincide con las teorías de Gabriela Mora al respecto: “Las pistas falsas que conducen al que lee por un camino determinado, para remecerlo después con una solución diferente, es fuente conocida de tensión e intensidad.”⁹³³

Según Juan Gabriel Vásquez, “un buen cuentista debe ser, por las características mismas del género, un estilista brillante (pero al cual le importa poco que eso se note), un observador agudo y un arquitecto virtuoso. Es un mago, pero un mago que juega sin trampas, con las mangas arriba y todas las cartas visibles sobre la mesa”⁹³⁴. Samperio sabe que la magia está de su lado; por eso, en *Después apareció una nave* asistimos a una sesión donde el artista revela sus habilidades y facilita la comprensión de las de otros. La revelación no consiste en destapar misterios, sino en explicitarlos para que se

⁹²⁹ Guillermo Samperio. *Después apareció una nave. Recetas para nuevos cuentistas*, op. cit., p. 145.

⁹³⁰ *Ibíd.*, pp. 108- 109.

⁹³¹ *Ibíd.*, p. 110.

⁹³² *Ibíd.*, p. 217.

⁹³³ Gabriela Mora. *En torno al cuento: de la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica*, op. cit., p. 134.

⁹³⁴ Juan Gabriel Vásquez. “Apología de las tortugas”, loc. cit., p. 166.

produzcan interrogantes más sugestivos. El arte del hechizo no reside en los “trucos”, sino en el talento para aplicarlos.

La mujer de la gabardina roja y otras mujeres (2002) es un rendido homenaje a sus musas. Sabedor del alto porcentaje de lectoras que se acercan a su obra, Samperio reconoce su deuda con el público femenino admitiendo que la inspiración de gran parte de sus escritos procede de su voluntad de “descubrir el secreto cósmico que esconde cada mujer”⁹³⁵. El libro consta de veintidós cuentos en los que se analiza la psicología de otras tantas mujeres de diversas clases sociales, haciendo hincapié en las “que están luchando por afirmarse”⁹³⁶ y cuyo ejemplo alienta la creatividad del escritor. Incluye narraciones lúdicas, humorísticas, realistas, extrañas, neofantásticas y de ciencia ficción, pero también poemas en prosa de índole reflexiva.

Esta heterogeneidad se debe a que Samperio y Juan Casamayor reunieron textos – algunos inéditos, los más ya publicados anteriormente y otros premiados, como el que da título a la selección, que ganó el concurso “Juan Rulfo” celebrado en París – en los que se hace gala de una considerable cantidad de recursos literarios: “Es el resultado de una propuesta que la editorial española [Páginas de Espuma] me hizo prácticamente sin conocerme en persona, sólo a través de mi trabajo, acerca de la escritura de un libro con relatos sobre mujeres.”⁹³⁷

Influido por el vitalismo de Oliverio Girondo y el *tánatos* de José Gorostiza⁹³⁸, nuestro autor confiesa que antes de comenzar su carrera literaria ya le inquietaba saber cómo perciben el mundo las integrantes del sexo opuesto: “[Se trata de que] el hombre descubra su lado femenino y la mujer su masculino y los utilicen en sus relaciones, lo cual hará los vínculos más complementarios y más comprensivos”⁹³⁹. La puesta en práctica recalca esta idea, de suerte que el convencimiento de que “el erotismo también lo podía lograr a través del ritmo del lenguaje”⁹⁴⁰ desemboca en la constatación de que tras “treinta años de escritura y de haber escrito unos cien textos sobre mujeres, la respuesta a la que llegué fue que no existía tal misterio femenino universal (invento

⁹³⁵ Guillermo Samperio en Varios Autores. “Las mujeres y Samperio”, en <http://www.liceus.com/cgi-bin/a/c/07/samperio.asp>. (Bajado el 20/7/2008).

⁹³⁶ Guillermo Samperio en Reina Roffé. “Guillermo Samperio: Entrevista”, loc. cit., p. 48.

⁹³⁷ Guillermo Samperio en Salvador García. “Guillermo Samperio: El deseo de la escritura”, op. cit.

⁹³⁸ Guillermo Samperio en Varios Autores. “Las mujeres y Samperio”, op. cit.

⁹³⁹ Guillermo Samperio en Luis García. “Entrevista: Guillermo Samperio”, op. cit.

⁹⁴⁰ Guillermo Samperio en Salvador García. “Guillermo Samperio: El deseo de la escritura”, op. cit.

romántico), sino que cada una tenía su propio misterio, también conectado con la energía del universo, independientemente de su clase social, raza, religión o patria.”⁹⁴¹

En este sentido, Gabriel Trujillo resume el contenido de la obra con el siguiente párrafo: “Una colección de cuentos que habitan un país donde la vida es una realidad en continua metamorfosis de sus afectos y dudas, donde hombres y mujeres son, unos frente a otros, signos de interrogación, misterios implacables.”⁹⁴²

La mano junto al muro. Veinte cuentos latinoamericanos (2003) recopila dos decenas de textos excelentes tanto por su originalidad intrínseca como por la diversidad de sus temáticas, estructuras, voces narrativas, estilos y tonos. La antología se titula como el relato que Guillermo Meneses publicó cincuenta años antes, elegido por sus matices enigmáticos y, como indica Samperio en la “Presentación”, por consolidar las concepciones modernas en la cuentística venezolana. Dirigida a los jóvenes, brinda un extenso horizonte de la narrativa breve del subcontinente – desde Óscar Collazos hasta Salvador Garmendia – sin pasar por alto los vínculos de algunos cuentistas con Estados Unidos.⁹⁴³

Una vez escogidos la mitad de los cuentos, nuestro autor percibe que la compilación puede organizarse en torno al recorrido vital del ser humano: “Empieza con personajes niños y adolescentes, sigue con personajes característicos de nuestras sociedades, intentando mostrar diversas capas sociales (...) [y] termina con personajes ancianos y con el tema de la muerte”⁹⁴⁴. Aunque la colección admite la discontinuidad en la lectura, en este caso recomienda “que se lea en forma ordenada de principio a fin, pues será la manera de ver un panorama, una radiografía, de la América Latina moderna a través del ciclo de la vida”⁹⁴⁵. Con su talante habitual, empático y receptivo, sugiere al lector “elegir los cuentos que más le atraigan, los que más lo hagan soñar, los que más sienta que podría haberlos escrito él.”⁹⁴⁶

La brevedad es una catarina anaranjada (2004) supone el mejor tributo posible a las greguerías de Gómez de la Serna, coronando a Samperio como el más certero

⁹⁴¹ *Ibíd.*

⁹⁴² Gabriel Trujillo Muñoz. “Guillermo Samperio: La ilusoria realidad, la exacta fantasía”, op. cit.

⁹⁴³ Guillermo Samperio (Ed.). “Presentación”, *La mano junto al muro. Veinte cuentos latinoamericanos*, op. cit., p. 11.

⁹⁴⁴ *Ibíd.*, p. 11.

⁹⁴⁵ *Ibíd.*, p. 12.

⁹⁴⁶ *Ibíd.*, pp.12-13.

cultivador del subgénero en México. Así lo prueba en “Municiones”, inspirada serie de frases tan metafóricas y humorísticas como “los teléfonos negros están de luto” o “el cíclope bizco mira sólo un lado de la vida”⁹⁴⁷. El libro permite rastrear las obsesiones samperianas, acentuando motivos recurrentes en su poética – como los fantasmas y los espejos – sin cesar de abordar otros nuevos, como los juegos visuales con las letras del alfabeto.

Todas las ficciones de esta obra están signadas por su brevedad, lo que confiere unidad a una propuesta proteica y fortalecida con una elevada dosis de metaliteratura. Entre los escritores homenajeados, Samperio guiña con especial irreverencia a los que más han marcado su creación; es decir, a Wells – “asegura el Fantasma de la Ópera que vio al Hombre Invisible”⁹⁴⁸ –; a Rulfo – “se escuchó de nuevo un aullido en el túnel del pueblo. – Y ahora, ¿a quién habrá violado Pedro Páramo?”⁹⁴⁹ –; a Monterroso – “cuando despertó, todavía estaba consigo mismo”⁹⁵⁰ –; a Swift – “cuando llegó a Liliput, Gulliver se vio acosado por refinados liliputos” –; a Homero – “después de que Ulises le hizo el amor a Circe, ella dijo: ‘Eres un cerdo, condenadote’” –; a Kafka – “al descubrirse convertido en cucaracha, el joven se hizo kaka” –; simultáneamente a García Márquez y al marqués de Sade – “mil y una noches menos cien años de soledad igual a ciento veinte días de sodoma y gomorra” –; y, finalmente, a Saint-Exupéry: “Se busca en la Vía Láctea al Principito. Habrá recompensa.”

Emiliano Zapata, un soñador con bigotes (2004) constituye otra incursión en la narrativa infantil. Ilustrada con dibujos de Rita Basulto, esta biografía novelada del revolucionario mexicano por excelencia destaca por su contenido ético. Samperio trata, sobre todo, que los niños entiendan que el poder debe ir aparejado al sentido de la responsabilidad: “Esa noche y durante el resto de su vida durmió con la conciencia tranquila de los que hacen el bien, pero también con el sueño ligero de los que llevan sobre sus espaldas la carga más importante que se le pueda encomendar a un hombre: la

⁹⁴⁷ Guillermo Samperio. *La brevedad es una catarina anaranjada*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 441.

⁹⁴⁸ *Ibid.*, p. 444.

⁹⁴⁹ *Ibid.*, p. 445.

⁹⁵⁰ A partir de esta cita, las referencias pertenecen a la página 446. Nótese en la penúltima de ellas el parecido fonético entre *Márquez* y *marqués*, hallazgo con el que se emparenta audazmente al colombiano con el francés.

fe de los otros.”⁹⁵¹

La poesía de *Al filo de la luna* (2005) se erige como uno de los mayores desafíos verbales y conceptuales de Samperio hasta la fecha. Titulando los poemas con las letras del abecedario, estáticas en su abstracción pero dinámicas en su capacidad combinatoria, elabora su particular “diccionario selenita” a través de un poemario introspectivo, de carácter intimista y plagado de complejas referencias culturales. Las veintinueve prosas de tradición baudelaireana requieren varias lecturas para su comprensión, que por fortuna nunca llega a ser completa. Nos acercan al subconsciente de un lunático que se asoma a la noche *al filo de sí mismo*, captándola como si el satélite lunar pudiera escribir o dispusiera de un poeta con el que proyectar su mirada.

En este contexto de indefinición y ambigüedad, un texto inesperado como “La hache muda” deviene imprescindible para aprehender la cosmología y las intenciones del conjunto. El poema predice la imposibilidad de realizar una clasificación absoluta y destapa las limitaciones humanas, al tiempo que abre las puertas de las interpretaciones personales o extraliterarias. Su inclusión al final del listado alfabético libera al lector y al propio alfabeto, revalorizando aquellas letras que no existen en el conocimiento del hombre o que sencillamente no se pronuncian.

Cabe añadir que el título recuerda al de *Al filo del agua* (1947) del mexicano Agustín Yáñez, narración con la que tiene en común la fragmentación, la necesidad de que el lector llene con su imaginación el vacío de los sobreentendidos, la profundidad psicológica y la experimentación formal.

El club de los independientes (2005) está formado por veinte ensayos en los que Samperio analiza, desde diferentes perspectivas, algunos aspectos de la bio-bibliografía de sus escritores predilectos. Frente a *Los franchutes desde México*, en esta ocasión el tributo se ofrece a la literatura universal, sin delimitaciones geográficas. Su selección no se ciñe a ningún género literario ni a ninguna época, reuniendo en un mismo espacio a clásicos y modernos, centrales o marginales. Dejándose llevar más por el gusto personal que por criterios temáticos, construye textos de placer y recomendables tanto para los lectores especializados como para los neófitos.

El libro reivindica a los autores menos conocidos, pero también permite apreciar a los consagrados desde un ángulo enriquecedor y sorprendente. Al mismo tiempo, se instaaura como un referente básico de la poética samperiana, ya que representa el modo

⁹⁵¹ Guillermo Samperio. *Emiliano Zapata, un soñador con bigotes*, op. cit., p. 18.

singular con que un artista “enfoca” a sus semejantes. De ahí deriva el grado de seriedad e implicación con que plantea las investigaciones. La documentación, sólida y variada, se complementa con la intuición del que penetra en los recovecos desapercibidos. Con esta labor, propia del espeleólogo, nuestro autor nos invita no sólo a leer a los aquí presentados, sino a todos los que se puedan.

Los ensayos proporcionan desde un resumen de las características fundamentales de los “elegidos” hasta los detalles inusuales que los particularizan. Así, se parte de que Montaigne es el creador del ensayo moderno, Nathaniel Hawthorne el pionero del relato alegórico, Guy de Maupassant el maestro del cuento o Sherwood Anderson el auténtico revolucionario de la narrativa estadounidense; pero también se exalta la facultad para combinar la palabra con la acción de hombres cuya vida resulta tan apasionante como su obra, como Roberto Arlt. A esta línea se adscriben “Rimbaud, pescador de estrellas” y “André Malraux: cien años del trabajador del espíritu”, ya incluidos en *Los franchutes desde México*.

El club de los independientes equivale a *Los raros* de Rubén Darío en la medida en que crea un lugar de encuentro para los solitarios. Juntos conforman una asociación paradójica, ya que su unión no obstaculiza el disfrute de la independencia. Quizá en esta paradoja reside la condición dual – a la vez individual y comunitaria – de los forjadores de literatura.

Di algo para romper este silencio. Celebración por Raymond Carver (2005) es una antología de textos inspirados en la obra de este autor. El proyecto supone un enorme compromiso por parte de Samperio a la hora de buscar y recopilar poemas, relatos y ensayos de todo el mundo que se sumaran al homenaje del estadounidense. El lema “di algo” finalmente se transmuta en un “diálogo” enriquecedor, cimentado en el deseo de “leer otros diez carverianos libros más. [Por] esta ansiedad nostálgica (...), la Fundación Cultural Samperio, A. C., invitó a muchos escritores a que escribieran un cuento a la manera de Carver, o con tema carveriano, para romper este silencio.”⁹⁵²

En el prólogo, Samperio anuncia que las composiciones inéditas se deben a Reilly Cardigan, joven británico al que conoció en uno de sus viajes y quien “hizo la aportación más prodigiosa del libro: le fue dada una libreta que Raymond Carver extravió en Londres y que se encontraba en la oficina de objetos extraviados del

⁹⁵² Guillermo Samperio. *Di algo para romper este silencio. Celebración por Raymond Carver*, op. cit., p. 9.

National Poetry Center”⁹⁵³. De este modo, los tres apócrifos samperianos se ocultan bajo la convención del manuscrito encontrado: “Reilly logró descifrar los textos y las anotaciones de Carver, los transcribió y me los mandó por *mail*, tan sencillo y estupendo como eso.”⁹⁵⁴

La pantera de Marsella (2006) propone una exótica y desconsolada aventura por distintos planos temporales y espaciales de la imaginación samperiana. Frente a la presencia de endecasílabos canónicos en *De este lado y del otro* y la exclusividad de poemas en prosa en *Al filo de la luna*, en este tercer poemario se opta por la polimetría, el verso libre y el *haiku*. En las cinco secciones aparecen imágenes relativas al agua, símbolo de la fluctuación de los sentimientos amorosos. Así acontece sintomáticamente en “Marina nocturna” – “con respetuoso andar se va acercando el pueblo / hasta los funerales de mi amada oceánica”⁹⁵⁵ – o en “Riesgo”: “Sirenas palabras / En tus labios azules / Cantan los mares”⁹⁵⁶. De esta fijación por lo acuático y lo sumergido derivan las metáforas en torno a la humedad, los peces e incluso los licores.

La nostalgia y la melancolía predominantes se sintetizan en la parte “VIII” del mencionado “Marina nocturna”, donde el sujeto poético adopta el punto de vista de su amada:

Vine hasta ti evocada por tu sueño más hondo,
oculto y olvidado, pero vivo en el ansia
de tu piel, recipiente de fino desconsuelo,
esa añoranza antigua fluyendo de tus ojos,
impuesto desamparo, carente de memoria
nunca existen palabras justas para decirlo;
sólo de tal congoja nacería el amor
que a mi amor invocara, desde los territorios
de una noche imprevista en los viajes del tiempo.
Y vine enamorada hasta la desnudez
que ofreces, dolorido, íntegro, hacia la aurora.⁹⁵⁷

En el “Prólogo” de *Cómo se escribe un cuento. 500 tips para nuevos cuentistas del siglo XXI* (2008), Samperio insiste en que cualquier persona, independientemente de

⁹⁵³ *Ibíd.*, pp. 9-10.

⁹⁵⁴ *Ibíd.*, p. 10.

⁹⁵⁵ Guillermo Samperio. *La pantera de Marsella*, op. cit., p. 34.

⁹⁵⁶ *Ibíd.*, p. 84.

⁹⁵⁷ *Ibíd.*, p. 38.

su edad, puede escribir buenos textos si conoce las técnicas literarias y se esfuerza por evitar tanto lo insustancial como lo efectista. Teniendo en cuenta su labor como director de talleres de escritura, concluye que los narradores principiantes deben aprender de los clásicos, aunque algunas de las premisas de éstos puedan resultar contradictorias entre sí: “Lo que le funciona a uno le parece nefasto a otro, por ello decidí incluir ambas posturas, las más de las veces en numeración continua, para hacer notar la contradicción y dejar que sea usted, lector, quien elija la que mejor le convenga.”⁹⁵⁸

La noción de que el arte puede transmitirse de maestros a alumnos proviene de Aristóteles, pero Antonio López Eire advierte que ya en la *Poética* del Estagirita “el propósito de la poesía es el placer, no la enseñanza, pues tampoco lo es la verdad sino que le basta lo verosímil y hasta cabe en ella el paralogismo”⁹⁵⁹. Samperio estima que la literatura exige la dedicación máxima del escritor; de ahí que apueste por el goce estético siempre que se respete que “cuando se escribe un cuento, nada ni nadie debe ser más importante que la ficción.”⁹⁶⁰

La entrega radical a su vocación se corrobora en los consejos vertidos en este manual, pero también cuando recoge las opiniones de otros cuentistas. Entre las más definitorias de su concepción de la escritura podemos traer a colación una cita de Ramos Sucre – “el topo y el lince eran los ministros de mi sabiduría secreta”⁹⁶¹ – y dos de Chéjov: “Todos pueden intentar escribir, sin distinción de títulos, cultos, edades, sexos, grados de instrucción y situaciones familiares. No se prohíbe escribir incluso a los locos, los amantes de las artes escénicas y los privados de todo derecho”⁹⁶²; “lo he visto todo. No obstante, ahora no se trata de lo que he visto sino de cómo lo he visto.”⁹⁶³

La guerra oculta (2008) se subtitula *short stories* para aludir a los cuentos que lo componen con un vocablo tan internacional y abarcador como su contenido. Incluye

⁹⁵⁸ Guillermo Samperio. *Cómo se escribe un cuento. 500 tips para nuevos cuentistas del siglo XXI*, op. cit., p. 9.

⁹⁵⁹ Antonio López Eire. “La poética de la prepoética. La poética prearistotélica”, loc. cit., p. 21.

⁹⁶⁰ Guillermo Samperio. *Cómo se escribe un cuento. 500 tips para nuevos cuentistas del siglo XXI*, op. cit., p. 41.

⁹⁶¹ José Antonio Ramos Sucre cit. en Guillermo Samperio. *Cómo se escribe un cuento. 500 tips para nuevos cuentistas del siglo XXI*, op. cit., p. 51.

⁹⁶² Antón Chéjov cit. en Guillermo Samperio. *Cómo se escribe un cuento. 500 tips para nuevos cuentistas del siglo XXI*, op. cit., p. 16.

⁹⁶³ *Ibíd.*, p. 55.

desde ficciones breves hasta narraciones tradicionales, si bien todos los textos se distinguen por su intensidad y, como se anuncia en la contraportada, por apoyarse en “una fisonomía donde se reconocen los rasgos y ademanes del autor: un devoto practicante de la precisión y, al mismo tiempo, dueño de un lirismo expresivo que hace de sus relatos brújulas desobedientes que nos orientan hacia espacios siempre cambiantes”⁹⁶⁴. Tras treinta y cuatro años de narrativa breve, su lectura inevitablemente nos remite a estas palabras de Rainer Warning: “Cuando leemos una obra nueva de un autor a quien ya conocemos por obras anteriores, percibimos de modo instintivo signos coincidentes o desviantes de la experiencia anterior.”⁹⁶⁵

Las obsesiones de Samperio se concentran en este libro de manera extraordinaria, alcanzando su culminación tanto en los temas como en los recursos literarios. Se divide en cuatro partes en función de las preocupaciones predominantes, a su vez ligadas a determinadas coordenadas estilísticas.

Así, en la “I” abundan los sucesos extraños ocurridos en ambientes realistas, haciendo especial hincapié en el erotismo – excelente muestra de ello es “Despadrada”, publicado cinco años antes como *nouvelle* independiente. En la “II” prevalecen las narraciones neofantásticas, insertas en un contexto lúdico y plagado de situaciones surrealistas y cercanas a las que acontecen en los dibujos animados. Entre ellas destaca “La triste historia de don Quezadilla y el desalmado Pilatos Elbar”, desmitificación de *El Quijote* y, simultáneamente, alegoría con la que se denuncia la corrupción política y la contaminación medioambiental de México.

En la “III” se proponen relatos de ciencia ficción de índole pesimista, en los que Samperio lamenta cómo el hombre tiende a emplear la tecnología para manipular a sus semejantes. El homónimo “La guerra oculta”, por ejemplo, trata de un *hacker* que envía virus por *Internet* para atacar a las minorías raciales: “Harry mandó a la empresa de los hombres cobrizos el virus ‘Personalidad inversa’. Cualquiera que lo olfateara, al usar alguna computadora de la compañía, se transformaba en su exacto contrario durante unos diez días”⁹⁶⁶. Después de intentar enloquecer con sus dispositivos a los directivos de la NASA, del Capitolio, de Hollywood y de Wall Street, organizaciones a las que

⁹⁶⁴ *La guerra oculta*, op. cit., contraportada.

⁹⁶⁵ Rainer Warning. “La concreción de la obra literaria en cuanto pragmática en las ciencias de la literatura”, loc. cit., p. 74.

⁹⁶⁶ Guillermo Samperio. *La guerra oculta*, op. cit., p. 157.

considera copadas por judíos, él y su grupo de piratas informáticos son contratados por las autoridades para amedrentar a los líderes de Afganistán, a quienes acusan de haber estrellado los aviones contra las Torres Gemelas de Nueva York: “La vigilancia fáctica la hacía una elite muy poderosa con fama mundial de invicta (...); consiguieron cinco años tras las mejores rejas y libertad para navegar electrónicamente, pero siempre bajo el candado de ‘Seguridad Global’.”⁹⁶⁷

Una vez que las distopías samperianas han puesto de manifiesto las barbaridades a las que puede abocar el sistema político mundial, la sección “IV” ofrece un conjunto de poemas en prosa cuyas notas preponderantes son la reflexión y la nostalgia. Además de los nuevos, se rescatan cinco del poemario *De este lado y del otro*: “Amanecer”, “Plagio y disculpas al señor de Moraes”, “Duermevela”, “Los leones también lloran” y “La señora melancolía”.

Dos años después, Samperio publica en Ediciones B cuatro *nouvelles* destinadas al público juvenil. Todas ellas abordan, con intención didáctica, momentos cruciales en la vida de personalidades imprescindibles para comprender la historia política y cultural de México.

La primera es *Tongolele y el ombligo de la luna* (2010), donde se refiere a través del diario de un niño y de recortes de prensa ficticios el secuestro de la bailarina Yolanda Montes. La lección educativa más interesante reside en la reivindicación de la galantería, a fin de que los adolescentes perciban la importancia de los detalles en las relaciones amorosas: “También tengo que practicar el asunto de poner una rodilla en el piso, tomarla de la mano y mirarla a los ojos (...). Voy a procurar que cuando llegue la hora de la hora, Laura esté sentada o los dos nos vamos a ver sumamente ridículos.”⁹⁶⁸

A este libro le sigue una trilogía formada por las biografías noveladas de José María Morelos, de Miguel Hidalgo – con las que se conmemora el Bicentenario de la Independencia mexicana – y de Benito Juárez – esta última para celebrar el Centenario de la Revolución.

En *Hidalgo. Aventurero astuto de corazón grande* (2010), la narración parte del punto de vista que adopta el hermano menor del Padre de la Patria, a quien se recuerda con admiración y respeto: “Es así como yo, Mariano Hidalgo y Costilla, dejo como prueba fiel este documento para que futuras generaciones, que crezcan en esta nación,

⁹⁶⁷ *Ibíd.*, p. 159.

⁹⁶⁸ Guillermo Samperio. *Tongolele y el ombligo de la luna*, México, Ediciones B, 2010, p. 38.

sepan cómo fue la niñez y la vida del máximo héroe de la patria.”⁹⁶⁹

En *Morelos. Adicto a la nación* (2010), se narran en primera persona las batallas que libró el célebre independentista contra los abusos del virreinato español: “Se me representó nuestra opresión, nuestro oprobio y concebí un odio contra los tiranos que me tuvo inquieto y engendró el pensamiento de combatir por la libertad de mi patria”⁹⁷⁰. En la obra sobresale la visión retrospectiva del protagonista, quien, aún muerto, cobra consciencia de la condición de “eterno retorno” cifrada en su destino personal y en el recuerdo de sus hazañas por la memoria colectiva: “Compañeros, antes fumaremos un puro, porque ésta es mi costumbre cada vez que me fusilan... – dijo Morelos, sereno y con media sonrisa en los labios.”⁹⁷¹

Juárez. Héroe de papel (2010) se constituye en una sólida labor de investigación con la que se cuestionan los actos del revolucionario. Para ello, se cuenta cómo un niño decide realizar una exposición sobre Juárez con el objeto de impresionar a una chica de su escuela. Su falta de empatía con el primer presidente de la República se compensa con su pasión por la época de la Revolución, de suerte que concluye su tarea tanto con la lectura de manuales de historia que idealizan al político como con las revelaciones de sus pesadillas. Éstas surgen a manera de *flash-backs*, aportando una perspectiva más cruda y menos idílica de lo sucedido: “En aquel momento consideré la posibilidad de que los hechos hubieran ocurrido más o menos como los soñé, pero ahora estoy seguro de que ése y los que siguieron no fueron sólo sueños.”⁹⁷²

Recientemente, la editorial Lectorum ha publicado la *nouvelle* juvenil *Marcos, el enmascarado de estambre. (Biografía no velada)* (2011). En ella se nos relata cómo un estudiante de cine prepara el guión para una película sobre la vida del subcomandante Marcos⁹⁷³. Mientras piensa en cómo lograr una entrevista con su héroe, el joven repasa las anécdotas y los viajes que se le atribuyen al principal ideólogo del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, desde su infancia hasta la actualidad. La trama, orientada a ensalzar al guerrillero, avanza a través de las escenas imaginadas para el film futuro. Con técnicas como el “fundido en negro”, se nos ofrece una especie de *novela visual* no

⁹⁶⁹ Guillermo Samperio. *Hidalgo. Aventurero astuto de corazón grande*, op. cit., p. 105.

⁹⁷⁰ Guillermo Samperio. *Morelos. Adicto a la nación*, México, Ediciones B, 2010, p. 24.

⁹⁷¹ *Ibíd.*, p. 94.

⁹⁷² Guillermo Samperio. *Juárez. Héroe de papel*, México, Ediciones B, 2010, p. 25.

⁹⁷³ Guillermo Samperio. *Marcos, el enmascarado de estambre. (Biografía no velada)*, México, Lectorum, 2011, *passim*.

muy lejana a las concepciones formales de *Cagliostro*, de Vicente Huidobro.

Lo más significativo es que Samperio, que comienza a escribir en los años setenta con la finalidad de denunciar la moralidad de su época – sustentada en las desigualdades económicas, un único credo y la represión ideológica por parte del gobierno –, continúa transmitiendo sus valores a través de la literatura para jóvenes. Ya no se erige como un anarquista rebelde, ni se mantiene fiel a un solo género literario ni su sintaxis se distingue por la tensión “desgarrada”, sino por una claridad cada vez más clásica; pero, eso sí, conserva las premisas de solidaridad, justicia y reparto equitativo tanto de la riqueza como de las oportunidades que siempre han signado su pensamiento.

En todo caso, este sucinto recorrido por sus libros no basta para abarcar el significado de una obra extensa y ecléctica. Su trayectoria no se reduce a un diagnóstico único ni a una sola reordenación, ya que en casi todos sus textos se mezclan los asuntos políticos con los fantásticos, los sociales con los poéticos. Sin adscribirse por completo a ninguna tradición literaria ni artística, rompiendo fronteras entre realidad y ficción, Samperio logra la identificación plena entre creación y vida. De ahí que, en su entrevista con Leo Eduardo Mendoza, declare que “una literatura madura, completa, es la que tiende a las dos zonas de la existencia, la realista y la imaginaria.”⁹⁷⁴

Las motivaciones heterogéneas contribuyen, por tanto, a erigir una cosmovisión sintética en todos los niveles: “Desde siempre, en mis ficciones, lo fantástico *se me ha impuesto*; en cambio, lo político yo lo he introducido, impulsado por el coraje ante cualquier injusticia, sin importarme su tendencia política”⁹⁷⁵. No obstante, Silvia Molina opina que su escritura “se ha ido haciendo cada vez más fantástica (en los dos sentidos), inventiva, perfeccionista, llena de experimentos narrativos y atrevimientos verbales”⁹⁷⁶. De esta forma, el testimonio de los problemas registrados en el entorno social se complementa con la habilidad para descubrir maravillas ocultas detrás de lo cotidiano, configurando una poética a caballo entre el *yo* y *las circunstancias* que, por su indudable originalidad, podemos denominar “samperiana”:

Los textos están impregnados de tal verosimilitud que es imposible no reconocer en esa escritura a un naturalista literario del siglo XXI. Guillermo Samperio sería a la literatura mexicana lo que Francisco Hernández o Charles Darwin lo fueron a la ciencia por sus descripciones y hallazgos en la naturaleza. Se podría hacer una enciclopedia con sus redescrpciones de animales, objetos,

⁹⁷⁴ Guillermo Samperio en Leo Eduardo Mendoza. “Diálogo con Guillermo Samperio”, op. cit., p. 22.

⁹⁷⁵ Guillermo Samperio en Marco Antonio Campos. “Epílogo-entrevista”, op. cit., p. 191.

⁹⁷⁶ Silvia Molina. “Guillermo Samperio, un rostro literario”, loc. cit.

artículos de vestir, personajes, sentimientos... O se podría abrir una tienda de juguetes, o publicar un manual de los trucos samperianos de prestidigitación literaria.⁹⁷⁷

Las dos etapas señaladas en su obra no se encuentran separadas tan tajantemente como se indica en nuestro análisis. Samperio, inteligente administrador de los múltiples ángulos de su literatura, no admite otro pacto que el entablado con la libertad creativa. Su coherencia se demuestra en el rechazo a las clasificaciones estrictas: “Tengo etapas en que me acerco mucho a lo realista, a lo social, y otras en las que la escritura me está exigiendo la aventura fantástica”⁹⁷⁸. Su reto consiste en probar todas las modalidades literarias posibles, a fin de complacer a sus seguidores con el crecimiento cualitativo de sus recursos. En esta dirección, Gabriel Trujillo añade que sus narraciones “parece[n] comenzar con un acto de fantasía pura, pero casi siempre deviene[n] en un relato con los pies bien puestos en la tierra de las cosas comunes, de las vidas ordinarias.”⁹⁷⁹

Además de los libros que hemos repasado con detenimiento, debemos destacar dos antologías cuya publicación implican un punto y aparte en la recepción de su obra. Si *Cuando el tacto toma la palabra. Cuentos (1974-1999)* (1999) es “el primer aviso” de que nos encontramos ante un clásico de las letras contemporáneas, *Cuentos reunidos* (2006) supone la consagración de un estilo propio. En ambos volúmenes Samperio construye su autorretrato literario, desplegado en textos diferentes tanto en tratamiento como en objetivos. En concreto, aduce que la finalidad del segundo de ellos estriba en proporcionar a los lectores un placer análogo al que sintió con su compilación: “No se puede hablar de que sea un libro evolutivo, sino múltiple.”⁹⁸⁰

Empero, advierte que su mayor logro lo constituirá *Maravillas malabares*, una amplia recopilación que la editorial española Cátedra sacará a la luz próximamente y que consta de “cuentos publicados, inéditos, poemas en prosa y la novela breve *Anteojos para la abstracción*, con dibujos artísticos de mi autoría a lo largo del libro y con un estudio del escritor y estudioso Javier Fernández.”⁹⁸¹

Otras antologías que merecen al menos una mención son *Miedo ambiente y otros miedos* (1986), *El hombre de la penumbra* (1991) – selección personal publicada en

⁹⁷⁷ *Ibíd.*

⁹⁷⁸ Guillermo Samperio en Leo Eduardo Mendoza. “Diálogo con Guillermo Samperio”, op. cit., p. 13.

⁹⁷⁹ Gabriel Trujillo Muñoz. “Guillermo Samperio: La ilusoria realidad, la exacta fantasía”, op. cit.

⁹⁸⁰ Guillermo Samperio en Cecilia Durán. “Presentó Guillermo Samperio *Cuentos reunidos*, libro que incluye obras de 30 años como cuentista”, op. cit.

⁹⁸¹ Guillermo Samperio en Varios Autores. “Breve entrevista con Guillermo Samperio”, loc. cit.

Venezuela –, *Algo sobre las tinieblas y otros dos* (1993) – cuaderno para difundir la lectura entre los jóvenes –, *Cuentos* (1995) – de la colección “Material de Lectura” de la UNAM –, *La cochinilla y otras ficciones breves* (1999) – con prólogo de Hernán Lara Zavala y epílogo de Marco Antonio Campos –, *El fantasma de la jerga* (1999), *Humo en sus ojos* (2000) y *Ellas habitaban un cuento* (2001). Esta última, perteneciente a la serie que la editorial La Centena creó con el propósito de reunir a poetas, narradores, ensayistas y dramaturgos decisivos para la comprensión de los últimos veinte años de la literatura mexicana hasta la fecha, incluye “Ziska y los viajes”, “Aquí Georgina” y “Ella habitaba un cuento”. Según Samperio, las tres mujeres de estos cuentos representan las etapas de la modernidad: “Ziska es la solución o la confusión, Ofelia (...) el reencuentro con lo imaginario y Georgina encarna la rebeldía.”⁹⁸²

Asimismo, cabe recordar que algunos de sus textos – en especial “Tiempo libre”, “Pasear al perro” y “El fantasma” – se han publicado en diversas antologías colectivas. Entre ellas podemos citar *Dos siglos de cuento mexicano. XIX y XX* (1979), de Jaime Erasto Cortés; *Letras no euclidianas: Veinte cuentistas jóvenes en México* (1979), de Andrés González Pagés; *Jaula de palabras (Nueva narrativa mexicana)* (1980) y *Los mejores cuentos mexicanos* (1982), de Gustavo Sainz; *Lo fugitivo permanece. 20 cuentos mexicanos* (1984), de Carlos Monsiváis; *El muro y la intemperie* (1989), de Julio Ortega; *Teorías del cuento IV. Cuentos sobre el cuento* (1998) y *Relatos mexicanos posmodernos. Antología de prosa ultracorta, híbrida y lúdica* (2001), de Lauro Zavala; *Cuentos breves latinoamericanos* (1998), de Cecilia Pisos; *Brevísima relación. Nueva antología del microcuento hispanoamericano* (1999), de Juan Armando Epple; *Los mejores cuentos mexicanos: Edición 2000* (2000), de Enrique Serna; *Los mejores cuentos mexicanos* (2003), de Gerardo de la Torre; y *Por favor, sea breve. Antología de relatos hiperbreves* (2001) y *Por favor, sea breve 2. Antología de microrrelatos* (2009), de Clara Obligado.

Si resultan esclarecedores los nombres de los antólogos que recopilan los textos samperianos, no menos prestigiosos son los autores que Samperio ha prologado. Entre sus prólogos brillan por su precisión el de *Jaime Sabines* (2000), a quien da “gracias por resistirse a ir a la rotonda de los hombres ilustres”⁹⁸³; el de una nueva edición de la

⁹⁸² Guillermo Samperio en José Lara. “Mi oficina, además de cantina es un cabaret’: Guillermo Samperio”, op. cit.

⁹⁸³ Guillermo Samperio. (Introducción). “El poeta comunitario Jaime Sabines”, en *Jaime Sabines*,

novela *El Golem* (2002), de Gustav Meynrik; el de *Cuentos de damas fantásticas* (2002) para Páginas de Espuma; y el de su selección de poemas y narraciones en *Rafael Pérez Estrada. Antología de breve ficción* (2010).

Para satisfacer nuestra curiosidad sobre la obra samperiana, podemos acudir a los cuadernos *Cualquier día sábado* (de 1974, pero reeditado en 1994), *Cruz y cuernos* (1976), *Tomando vuelo y demás cuentos* (1976), *Miedo ambiente* (publicado en Cuba en 1977 y en México en 1994), *Manifiesto de amor* (1980), *El hombre de las llaves* (1985), *Querida* (poemas y dibujos en serigrafía editados en 1985) y *Corazón de manzana* (1988). En esta línea, hemos de recalcar la aparición de la novela colectiva *El hombre equivocado* en 1988, ya que el carácter experimental de la misma quizás animó a Samperio a escribir más tarde narraciones de largo aliento. Su aportación al proyecto se limita al capítulo V, donde se sugiere de forma muy lírica la angustia de un personaje en una habitación de hotel:

Miraba hacia la oscuridad distante con el mero fin de intentar no pensar en nada, absolutamente, eso es, absolutamente, en nada, tal vez un ejercicio de desmemorización en un movimiento inverso a un recuento, pretendiendo crear en el fondo de los mecanismos de la mente una tela gris, anodina, un insulso delgado himen que cubriera las sensaciones de vitalidad y las espontáneas, así nada más, en nada, detenido frente a una noche tropical, paralizado el transcurrir en esta nueva y breve soledad.⁹⁸⁴

Como *e-book*, ha publicado un ensayo titulado *El homo non sapiens* (2010)⁹⁸⁵, tal vez inspirado en la idea de Cortázar acerca de que “*sapiens* es otra vieja, vieja palabra, de esas que hay que lavar a fondo antes de pretender usarla con algún sentido”⁹⁸⁶. El texto se caracteriza por la fuerza de sus intuiciones, su vuelo poético y la impronta de la filosofía oriental. Aunque critica con dureza la soberbia y el absurdo del ser humano, en el fondo está repleto de humanitarismo y de ternura; en cierto modo, refleja el anhelo de un verdadero *homo sapiens* por construir un mundo mejor.

Por otra parte, algunos de sus escritos han sido traducidos a otros idiomas, como el inglés, el francés, el italiano, el rumano o el húngaro. A esta circunstancia responden los poemas en prosa, en edición bilingüe, de *Journal de bord de la quiétude / Bitácora*

México, Cuadernos Politécnicos de Difusión Cultural, 2000, pp. 7-12.

⁹⁸⁴ Guillermo Samperio en Varios Autores. *El hombre equivocado. Novela colectiva*, México, Joaquín Mortiz, 1988, pp. 48-49.

⁹⁸⁵ Vid. Guillermo Samperio. *El homo non sapiens*, en http://dev.amphibiaeditorial.com/index.php?page=account.index&option=com_virtuemart&Itemid=39&hx=529. (Bajado el 5/5/2011).

⁹⁸⁶ Julio Cortázar. *Rayuela*, op. cit., p. 466.

de la quietud (1991), publicados en Lille (Francia) en las Editions Drac Nord-Pas de Calais et Zou, e ilustrados con fotografías de Marc Pataut; las *short stories* de *Beatle Dreams and Other Stories* (1995), en la estadounidense *Latin American Literary Review Press*; las microficciones de *Gens de la ville* (2002 y 2009), en la parisina Atelier du Gue; y *La Gioconda in bicicletta* (2010), en la colección “Il mirto e il lentisco” de la italiana Aljon Onlus Edizione. Samperio asistió en Roma y en Calabria a la presentación oficial de este último trabajo, con el que su traductor obtuvo el Premio Nacional de Italia al mejor libro de cuentos trasladado del castellano.

No podemos concluir este apartado sin dar al menos un avance de los caminos que está tomando la obra samperiana, aún considerando que cualquier clasificación sobre la misma resulta incompleta y que estamos ante un escritor prolífico y de difícil seguimiento. Sus constantes proyectos ponen de relieve la idiosincrasia de “lo incontable”, cualidad que Borges, en “Argumentum ornithologicum”⁹⁸⁷, reserva para los acontecimientos decisivos. Así, podemos afirmar que las páginas nacidas de esta inquietud incesante, si bien se encuentran en desarrollo, apuntan a la maduración de una poética con escasos precedentes.

En los artículos de su columna semanal en el periódico *El Financiero*, varios de ellos publicados en su página *web*, Samperio muestra un inusitado interés por escribir sus “memorias”. A este desafío se dirige el relato de sus vivencias como promotor cultural y literario en el INBA; pero también de otras no menos exclusivas, como sus experimentos con el alcohol y las drogas, sus relaciones familiares y su participación en el movimiento estudiantil de 1968⁹⁸⁸. Recordemos que ya en 2002 expuso su voluntad de “escribir una novela sobre el 68, sé que se ha escrito mucho, pero quiero dar mi versión literaria de aquel momento, tal vez combinado con un poco de ciertas experiencias que tuve, por ejemplo, en Chiapas.”⁹⁸⁹

Pese a estas pinceladas que parecen adelantar una autobiografía, lo más notable de su última producción estriba en las próximas publicaciones. Así, en prensa hallamos *Vosotros los mismos*, una novela en la que Samperio ha trabajado durante más de quince años y con la cual desea “traducir a prosa la música minimalista del belga Win Mertens,

⁹⁸⁷ Jorge Luis Borges. *El hacedor*, op. cit., p. 22.

⁹⁸⁸ Vid. Guillermo Samperio. *Tekstos desde la Kómoda web*, op. cit.

⁹⁸⁹ Guillermo Samperio en Bladimir Villegas García. “Guillermo Samperio: ‘Que Echeverría no se haga el loco por el genocidio del 68’”, loc. cit., pp. 23-24.

los planteamientos visuales del cineasta ruso Tarkovsky y las ideas de Lyotard, Musil y Broch; su tema central es el no viaje, la quietud, la melcocha del tiempo detenido”⁹⁹⁰. Nótese, además de la influencia de William Faulkner, que la ausencia de precisiones en la localización de las acciones narradas recuerda a los procedimientos para crear indeterminación que emplea Arqueles Vela en *El Café de Nadie*: “En mi última novela, todavía no publicada, apenas doy datos de cómo es la ciudad en que suceden los acontecimientos. Dejo un margen amplio al lector, para que imagine la ciudad en que le gustaría que aconteciera la historia.”⁹⁹¹

Junto a esta tercera y esperada novela, Samperio ha anunciado un conjunto de artículos periodísticos que, con el título de *Cielito lindo (lo que todo extranjero debe saber o no antes de venir a México)*⁹⁹², aparecerá en Alfaguara prologado por un estudio del que aquí escribe. Se trata de una suerte de “guía turística” que aporta una visión, a la vez profunda y panorámica, de grandes hitos sociales y culturales del país surrealista por antonomasia. Compuesto por una miscelánea de textos breves, sobre todo ensayos y cuentos, el volumen abarca desde la crítica de arte y la concienciación política hasta el deslumbramiento por la belleza femenina y la reflexión filosófica. Su valor no se ciñe a la curiosidad del turista ávido por conocer costumbres y personalidades claves de la historia de México, puesto que los mexicanos también pueden verse reflejados en los escritos o descubrir aspectos que ignoraban de su cultura.

Por nuestra correspondencia por correo electrónico, sabemos que Samperio está preparando tres libros más: una novela histórica sobre el militar mexicano Juan Andreu Almazán, llamada *Almazán, el único general revolucionario*; un poemario sobre el proceso que va del amor al desamor, titulado en un principio *El sonido de los bambúes*, luego *El ligero horizonte que dejamos* y, finalmente, *Volvimos a escuchar ese adagio de Mozart*; y una colección de cuentos que, bajo el título de *Te acuerdas, Claudia*, contiene casi cuatrocientas páginas de narraciones realistas, extrañas y neofantásticas donde se alternan crónicas con prosas poéticas en las que la huella de Pérez Estrada se potencia con una impactante carga erótica.

Atrás queda el *Cantar de Guillom et Annabella*, “cantar de gesta posmoderno”

⁹⁹⁰ Guillermo Samperio en Luis García. “Entrevista: Guillermo Samperio”, op. cit.

⁹⁹¹ Guillermo Samperio en Juan Villoro. “Guillermo Samperio. Entrevista”, loc. cit., p. 9.

⁹⁹² Varios Autores. “Guillermo Samperio”, en http://es.wikipedia.org/wiki/Guillermo_Samperio. (Bajado el 26/7/2011).

que actualiza con audacia los valores del perfecto caballero medieval a través de un lenguaje innovador y de herencia surrealista. La belleza de este proyecto inacabado se atestigua únicamente en el apéndice de la presente tesis.

Concluamos este capítulo subrayando la capacidad de riesgo y la sed insaciable de Samperio como creador. Si como ser humano ha afrontado numerosas dificultades y ha salido ileso, cabe calificar su literatura de aventura imprescindible para lectores y escritores del siglo XXI. Probablemente lo mejor está por llegar.

CAPÍTULO IV

TEMAS, SÍMBOLOS Y PERSONAJES

IV.1. TEMAS.

Un buen cuento le revela al lector algo de sí mismo que no sabía o que no había sabido poner en palabras.⁹⁹³

Samperio sustenta su poética en una red de conexiones temáticas que permiten relacionar cada texto nuevo con los anteriores. Si bien en su obra encontramos una gran variedad de temas, creemos que dos de ellos sobresalen por encima de los demás. El primero es “el compromiso”, particularmente presente en la primera de las dos etapas que signan su trayectoria; el segundo, característico de su segunda fase creativa, lo constituye “la otredad”. Empero, ambos motivos aparecen en distinto grado a lo largo de su creación.

IV.1.1. El compromiso.

Basta con defender la vida y la dignidad humana por encima de cualquier otra cosa. Con eso es suficiente, del resto ya se encargarán los que decidan platicar nuestra historia.⁹⁹⁴

Diversos artistas e intelectuales, desde Cervantes y Fray Luis de León hasta el Marqués de Sade, Baudelaire o Nietzsche, han sufrido los rigores de la cárcel. De hecho, numerosas obras maestras de la literatura universal – al menos desde *La consolación de la filosofía* de Boecio – se han concebido o escrito en encierros reales o metafóricos.

La prisión suele vincularse con el mundo de las letras por razones ideológicas, como prueba el arresto de Hermann Broch tras escribir *El tentador* (1936). No obstante, Guillermo Sucre opina que existe en toda conciencia humana la idea de una privación de la libertad más allá de lo físico, como puede observarse en *Trilce* (1922) de César Vallejo: “[El poeta] percibe el sentido trágico de la ciudad moderna: otra forma de

⁹⁹³ Guillermo Samperio. “134”, en *Cómo se escribe un cuento. 500 tips para nuevos cuentistas del siglo XXI*, op. cit., p. 48.

⁹⁹⁴ Guillermo Samperio. *Emiliano Zapata, un soñador con bigotes*, op. cit., p. 117.

prisión, un vacío existencial donde la vida pierde su plenitud y se degrada sometida al orden de la rutina y del trabajo esclavizante.”⁹⁹⁵

Para Samperio, el encarcelamiento supuso un impulso decisivo a la hora de componer una literatura de denuncia política. En su primera juventud, como participante activo en el movimiento estudiantil de 1968, fue detenido y encarcelado por distribuir propaganda revolucionaria. Víctima de la represión llevada a cabo por los organismos gubernamentales mexicanos de la época, a los diecinueve años se sintió identificado con los postulados del marxismo y del anarquismo. Su incomodidad ante la mera noción de “cárcel” se convierte en un axioma con el que trata de hallar un lugar propio tanto en su país como en la tradición literaria. Comprobémoslo con las siguientes declaraciones:

En 1968 era gacetillero, me dedicaba a repartir volantes, a pegar carteles con demandas, a organizar mitines relámpago. Tenía contacto con una agrupación llamada Poder Popular, que hizo muchos de los carteles de la época. Luego del movimiento del 68 ya me separé de ellos, que pasaron a ser el Comando Zapata y a quienes apresaron luego. El caso es que en el 68 me detuvieron en Zacatenco mientras repartía propaganda. (...) Llegamos a esa cárcel unos 60 estudiantes. Las prostitutas nos manifestaron su apoyo al movimiento. En cuanto salieran el trato fue que, en sus espectáculos y en su trabajo en las esquinas, iban a abordar el tema del movimiento estudiantil con sus clientes. Ésa fue su manera de solidarizarse. Ahí pasamos 15 días. Vino después el 2 de octubre, del cual salí ileso.⁹⁹⁶

Según señala Andrés González Pagés, su primer libro implica tanto un reproche por el estado de la situación social y política como una reacción literaria en la que se testimonian los problemas como paso previo a su posible solución. Sin regodearse en la negatividad, Samperio entiende que la escritura ha de *agredir* “a lo establecido en tanto que lo establecido es para él, asimismo, una agresión”, actitud que emparenta con la de otros autores que “en toda América Latina dan cuenta de cómo los jóvenes intelectuales de hoy sienten que deben participar en la fase contemporánea de ‘conflicto generacional’, conflicto por lo demás eterno. O sea, negando los valores familiares”⁹⁹⁷. De ahí que no dude nunca en poner el dedo en la llaga en los asuntos sobre los que los sectores más conservadores tienden a mostrar intolerancia:

A mi sociedad parece molestarle estos tres elementos: el humor, la sexualidad y la política. Y casi siempre sobre ellos se ejerce la presión, la violencia. No gratuitamente existió un 68, ha

⁹⁹⁵ Guillermo Sucre. *La máscara, la transparencia*, op. cit., p. 139.

⁹⁹⁶ Guillermo Samperio en César Güemes. “Guillermo Samperio cumple 25 años de cuentista”, *La Jornada*, 20 de junio de 1999, p. 28.

⁹⁹⁷ Andrés González Pagés. “Introducción”, op. cit., p. 7.

habido desaparecidos; no gratuitamente se han cerrado revistas de humor y no gratuitamente se reprime moral y físicamente a homosexuales, a los amorosos de la calle.⁹⁹⁸

En *Cuando el tacto toma la palabra*, destaca “Carta de una ilusión pedante” por la metáfora con que el narrador explica cómo las teorías transgresoras con el *status quo* se vuelven tangibles y se materializan en terribles consecuencias para los subversivos: “La revolucionaria ilusión pedía a gritos que la sacaran de la cárcel antes de que pasara la destrucción; las explotinas ilusiones querían hacer la revolución pasara lo que pasara; pero fueron reprimidas por los aún ilusorios ejércitos de la ilusoria nación, muriendo heroicamente.”⁹⁹⁹

El texto concluye con una posdata en la que se corrobora la decepción por la respuesta represiva que recibieron los ideales del 68: “P. D. La palabra ilusión ya no tiene para mí ningún significado y, por tanto, ló-gi-ca-men-te, ¿no?, ya no la utilizo. Antes la usaba con mucha frecuencia, e inclusive era mi palabra favorita en todas sus formas; pero en estos momentos `la odio hasta el infinito, o hasta el fin del infinito.”¹⁰⁰⁰

En todo caso, Samperio se aleja desde el principio de su carrera de los tópicos y de los estereotipos, procurando no ofrecer una visión maniquea de los hechos y “con la idea de que la forma literaria fuera la dominante y no estuviera sujeta ni a la vehemencia ni al panfleto, (...) [a fin de escribir] cuentos sociales que muestran las contradicciones de la gente de izquierdas”¹⁰⁰¹. Este propósito se acentúa a partir de *Fuera del ring*, donde disimula las referencias autobiográficas a través de la modificación del contexto. Así acontece, por ejemplo, en “La primavera aún no termina”:

Desde aquellos días de revuelta comprendí que nunca llegaría a entender los tratados teóricos que yo mismo transportaba a diferentes zonas del país. Por eso estaba de acuerdo en que se me llamara obrero práctico. La segunda vez que me detuvo la Ojrana, en las orillas de Kiev, me agarraron con uno de esos cargamentos de propaganda. Iba solo, manejando el camión, y tal parecía que me estaban esperando.¹⁰⁰²

En la sección “I” del libro, titulada sintomáticamente “K. O. Técnico”, propone narraciones sobre la lamentable condición laboral de los trabajadores de las clases bajas.

⁹⁹⁸ Guillermo Samperio en Mariela Cuervo. “Guillermo Samperio: Entre lo fantástico y lo político”, loc. cit., p. 15.

⁹⁹⁹ Guillermo Samperio. *Cuando el tacto toma la palabra*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 48.

¹⁰⁰⁰ *Ibíd.*, p. 49.

¹⁰⁰¹ Guillermo Samperio en Rafael Pontes Velasco. “Entrevista a Guillermo Samperio: El genio precisa todos los ángulos”, loc. cit., p. 56.

¹⁰⁰² Guillermo Samperio. *Fuera del ring*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 98.

En “Medianoche”, por ejemplo, denuncia que “cuando no se pierde un dedo, se pierde un brazo, quemaduras en las manos, o el desgaste de los pulmones. Lo malo es cuando el dinero del seguro se esfuma, y por lo regular se esfuma; hasta lo quieren correr a uno por inservible.”¹⁰⁰³

La implantación de los primeros sindicatos, junto a la influencia de los libros marxistas, genera en los personajes una concienciación de su precariedad. Sin embargo, resulta difícil adaptar la evolución ideológica a un entorno dominado por la costumbre y por las relaciones particulares que se establecen entre patrón y obrero:

En ese entonces fue que leímos *El manifiesto y Del socialismo utópico al científico*. (...) Claro que le teníamos miedo a las palabras COMUNISTA, PROLETARIO, BURGUESÍA; por ejemplo, yo no podía imaginar al padre del ingeniero Duber siendo un burgués. (...) Pero no, compañeros, decía Rivera, a pesar de la sonrisa de filántropo, es un vampiro; detrás de esos labios rozagantes están escondidos los colmillos.¹⁰⁰⁴

En “La cuestión de los engranes”, se pone de relieve la importancia de que la defensa del proletariado no desemboque en una negación absoluta de todas las actitudes sospechosas de pertenecer a la burguesía. No se trata de “caer en la cuenta de que el surrealismo, la música de Penderecki, la pintura abstracta, las películas de Godard, no son más que una serie de máquinas inservibles o inútiles al servicio de la mejor de las masturbaciones de sus autores”¹⁰⁰⁵, sino de que cada uno se comprometa con su oficio y lo ponga a disposición de la lucha por mejorar las condiciones sociales y económicas de los más desfavorecidos: “Hay varios caminos para llegar a la Plaza Roja, uno de ellos puede principiar en un reloj ideado por Galileo o elaborando esculturas fugaces estilo Papini.”¹⁰⁰⁶

En este sentido, Samperio percibe que la palabra es el instrumento de combate más adecuado a su temperamento. Así lo atestigua en “Censura”, donde los detalles alusivos a su cotidianidad y la narración en primera persona refuerzan la apariencia de autobiografía. En este cuento se ironiza sobre la necesidad de guardar el decoro y callar todo lo que pueda molestar a las clases dominantes. De este modo, el narrador consulta el *Diccionario de sinónimos, antónimos e ideas afines* para evitar el uso de vocablos populares y, cuando no encuentra términos equivalentes a lo que quiere decir, recurre a

¹⁰⁰³ *Ibíd.*, p. 58

¹⁰⁰⁴ *Ibíd.*, p. 59.

¹⁰⁰⁵ *Ibíd.*, p. 94.

¹⁰⁰⁶ *Ibíd.*, p. 94.

la elipsis. Vémoslo en los circunloquios que emplea para no mencionar palabras como “váter” o “nalgas”:

En la mano izquierda sostiene el texto de Mark Twain, en la otra el Raleigh, las en el (sigue con el inglés); el, recuérdelo, también quería hacer valer sus derechos cívicos, y ahora se encuentra recargado sobre la fría. Por lo tanto *usted* se pone el cigarro entre los labios e introduce el dentro del archimencionado. El discurso es exhaustivo y lineal. Succiona Raleigh, pero se quema el labio superior y el humo se le introduce en los; su esposa entra a la casa directa al. Le grita que se apure y que nunca lo puede saludar de beso porque siempre se carga la humareda en el [sic]¹⁰⁰⁷

Una preocupación similar se aprecia en varios cuentos de *Lenin en el futbol*. En “Otra casa”, la imposibilidad de expresarse libremente – “quiero meterle el abrelatas a mis palabras, abrir de cuajo esta vida que cargo hace tantos años”¹⁰⁰⁸ – aumenta con la incertidumbre por el futuro. Los asesinatos provocados por las autoridades corruptas quedan impunes, de suerte que su frecuencia termina por insensibilizar a la población: “No levantamos el tubo del teléfono para responder a ese llamado que viene de la furia y la desesperación, por eso seguimos discutiendo nuestras estéticas masturbadoras sin que esa muerte, sin que esa posible muerte nos conmueva, aunque los periódicos vociferen o callen cínicamente.”¹⁰⁰⁹

En el relato homónimo del libro, las vicisitudes de la clase obrera se trasponen al desamparo que también sufren los deportistas: “Dijo que lo único que faltaba, después de los tupamaros, era balompiestas de izquierda, como si los futbolistas fuéramos puros pendejos conformistas”¹⁰¹⁰. Samperio lamenta el fracaso de las demandas sociales, en especial de la oportunidad de crear un sindicato nacional de jugadores profesionales de balompié. Cuando éstos se retiran, sobre todo los de menos recursos económicos, se ven abocados a una posición de completa desolación: “Y como estoy muy feo no creo que me contraten para los comerciales de televisión.”¹⁰¹¹

En este texto, la utilización de la primera persona incrementa la verosimilitud y la carga afectiva de la historia (nótese que nuestro autor jugó en las categorías inferiores

¹⁰⁰⁷ Guillermo Samperio. *Fuera del ring*, en *Cuando el tacto toma la palabra. Cuentos (1974-1999)*, op. cit., p. 157.

¹⁰⁰⁸ Guillermo Samperio. *Lenin en el futbol*, en *Cuando el tacto toma la palabra. Cuentos (1974-1999)*, op. cit., p. 76.

¹⁰⁰⁹ *Ibíd.*, p. 76.

¹⁰¹⁰ Guillermo Samperio. *Lenin en el futbol*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 115.

¹⁰¹¹ *Ibíd.*, p. 119.

del América¹⁰¹²). El protagonista se dirige a un interlocutor anónimo, lo que recuerda al “*vuesa merced*” de las novelas picarescas. Se constata así que el buen aprovechamiento de las técnicas literarias propicia que la ficción se torne en un modo sumamente efectivo a la hora de testimoniar las desigualdades sociales.

“En el departamentito del tiempo” constituye el culmen de las inquietudes samperianas acerca de la incidencia del plano político-social en el personal. El cuento expone las desavenencias que hallan dos amantes anarquistas en el reparto de sus roles, conscientes de que entre el trabajo y el amor existen correspondencias, compensaciones y contradicciones de toda índole: “Lo que ella denominaba ‘el compromiso proletario’ echaba raíces hasta en lo cotidiano”¹⁰¹³. Los jóvenes reivindican la desnudez como prueba de su rebeldía ideológica – “desayunaban desnudos, barrían y trapeaban desnudos, leían el periódico desnudos, estudiaban desnudos: todo desnudos”¹⁰¹⁴ –, lo que contribuye a confirmar los planteamientos de Samperio: “En un cuento – por lo menos en los míos –, así trate de cuestiones políticas debe estar presente el elemento erótico.”¹⁰¹⁵

“Aquí Georgina” persevera en este objetivo, si bien aquí se hace mayor hincapié en la crítica de “la tradición doméstica, el aguante materno en su eterna cocina, en su eterno trapeador, en su eterna cama, mientras el padre, siempre querido y disculpado por esta sociedad patriarcal, se la pasa en su eterna cantina, en sus eternos chistes morbosos, en su eterna otra cama”¹⁰¹⁶. Aunque los enamorados continúan encontrando su salvación como individuos en la pasión sexual, expresada de forma plástica e intensa, se impone la responsabilidad de no pasar por alto las acciones repudiables de las mafias amparadas por los poderosos:

Los diarios y los noticieros de la televisión ocultaban la existencia de los *gángsteres* de lujo, de *gasnet* y chamarras de piel de antílope, los niños *popis* transformados en peligrosos asesinos y

¹⁰¹² Vid. la respuesta a la octava pregunta de la Entrevista 3, incluida en el apéndice de esta tesis, p. 622: “En realidad se trata de una cuestión familiar, ya que mi padre y mis tíos jugaron al fútbol. Con perspectiva, me parece un error por mi parte no haber seguido jugando en el América. Era un buen defensa y quizá como futbolista hubiera encontrado más tiempo para escribir. Me queda el consuelo de haber metido un gol un poquito más allá del medio campo.”

¹⁰¹³ Guillermo Samperio. *Lenin en el fútbol*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 131.

¹⁰¹⁴ *Ibíd.*, p. 132.

¹⁰¹⁵ Guillermo Samperio en Salvador García. “Guillermo Samperio: El deseo de la escritura”, op. cit.

¹⁰¹⁶ Guillermo Samperio. *Lenin en el fútbol*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 139.

traficantes en grande: cocaína y morfina, armas y trata de blancas (...). Sí, los medios de comunicación silenciaban las atrocidades de “los niños de su papi”, de “los – verdaderos – gánsteres de la sedición”, lo mismo que silencian muchos otros hechos atroces, como un obrero vomitando sangre después de una golpiza.¹⁰¹⁷

También en “Desnuda” se ponen de manifiesto las agresiones físicas que reciben los que no comulgaban con el régimen político imperante. A través de una narración retrospectiva de compleja factura, en la que se alternan diálogos y pensamientos de distintos personajes, se subraya el retraso con que llegaron a México las ideas de izquierda. La transmisión de las mismas se produjo intermitentemente, de suerte que el anhelo por construir un partido socialista se traduce en “un trasplante de la moral burguesa a una supuesta moral proletaria, pero igualmente falsa.”¹⁰¹⁸

Samperio retoma en *Lenin en el fútbol* el acontecimiento que marcó su toma de postura tanto en la vida como en la literatura. Así, “Venir al mundo” se reviste de tintes autobiográficos para hacer patentes la rabia y la impotencia que le embargaron durante los asesinatos cometidos en la plaza de Tlatelolco en 1968. Al mismo tiempo que evoca “los ojos temerosos de mi madre frente a un hijo que le nacía, nada más ni nada menos, de nueva cuenta”¹⁰¹⁹, reprocha a los responsables de los medios de difusión su silencio: “Tengo ocho años de edad, ocho años de dolor. (...) Mientras yo nacía en el quicio de la puerta, frente a esos ojos que adivinaban un futuro de armas, de pólvora en las manos, el radio nada, señores, nada.”¹⁰²⁰

Dada su habilidad para destapar impunidades en la política, no extraña que diecisiete años después se adentre, en *¿Por qué Colosio?*, en el misterio de la autoría intelectual de un magnicidio que conmocionó México. A su juicio, “en la muerte de Colosio vimos la nuestra, la de otros”¹⁰²¹. La ausencia de información sobre los sucesos que determinaron el destino de Luis Donaldo Colosio, candidato del PRI asesinado durante la campaña electoral, le conduce a realizar una investigación profunda sobre lo que valora como “otro voto de desconfianza a la sociedad diversa, multiétnica y multicultural. Una grave resistencia gubernamental a la transición democrática. La respuesta social no tardó:

¹⁰¹⁷ *Ibíd.*, pp. 139-140.

¹⁰¹⁸ *Ibíd.*, p. 130.

¹⁰¹⁹ *Ibíd.*, p. 149.

¹⁰²⁰ *Ibíd.*, p. 149.

¹⁰²¹ Guillermo Samperio. *¿Por qué Colosio?*, México, Océano, 1995, p. 33.

se leyó la intención del gobierno de manipular el proceso electoral”¹⁰²². Su recorrido cronológico por la trayectoria del político encuentra el principal obstáculo en el mismo vacío informativo que denunciaba en sus primeros libros: “Pero esa terca costumbre de acordar a puerta cerrada nos dice que sería imposible hacer tal biografía, porque habrían de revelarse tal vez asuntos delicados y comprometedores.”¹⁰²³

Si bien las circunstancias históricas y personales incitan al joven Samperio a escribir una literatura comprometida, cabe recalcar que en su segunda etapa creativa no descuida la crítica social. Sin embargo, en pleno apogeo de la posmodernidad y con más años en la profesión, su intención de denuncia se sustenta en procedimientos literarios que van más allá del testimonio y el realismo. No en vano Salvador García lo define como “uno de los escritores mexicanos que se ha mantenido al margen de los estándares de lo *políticamente correcto*, que ha sabido combinar su sentir político con una aguda visión literaria de la vida cotidiana de los mexicanos en las últimas tres décadas.”¹⁰²⁴

Desde la publicación de *Textos extraños* (1981), nuestro autor no se adscribe por completo a ninguna tendencia política. Aunque comparte la mayoría de los postulados de la izquierda, se resiste a cualquier etiqueta con la que se dé por sentada una manera única de abordar las problemáticas socio-económicas. Su condición de “posmoderno poco convencional”, como vimos en el Capítulo I de esta tesis, obedece al respeto irreductible a la tradición literaria, a la obra propia y al lector. De ahí que conciba la política como una parte esencial de su creación, pero no como el centro neurálgico y exclusivo de la misma.

Las ficciones posmodernas pueden combatir contra los abusos de poder, pero sus bases teóricas – en principio – no exigen ninguna filiación ideológica. La carencia de posicionamiento político de muchos de sus autores suele interpretarse como fruto de una postura reaccionaria. Así, Francisco Umbral los considera próximos a “un anarquismo de derechas”¹⁰²⁵, mientras José María Mardones los califica de neo-conservadores:

El pensamiento posmoderno, con su defensa de un pluralismo de juegos de lenguaje que imposibilita ir más allá de consensos locales y temporales, no permite disponer de criterio alguno para discernir las injusticias sociales. Nos deja a merced del *statu quo*, encerrados en lo existente

¹⁰²² *Ibíd.*, p. 27.

¹⁰²³ *Ibíd.*, p. 48.

¹⁰²⁴ Salvador García. “Guillermo Samperio: El deseo de la escritura”, op. cit.

¹⁰²⁵ Francisco Umbral. *Guía de la posmodernidad. Crónicas, personajes e itinerarios madrileños*, p. 119.

y sin posibilidades de una crítica sociopolítica racional. Tal pensamiento, aunque se proponga lo contrario, termina no ofreciendo apoyo a la democracia y siendo un apoyo a las injusticias vigentes.¹⁰²⁶

Alfredo Saldaña, en cambio, opina que la posmodernidad propicia una visión amplia de los sistemas democráticos, “puesto que se articula como un debate en torno a un proyecto ideológico en el que detrás de las diferentes propuestas de escritura laten distintos intereses y determinadas y, en ocasiones, enfrentadas actitudes políticas”¹⁰²⁷. La heterogeneidad de pensamiento se corresponde con la libertad de elección, lo que deviene en una mayor facilidad para comprender a nuestros semejantes. De hecho, la literatura samperiana no se muestra neutra ni indiferente ante el sufrimiento humano, sino que nos advierte de la importancia de la solidaridad para que las diferencias culturales, religiosas o políticas no acaben en desavenencias de consecuencias trágicas.

Samperio cumple esta premisa en varias de sus brevedades, pero sobre todo en las de *Gente de la ciudad*. Así lo ilustra “Brillante autobiografía”, donde no sólo homenajea los recursos de la novela picaresca sino que, como arguye Jacqueline Covo, propone toda una “parodia destructora del mito revolucionario de promoción social”¹⁰²⁸. Como en otras narraciones de este tipo, caracterizadas por asumir la convención autobiográfica, el estatus social del protagonista no evoluciona a lo largo de los años; paralelamente, la picardía inicial del personaje queda reducida a la pasividad de quien se siente incapaz de sobreponerse al infortunio. Recordemos, a este respecto, que un rasgo definitorio de las ficciones breves estriba en la transgresión de las tradiciones literarias precedentes. De este modo, una vida entera puede resumirse en apenas siete frases, repletas a la vez de ironía y de concienciación social:

En proceso similar a lo más connotado de la política y la cultura, yo empecé desde abajo. Mi familia vivía en el sótano de un edificio del centro. A la muerte de Pepín, el oso acróbata de mi padre, nos hundimos aún más en la miseria. Yo salía a probar suerte y la encontré: durante un mes comí sopa calentita en el Hospicio de Pelones. Mi primera relación con las letras fue a través de las de los periódicos, los cuales me taparon en la banca del parque en noches de invierno. La segunda tuvo lugar años después, cuando las firmé en un crédito por mi silla de bolero. Actualmente, luego de agotadoras y largas jornadas de sub y desempleo, me encuentro ya

¹⁰²⁶ José María Mardones. “El neo-conservadurismo de los posmodernos”, en Gianni Vattimo *et alii*. *En torno a la posmodernidad*, loc. cit., p. 38.

¹⁰²⁷ Alfredo Saldaña. *Modernidad y posmodernidad. Filosofía de la cultura y teoría estética*, op. cit., p. 100.

¹⁰²⁸ Jacqueline Covo. “Guillermo Samperio o la realidad oculta (*Gente de la ciudad*)”, loc. cit., p. 60.

en la cúspide: vivo en el cuarto H de la azotea del edificio Molino del Rey, en la Unidad Nonoalco-Tlatelolco.¹⁰²⁹

“El plano imposible”, de *La Gioconda en bicicleta*, da un paso más en este afán por dotar de matices a la escritura comprometida. El relato arranca con un significativo paratexto: “Para los caídos en los Balcanes”. Esta dedicatoria cobra fuerza a medida que avanzamos en la lectura y la trama se transmuta en una posible alegoría de las guerras acontecidas en la antigua Yugoslavia. Los injustificables motivos de toda lucha armada se deducen a partir de la extrañeza que suscita la historia de Tiberio, un hombre que nació en un lugar, lo bautizaron en otro y registró su nombre en un tercero.

Se trata de una crónica con datos ficticios que, pese a plantear un tema propio de la neofantasia, sobresale por su intención social. Su técnica narrativa es carveriana, ya que progresa a partir de la sugerencia – puede dar la impresión de que no ocurre nada – y deja la resolución en suspenso, justo cuando contamos con la información suficiente para reconstruir los sucesos narrados.

El argumento denuncia implícitamente el absurdo que supone perder la vida por conservar las fronteras geográficas: “Moroleón consigue rango de pueblo a mitad del XIX, mientras Uriangato lo tenía ya desde el XVII”¹⁰³⁰. La revuelta producida entre estos territorios se origina porque “la compañía de teléfonos hizo un directorio (...) con la misma clave”¹⁰³¹. Esta coincidencia, en apariencia trivial, anula simbólicamente la identidad que distinguía a unos vecinos de otros.

Las señas de una población influyen en última instancia en las que rigen la personalidad individual, de modo que ésta puede verse afectada por los cambios ocasionados en el colectivo: “En el colegio de Uriangato me veían como intruso, como ven todo Moroleón. Siento que dentro de mí hay un culpable doble. Mi espíritu es como las tuberías y los cables retorcidos de nuestro subsuelo”¹⁰³². El protagonista reflexiona en medio de dos prostitutas y concluye que, al igual que les ocurre a éstas, las tierras pasan de “mano en mano” en función de intereses políticos variables. Su sueño consiste en disfrutar de las ventajas de cada pueblo, sin que el hecho de nacer en uno implique la renuncia de los otros. La relatividad de la noción de pertenencia, el eclecticismo y la mente abierta del autor se reflejan aquí en el deseo de que el “plano imposible” de la

¹⁰²⁹ Guillermo Samperio. *Gente de la ciudad*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., pp. 187-188.

¹⁰³⁰ Guillermo Samperio. *La Gioconda en bicicleta*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 383.

¹⁰³¹ *Ibíd.*, p. 383.

¹⁰³² *Ibíd.*, p. 384.

transnacionalidad sea posible, logrando de esta forma que se abandone la violencia.

Según Salvador García, “la literatura de Samperio es alcalina y corrosiva”¹⁰³³. No por casualidad reconoce que la *ficción* “le ha dado fuerza a mi vida y, a través de ella, cumplo con una de las funciones del hombre, que es testimoniar evidencias, tanto espirituales como materiales, y el acontecer de la humanidad”¹⁰³⁴. En lo que se refiere a la *dicción*, acepta la insuficiencia de las palabras a la hora de precisar con exactitud la realidad; simultáneamente, celebra la capacidad con que éstas impulsan la acción y aportan matices que impiden dividir a los hombres en “buenos” y “malos”. Por tanto, la poesía samperiana se hace eco del compromiso presente en la narrativa y el ensayo. Así se atestigua en “Hora cero de la palabra”, de *La pantera de Marsella*:

Palabras hechas polvo,
palabras polvo vueltas polvo
para dejar su sitio a la pólvora
nunca fue palabra puñal
ni horca ni misil ni espada,
encapuchadas acciones del desastre,
vocablos luz, agua,
fuego, aire, tierra, cántaro,
alma, pelota, respiración, martillo,
disfrazadas como espías y estrategias,
vocablos arcabuz, lanza, bombardero,
bastión, pistola, cimitarra.
Tan en antifaces, tan simpáticas
apócrifas palabras, tan prestigio,
tan conquista, tan cruzadas,
las otras fueron siempre palabras pobres,
palabras amanecer
cuerpos desnudos.
Es esa oscuridad de la palabra
la señora palabra hecha polvo,
guardada para siempre en sí misma,
fisura
abismo que se abre entre los labios.¹⁰³⁵

¹⁰³³ Salvador García. “Guillermo Samperio: El deseo de la escritura”, op. cit.

¹⁰³⁴ Guillermo Samperio en Bladimir Villegas García. “Guillermo Samperio: ‘Que Echeverría no se haga el loco por el genocidio del 68’”, loc. cit., p. 22.

¹⁰³⁵ Guillermo Samperio. *La pantera de Marsella*, op. cit., p. 52.

Samperio, sobre todo a partir de su segunda etapa, procura que sus textos no se vean contaminados por ningún juicio personal de carácter partidista. Esta prevención proviene de su admiración por Chéjov, de quien aprendió que “ni siquiera en asuntos extraliterarios – antropología, ciencia, finanzas, historia, política –, el escritor debía plantear soluciones ni dar opiniones a la prensa; sugería que mejor debía quedarse callado y dejar que los especialistas en la materia dieran soluciones”¹⁰³⁶. Con esta postura pretende “beneficiar al lector. Esta razón es suficiente para que el artista se decida a autosuprimir al individuo que porta la creatividad. Si quiere ser didáctico, puede serlo en los manuales de literatura o en las aulas.”¹⁰³⁷

Precisamente en sus libros didácticos, y nunca en los literarios – donde prima la intención estética –, expresa con claridad su visión de los avatares políticos más controvertidos. En *Juárez. Héroe de papel*, alega que la imagen idealizada del revolucionario deriva únicamente de los textos de historia. Desde su punto de vista, la deuda externa de México comienza a gestarse con el enorme préstamo económico que Juárez pidió al gobierno estadounidense a fin de mantenerse en el poder y reforzar su ejército: “Jamás podremos acabar de pagar el dinero que le debemos a Estados Unidos. Pues ahora ya sabes quién contribuyó en gran medida a crear ese problemón que nunca se acaba, a tal grado que los Estados Unidos retienen las facturas de Pemex como garantía de los pagos que debe hacer el país.”¹⁰³⁸

Samperio nunca olvida la aspiración universal de sus escritos, ni siquiera cuando incursiona en la narrativa juvenil. En la actualidad, sostiene con convencimiento que su verdadero compromiso estriba en el adquirido libremente con la palabra. Admite que ha escrito textos con contenido político y, en este sentido, reconoce su deuda con “Edmundo de los Ríos, que tiene una excelente novela con tema político que se titula *Los juegos verdaderos*”; no obstante, asegura: “Hasta el momento no he escrito literatura política”¹⁰³⁹. Estima que en México, frente a lo que observa en Europa, “se respeta al escritor, se le consulta todavía sobre asuntos de la vida pública. Tenemos un ejemplo muy reciente que es el de Octavio Paz, la opinión de él pesaba. Era como un

¹⁰³⁶ Guillermo Samperio. *Di algo para romper este silencio. Celebración por Raymond Carver*, op. cit., p. 319.

¹⁰³⁷ Guillermo Samperio. “El escritor y la autoaniquilación creativa”, loc. cit., p. 109.

¹⁰³⁸ Guillermo Samperio. *Juárez. Héroe de papel*, op. cit., p. 67.

¹⁰³⁹ *Ibíd.*, p. 14.

secretario de estado en momentos diversos y críticos del país”¹⁰⁴⁰; empero, insiste en que no se imponga ningún modelo de conducta aplicable a todos los escritores:

Pienso en la responsabilidad del escritor – o en mi responsabilidad; no quiero meterme en la responsabilidad de los demás; algunos opinan tajantemente que si debe haber un compromiso político, debe ser en el sentido de no traicionar a tu texto, sea cual sea el tema (...); el compromiso social del escritor es con su texto y con el lector (...). Lo político es cuestión íntima del que escribe.¹⁰⁴¹

Ante todo, no se identifica con ninguna ideología concreta y se rebela contra toda explotación del hombre por el hombre que detecte en la sociedad, considerándose “apartidista, nunca he pertenecido a ningún partido político; sin embargo, tengo amigos en todos los partidos. (...) Mi política es contra la injusticia”¹⁰⁴². Su apuesta consiste en la solidaridad para mejorar la convivencia entre las distintas comunidades y combatir así las penalidades del mundo contemporáneo: “Estamos viviendo dentro de un cadáver. Se trata, pues, de resucitarlo o de ir gestando otro donde el individuo tenga un respeto por sí mismo y reciba un respeto irrestricto de los demás”¹⁰⁴³. Por ello no sorprende que, a la pregunta de “¿cuál es el principal defecto de los jóvenes de nuestros días?”, responda sin tapujos que lamenta “la ausencia de utopías.”¹⁰⁴⁴

En definitiva, Samperio concibe la literatura como una herramienta con la que evidenciar y develar los grandes problemas del ser humano. Como señala acertadamente Paola Vázquez, “no ha caído en la tentación de convertir su opinión en profesión. Como escritor, hace críticas de las distintas esferas de la realidad y plantea preguntas sin ofrecer respuestas, éstas últimas las deja al lector a quien le permite participar, adoptar su propia postura, reflexionar y hacerse de su propio juicio”¹⁰⁴⁵. De ahí que pueda decirse que su compromiso es a la vez introspectivo y expansivo, ya que se sumerge en

¹⁰⁴⁰ Guillermo Samperio en Mara L. García. “Entrevista a Guillermo Samperio”, loc. cit., p. 5.

¹⁰⁴¹ Guillermo Samperio en Mariela Cuervo. “Guillermo Samperio: Entre lo fantástico y lo político”, loc. cit., p. 15.

¹⁰⁴² Guillermo Samperio en Bladimir Villegas García. “Guillermo Samperio: ‘Que Echeverría no se haga el loco por el genocidio del 68’”, loc. cit., p. 25.

¹⁰⁴³ Guillermo Samperio en Pedro Ángel Palou. “Retrato de la ciudad ominosa. Entrevista con Guillermo Samperio”, op. cit.

¹⁰⁴⁴ Guillermo Samperio. “Transcripción del chat con Guillermo Samperio llevado a cabo el 3 de julio de 2003”, op. cit.

¹⁰⁴⁵ Paola Vázquez Almanza. “Todos somos ficticios”, en http://www.literatura.inba.gob.mx/literaturainba/diccionarios/notas_more.php?id=2356_0_4_0_C. (Bajado el 1/8/2011).

las tribulaciones más profundas de la humanidad para buscar su origen, compartirlas con nosotros e invitarnos a reaccionar. Así lo señala en las siguientes declaraciones:

La literatura y la política no deben estar separadas, sino ser parte de una manera más completa y compleja de ver la vida. En esto yo adopto como míos modelos literarios anteriores como los de Rimbaud, Lautréamont, Kafka y Stanislaw Lem, quienes poseen una visión dura, severa y crítica del entorno social que los rodea. (...) Yo atribuyo mi vocación por la literatura precisamente a mi rebeldía.¹⁰⁴⁶

¹⁰⁴⁶ Guillermo Samperio en Salvador García. “Guillermo Samperio: El deseo de la escritura”, op. cit.

IV.1.2. La otredad.

El otro puede ser ilusoriamente idéntico al ser que nos devuelve el espejo, como una persona y su retrato, como el objeto en sí mismo: el otro es incomprendible.¹⁰⁴⁷

Roger Bozzetto considera que los textos fantásticos se caracterizan por concebir la “otredad” como una entidad incognoscible, a la vez real y engendrada por un proceso ficcional: “Esa aparición imprevista de `lo indecible y que sin embargo está ahí’, portador de angustia, tiene lugar en momentos problemáticos: aflora y atrapa sin dejarse nunca domesticar. Lo otro sigue estando presente, opaco, viscoso, en el umbral de lo representable”¹⁰⁴⁸. De hecho, desde que Rimbaud consolidó la fórmula *Je est un autre*, no son pocos los escritores que crean personajes dobles de sí mismos, poniendo en duda la noción de identidad y generando una controvertida dialéctica entre el sujeto lírico y su imagen especular.

Borges explora con singular ironía el tema del encuentro con *el otro*, que es *uno mismo*. Desde su punto de vista, se trata de una cuestión metafísica que se dirime en el terreno artístico y que entraña tanto escepticismo respecto a la originalidad del artista como la creencia de que la humanidad puede resumirse y decidirse en la vida de un solo individuo. Estas ideas, procedentes de la máxima *todos somos uno* de Schopenhauer, las recalca en su “Arte poética” – “el arte debe ser como ese espejo / que nos revela nuestra propia cara”¹⁰⁴⁹ –; en “El Aleph” – “vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó”¹⁰⁵⁰ –; y, sobre todo, en “In memoriam A. R.”, donde postula su deseo de “ser nadie para ser todos los hombres.”¹⁰⁵¹

Cortázar, por su parte, se interesa por descubrir diferentes facetas de sí mismo a través de la inmersión en otras realidades, poniendo de relieve “la gran ilusión de la compañía ajena, al hombre solo en la sala de los espejos y los ecos”¹⁰⁵². También

¹⁰⁴⁷ Guillermo Samperio. (Introducción). “El otro y su reflejo”, en Carla Rippey. *Hábito de imágenes*, México, Tecnológico de Monterrey, 2002, p. 3.

¹⁰⁴⁸ Roger Bozzetto. “¿Un discurso de lo fantástico?”, en David Roas (Ed). *Teorías de lo fantástico*, loc. cit., pp. 237, [1990].

¹⁰⁴⁹ Jorge Luis Borges. *Antología poética (1923-1977)*, op. cit., p. 44.

¹⁰⁵⁰ Jorge Luis Borges. *El Aleph*, Madrid, Alianza, 2000, p. 192, [1949].

¹⁰⁵¹ Jorge Luis Borges. *El hacedor*, op. cit., p. 92.

¹⁰⁵² Julio Cortázar. *Rayuela*, op. cit., p. 137.

Monterroso resalta la importancia del tema del espejo en la literatura universal, aunque con mayor ironía: “Susto de poetas y recurso de críticos.”¹⁰⁵³

Samperio se adentra en territorios similares en varios de sus textos. Así, en “Narciso nocturno” descubre que “en el paisaje sobrenatural del espíritu ajeno pero próximo nos miramos con espanto porque suponemos de pronto que ese ambiente interior es un espejo”¹⁰⁵⁴; y, en “El miedo de los espejos”, atiende a la soledad que en nuestros días rodea a tales objetos, dado que nos devuelven una imagen cada vez más difusa y menos perfilada: “El espejo de bolso, el fragmento colgado en el cuarto pobre y los espejos enormes que cubren edificios, tienen miedo. Todavía a principios del siglo XIX el reflejo mantenía el impulso de querer transmutar su sitio por persona, cosa o animal, reflejados.”¹⁰⁵⁵

La paradoja se acentúa en “Las aguas del espejo”, donde el homenaje a Heráclito se funde con la expresión de temores más hondos – “El espejo que huye lleva agua de ríos subterráneos en sus imágenes. Debido a ello ningún hombre puede mirarse dos veces en el mismo espejo. En la segunda ocasión, las corrientes profundas del espejo podrían arrastrarlo y perderlo”¹⁰⁵⁶ –; en “Municiones”, que ofrece una perspectiva más sugestiva y metafórica – “El espejo que no miramos tiene agua de silencios”¹⁰⁵⁷ –; y en “Huecosa”, con el que cobramos conciencia del doble y ambiguo paraje por el que transcurre nuestra existencia: “Pude verme y no verme, me vi hecho fragmentos ante el espejo hueco en el que no puedo verme. Percibirme desmembrado mitigó un poco lo que yo denominaría mi huecosa dolencia. Me vi y no me vi; mi espacio visual me observó.”¹⁰⁵⁸

Esta incertidumbre existencial se debe, en gran medida, a la polifonía de voces que confluyen en nuestro autor. La construcción de disfraces o máscaras múltiples, tan frecuente en la posmodernidad, propicia la convivencia de personalidades muy disímiles entre sí. Francisca Noguero, en su artículo “La intensidad y los (S)amperios”, defiende que lo proteico es precisamente el rasgo fundamental de una escritura que transmite, en

¹⁰⁵³ Augusto Monterroso. *Lo demás es silencio. La vida y la obra de Eduardo Torres*, Barcelona, Anagrama, 1991, p. 141, [1978].

¹⁰⁵⁴ Guillermo Samperio. *Cuaderno imaginario*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 233.

¹⁰⁵⁵ Guillermo Samperio. *La brevedad es una catarina anaranjada*, op. cit., p. 78.

¹⁰⁵⁶ Guillermo Samperio. *La brevedad es una catarina anaranjada*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 421.

¹⁰⁵⁷ *Ibíd.*, p. 443.

¹⁰⁵⁸ *Ibíd.*, p. 427.

cada contacto y en diversas direcciones, una gran cantidad de energía:

Llamamos Intensidad a un valor que cuantifica la magnitud de la corriente eléctrica y que tiene como unidad el amperio. Casualmente, Guillermo Samperio no se conforma con una sola faceta en su obra – por ello podemos hablar de los “samperios” de su literatura – con lo que, con el título de esta conferencia, cubro un doble objetivo: aludir al carácter polifacético de su producción y a los correntazos de subidísima energía que galvanizan sus palabras, y que en cualquier momento pueden acalambarnos.¹⁰⁵⁹

Samperio forja lecturas de sí mismo a través de sus composiciones, atreviéndose a conferir a su nombre cualidades contradictorias. Si bien este recurso literario proviene de su admiración por las biografías ficticias, como *Vidas imaginarias* (1896) de Schwob o la borgesiana *Historia universal de la infamia* (1935), no podemos olvidar a otros escritores que también le influyen en su búsqueda de la otredad. Entre ellos destaca Francisco Tario, cuya *leyenda*, según señala Luzelena Gutiérrez, “se enriqueció también con la construcción de un personaje, pues Francisco Peláez no sólo armó personajes literarios sino que hizo de Tario un personaje.”¹⁰⁶⁰

En este sentido, cabe argüir que Oliverio Gironde adoptó una técnica diferente para cumplir un objetivo casi idéntico, en tanto apuesta por la ruptura total de la unidad del sujeto lírico. Así lo corrobora en el texto “6” de su *Espantapájaros (Al alcance de todos)* – donde declara: “Soy políglota y tartamudo”¹⁰⁶¹ – o, más específicamente y con una maestría sin igual, en el “8”:

Yo no tengo una personalidad; yo soy un cocktail, un conglomerado, una manifestación de personalidades (...), no pasa media hora sin que me nazca una nueva personalidad (...). ¡Imposible saber cuál es la verdadera! Aunque me veo forzado a convivir en la promiscuidad más absoluta con todas ellas, no me convengo de que me pertenezcan (...). Mi vida resulta así una preñez de posibilidades que no se realizan nunca, una explosión de fuerzas encontradas que se entrechocan y se destruyen mutuamente.¹⁰⁶²

Samperio, como Gironde, halla en la literatura el marco perfecto donde llevar a cabo esa *preñez de posibilidades* que define su concepción heterogénea del universo. Cada uno de sus textos suscita distintas interpretaciones, plasmando su capacidad de ser *uno y muchos*, a semejanza del mar o de ciudades poliédricas como la capital de México. Por ello, Hernán Lara Zavala deduce que pertenece a dos mundos: el nuestro y

¹⁰⁵⁹ Francisca Noguero Jimémez. “La intensidad y los (S)amperios”, loc. cit., p. 1887.

¹⁰⁶⁰ Luzelena Gutiérrez de Velasco. “Francisco Tario, ese desconocido”, loc. cit., p. 43.

¹⁰⁶¹ Oliverio Gironde. *Espantapájaros (Al alcance de todos)*, Buenos Aires, Losada, 1932, p. 84.

¹⁰⁶² *Ibíd.*, p. 86-87.

otro de carácter *oblicuo*, extraño, en el que “la sonrisa ‘socarrona y salada’ que (...) atribuye a alguno de sus protagonistas se vislumbra tras cada página en donde se mezclan casi sin que lo notemos el horror y el humor, la realidad y la fantasía, la locura y la risa.”¹⁰⁶³

Como él mismo indica, “el acto creativo es un proceso constante de aniquilación del creador, y sólo a partir de la autosupresión del individuo que porta la creatividad es posible que el otro reciba el objeto artístico”¹⁰⁶⁴. De ahí que estime que todo artista edifica necesariamente una realidad “diferente a la suya propia: descubre aspectos de sí mismo que le eran desconocidos”¹⁰⁶⁵. El hallazgo de identidades paralelas o divergentes a través de la transformación de la persona en personaje desemboca en lo que Cortázar denomina “autocreación del autor por su obra.”¹⁰⁶⁶

Ya Borges, sobre todo en su relato “Borges y yo”, demostró que su apellido podía convertirse en el motivo principal de su literatura y erigirse por encima y con independencia del hombre al que se refiere. Lara Zavala analiza este procedimiento en varias ficciones samperianas, consistente en crear personajes que comparten sus intereses, sus iniciales “o un nombre tan cercano al suyo como el de Guillermo Segovia, que nos hace evidente que se trata de una juguetona elaboración a partir de su propia persona y que por lo general se relaciona con los intrínquilis del oficio de escritor.”¹⁰⁶⁷

En lo que respecta a la asignación de obsesiones particulares a los protagonistas de sus narraciones, deben mencionarse “Del zapatero” y la serie de cuentos en torno al mago Witold. En “La noche de Witold y Vicky”, por ejemplo, el héroe se sitúa a un nivel existencial próximo al de su creador, estableciendo una frontera difusa entre lo ficticio y lo real: sintomáticamente, evoca una de las impresiones que nos produce el *Samperio escritor* cuando, en un acto de magia, extrae de la nada “un montón de zapatos rojos de mujer linda.”¹⁰⁶⁸

¹⁰⁶³ Hernán Lara Zavala. “Nota introductoria”, en *El cuento contemporáneo. Material de lectura*, México, UNAM, 1995, p. 4.

¹⁰⁶⁴ Guillermo Samperio. “El escritor y la autoaniquilación creativa”, loc. cit., p. 101.

¹⁰⁶⁵ Guillermo Samperio. “Literatura y lectura”, en http://www.cajondeletras.com/colaboradores/cajon_3/iteratura_samp3_ens.htm. (Bajado el 17/11/2005).

¹⁰⁶⁶ Julio Cortázar. *Rayuela*, op. cit., p. 506.

¹⁰⁶⁷ Hernán Lara Zavala. “Prólogo”, en Guillermo Samperio. *La cochinilla y otras ficciones breves*, op. cit., p. 13.

¹⁰⁶⁸ Guillermo Samperio. *Cuaderno imaginario*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 268.

En esta confrontación con *el otro*, fundado por medio de la palabra, posee una especial relevancia el ventrílocuo de *Ventriloquía inalámbrica*. La relación de éste con sus muñecos, asimismo, supone la disolución de las barreras que se interponen entre humanos y seres artificiales. Su configuración en la trama cumple con los tópicos literarios que Daniel Mesa advierte en este tipo de caracteres: “Si aparece, el fabricante se presenta con rasgos siniestros: tiene nombre y costumbres extraños; su trabajo es un trabajo de reconstrucción”¹⁰⁶⁹. En el capítulo “La señal oculta”, el fallecimiento del *alter ego* equivale a la muerte de Samperio en la ficción, aportando matices inéditos al abanico de “vidas” proyectadas en sus textos:

Del balcón, cabeza arriba del hombre, descende una cuerda que se acerca a él y le besa el hombro; avanza, culebra sensual, por la nuca, gira hacia adelante, da vuelta de nuevo hacia el cuello y lo enreda. Alguien la jala desde el balcón; entonces, el hombre del gabán oscuro semeja un maniquí que acaba de suicidarse. Se queda así, una escultura, o una fotografía de sobrepuestas dimensiones. Entre las sombras que van emergiendo para tragarse por completo la Ciudad.¹⁰⁷⁰

La novela ambiciona desenmascarar al autor, a su vez consciente de que “desde Dédalo, creador de estructuras parlantes, hasta nuestras mitologías, como los hombres de barro, o los de maíz, hay coincidencia en los impulsos por ir más allá de lo recibido”¹⁰⁷¹. En esta línea, adquiere un valor extraordinario el muñeco del ventrílocuo. Su aparición ilustra lo que Mesa describe como “seres artificiales de segundo grado”; es decir, “creados por palabras y presentados como artificio. Daré algunos ejemplos: muñecas, muñecos, maniqués, figuras de cera, estatuas, gólems, homúnculos, variaciones diversas del frankenstein...”¹⁰⁷²

Como nos explica este crítico, la impronta de Julio Garmendia se torna aquí imprescindible, puesto que el venezolano inicia en *La tienda de los muñecos* el tópico de que estos personajes nazcan y evolucionen “siempre en un espacio de retiro y aislamiento”¹⁰⁷³. En *Ventriloquía inalámbrica*, el títere realiza todas sus acciones en los límites del taller. En este lugar, como aduce Samperio, presenciamos también su modo de pensar:

¹⁰⁶⁹ Daniel Mesa Gancedo. *Extraños semejantes. El personaje artificial y el artefacto narrativo en la literatura hispanoamericana*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2002, p. 378.

¹⁰⁷⁰ Guillermo Samperio. *Ventriloquía inalámbrica*, op. cit., p. 212.

¹⁰⁷¹ *Ibíd.*, p. 125.

¹⁰⁷² Daniel Mesa Gancedo. *Extraños semejantes. El personaje artificial y el artefacto narrativo en la literatura hispanoamericana*, op. cit., p. 12.

¹⁰⁷³ *Ibíd.*, p. 381.

La entrevista al muñeco del ventrílocuo (que está dividida en siete partes a lo largo del libro) proporciona la columna vertebral al texto, y es para mí – o para el narrador – la muestra de la existencia de la ventriloquía inalámbrica. Porque el muñeco no requiere ser manipulado por el ventrílocuo para explayarse. El muñeco, entonces, cumple la función de romper con la alegoría central del libro.¹⁰⁷⁴

El planteamiento de conflictos alrededor de la identidad termina por superponer el plano ficticio al real, contribuyendo al rescate de lo ausente, oculto o presentido. El desdoblamiento de la personalidad implica *ausencia* de unidad en el sujeto o, al menos, relativiza toda certidumbre al respecto. El tema del *doblo*, uno de los más distintivos de la literatura fantástica, deriva del mito de Narciso y se nutre de fuentes tan dispares como El Golem o Frankenstein. Para Samperio, su origen se cifra precisamente “en el agua milenaria, que es espejo eterno”¹⁰⁷⁵, y alcanza su esplendor en la época moderna con relatos fantásticos como *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (1886) de Robert Louis Stevenson, *El tatuaje* (1910) de Junichiro Tanizaki, “William Wilson” (1939) de Edgar Allan Poe o *Aura* (1962) de Carlos Fuentes.

En su opinión, el ser humano está poblado por innumerables “fantasmas” cuya mejor vía de escape se halla en el arte. Así lo explicita en el siguiente párrafo:

Desde luego tiene que ver con un problema personal. Durante una larga temporada me sentí habitado por otra persona que era yo mismo. En la actualidad me siento habitado por más de una. Desde la perspectiva occidental es inaceptable la dualidad interior: la denominan esquizofrenia. No se permite escuchar otras voces en tu interior sino sólo la tuya. Escribirlo es una manera de sublimarlo, de exorcizarlo, de expulsarlo de tu interior.¹⁰⁷⁶

En “Cuarto de hotel”, cuento de cariz ensayístico y reflexivo, observamos cómo nuestra personalidad varía en función de los espacios que ocupamos: “El cuarto vive a condición de usar esa parte que intenta desprenderse de nosotros”¹⁰⁷⁷. Todo viajero experimenta una renovación asombrosa cuando se pone en contacto con la materialidad de los lugares alejados de su vida cotidiana: “Se llega al cuarto de hotel sin más, sin elección, en una fatalidad que no reconocemos (...), está en el tiempo antes que nosotros, nos preexiste”¹⁰⁷⁸. Samperio nos expone así su tesis de que la mejor manera de

¹⁰⁷⁴ Guillermo Samperio en Pedro Ángel Palou. “Retrato de la ciudad ominosa. Entrevista con Guillermo Samperio”, op. cit.

¹⁰⁷⁵ Guillermo Samperio. “Prólogo”, op. cit., p. 16.

¹⁰⁷⁶ Guillermo Samperio en Marco Antonio Campos. “Epílogo-entrevista”, op. cit., p. 194.

¹⁰⁷⁷ Guillermo Samperio. *La Gioconda en bicicleta*, México, Océano, 2000, p. 35.

¹⁰⁷⁸ *Ibíd.*, p. 33.

reencontrarse con uno mismo consiste en percatarse de que *el otro* aflora con mayor nitidez en las situaciones extrañas.¹⁰⁷⁹

El texto remite al célebre “Veinticinco de agosto, 1983” de Borges, quien narra cómo se espera a sí mismo en la habitación de un hotel. Tras asegurar que su nombre ya estaba registrado, con *tinta fresca*, a su llegada, el narrador refiere en estos términos su decisivo encuentro con *el otro*: “Más viejo, enflaquecido y muy pálido, estaba yo, los ojos perdidos en las altas molduras de yeso. Me llegó la voz. No era precisamente la mía; era la que suelo oír en mis grabaciones, ingrata y sin matices.”¹⁰⁸⁰

Samperio nos propone adentrarnos en los mismos territorios a fin de que cada uno descubra los instantes de inmortalidad que le corresponden. Para ello nos reclama que tengamos la valentía necesaria para impedir que “nuestro fantasma” se escape, a fin de no dejarlo incrustado en la pared justo cuando está a punto de manifestarse: “De un cuarto de hotel no nos vamos; lo dejamos, huimos de él (...); en cierta medida, huimos de nosotros mismos”¹⁰⁸¹. Las estancias que menos frecuentamos ejercen “su función múltiple y simuladora”¹⁰⁸² al enfrentarnos a nuestros temores, otorgándonos así la revelación que nos aguarda en ellas. Representan, por tanto, una oportunidad única para la introspección y la aceptación de nuestra dualidad: “Si resolvemos a ver al otro que somos en el espejo, se abrirá el diálogo (...), se nos brindará otra forma del tiempo (...). Nos reviviremos”¹⁰⁸³. Esta afirmación implica un posicionamiento moral, en tanto sugiere que no evitemos ni demoremos la elección de conocernos a nosotros mismos.

Samperio expresa la complejidad de la identidad múltiple con métodos sencillos, como las “narraciones en primera persona, para dar el efecto de que es el autor (y no la voz narrativa) el que está viviendo los hechos narrados”¹⁰⁸⁴. La riqueza de matices de sus personajes autorreferenciales se refuerza con la presencia del narrador homodiegético, quien ofrece ciertas garantías de verosimilitud.

Así acontece en “Espíritu rasta”, especie de crónica donde el escritor comienza

¹⁰⁷⁹ Vid. Rafael Pontes Velasco. “Flexible y permeable; mutante y ausente. Textos híbridos en *La Gioconda en bicicleta* de Guillermo Samperio”, loc. cit., pp. 1124-1131.

¹⁰⁸⁰ Jorge Luis Borges. *La memoria de Shakespeare*, Madrid, Alianza, 1997, pp. 10-11, [1983].

¹⁰⁸¹ Guillermo Samperio. *La Gioconda en bicicleta*, op. cit., p. 36.

¹⁰⁸² *Ibíd.*, p. 36.

¹⁰⁸³ *Ibíd.*, p. 37.

¹⁰⁸⁴ Guillermo Samperio en Marco Antonio Campos. “Epílogo-entrevista”, op. cit., p. 199.

aludiendo a una conversación con su hijo Rodolfo¹⁰⁸⁵. A continuación cuenta cómo, en uno de sus viajes a Jalapa, conoce a un joven vendedor ambulante, consumidor habitual de marihuana. Los dos hombres se ven envueltos en el misterioso caso de la irrupción de un fantasma en el hotel donde se hospedan. Las expectativas creadas en torno al ser sobrenatural se mitigan a través de la ironía, poniendo en evidencia los tópicos de las historias de terror tradicionales. La reacción ante la aparición resulta más sorprendente que el propio espectro, a quien se confiere un carácter sumamente concreto cuando es invitado a abandonar el mundo de los vivos: “No sabes lo que te espera (...), la cosa está muy cabrona (...). Aquí, hasta te puede atropellar una pesera. Perdona y que te perdone”¹⁰⁸⁶. Se impone, de este modo, la fuerza de la realidad: “Dio media vuelta, entró al cuarto y no se volvió a saber de él.”¹⁰⁸⁷

En “Desconcierto”, el autor cuestiona el significado de la palabra “concierto” apelando a nuestra condición de seres *desconcertados*. A esta dirección apuntan las vicisitudes de una joven atormentada que, encerrada en su hogar, se debate si participar o no en un concierto de música clásica. La prosa empleada, a fin de adecuarse al tema elegido, se caracteriza por sus imágenes surrealistas. Gracias a ellas se propicia la impresión de que los sentidos de la joven se desvanecen, generando la distorsión de su entorno: “Era como si su soledad se volcara hacia las habitaciones que estaban tras su puerta y las colonizara de entidades difusas que podían sorprenderla en cualquier lugar de la casa”¹⁰⁸⁸. La utilización de la hipálage, asimismo, contribuye a la indefinición de la protagonista y de todo lo que la rodea: “Sintió que el rostro se le había disuelto de forma paulatina y le resbalaba por el brazo, manchando su pijama.”¹⁰⁸⁹

Como si del *Levántate y anda* bíblico se tratara, la chica sabe que sólo superará su indecisión si descifra el enigma de las palabras que llegan a su mente. El lector, que ha asistido a la narración comenzada *in medias res*, ignora si ella finalmente habrá reunido valor suficiente para salir de su casa y asumir que, antes de llegar al concierto, debe atravesar una ciudad repleta de coches y multitudes. La respuesta se aproxima al ambiguo “sí y no”, quizá ligeramente a favor de la primera posibilidad si tenemos en

¹⁰⁸⁵ Nótese que así se llama su primogénito en la vida real.

¹⁰⁸⁶ Guillermo Samperio. *La Gioconda en bicicleta*, op. cit., p. 119.

¹⁰⁸⁷ *Ibíd.*, p. 119.

¹⁰⁸⁸ Guillermo Samperio. *La Gioconda en bicicleta*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 353.

¹⁰⁸⁹ *Ibíd.*, p. 354.

cuenta que los jóvenes suelen vencer las dificultades en los textos samperianos: “Más allá se encontraban las escaleras del edificio.”¹⁰⁹⁰

Samperio muestra inquietudes similares en su cuento “Los poetas malditos de la subsecretaría”. En él expone las situaciones paradójicas que se producen cuando distintas personas comparten el nombre: “Nadie le creía que se llamara Gabriel García Márquez (...). Intentaba demostrar con papeles la corporeidad de su ser sobre la Tierra, pero nadie le creía (...), convertido en una persona sin nombre, en un impostor involuntario”¹⁰⁹¹. Aunque la problemática existencialista puede abordarse con humor – “le jugaban la broma de llevarle a autografiar *Cien años de soledad* y *La mala hora*”¹⁰⁹² –, lo cierto es que queda patente nuestra subordinación a las palabras que nos designan.

Esta dependencia puede transformarse en una suerte de esclavitud metafísica, como sugiere el siguiente oxímoron: “Cuando el verdadero García Márquez era un hombre feliz e indocumentado, el García Márquez falso era un hombre felizmente documentado”¹⁰⁹³. El hecho de que éste posea el nombre de un gran escritor se traduce en la inconsistencia de su identidad, reducida al máximo cuando su mujer le recrimina “que compartía sus noches con un espectro.”¹⁰⁹⁴

En la oficina del *falso* escritor colombiano también coinciden, por *azar negro*, Alfonso Reyes, Martín Luis Guzmán y una *apócrifa* Rosario Castellanos que “se dejaba tomar fotografías con los satíricos”¹⁰⁹⁵. Los equívocos provocados por equiparar el nombre propio a una personalidad determinada nos transportan a la obra de Cortázar, quien percibió en numerosos pasajes de *Rayuela* lo que Samperio resume con esta frase: “La repetición de las coincidencias en un lugar específico configura un hecho extraordinario”¹⁰⁹⁶. De esta forma, el lector deduce que el valor de los autógrafos es prácticamente ilusorio y, al mismo tiempo, pone en duda el grado de responsabilidad que cada uno de nosotros contrae con sus escritos.

En cierto modo, se nos responde a la pregunta de cómo diferenciar el plagio de la intertextualidad con interrogantes aún mayores: ¿Quién es el “verdadero” García

¹⁰⁹⁰ *Ibíd.*, p. 355.

¹⁰⁹¹ *Ibíd.*, p. 350.

¹⁰⁹² *Ibíd.*, p. 350.

¹⁰⁹³ *Ibíd.*, p. 350.

¹⁰⁹⁴ *Ibíd.*, p. 351.

¹⁰⁹⁵ *Ibíd.*, p. 351.

¹⁰⁹⁶ *Ibíd.*, p. 351.

Márquez, quién el “auténtico” Samperio y quiénes somos nosotros? Una denominación azarosa basta para abarcar a varias personas, independientemente de la notoriedad que éstas alcancen. Desde el punto de vista de la estricta onomástica, la *falsa* Rosario Castellanos tiene todo el derecho a firmar los libros de *la otra*.

Por otra parte, el cuento puede relacionarse con *Lo demás es silencio*, novela en la que Monterroso aglutina un conjunto de fragmentos en torno a la figura ficticia de Eduardo Torres. El personaje, constituido en una especie de disfraz del guatemalteco, le ayudó a relativizar sus afirmaciones. Según indica José Manuel Trabado, este objetivo retórico también lo logra en el diario *La letra e*: “Creó un ‘yo’ que no deja de ser otra máscara, en este caso de la identidad.”¹⁰⁹⁷

Enrique Vila-Matas, en “¿Por qué es usted tan posmoderno?”, asevera que “no hay mejor pseudónimo o forma de ocultarse que firmar con el nombre propio”¹⁰⁹⁸. En el consejo “220” de *Cómo se escribe un cuento. 500 tips para nuevos cuentistas del siglo XXI*, Samperio incide en esta estrategia, jugando a afirmarse y a negarse a la vez: “Todo cuentista debe ser capaz de tener personalidades múltiples. El escritor se desdobra primero en el narrador y después en cada uno de sus personajes”¹⁰⁹⁹. Así lo argumenta en poemas en prosa tan existencialistas y paradójicos como “Nadie es nadie”, de *La guerra oculta*: “Nadie es nadie, pero es nadie, dice un enorme escarabajo melancólico, que nació en mi amoratado ombligo.”¹¹⁰⁰

La creación de un personaje que lleva su nombre – o sus iniciales – y con el que coincide en importantes aspectos biográficos conecta con el significado etimológico de la palabra “alegoría”, compuesta por *allos* y *agoreuein*: es decir, por “otro” y “hablar abiertamente, como se hace en el ágora”. La capacidad alegórica de este procedimiento se plasma en “El paradero de Sotomayor”, donde se narra un episodio extraordinario en la vida de un escritor cuyo nombre no por casualidad comienza con las siglas “G. S.”. En este sentido, Gerardo Sotomayor representa al “Samperio fantasma” que subyace detrás de los autores que “firman” sus textos e incluso detrás de las influencias y

¹⁰⁹⁷ José Manuel Trabado Cabado. *La escritura nómada. Los límites genéricos en el cuento contemporáneo*, op. cit., pp. 172-173.

¹⁰⁹⁸ Enrique Vila-Matas. “¿Por qué es usted tan posmoderno?”, *Babelia, El País*, 14 de septiembre de 2002, p. 24.

¹⁰⁹⁹ Guillermo Samperio. *Cómo se escribe un cuento. 500 tips para nuevos cuentistas del siglo XXI*, op. cit., p. 68.

¹¹⁰⁰ Guillermo Samperio. *La guerra oculta*, op. cit., p. 204.

lecturas con cuya amalgama se conforma su poética.

El relato se inicia con el despertar de un sueño: “Quería recordarse, saberse, tener indicios de su persona. Sacó un pie de entre las cobijas y no vio nada”¹¹⁰¹. Tras la desorientación inicial, el protagonista “fue a su biblioteca, directo a las dos tesis que había escrito. Tomó una al azar, vio la portada y no había palabra alguna. Las dos tesis estaban vacías”¹¹⁰². Más tarde, descubre sorprendido que un libro que consideraba escrito por él ostenta la autoría de H. L. Z.¹¹⁰³: “Al reemprender la lectura, puso atención en el título y estaba bien; anduvo ubicando su nombre y no lo encontró.”¹¹⁰⁴

A continuación, el hallazgo de un virus electrónico pone de relieve que todas las dimensiones son virtuales y se afectan unas a otras: “En su computadora se borraron varios programas y supuso que el apagón de luz con el rayo le había dado un chicotazo al cerebro del aparato”¹¹⁰⁵. A la insinuación de que el ordenador funciona peor a causa del mal carácter del usuario le sigue el descubrimiento de que un jugador de fútbol también se llama Gerardo Sotomayor. La angustia que esta noticia le produce se contrarresta con una gran dosis de ambigüedad e imaginación: al apagar la televisión, “se dio cuenta de que podía mirar [los programas televisivos] a través de su mano”¹¹⁰⁶. La adquisición de superpoderes, lejos de fortalecer su personalidad, lo aboca al inmovilismo, a la confusión y a obsesionarse con “las formas chinas”¹¹⁰⁷ que podía proyectar.

Al igual que “Tiempo libre”, de *Textos extraños*, “El paradero de Sotomayor” propone una metamorfosis a partir del sentido del tacto. Si en el primero un hombre se convierte en el periódico que toca, aquí presenciamos una transformación derivada de la necesidad de que las manos doten de consistencia física a los fenómenos abstractos. En cualquier caso, el texto construye una metáfora acerca de la imposibilidad de asignar el contenido total de una obra a su autor, en la medida en que ningún individuo puede proclamarse “dueño absoluto” de lo que escribe. La mezcla de detalles autobiográficos con acontecimientos fantásticos genera un juego de espejos entre el escritor y su *alter*

¹¹⁰¹ Guillermo Samperio. *La Gioconda en bicicleta*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 382.

¹¹⁰² *Ibíd.*, p. 381.

¹¹⁰³ Estas iniciales aluden, a modo de homenaje, a su amigo el escritor Hernán Lara Zavala.

¹¹⁰⁴ Guillermo Samperio. *La Gioconda en bicicleta*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 381.

¹¹⁰⁵ *Ibíd.*, p. 381.

¹¹⁰⁶ *Ibíd.*, p. 381.

¹¹⁰⁷ *Ibíd.*, p. 382.

ego, confirmando la sospecha de que nadie puede controlar su destino. En última instancia, nos asiste el recuerdo de la unamuniana *Niebla* y de su planteamiento en torno a la dualidad creador-personaje.

Nótese que el cuento ofrece una situación complementaria a la presentada en “Los poetas malditos de la subsecretaría”: mientras en éste se potencia la idea borgesiana de que la literatura se escribe entre todos, aquí se advierte que ninguna obra pertenece a nadie. En ambas narraciones se afirma que el nombre no es depositario de la identidad, causando en la mente de los lectores una sensación de “disolvencia.”¹¹⁰⁸

La otredad que produce el espejo, forma equidistante de buscarse a uno mismo a través del propio reflejo, encuentra su mejor contrapartida en el reconocimiento a otros autores. No en vano Vicente Quirarte, en su ensayo “Yo es otro: el escritor como personaje”, señala que “en esta tarea por crear el lenguaje que dé una visión de la nueva realidad, el escritor utiliza una máscara para que otro artista, que a veces puede ser otro escritor, traduzca las etapas del proceso creador.”¹¹⁰⁹

Samperio emplea esta técnica en varios de sus textos. Así, en “Carta anónima a S. E.”, recurre a la literatura de Salvador Elizondo, en concreto a *El hipogeo secreto* (1968), a fin de que remitente y destinatario se sitúen en la misma tradición: “Un buen libro (...) provoca una nueva escritura (...): la del artista o la que el lector esgrafía en su interior”¹¹¹⁰; en “Los rostros de la luna o la poesía de G. F.”, realiza un comentario filológico de *La palabra a solas* y *La hora y el sitio*, del poeta Guillermo Fernández, con la intención de que el rigor académico se conjugue con la introspección poética; y, en “J. L. B.”, cimienta parte de su labor creativa en la siguiente síntesis personal de temas borgesianos como la ceguera, el tigre, el laberinto o los límites del cosmos:

Quienes leyeron los escritos circulares del hombre padecieron la hendidura felina de la verdad que él descubrió e invocó. Formamos parte de la órbita. Las ceremonias de lo pueril provocaron que la superficie del hombre perdiera tersura y luz. Un descuido se introdujo a través de un errático punto invisible hacia la oquedad donde se configuraba la vida y la escritura y el hombre y sus lectores y el hombre y la escritura y la vida y la oquedad.¹¹¹¹

Como puede observarse, Samperio personaliza a sus escritores predilectos por medio de la utilización de sus siglas. El hecho de no mencionar el nombre completo de

¹¹⁰⁸ *Ibíd.*, p. 381.

¹¹⁰⁹ Vicente Quirarte. “Yo es otro: El escritor como personaje”, *Siempre!*, 1996, 2226, p. 55.

¹¹¹⁰ Guillermo Samperio. *Textos extraños*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., pp. 324-325.

¹¹¹¹ *Ibíd.*, p. 328.

los mismos manifiesta la singularidad con que son apreciados; es decir, no se contenta con la alusión, sino que se atreve a hablar de “su” Borges, de una especie de “Jorge Luis a través de Guillermo (y viceversa)”.

Por ello, no extraña que en sus ensayos también se consagre a los clásicos a la hora de mostrar los diversos seres que pueblan su psicología. La “ensalada de *yos*” que conforma su obra ensayística aporta claves decisivas para el estudio del concepto de otredad en su poética. En “De los animales de Alfonso Reyes”, por ejemplo, concibe dentro de una misma trayectoria la creación de Reyes y la crítica que de ésta realiza José Luis Martínez, de modo que “la aventura de uno supone la del otro.”¹¹¹²

Entre la ficción y el ensayo se inscribe “Manifiesto de amor”, desafío estilístico con el que se abordan la mayoría de las líneas creativas y críticas esbozadas en *Textos extraños*. Se trata de la narración más extensa y compleja del libro, ya que combina el tributo a otros autores con la historia de un hombre que mezcla sentimientos amorosos con preocupaciones filosóficas. Entre los homenajeados encontramos a Roberto Arlt, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Salvador Garmendía, Efrén y Felisberto Hernández, Guillermo Meneses, Augusto Monterroso y Julio Torri.

El cuento ofrece un universo verbal único en tanto que, como explica Ana Rueda, “no debe nada a otros géneros; precisamente por haberse apropiado del lenguaje que está al otro lado”¹¹¹³. En él se expone una argumentación sobre los espejos repleta de humor e imaginación, donde se entrelazan “los ámbitos de la ficción, la teoría literaria y la filosofía. Este paso que ha dado la ficción, no sólo con su autorreflexión sino también mediante una renovación formal y lingüística, ha dejado a la crítica, sin duda alguna, a la zaga.”¹¹¹⁴

La fluidez de la carta de amor presentada se enriquece con la perspectiva de un espejo, dotado de vida propia, que aporta distintos comentarios sobre lo narrado. Las intervenciones de éste aparecen en párrafos en cursiva, separados del discurso principal por medio de espacios en blanco. Su función estriba en expresar nociones subjetivas que equivalen a notas a pie o reseñas de lo que le sucede al protagonista. Se desarrolla así una hipótesis sobre el papel del narrador, analizado desde la óptica del “espejo crítico”: sus argumentos se contradicen entre sí, invalidando cualquier solución al tiempo que se

¹¹¹² Guillermo Samperio. *Tribulaciones para el siglo XXI (ensayos)*, op. cit., p. 88.

¹¹¹³ Ana Rueda. *Relatos desde el vacío*, op. cit., p. 26.

¹¹¹⁴ *Ibíd.*, pp. 26-27.

asumen todas las posibles.

En “Manifiesto de amor”, comprobamos que lo infinitesimal contiene el cosmos: “Una gota de mercurio refleja por todos lados”¹¹¹⁵. Aprendemos así que escribir implica una manera de *espejar*, de fotografiar el infinito, puesto que el carácter *escurridizo* de los vocablos se traduce en “coherentes castillos de valores, indudablemente arbitrarios y que explican sus contradicciones y sus limitaciones, pero al fin castillos o vestidos del pensamiento.”¹¹¹⁶

En la dimensión especular, lo que existe más allá de nuestros reflejos cuestiona la idea de la muerte y Dios es “un grandísimo espejo”¹¹¹⁷. En el caso de que quedemos atrapados en alguno de sus confines, podemos tomar la siguiente salida: “Dispóngase a amar, ya que, para entonces, no le resultará extraño que su cónyuge tenga cinco piernas y que usted mismo sostenga en sus manos la delicada cuerda con la que evitará la dispersión, sin importar que usted sea hombre, mujer, o ambas cosas.”¹¹¹⁸

Recordemos, en este sentido, que también en “De moño” se narra cómo el espejo se apodera de la realidad y confunde los atributos masculinos con los femeninos: “Toma una decisión irrevocable: ponerse el bello y húmedo cordel azul rey de la bata de baño de la mujer”¹¹¹⁹; o que en “Ella habitaba un cuento”, relato circular que cierra *Gente de la ciudad*, Jacqueline Covo descubre tanto un sutil juego de *cajas chinas* como un arte poética:

En órbitas concéntricas, se desplazan por el espacio preciso de la ciudad, en coche o caminando, el escritor “construyendo” mentalmente la protagonista de su futuro cuento, y la mujer que “habita” su cuento, que habita su “mirar”, hasta el momento en que, apoderándose ésta de la escritura, también se apodera del escritor y, tomándolo de la mano en “la pieza del fondo”, abole las fronteras razonables entre ficción y realidad, entre imaginación y vida.¹¹²⁰

Samperio escribe para reconciliar aspectos de su personalidad contrapuestos o incompatibles en apariencia, de ahí que aúne en un mismo campo la vertiente creativa con la crítica. Ello se debe a la relevancia que confiere a la figura del lector, en cuyos códigos culturales recae buena parte de la interpretación final de sus composiciones. De

¹¹¹⁵ Guillermo Samperio. *Textos extraños*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 306.

¹¹¹⁶ *Ibíd.*, p. 295.

¹¹¹⁷ *Ibíd.*, p. 305.

¹¹¹⁸ *Ibíd.*, p. 312.

¹¹¹⁹ Guillermo Samperio. *Cuaderno imaginario*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 233.

¹¹²⁰ Jacqueline Covo. “Guillermo Samperio o la realidad oculta (*Gente de la ciudad*)”, loc. cit., p. 61.

sus páginas se deduce una gran fe en el individuo, quien suele disponer de la última palabra. Así se aprecia en “Ellas no tienen la culpa”, donde establece una indisoluble alianza sustentada en la tesis de que “sin la participación del receptor los objetos encantados no surgen efecto”¹¹²¹; o en “El Extraño y el Tipo”, en el que crea el personaje de La Manantiala, ser fabuloso capaz de identificar al que escribe con el que lee: “Me miro en ti.”¹¹²²

La otredad es el gran tema samperiano, constituyendo junto al compromiso las dos caras de la moneda de su poética. Ambas preocupaciones están, en mayor o menor medida, presentes en todos sus textos. Consciente de sus motivos recurrentes, pero al mismo tiempo sabedor de que no se puede escribir sin la influencia de otros autores, el problema de su identidad lo resuelve insistiendo en que no hay uno, sino muchos escritores en su literatura. Por ello, en “La lupa de Holmes”, valora la soledad como el punto de unión entre la búsqueda angustiosa de sí mismo y la creatividad más exaltada:

Te busqué en los huecos de las coladeras. En la oscuridad de las cerraduras, donde se intensifica el insomnio. En el clóset magullado donde me topé con unas medias rotas. En las grietas del terremoto de 1985, entre los escombros te busqué. En las ollas y en las cafeteras vacías. En los poemas-carta que te escribí con una caligrafía ansiosa. En el bote de la basura te busqué y en el tanque de gas de 80 litros. En la azotea nocturna donde los cables ya no sostenían tus pantaletas, sino el fantasma de una camiseta mía. En mis bolsillos y en la cartera te busqué. En las campanas silenciosas de las iglesias y la catedral.¹¹²³

¹¹²¹ Guillermo Samperio. *Textos extraños*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 288.

¹¹²² Guillermo Samperio. *Cuaderno imaginario*, en *Cuando el tacto toma la palabra. Cuentos (1974-1999)*, op. cit., p. 515.

¹¹²³ Guillermo Samperio. *La guerra oculta*, op. cit., p. 64.

IV.2. SÍMBOLOS.

Por el ojo de una aguja vi la luna con una estrella y una palmera cruzada por un camello.¹¹²⁴

Entre los diversos símbolos que emplea Samperio en su literatura, posiblemente los tres más significativos son “la puerta”, “la ciudad” y “los pies”. El primero, de carácter más abstracto, aparece sobre todo en sus primeros libros. Los otros dos, de cariz más concreto en la medida en que su configuración parte del sentido de la vista – el de la ciudad observando el entorno y el de los pies mirando hacia el suelo –, cobran mayor relevancia a partir de la segunda etapa.

IV.2.1. La puerta.

El sentido es que prescindamos de él: odiamos las gráficas y la programación. Sabemos vagamente que de todos modos caemos en una sustitución del sentido negado pero no lo sabemos, o hacemos como que no lo sabemos para acentuar el sinsentido.¹¹²⁵

A Samperio siempre le han influido las vanguardias históricas, en especial el surrealismo. De este movimiento hereda buena parte de sus símbolos, continuando así la tradición irracionalista y enriqueciendo los hallazgos surrealistas con recursos propios. Paralelamente, indaga en los aspectos oscuros del conocimiento y entiende la “locura” como un concepto que abarca desde la inmersión en lo onírico hasta el acercamiento a lo sobrenatural mediante las artes ocultas e incluso el suicidio. Para abordar este interés, se apoya en las metáforas y en las experiencias referidas por otros autores. Veámoslo.

En opinión de Rubén Darío, las poéticas de Edgar Allan Poe y del Conde de Lautréamont se perfilaron a partir de “las `hordas´ funestas que arrastran al alcohol, a la locura o a la muerte; ambos experimentaron la atracción de las matemáticas, que son, con la teología y la poesía, los tres lados por donde puede ascenderse a lo infinito”¹¹²⁶. En esta dirección, Leopoldo Lugones presume de su estatus como “Doctor en

¹¹²⁴ Guillermo Samperio. *La brevedad es una catarina anaranjada*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 443.

¹¹²⁵ Guillermo Samperio. “Al abrir las puertas” (*Cuando el tacto toma la palabra*), en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 41.

¹¹²⁶ Rubén Darío. *Los raros*, op. cit., p. 211.

lunología”¹¹²⁷ y apuesta, en el poema “A mis cretinos”, por sustituir la cárcel de los límites humanos por una particular combinación de metafísica y ocultismo: “Así, en astral fortuna, / por mayor regocijo, / para mi pena elijo/ como celda, la luna.”¹¹²⁸

No obstante, Felisberto Hernández reconoce en *Las hortensias* (1950) que un exceso de imaginación puede condenar a un estado mental que desemboque en la total enajenación o en la incompreensión de los demás: “El que la sufre es otro, se ha vuelto otro, y a ese otro no le interesa saber cómo es la locura: él se encuentra metido en ella o ella se ha puesto en él y nada más”¹¹²⁹. Por este motivo Samperio, en “Oscuridades”, cita los tristemente célebres suicidios de escritores como Lugones, Horacio Quiroga, Ramos Sucre, Alfonsina Storni, Alejandra Pizarnik o Paul Celan, quien puso fin a su vida arrojándose al Sena. Consciente de emparentar con todos ellos en cuanto a estética, denuncia que la sociedad occidental no satisfaga las inquietudes vitales de los artistas, produciéndose de este modo un círculo vicioso donde “el miedo al miedo” se traduce en angustia, soledad y, finalmente, autodestrucción:

Algunos cargan la oscuridad por mucho tiempo, otros renuncian y se suicidan y unos pocos logran sacudírsela durante una súbita ebriedad de entendimiento. De los primeros, el poeta venezolano José Antonio Ramos Sucre (1890-1930), quien dice: “El estanque de mi contemplación se había mudado en un abismo”. (...) Entre los que consiguieron desembarazarse de tajo de la ebriedad mortal, se encuentra el francés Arthur Rimbaud, cuyo poemario *Temporada de infierno* es la visión súbita de la vida en la muerte, donde no hay esbozo de futuro: mirar el derrumbe detrás de la fachada (...). Rimbaud, quien viajó a la muerte, como Ramos Sucre y Alejandra Pizarnik, pudo sobrevivir a la oscuridad ominosa. Pero los tres poetas experimentaron la vida de la muerte, interiorizada en lo más profundo de sus abismos.¹¹³⁰

Empero, Gabriel Trujillo Muñoz aduce que Samperio posee una visión luminosa del universo, cercana a las de Juan José Arreola o Edmundo Valadés y caracterizada por “una fuerza interior que a veces estalla a la menor provocación y en otras ocasiones transforma, con deliberada lentitud, el carbón de la realidad en un diamante de variadas facetas, en un prodigioso destello anímico”¹¹³¹. El crítico percibe también que la literatura samperiana se dirime entre la memoria y la invención, provocando un salto al

¹¹²⁷ Leopoldo Lugones. *Lunario sentimental*, Madrid, Catedra, 1988, p. 396, [1909].

¹¹²⁸ *Ibíd.*, p. 106.

¹¹²⁹ Felisberto Hernández. *Las hortensias*, Montevideo, Arca, 1967, p. 34, [1950].

¹¹³⁰ Guillermo Samperio. “Oscuridades”, en <http://www.lag.uia.mx/acequias/acequias19/a19p18.oscuridades.html>. (Bajado el 5/12/2003).

¹¹³¹ Gabriel Trujillo Muñoz. “Guillermo Samperio: La ilusoria realidad, la exacta fantasía”, op. cit.

vacío que “se concentra en ciertos encuentros por demás fortuitos, en ciertas puertas que se abren al escorzo y al espejismo. El relato no como trama sino como laberinto, duermevela o iluminada lucidez.”¹¹³²

Precisamente en el símbolo de las *puertas que se abren* cifra su preocupación por poner en duda las nociones convencionales en torno a la “cordura”. Por ejemplo, en “Capítulo extraviado de *Rayuela*”, de *La guerra oculta*, el narrador se sorprende de que sean *los locos* los que pretendan encerrar a los lúcidos. Este texto cuenta cómo Traveler escapa de una clínica mental con la impresión de que las personas “normales” con las que se cruza durante su huida arrastran traumas de distinto tipo: “La cuestión era agarrar a aquellos que se les notaba que eran indeseables en sus casas, encerrarlos primero, luego hablar con la familia para otorgarle precios cómodos y hasta uno que otro crédito”¹¹³³. Como el personaje cortazariano, nuestro autor insiste en que no dejemos que nuestra percepción del mundo se encarcele en ninguna idea preconcebida. Por ello, en el mencionado “Oscuridades”, advierte que la mayor claridad suele surgir donde menos lo esperamos:

En las centurias anteriores a la invención de la luz eléctrica, los vínculos de la gente con la oscuridad eran más profundos. Los sentidos tenían la costumbre de percibir más fino: en la nocturnidad se olían problemas, se escuchaban amores, se sentían ausencias, se decían verdades definitivas; los signos del más allá de lo brumoso. (...) Por mi lado, de vez en cuando me encuentro conmigo mismo en la oscuridad.¹¹³⁴

A su juicio, la sensibilidad artística sólo forja una obra consistente cuando se sirve de penalidades como la guerra, el destierro, la censura, las injusticias sociales, la cárcel e inclusive la carencia de sentido práctico. Como explicita en el consejo número “7” de *Cómo se escribe un cuento. 500 tips para nuevos cuentistas del siglo XXI*, en el que parafrasea a Monterroso, el escritor debe aprovechar “todas las desventajas, como el insomnio, la prisión o la pobreza”¹¹³⁵. Ya Borges realizó una reflexión similar a partir de una magnífica metáfora carcelaria: “Los estoicos enseñan que no debemos quejarnos de la vida; la puerta de la cárcel está abierta.”¹¹³⁶

¹¹³² *Ibíd.*

¹¹³³ Guillermo Samperio. *La guerra oculta*, op. cit., p. 21.

¹¹³⁴ Guillermo Samperio. “Oscuridades”, op. cit.

¹¹³⁵ Augusto Monterroso cit. en Guillermo Samperio. *Cómo se escribe un cuento. 500 tips para nuevos cuentistas del siglo XXI*, op. cit., p. 16.

¹¹³⁶ Jorge Luis Borges. *La memoria de Shakespeare*, op. cit., p. 19.

Samperio tiene la certeza de que la “creación literaria puede salvar a una persona de la locura y hasta del suicidio”¹¹³⁷. Asimismo, sabe que la curación de estos males, en algunos casos, requiere un planteamiento alejado de la moral y al servicio tan sólo de la estética. Así sucede en los asesinatos ficticios que cometen los *criminales ejemplares* de su admirado Max Aub: “De pronto estalló, se rompieron las cadenas y me libré. No braveo ni hago locuras, pero fue como si hubiera salido de la cárcel, fuera de toda servidumbre, el alma en limpio, limados los grillos: tan ancho como la tierra. Le quité la mentira de la boca; agarrotada.”¹¹³⁸

Nuestro autor aplica diversas fórmulas propuestas por la poesía vanguardista y la narrativa fantástica a fin de superar las convenciones y, como Aub, trasladar tanto las frustraciones como los deseos al ámbito de la ficción. Así, aprende de “Arte poética” de Vicente Huidobro a romper los cerrojos de la racionalidad con máximas tan reveladoras como “Que el verso sea como una llave / Que abra mil puertas”¹¹³⁹. Según Guillermo Sucre, en dicha sentencia subyace un profundo anhelo por desvelar los misterios de la vida: “El poema quiere *abrir* algo que es como decir *abrirse* él mismo.”¹¹⁴⁰

André Breton define el objetivo último del surrealismo en términos parecidos, aludiendo a “una llave que puede abrir para siempre esta caja de mil fondos llamada hombre”¹¹⁴¹. Desde la óptica del creacionismo, el poeta chileno, en el Prefacio de *Altazor*, desarrolla esta idea centrándose en su búsqueda de un más allá que trascienda el materialismo: “Abre la puerta de tu alma y sal a respirar al lado afuera. Puedes abrir con un suspiro la puerta que haya cerrado el huracán. (...) Y el paracaídas aguarda amarrado a la puerta como el caballo de la fuga interminable.”¹¹⁴²

En esta línea, Bioy Casares refiere una anécdota, tomada de John Hampden, para subrayar el poder de la sugestión a la hora de desafiar las coordenadas en que se asienta el pensamiento positivista: “Uno de los espectadores dijo después de la representación que el horrible fantasma que se vio al abrirse la puerta era una ofensa al arte y al buen gusto, que el autor no debió mostrarlo, sino dejar que el público lo imaginara; que fue,

¹¹³⁷ Guillermo Samperio. *Después apareció una nave. Recetas para nuevos cuentistas*, op. cit., p. 42.

¹¹³⁸ Max Aub. *Crímenes ejemplares*, Madrid, Calambur, 1991, p. 55, [1957].

¹¹³⁹ Vicente Huidobro. *El espejo de agua*, op. cit., p. 16.

¹¹⁴⁰ Guillermo Sucre. *La máscara, la transparencia*, op. cit., p. 105.

¹¹⁴¹ André Breton. *Manifiestos del surrealismo*, op. cit., p. 142.

¹¹⁴² Vicente Huidobro. *Altazor. Temblor de cielo*, op. cit., p. 60.

precisamente, lo que había hecho”¹¹⁴³. Tal vez del reconocimiento de paradojas similares provenga el carácter ambiguo de los relatos que seleccionó junto a Borges y Silvina Ocampo para *Cuentos breves y extraordinarios*. Así se atestigua en el fantasmagórico “Final para un cuento fantástico” (1919), de I. A. Ireland:

La tocó, al hablar, y se cerró de pronto, con un golpe.

– ¡Dios mío! – dijo el hombre. Me parece que no tiene picaporte del lado de adentro. ¡Cómo, nos ha encerrado a los dos!

– A los dos, no. A uno solo – dijo la muchacha. Pasó a través de la puerta y desapareció.¹¹⁴⁴

Fredric Brown, en su macabra “Llamada” (1948), articula con mayor concisión una trama semejante a fin de causar perplejidad a los lectores: “El último hombre sobre la Tierra está sentado a solas en una habitación. Llaman a la puerta...”¹¹⁴⁵. Por su parte, Paul Celan, en “Epitafio para François”, vincula la imagen de las puertas a la eternidad, trazando un camino de esperanza tras la muerte: “Las dos puertas del mundo / están abiertas: / abiertas por ti / entre dos noches. / Las oímos golpear y golpear / y llevamos lo incierto, / y llevamos lo vivo a tu siempre.”¹¹⁴⁶

Apoyándose en estos y otros autores, Samperio concibe el símbolo de la puerta como una promesa incierta, como una posibilidad de aventura donde decidir el destino. No por casualidad *La guerra oculta*, cuya portada presenta una ventana entreabierta diseñada por Edgardo Leija, se inicia con este párrafo de Martin Heidegger: “La sabia serenidad es una apertura a lo eterno. Su puerta se abre sobre los goznes de antaño forjados con los enigmas de la vida por un herrero experto”¹¹⁴⁷. De ahí que él aspire a *abrirla* para que no se vuelva a cerrar o, al menos, para que atravesarla no suponga salir de una cárcel pequeña sin abandonar la grande; es decir, se sitúa en la estela de Cortázar, quien reivindica una literatura “que sepa inventar, que sepa abrir la puerta para ir a jugar.”¹¹⁴⁸

Ora se ubique arriba, implicando el vuelo altazoriano – con paracaídas o sin él –,

¹¹⁴³ Adolfo Bioy Casares. “Prólogo y Postdata al prólogo”, op. cit., pp. 10-11.

¹¹⁴⁴ I. A. Ireland. “Final para un cuento fantástico”, en Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo (Eds.). *Antología de la literatura fantástica*, op. cit., p. 169.

¹¹⁴⁵ Fredric Brown. “Llamada”, en Benito Arias García (Ed.). *Grandes minicuentos fantásticos*, op. cit., p. 75.

¹¹⁴⁶ Paul Celan. *De umbral en umbral*, Madrid, Hiperión, 1995, p. 49, [1955].

¹¹⁴⁷ Martin Heidegger cit. en Guillermo Samperio. *La guerra oculta*, op. cit., p. 9.

¹¹⁴⁸ Julio Cortázar. *La vuelta al día en ochenta mundos*, op. cit., pp. 158-159.

ora abajo, adentrándose en lo onírico y subterráneo que preconizaba Breton, el arte siempre brinda una oportunidad al cumplimiento de nuestros sueños y profecías. Por eso Óscar Hahn, en *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*, señala que las ambiciones de cariz ontológico bien pueden resumirse con el emblema de la puerta:

Desde las tradiciones literarias más antiguas, el punto de entrada a un mundo desconocido se ha representado bajo la forma de una puerta, a veces secreta, a veces herméticamente cerrada, y que sólo se abre con una fórmula mágica o previo conocimiento de algún mecanismo misterioso. El mundo al que da acceso suele estar lleno de maravillosas posibilidades: un tesoro escondido, un país fabuloso, o es, sin más, la sede de lo fantástico.¹¹⁴⁹

En la narrativa de Kafka, la indagación en el interior del ser humano se realiza significativamente en las primeras páginas de “La metamorfosis”, donde sobresale el símil de las puertas sin pestillo como anuncio de la calamidad: “Las habían dejado abiertas, como suele acontecer en las viviendas en las que ha ocurrido una gran desgracia.”¹¹⁵⁰

Para Borges, el símbolo se plasma rigurosamente en el seno de cada uno de nosotros, correspondiéndose por su indefinición con laberintos de los que ignoramos tanto el destinatario como el remitente. Por ello escribe en “Everness”, de *El otro, el mismo* (1964), los siguientes versos: “Sólo una cosa no hay. Es el olvido. / (...) Y todo es una parte del diverso / Cristal de esa memoria, el universo; / No tienen fin sus arduos corredores / Y las puertas se cierran a tu paso; / Sólo del otro lado del ocaso / Verás los Arquetipos y Esplendores.”¹¹⁵¹

A semejanza de Dédalo, los escritores pueden diseñar tanto un laberinto como un artefacto volador que facilite su huida del mismo. Enrique Lihn confirma este talento al exponer su concepción de la poesía: “En el gran mundo como en un jaula / afino un instrumento peligroso”¹¹⁵². Sin embargo, muchas de las puertas del conocimiento vuelven a cerrarse de forma irreversible. Así ocurre en “Los monos”, de *Confabulario personal* (1980), de Arreola, quien conjetura que la sabiduría reside en rechazar conscientemente las premisas de la razón:

Momo llegó a ser el simio más inteligente del mundo; pero fiel a su especie distrajo todos los ocios del psicólogo y obtuvo sus raciones sin traspasar el umbral de la conciencia. Le ofrecían la libertad, pero prefirió quedarse en la jaula. Ya muchos milenios antes (¿cuántos?), los monos

¹¹⁴⁹ Óscar Hahn. *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XX*, op. cit., p. 33.

¹¹⁵⁰ Franz Kafka. *Cuentos completos*, op. cit., p. 121.

¹¹⁵¹ Jorge Luis Borges. *Obras completas II (1952-1972)*, op. cit., p. 305.

¹¹⁵² Enrique Lihn. *Porque escribí. Antología poética*, op. cit., p. 73.

decidieron acerca de su destino oponiéndose a la tentación de ser hombres. No cayeron en la empresa racional y siguen todavía en el paraíso: caricaturales, obscenos y libres a su manera.¹¹⁵³

Avilés Fabila, en “El tamaño de la cárcel”, de *Los animales prodigiosos* (1994), nos previene de la naturaleza de los encarcelamientos casi imposibles de franquear: “El animal que vive dentro de una jaula únicamente ve a un prisionero con más espacio que el suyo”¹¹⁵⁴. Empero, es Anderson Imbert, en “El prisionero”, de *El gato de Cheshire* (1965), quien más reprocha las actitudes acomodaticias, las cuales reducen las opciones de emancipación: “Poco a poco fue renunciando a su poder de evaporarse y al cabo de un tiempo no se fugó más”¹¹⁵⁵. Este menosprecio de las destrezas propias signa también al pájaro de su “Jaula de un solo lado”: “¡Tenía todo el campo abierto a su disposición y sin embargo prefería inmovilizarse ahí, y mirar a través de los alambres! Por lo visto le gustaba sentirse prisionero y se inventaba una jaula.”¹¹⁵⁶

El valiente cuervo de Miguel Torga, llamado sobriamente “Vicente” en el cuento homónimo, dista mucho de este tímido espécimen. No en vano, Samperio lo elige para ejemplificar la transformación histórica de las técnicas narrativas en su libro *Después apareció una nave. Recetas para nuevos cuentistas*. En el texto, la fatídica ave se atreve a revisar los cánones bíblicos y a subvertir la leyenda de Noé, rehusando la seguridad del arca con su negativa a subir a la embarcación: “Su acción fue el símbolo de la liberación universal”¹¹⁵⁷. Su rechazo a acompañar al resto de los animales tras el Diluvio constituye, de este modo, un enfrentamiento tanto a las convenciones sociales como a las religiosas. El rumbo que toman los acontecimientos en la narración puede recordar a la siguiente afirmación de Cortázar: “Los milagros nunca me han parecido absurdos; lo absurdo es lo que los precede y los sigue.”¹¹⁵⁸

En dirección opuesta, Michael Ende cuestiona la facultad individual para decidir

¹¹⁵³ Juan José Arreola. “Los monos”, en Raúl Brasca y Luis Chitarroni (Eds.). *Textículos bestiales: Cuentos breves de animales reales o imaginarios*, op. cit., p. 7.

¹¹⁵⁴ René Avilés Fabila. “El tamaño de la cárcel”, en Raúl Brasca y Luis Chitarroni (Eds.). *Textículos bestiales: Cuentos breves de animales reales o imaginarios*, op. cit., p. 10.

¹¹⁵⁵ Enrique Anderson Imbert cit. en Fernando Aínsa. “Revolución y rutina de lo fantástico en la obra de Enrique Anderson Imbert”, *Río de la Plata: Culturas*, 1985, 1, p. 91.

¹¹⁵⁶ Enrique Anderson Imbert. “Jaula de un solo lado”, en Clara Obligado (Ed.). *Por favor, sea breve. Antología de relatos hiperbreves*, op. cit., p. 36.

¹¹⁵⁷ Miguel Torga. “Vicente”, en Guillermo Samperio. *Después apareció una nave. Recetas para nuevos cuentistas*, op. cit., p. 148.

¹¹⁵⁸ Julio Cortázar. *Rayuela*, op. cit., p. 221.

el destino. En “La prisión de la libertad”, relata la historia de un joven altivo que llega al único paraje del cosmos donde no alcanza la voluntad de Alá. Allí se topa con la advertencia de que, de las innumerables puertas que lo rodean, sólo una le permite regresar al mundo donde rigen las leyes del tiempo y el espacio. Ante la sospecha de que las puertas pueden cambiar su ubicación a cada hora, incluso a cada instante, y de que quizá ninguna de ellas esté abierta, renuncia “para siempre a la falsedad del libre albedrío, pues es una serpiente que se devora a sí misma. La libertad total es la falta total de libertad.”¹¹⁵⁹

Este proceso interminable que aboca a que nadie pueda conocer la suerte del encarcelado, es interpretado por Cortázar de modo más esperanzador al escribir sobre “la repetición al infinito de un ansia de fuga, de atravesar el cristal y entrar en otra cosa”¹¹⁶⁰. Con un punto de vista menos vitalista Ricardo Piglia, en *Prisión perpetua*, compara la cárcel con una *fábrica de relatos*, tanto futuros como pasados, en la que no cesan de contarse las mismas historias: “La novela moderna es una novela carcelaria. Narra el fin de la experiencia.”¹¹⁶¹

En la actualidad, los límites de lo que consideramos *arte* se caracterizan por estar *demasiado* abiertos, provocando con frecuencia que se pierda el interés por traspasarlos. De ello son conscientes escritores como Antonio Fernández Molina, quien recurre a la ironía para criticar la indolencia – “Al verse despierto después de un mal sueño se dijo: – ¡Qué alivio! Estoy fuera de la celda. Pero aún seguía dormido”¹¹⁶² –; o Ana María Shua, quien se percata en “Las puertas” de que ya no necesitamos ningún “Ábrete Sésamo” ni conjuro alguno para acceder a lo extraño. Al mismo tiempo, sugiere que urge prestar más atención que nunca a lo inesperado y sorprendente, sobre todo si queremos penetrar en otras vías cognitivas: “Atravesar las Puertas no parece peligroso y sin embargo, del otro lado, la perspectiva cambia, marco y umbral desaparecen de la vista, quien logre regresar ya no será el mismo, llevará para siempre consigo una parte del universo paralelo. Tome sus precauciones antes de dar vuelta esta página.”¹¹⁶³

Como puede observarse, existen distintos procedimientos para abrir o, al menos,

¹¹⁵⁹ Michael Ende. *La prisión de la libertad*, Madrid, Alfaguara, 1993, p. 181, [1992].

¹¹⁶⁰ Julio Cortázar. *Rayuela*, op. cit., p. 177.

¹¹⁶¹ Ricardo Piglia. *Prisión perpetua*, Barcelona, Lengua de trapo, 2000, p. 26, [1988].

¹¹⁶² Antonio Fernández Molina. “Seguía dormido”, en Benito Arias García (Ed.). *Grandes minicuentos fantásticos*, op. cit., p. 265.

¹¹⁶³ Ana María Shua. *Temporada de fantasmas*, Madrid, Páginas de Espuma, 2004, p. 122.

ensanchar la puerta de la celda. Uno de los mejores métodos para franquearla consiste en usar las rendijas pequeñas. En este sentido, Gaston Bachelard denomina *hombre de la lupa* al creador audaz que, a través de lo minúsculo, se sumerge en los secretos del cosmos: “Para salir de la cárcel todos los medios son buenos y en caso de necesidad lo absurdo nos libera”¹¹⁶⁴. Por esta razón no extraña que Andrés González Pagés cite como antecedentes de los primeros cuentos samperianos a Samuel Beckett y la corriente absurdista, cuya impronta se trasluce en “testimonios amargos de alguien que, como Kafka en su momento, piensa en la imposibilidad de trasponer las barreras que lo atan a un mundo precisamente absurdo.”¹¹⁶⁵

Frente a este símbolo de la “cárcel” tan recurrente en la tradición literaria, con el que se representa la penuria de la humanidad encerrada en sí misma, Samperio apuesta por la revelación que espera tras la “puerta”. Acude a este motivo sobre todo en sus primeros libros, cuando aún tenía recientes sus terribles días en prisión por participar en el movimiento de 1968.

Así se advierte desde “Cuando el tacto toma la palabra”, el primer cuento que publicó. El párrafo inicial arranca con la mención de los ojos de dos enamorados que se observan mutuamente, envueltos en una atmósfera mágica delimitada por una puerta: “Ambas miradas, con sus ciento ochenta grados de amplitud, surcan el fluido espacio de la sala y el corredor hasta detenerse en las impenetrables líneas verticales que mueren en el techo. (...) La puerta al fondo del comedor está con sus bisagras extendidas.”¹¹⁶⁶

La trama, de carácter circular, se resuelve con el cierre de la puerta. Una vez cumplido el impulso erótico de los protagonistas y celebrado el doble milagro – el del amor de los jóvenes y el de la bienvenida simbólica que la literatura le da a Samperio –, todo parece volver a la normalidad. Sin embargo, adentrarse en la dimensión de la creación implica que no se puede salir siendo la misma persona:

Más tarde los ruidos empezaron a entrar, las cosas volvieron a tomar su geométrica vida. En el pasillo se oyó un sonido metálico de puertas; la familia regresaba del frío. Ella, con los ojos cegados por las centellas, volvió a vestir su pie con cierta torpeza mientras él escondía la mano en el más hondo de sus bolsillos. Cuando la familia entró en la sala, los dos empezaron a ser cómplices para siempre.¹¹⁶⁷

¹¹⁶⁴ Gaston Bachelard. *La poética del espacio*, op. cit., p. 186.

¹¹⁶⁵ Andrés González Pagés. “Introducción”, op. cit., p. 7.

¹¹⁶⁶ Guillermo Samperio. *Cuando el tacto toma la palabra*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 37.

¹¹⁶⁷ *Ibíd.*, p. 39.

La metáfora de la puerta como invitación a lo maravilloso se constata en otros textos, haciéndose hincapié en ella desde el mismo título. En “Al abrir las puertas”, se relaciona con la reflexión metafísica: “Puede ser que seamos reales, o una conjunción de lo irreal con la realidad, o una dualidad en la que de momento existimos aquí, y luego dejamos de existir, para existir en donde no se existe”¹¹⁶⁸. Empero, resulta más frecuente vincularla con el oficio de la escritura, en la medida en que el misterio y la creatividad son conceptos que van de la mano. En “Tomando vuelo”, Samperio recuerda las ideas cortazarianas y muestra la alianza indisoluble que existe entre la imaginación y lo trascendente. Así lo corrobora el siguiente párrafo:

A manera de ilustración, cito la palabra entreabrir, que no sólo se diferencia de la palabra abrir, sino que nos pone en una suerte de ais-la-mien-to. Hay cantidades inagotables de personas que dejan entreabierto algo. No tiene que ser forzosamente una puerta o una ventana; incluso pueden ser objetos no materiales. Es imponente estar en el borde de lo entreabierto: se produce en un mismo acto la participación y la ausencia.¹¹⁶⁹

Esta fijación por el símbolo se mantiene en *Fuera del ring*. En “Después de la puerta”, el narrador se convierte en un trasunto poético del escritor, describiendo la vocación literaria como una forma de *lo entreabierto*: “León, media hora después, cierra la puerta de su casa tras de sí, y en un tono literario piensa: Cierro la puerta tras de mí; para Míriam [*sic*] el día ha terminado. (...) León sabe que no tiene otro recurso a la mano que hablar como si estuviera forzado a escribir un cuento”¹¹⁷⁰. El relato, que trata sobre la insatisfacción erótica de un poeta, refuerza con su final circular la revelación a la que asistimos cuando dejamos que las palabras rijan nuestros actos cotidianos: “Regreso sobre mis pasos y abro la puerta.”¹¹⁷¹

En “La cuestión de los engranes”, se aborda la contradicción que existe entre los anhelos sociales – en este caso depositados en la causa revolucionaria marxista y en el materialismo filosófico – y las inquietudes intelectuales de los partidarios del idealismo. Influido por su lectura de Borges, un joven sueña con atrapar “la Ficción” incluso en los congresos políticos en los que participa: “Exactamente, Leonor, me dijo, la ficción es lo que en esta mañana, sin importancia aparente, te regalo; intenté encerrarla en una caja de zapatos, pero me fue imposible, se salía por todas partes, era como embotellar dos

¹¹⁶⁸ *Ibíd.*, p. 40.

¹¹⁶⁹ *Ibíd.*, p. 50.

¹¹⁷⁰ Guillermo Samperio. *Fuera del ring*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 103.

¹¹⁷¹ *Ibíd.*, p. 104.

litros de miel en una botella de leche.”¹¹⁷²

Los protagonistas del cuento no detienen su búsqueda de la fantasía a pesar de las dificultades que entraña la realidad del momento; de ahí que la invención de la caja “llena de cosas inexistentes, llena de las ilusiones de un par de jóvenes, fue[ra] como si me regalaran dos costales de erotismo en estos días de huelgas reprimidas y estudiantes acribillados”¹¹⁷³. De hecho, en este contexto se sitúa el símbolo de la puerta en el imaginario samperiano: en una época de elección entre lo real y lo imaginario, en la construcción de un “engranaje” que concilie lo político con lo fantástico.

Nótese que décadas después, en el ensayo “Infancia enmurrugada”, Samperio recuerda su pasado y resalta la fuerte ligazón que halla entre la incitación a mirar por el hueco de las cerraduras y el deseo erótico. Surgen entonces varios de los elementos que hemos mencionado: “Desde luego, las *llaves* minúsculas de *cajas* de secretos que las muchachas adolescentes traían colgadas del cuello como medallitas.”¹¹⁷⁴

En *Lenin en el futbol*, el motivo de la puerta se enriquece con diversos matices. En “Desnuda”, se refleja en las injusticias sociales que sobrepasan a uno de los jóvenes que aparecieron en “La cuestión de los engranes”. En esta ocasión, el personaje teme por las represalias a las que puede abocar su actitud contestataria: “Cuando las puertas terminaron por cerrarse, Bernardo recordó la chinga que le habían puesto a Rafael.”¹¹⁷⁵

Por otro lado, el relato “En el departamentito del tiempo” demuestra que la gran aventura que anuncia toda puerta reside en el despertar de lo erótico. Debido a que la narración se centra en la primera experiencia sexual de un adolescente, queda patente la relación entre el misterio y la energía que se libera al traspasar el umbral de la inocencia:

Cuando él llamó a la puerta con su tímida mano, yo me revolcaba desnuda sobre la cama, como perra encerrada, sobándome hasta llorar de dolor, y si no ha sido por esa coincidencia que yo tanto anhelaba no habría culpable; nada más le dije ven mijito, pásale, no tengas miedo, y mientras le ponía los primeros veinte pesos en la bolsa, mi mano ya le acariciaba su cosita y después, para mí, todo fue escandaloso y cachondo, y ahí mismo, en el sofá en que estoy sentada, me desabroché la bata y mis senos se desplomaron sobre su boca.¹¹⁷⁶

En “Estoy buscando la rendija de la puerta”, Samperio culmina este proceso de

¹¹⁷² *Ibíd.*, p. 90.

¹¹⁷³ *Ibíd.*, p. 90. La cursiva es mía.

¹¹⁷⁴ Guillermo Samperio. Textos inéditos, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 451.

¹¹⁷⁵ Guillermo Samperio. *Lenin en el futbol*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 137.

¹¹⁷⁶ *Ibíd.*, p. 124.

conectar el símbolo con la actividad literaria, por una parte, y con sus preocupaciones habituales en torno a la política o al sexo, por otra. Así, explica que un proyecto artístico puede originarse en situaciones tan inesperadas como la hora del desayuno, de suerte que la expectación provocada por el deseo de escribir va aparejada al impulso erótico: “Para nuestras relaciones sexuales representaba un buen motivo de excitación, sin contar las satisfacciones tan especiales que nos brindaba en el momento de las locuras (por ese entonces venían juntas, en un mismo grito o jadeo o mordida o estrellitas o libro).”¹¹⁷⁷

A partir de 1981, año de la publicación de *Textos extraños*, “la puerta” cobra relevancia como medio de simbolizar el amor ideal. Este *topos*, uno de los grandes motores de su poética, cristaliza en el último párrafo de “La señorita Green”, cuando la protagonista abre la puerta de su apartamento y se encuentra con el hombre violeta: “La mujer verdiazul vio un dragón encantador (...) [que] voló hacia la cascada y ahí se puso a jugar hasta que se dejó ir en la corriente de peces. Luego, cerraron la puerta”¹¹⁷⁸. Según Lauro Zavala, el tema de la otredad en la obra samperiana suele irrumpir precisamente en las encrucijadas:

En una ficción súbita (“La señorita Green”), el encuentro ocurre al abrir la puerta del departamento, y el resultado es una de las imágenes más familiares de la narrativa mexicana contemporánea. (...) En los textos de Samperio siempre hay una dimensión alegórica, subtextos que cada lector puede descubrir, de acuerdo con su imaginación.¹¹⁷⁹

En “Poema de amor”, de *Gente de la ciudad*, el mismo asunto se aborda con una perspectiva diferente. Así, partiendo de un vocabulario repleto de lirismo y delicadeza – “Salimos por la puerta de la tarde, la tomé por la cintura y vinimos donde ahora la pienso y donde reposa a mi lado”¹¹⁸⁰ –, se realiza un homenaje sintáctico y conceptual a “Dolores zeugmáticos”, de *Exorcismos de esti(l)o* (1967), de Guillermo Cabrera Infante: “Salió por la puerta y de mi vida, llevándose con ella mi amor y su larga cabellera negra.”¹¹⁸¹

¹¹⁷⁷ *Ibíd.*, p. 151.

¹¹⁷⁸ Guillermo Samperio. *Textos extraños*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 275.

¹¹⁷⁹ Lauro Zavala. “Los cuentos de Samperio: El reencantamiento de lo cotidiano”, en Guillermo Samperio. *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 24.

¹¹⁸⁰ Guillermo Samperio. *Gente de la ciudad* en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 211.

¹¹⁸¹ Guillermo Cabrera Infante. “Dolores zeugmáticos”, en Juan Armando Epple. *Brevísima relación. Nueva antología del microcuento hispanoamericano*, op. cit., p. 31.

Si bien en “Poema de amor” se consiguen con una estructura similar sensaciones opuestas a las que produce el texto del escritor cubano, en *Ventriloquía inalámbrica* se propone un símil más en sintonía con el tono agrio de la despedida amorosa. En el capítulo “Del Ventrilocuo y su Dama (A)”, los “portazos” simbólicos que recibe el protagonista ponen de manifiesto los sinsabores que aguardan a los amantes: “Supuse que la puerta cedería, pero al tropezar con ella, percibí que estaba hecha de ébano evanescente”¹¹⁸². Más adelante, en lugar de resignarse al sufrimiento, exalta – no sin melancolía – el secreto insondable de “una mujer-cartógrafa que iba abriendo vías a su paso, transformando puertas de madera en puertas de polvo, portadora de un espacio ecléctico, noble, maleable en sus impulsos.”¹¹⁸³

En cualquier caso, el símbolo de la puerta como manera de plasmar la voluntad de Samperio de salir de la cárcel – ya sea física o cognitiva – constituye un vector fundamental de su poética. El hecho de que a partir de 1981 aparezca con menos asiduidad el término “puerta” en su literatura se debe, posiblemente, a que se libera de su “prisión personal” al abandonar su intención inicial de escribir con la prioridad de denuncia política.

El cariz alegórico del recurso se aprecia en la encrucijada que propone, a caballo entre el testimonio de la realidad y la actitud ético-estética de respetar la magia de la imaginación y cuidar minuciosamente la selección de las palabras. Darse cuenta de que *la puerta de la cárcel está abierta* establece, por tanto, la frontera que separa las dos etapas samperianas y, por otra parte, permite imaginar un título adecuado para la presente tesis doctoral.

¹¹⁸² Guillermo Samperio. *Ventriloquía inalámbrica*, op. cit., p. 41.

¹¹⁸³ *Ibíd.*, p. 108.

IV.2.2. La ciudad.

Una construcción arquitectónica puede llegar a convertirse en metáfora de las personas que la habitan.¹¹⁸⁴

La relevancia que el imaginario urbano posee para los escritores se remonta al nacimiento de las primeras ciudades pero, para la presente investigación, conviene subrayar una fecha: 1939. El inicio de la Segunda Guerra Mundial conduce a miles de personas a instalarse en la Ciudad de México, de modo que puede decirse que la acogida de exiliados propicia su crecimiento y su analogía con “*megápolis*” tan pluriculturales como Buenos Aires, Berlín, Hong Kong, Los Angeles, Nueva York o Sao Paulo, entre otras. No obstante, el éxodo de mexicanos de la provincia a la capital, realizado a principios de los años 50, supone el impulso definitivo para su consolidación como gran urbe.

A este respecto, García Canclini comenta que la hibridación cultural implica un enriquecimiento para los ciudadanos, pero también una fuente de conflictos. Desde su punto de vista, esta situación es particularmente visible en los países latinoamericanos, donde abunda “la yuxtaposición y entrecruzamiento de tradiciones indígenas (sobre todo en las áreas mesoamericana y andina), del hispanismo colonial católico y de las acciones políticas, educativas y comunicacionales modernas.”¹¹⁸⁵

Además de estos problemas, la capital mexicana debe enfrentarse hoy al hecho de que sus dimensiones se incrementan día tras día, constituyéndose así en el enclave urbano más poblado del mundo junto a Tokio, en uno de los de mayor índice de criminalidad y, posiblemente, en el más contaminado. Hábitat de culturas y contraculturas, transido de *récorde*s de cariz negativo, el Distrito Federal produce en sus habitantes una sensación de incertidumbre difícil de precisar.

No en vano, López Parada lo singulariza en función de “la ausencia de un verdadero y único punto central, [ya que] todo se transforma en superficie, en discurso, en representación, como los simulacros del desierto”¹¹⁸⁶. Utilizando el sintagma acuñado por la autora, podemos afirmar que este *mapa del caos* desemboca en una visión dispersa de la personalidad, la cual se somete a mutaciones cuya “nueva

¹¹⁸⁴ Guillermo Samperio. “Borges desde varios espejos”, en *El club de los independientes*, op. cit., p. 15.

¹¹⁸⁵ Néstor García Canclini. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, op. cit., p. 71.

¹¹⁸⁶ Esperanza López Parada. “Las leyes de la frontera, los mapas del caos”, loc. cit., p. 27.

identidad, consistente en ninguna y susceptible, por ello, de transformarse en todas, abre un hueco por parte del mexicano de su propia historia.”¹¹⁸⁷

Sandra Lorenzano, en su artículo “Sencillamente tibia (La Ciudad de México como protagonista)”, reconoce que la capital se configura en virtud de los más de 1.500 kilómetros cuadrados de los que dispone. De su superficie deduce que estamos ante “un conjunto de muchas ciudades”¹¹⁸⁸; de ahí que recurra a una cita de Juan Villoro para recalcar la imposibilidad de definirla: “Como el laberinto borgeano, México, D. F. crece para confundir a los hombres. De algo podemos estar seguros, nadie conoce la ciudad entera. (...) Se necesitarían los talentos combinados de cincuenta novelistas para recrear las numerosas ciudades que llamamos *México*.”¹¹⁸⁹

El análisis de Lorenzano se detiene en el fuerte impacto – territorial, social y emocional – del terremoto que acabó con miles de vidas, deteriorando gran parte de la arquitectura urbana y, sobre todo, frustrando la confianza depositada en las autoridades: “El temblor (los temblores) de 1985 hizo que salieran a la luz muchas cosas que los habitantes de México intuían aunque permanecieran escondidas: la corrupción, la ineptitud, el cinismo”¹¹⁹⁰. La catástrofe se refleja tanto en el dolor de los que sobreviven como en el abandono de “proyectos de fraccionamientos que no se concretaron, grandes tubos para ampliar o reparar un drenaje inexistente y esos enormes monstruos de concreto que han quedado vacíos durante años y años, como fantasmas de un esplendor que nunca alcanzamos.”¹¹⁹¹

Según Adolfo Castañón, el escepticismo de muchos de los narradores mexicanos nacidos alrededor de 1950 deriva precisamente de esta deconstrucción de la ciudad, en la medida en que todos ellos pertenecen a una colectividad “anónima, vasta, tentacular y desencantada, olvidadiza del español y tardada para aprender inglés de segunda mano”¹¹⁹². En esta dirección, López Parada agrega que “México es el lugar futurista por

¹¹⁸⁷ *Ibíd.*, p. 25.

¹¹⁸⁸ Sandra Lorenzano. “Sencillamente tibia (La Ciudad de México como protagonista)”, en Alfredo Pavón (Ed.). *Ni cuento que los aguante. La ficción en México*, loc. cit., pp. 207-208.

¹¹⁸⁹ Juan Villoro cit. en Sandra Lorenzano. “Sencillamente tibia (La Ciudad de México como protagonista)”, loc. cit., p. 190.

¹¹⁹⁰ Sandra Lorenzano. “Sencillamente tibia (La Ciudad de México como protagonista)”, loc. cit., p. 204.

¹¹⁹¹ *Ibíd.*, p. 203.

¹¹⁹² Adolfo Castañón. *Arbitrario de literatura mexicana. Paseos I*, op. cit., p. 544.

excelencia, ella escribe con sus barriadas su propia ciencia ficción.”¹¹⁹³

Lauro Zavala observa, como nota positiva ante tanta desolación, que las sucesivas segregaciones que sufre el territorio favorecen la formación de varios estilos literarios. Esto permite que muchos escritores se organicen en torno a *colonias* específicas que se corresponden con distintos escenarios, lenguajes y condiciones de vida. Entre otras, el crítico destaca las siguientes:

Ciudad Neza (Emiliano Pérez Cruz), el Centro Histórico (Guillermo Samperio), la colonia Condesa (Luis Miguel Aguilar), la colonia Roma (Ignacio Trejo Fuentes), la colonia Peralvillo (Pepe Martínez de la Vega), la colonia Obrera (Pablo Ignacio Taibo II) y la Ciudad Universitaria (Guillermo Sheridan). En el paradigmático texto “¡Oh! Aquella mujer”, de Guillermo Samperio, encontramos el retrato de uno de los personajes más característicos de las oficinas de gobierno del Centro Histórico de la Ciudad de México, aunque es probable que a los habitantes de cualquier otra región los rasgos que aquí se retratan les resulten igualmente familiares.¹¹⁹⁴

En efecto, la huella samperiana se imprime en su habilidad para no perder de vista la idiosincrasia de su país, con independencia de que sitúe sus textos en unas zonas u otras. Esto se debe a que, a partir de su segunda etapa, y en particular con *Gente de la ciudad*, deja atrás el sentido de desarraigo propio del anarquismo y se percibe a sí mismo como un urbanita deudor del lugar donde vive: “Debo confesar que hasta los treinta años, como buen anarquista, no me sentía mexicano ni de la Ciudad de México (...). A través de la escritura pude reencontrarme como defenido.”¹¹⁹⁵

Su obra revela la empatía que siente con la capital mexicana, creando un vínculo en cierto modo comparable con el que grandes autores de la modernidad establecieron con sus respectivas ciudades; es decir, con lo que Marshall Berman señala en estos términos: “La identificación de Mandelstam con San Petersburgo es tan profunda y compleja como la de Dostoievski; tiene la riqueza de la identificación de Baudelaire con París, la de Dickens con Londres, la de Whitman con Nueva York.”¹¹⁹⁶

Empero, a finales del siglo XX resulta casi imposible concebir una literatura que describa de forma general las señas distintivas de un núcleo urbano, y menos las de uno tan caótico e inmenso como el Distrito Federal. Por este motivo Samperio, en su ensayo “Novela y posmodernidad”, explica que los acontecimientos locales no se pueden elevar

¹¹⁹³ Esperanza López Parada. “Las leyes de la frontera, los mapas del caos”, loc. cit., p. 27.

¹¹⁹⁴ Lauro Zavala. *Paseos por el cuento mexicano contemporáneo*, op. cit., p. 108.

¹¹⁹⁵ Guillermo Samperio en Marco Antonio Campos. “Epílogo-entrevista”, op. cit., pp. 195-196.

¹¹⁹⁶ Marshall Berman. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, op. cit., p. 285.

a la categoría de lo universal en la era de la globalización. A su juicio, se requiere un tratamiento literario diferente del que emplean Joyce para Dublín en *Ulysses*, Cortázar para París en *Rayuela*, Rulfo para Comala en *Pedro Páramo* u Onetti para Montevideo en *Juntacadáveres*:

En la actualidad, no se necesita universalizar ninguna novela porque el mundo está ya universalizado: es decir, en cualquier parte del mundo se consiguen las mismas cosas – ropa, aparatos, revistas, etcétera –, la misma información, la T.V. informa a la aldea mundial de lo que sucedió en cualquier rincón de la Tierra dos minutos después del hecho, se estrenan las mismas películas, se consiguen los mismos discos, etcétera, etcétera.¹¹⁹⁷

En el caso de la Ciudad de México, Domínguez Michael asegura que en nuestros días carece de sentido escribir una novela tan ambiciosa y abarcadora como *La región más transparente* (1958), de Carlos Fuentes. No sólo porque en el año de su publicación la capital cuenta con “apenas” cinco millones de habitantes – con cuatro durante su redacción –, sino en especial porque las perspectivas generalizadoras no bastan para realizar una exploración literaria fiel a la realidad contemporánea.

El reconocido crítico indica que Josefina Vicens ya representa con eficacia inigualable la angustia existencial con que la ciudad ahoga a sus habitantes en *El libro vacío* (1958) – al que, por otra parte, considera la primera metaficción de la literatura mexicana –; que después de que Rodolfo Usigli escriba *Ensayo de un crimen* (1955) no puede superarse su manera de abordar “el romance burgués de la villa”¹¹⁹⁸; y que, tras las obras maestras, cualquier entrega literaria similar se reduce a un “costumbrismo y naturalismo trasnochados”¹¹⁹⁹. En su opinión, los intentos actuales de esta envergadura brillan por la carencia de imaginación, el abuso de coloquialismos y el afán por mimetizar el lenguaje popular.

Nuestro autor se sobrepone, sin embargo, a este tipo de limitaciones temáticas y estilísticas en *Gente de la ciudad*, donde se enfrenta a los lugares comunes a través del escrutinio de los recodos inesperados de una urbe plural y posmoderna. En este libro, la percepción poética de los objetos y el interés por “fijar imágenes”¹²⁰⁰ ofrecen la mejor garantía para sustituir los metarrelatos que propusieron los escritores mencionados. El

¹¹⁹⁷ Guillermo Samperio. *Tribulaciones para el siglo XXI (ensayos)*, op. cit., pp. 259-260.

¹¹⁹⁸ Christopher Domínguez Michael. *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX (II)*, op. cit., p. 544.

¹¹⁹⁹ *Ibíd.*, p. 554.

¹²⁰⁰ *Ibíd.*, p. 553.

cuidado de los pequeños detalles y la experimentación lingüística lo hacen inmune a las predicciones más pesimistas acerca de la dificultad de escribir sobre el Distrito Federal, desarrollando un rico prisma de técnicas narrativas. De hecho, ante las grandes novelas precedentes Samperio “edifica” su ciudad sirviéndose de cuentos y poemas en prosa signados por la fragmentación:

Soy inevitablemente un escritor urbano: aquí nací, aquí he crecido, de aquí es mi lenguaje. Tenía que intentar una novela de la ciudad, pero no como las que ya se habían hecho. En *Gente de la ciudad* decía que resultaba quimérico escribir la novela de la ciudad en tanto que era un laberinto insondable, y que una novela de la Ciudad de México, después de la de Fuentes, de la de José Agustín y de la de Gustavo Sáinz, era imposible. Había que intentar otro acercamiento.¹²⁰¹

Para ello diseña una “novela intuitiva”, atenta más a impresiones que a convenciones genéricas. En vez de capítulos, propone relatos de extensión tradicional y microficciones que se relacionan entre sí por medio de sutiles engranajes argumentales. En todas las composiciones de *Gente de la ciudad*, el espacio urbano se convierte en una constante y en un nexo de unión; de ahí que cumpla con los requisitos que Gabriela Mora exige a las “colecciones de relatos integrados”. La idoneidad de esta modalidad genérica, sustentada en paradigmas como la “repetición de motivos, símbolos, temas, tipo de narrador, y sobre todo escenario común y la aparición de personajes en los diversos cuentos del libro”¹²⁰², se vuelve evidente en el tratamiento de una ciudad en concreto. No en vano, Carlos Fuentes recurre a este subgénero en *Agua quemada* (1981) para escribir sobre la Ciudad de México.

El enorme potencial semántico que posee el nombre de la ciudad permite evitar las descripciones extensas, de modo que su marco histórico funciona como un referente y una alegoría de lo que sucede en los textos. En este sentido, Samperio apuesta por una concepción de las situaciones basada en la variedad, lo que resulta coherente con las dimensiones de la capital abordada: “Soy en realidad una rata de ciudad y como tal he descubierto que bajo la Ciudad de México visible hay otras, las invisibles, las añoradas, las de los muertos, las de los vestigios vivientes.”¹²⁰³

Al mismo tiempo, no olvida su condición de *flâneur*; es decir, su parentesco con

¹²⁰¹ Guillermo Samperio en Pedro Ángel Palou. “Retrato de la ciudad ominosa. Entrevista con Guillermo Samperio”, op. cit.

¹²⁰² Gabriela Mora. *En torno al cuento: De la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica*, op. cit., p. 116.

¹²⁰³ Guillermo Samperio en Juan Villoro. “Guillermo Samperio. Entrevista”, loc. cit., p. 9.

ese viajero del que habla Baudelaire y, posteriormente, Walter Benjamin, distinguido por su capacidad para deambular sin propósito fijo y para dejarse atrapar por las maravillas con que se topa en su camino. Además, su percepción de los misterios que se ocultan entre las esquinas y las avenidas emparenta con el interés que muestra Enrique Lihn por aprehender los diversos ángulos de la ciudad conocida en versos como los siguientes: “Ciudades son lo mismo que perderse en la calle / de siempre, en esa parte del mundo, nunca en otra.”¹²⁰⁴

Jacqueline Covo advierte que la voluntad de “pasear” por la Ciudad de México se aprecia desde “Gran inauguración”, el primer texto de *Gente de la ciudad*. Con un título que alude a los anuncios comerciales, Samperio “invita al lector a iniciar un recorrido por la gran urbe, acudiendo a la ‘Pelquería Nueva Lindavista Unisex’, (...) lugar estratégico de la sociología urbana y de la chismografía”¹²⁰⁵. A continuación, los indicios de que nos hallamos ante una fecha histórica más o menos datable – recordemos que el libro se publicó en 1985, pocos meses después del temblor –, se articulan a partir de “elementos característicos del paisaje urbano, postes, coladeras y topes, cuyo antropomorfismo es una de las vías de acceso hacia el ‘otro Distrito Federal’.”¹²⁰⁶

Nuestro autor corrobora en “DFs” que, para dar cuenta de la heterogeneidad de una ciudad inabarcable y prácticamente imposible de conocer en su totalidad, el empleo del plural es más pertinente que el de la abstracción. Del mismo modo que los muchos “DFs” desbordan sus fronteras continuamente, los textos referentes a ellos han de “crecer” con cada relectura:

La ciudad es una caja de Pandora abierta. La ciudad se ha vuelto un espectáculo, como los circos. El DF es un cabaré. El DF es un gran hotel. La ciudad cabe en un directorio telefónico. Sin teléfonos, la ciudad sería aún más grande. No sólo los de provincia se pierden en el DF. El DF es como las mujeres: sorpresas y más sorpresas. La ciudad sigue siendo una novia de pueblo, con su larga, larga cola de cuarenta y dos kilómetros por Insurgentes. El Distrito Federal es más grande que toda una vida. El DF es una lenta, grande, vieja tortuga. El DF era el DF.¹²⁰⁷

Samperio sugiere que se necesita más tiempo para leer esta última frase que para constatar la “nueva” ampliación de los límites de la capital. Dado que *la ciudad cabe en*

¹²⁰⁴ Enrique Lihn. “Ciudades”, en *Porque escribí. Antología poética*, op. cit., p. 72.

¹²⁰⁵ Jacqueline Covo. “Guillermo Samperio o la realidad oculta (*Gente de la ciudad*)”, loc. cit., p. 56.

¹²⁰⁶ *Ibíd.*, p. 58.

¹²⁰⁷ Guillermo Samperio. *Gente de la ciudad*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 182.

un directorio telefónico, cada texto del libro debe aportar una pista concreta sobre una hipotética guía que atienda tanto a lo central como a lo marginal. En “Para escoger”, por ejemplo, percibimos que quizá la única manera de obtener una visión panorámica de la urbe consista en asomarse a sus discretas alcantarillas:

Las coladeras son bocas con sonrisas chimuelas. Las coladeras han perdido los dientes de tanto que las pisamos. Sin coladeras la vida sería demasiado hermética. Las coladeras están a nuestros pies. Las coladeras son las bocas de fierro de la ciudad. Las pobres coladeras están ciegas. Las coladeras son pura boca. Las coladeras se ríen de los nocturnos solitarios. De coladera en coladera se llega a la colonia Roma. Las coladeras son amigas de los borrachos. Por las coladeras se entra al otro Distrito Federal. Las coladeras envidian a las ventanas. Las ventanas nunca miran a las coladeras. Las coladeras son simpáticas, aunque eructen muy feo.¹²⁰⁸

Paralelamente la incomunicación y el aislamiento, males inherentes a todo gran centro neurálgico, se erigen como temas básicos del libro. Samperio acude a ellos como caldo de cultivo de sus reflexiones metafísicas. Así se observa en “El tiempo”, en el que bastan dos frases para resumir la paradójica monotonía de un lugar donde no cesan de ocurrir tanto acontecimientos felices como calamidades: “En el Distrito Federal, cuando amanece, amanece. Pasa lo mismo cuando anochece. La tarde siempre está quieta, apresada, entre lo inevitable y los edificios.”¹²⁰⁹

Roxana Elvridge-Thomas aduce que en *Gente de la ciudad* lo relevante son los transeúntes – la *gente* –, ya que a través de sus contradicciones podemos adentrarnos en los entresijos del Distrito Federal. La autora se detiene sobre todo en “Algo sobre las tinieblas”, donde descubre equivalencias entre la melancolía de un hombre que presiente que “más allá de la tristeza se encuentra la total oscuridad, la bestia ominosa”¹²¹⁰, y la separación entre el Caos y el Cosmos que narran los mitos. Su interpretación del relato ofrece ideas muy interesantes para el estudio de la simbología de la ciudad en la obra samperiana: “Se integran el mito de la Tierra Madre, el simbolismo del ‘Centro’, la asimilación de la ciudad como universo-cuerpo-centro del mundo, el simbolismo de la ascensión, el mito del héroe y los ritos iniciáticos.”¹²¹¹

En todo caso, el símbolo se instala de forma permanente en sus libros posteriores. Así, nuestro autor evoca conceptos de la literatura gombrowicziana a fin de expresar la

¹²⁰⁸ *Ibíd.*, p. 183.

¹²⁰⁹ *Ibíd.*, p. 179.

¹²¹⁰ *Ibíd.*, p. 185.

¹²¹¹ Roxana Elvridge-Tomas. “La ciudad como mito en ‘Algo sobre las tinieblas’, de Guillermo Samperio”, en <http://ww.utep.edu/rlmc/octavo.html>. (Bajado el 22/9/2008).

polifonía y la mutabilidad de la Ciudad de México. Según Germán Leopoldo García, el escritor polaco se apoya en la noción de que la unicidad – ya sea temática o estilística – se antoja insuficiente para reflejar la pluralidad de nuestra época. Veámoslo en el siguiente párrafo:

Witold Gombrowicz practica lo que dice, se abre paso en la selva de la crítica para llegar al lector sin mediación alguna. Llegar para decir que ningún estilo es adecuado, que cualquiera de ellos es impuesto por las fuerzas heráldicas del pasado. (...) Estamos en la ciencia de Alfred Jarry, en la patafísica. Estamos en la investigación de objetos singulares que tienen la propiedad de no existir: “Ninguna Parte está en todas y – escribe A. Jarry – en primer lugar, en el país donde nos encontramos”.¹²¹²

En esta dirección, Samperio define *Ventriloquía inalámbrica* como “una novela de la Ciudad de México que se superpone a otra Ciudad de México. Tenía que trabajar hacia el fondo de esas ciudades, ir a las zonas más oscuras”¹²¹³. Esta inmersión en lo más profundo de la “psicología” de la urbe se aprecia en el capítulo “Del Ventrílocuo y su Dama (A)”, donde el narrador se identifica plenamente con ella: “Me dije que hasta en eso era yo semejante a mi-no-ciudad: en lo indeciso”¹²¹⁴. La impronta que deposita en su subconsciencia se hace patente en la elección de su mujer ideal, quien vive con él tanto en el plano onírico como en el cotidiano: “Es la que vive en los sueños del ventrílocuo, la que termina por hacerlo coherente. Es un reflejo femenino del ventrílocuo, que al mismo tiempo es la señal del fin de sus sueños – y que habita además en una ciudad compuesta de múltiples ciudades.”¹²¹⁵

“El día que no existió”, de *La Gioconda en bicicleta*, trata de la influencia del entorno en los sentimientos del individuo. En este cuento, un profesor lamenta que “la soledad de la ciudad”¹²¹⁶ se transmita en las miradas cabizbajas de sus alumnos: “Vi en sus rostros la misma tristeza del microbús, la calle y los pasillos (...). En el calendario alguien había arrancado la hoja a destiempo, como si el día hubiera muerto desde

¹²¹² Germán Leopoldo García. *Gombrowicz. El estilo y la heráldica*, Buenos Aires, Atuel, 1922, pp. 108-111.

¹²¹³ Guillermo Samperio en Pedro Ángel Palou. “Retrato de la ciudad ominosa. Entrevista con Guillermo Samperio”, op. cit.

¹²¹⁴ Guillermo Samperio. *Ventriloquía inalámbrica*, op. cit., p. 44.

¹²¹⁵ Guillermo Samperio en Pedro Ángel Palou. “Retrato de la ciudad ominosa. Entrevista con Guillermo Samperio”, op. cit.

¹²¹⁶ Guillermo Samperio. *La Gioconda en bicicleta*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 340.

temprano”¹²¹⁷. Con el deseo de aliviar esta amargura – que, en cierto modo, es la suya –, les pide que escriban una redacción sobre un día inexistente.

Las lágrimas con las que termina la historia sugieren que la literatura constituye el medio más adecuado para otorgar una oportunidad de salvación a las partes olvidadas de la ciudad. Por eso, en “El medio campista”, se insiste en rescatar tanto los parajes históricos como los ignorados. Comprobemos, en las siguientes líneas, cómo el relato del futbolista que debe utilizar su coche para llegar a un partido deviene en un análisis sobre la incidencia de la capital en sus habitantes: “Sale hacia la avenida de los Insurgentes, la calle más larga de Latinoamérica, las casas van cambiando de nivel social de barrio en barrio; piensa que en esta avenida podría reunirse la historia de su país, de los diversos estratos sociales y la multitud de comercios.”¹²¹⁸

Según Eduardo García Aguilar, Samperio construye su *galaxia imperial* a partir de lo que encuentra en la ciudad: “La calle brillante y mojada, el ruido de las avenidas, los números trocados de puertas, la cantante de un bar, el escritor deprimido, el futbolista sindicado o la estudiosa de Lenin, constituyen esa nueva clasificación arbitraria, incoherente y compulsiva del mundo urbano”¹²¹⁹. Su objetivo reside en captar la naturaleza camaleónica y múltiple del Distrito Federal, oscilando entre lo poético y lo descriptivo, entre lo general y lo particular.

De esta forma, la capital mexicana le permite referirse a una geografía real que facilita el desarrollo de sus tramas e ideas. Aunque actúe sólo como marco físico en varias de sus ficciones, puede revelarse también como un elemento protagónico. Su sola mención crea posibilidades narrativas innumerables, ya que en ella se aglutinan aspectos sociales, económicos o ideológicos de carácter idiosincrásico. Dado su cariz proteico, puede aludir a un microcosmos, presentarse como sede del cosmopolitismo o ceñirse a la ubicación de un barrio determinado. Samperio, en “Ella habitaba un cuento”, muestra que como símbolo le ayuda, ante todo, a generar espacios para la imaginación:

Desde el punto de vista de la creatividad, el diseño de una casa-habitación se encuentra invariablemente en el espacio de lo ficticio; cuando los albañiles empiezan a construirla, estamos ya ante la realidad de lo ficticio. Una vez terminada, el propietario habitará su casa y la ficción del arquitecto. Ampliando mi razonamiento, podemos afirmar que las ciudades son ficciones de la arquitectura; a ello se debe que a ésta la consideren un arte. El arquitecto que habita una casa

¹²¹⁷ *Ibíd.*, p. 340.

¹²¹⁸ Guillermo Samperio. Textos inéditos, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 458.

¹²¹⁹ Eduardo García Aguilar. “Tubos y piñones. El imperio de Samperio”, loc. cit., p. 12.

que proyectó y edificó es uno de los pocos hombres que tienen la posibilidad de habitar su fantasía. Por su lado, el escritor es artífice de la palabra, diseña historias y frases, para que el lector habite el texto.¹²²⁰

En “Junglares: los animales saben”, nuestro escritor cita a Desmond Morris para calificar la vida en la ciudad de “zoo humano”¹²²¹. En una superficie tan incomensurable como la del Distrito Federal, el “yo” suele diluirse en la colectividad. Sin embargo, Samperio no elude su responsabilidad y se compromete a testimoniar los sucesos extraordinarios que acontecen a su alrededor.

Por ello, en “Ciudad literaria”, entrada que publicó en su *blog* el 17 de febrero de 2009, fusiona en un solo sintagma los espacios de su vida y de su literatura. En el texto, la ciudad representa, frente a la contaminación, la deshumanización y la soledad, su reivindicación del medio ambiente, su amor hacia todos los seres vivos y, sobre todo, su pasión por las mujeres. La evolución de su obra lo dirige, por tanto, hacia el alzamiento de la imaginación como su verdadera ciudad. Más allá de sus fuertes lazos vitales con el Distrito Federal, construye atmósferas donde sobresalen la subjetividad y una lógica íntima que hermana la realidad con la fantasía:

Alguna vez alguien me preguntó sobre mi ciudad literaria y yo le contesté que tendría que haber árboles violetas, una playa en el D. F. (o, por lo menos, un río), alfalfares, diversas voces del tiempo y del viento, jirafas enanas. Yo tendría una de ellas, porque me gustaría tener una jirafa enana en mi casa. Mariposas de alas blancas como sábanas pequeñas, humillo saliendo por aquí y por allá. Y que siempre estuviera pasando, por la ventana, una mujer linda. Cercas para podérmelas saltar; nubes pero gordas, azules, rojas, en forma de dragones, de zapatos; nubes que soñaban, nubes que estuvieran dentro de mi habitación. Voces que cantaran entre ópera y alguna melodía extraña, pero tendrían que ser voces hermafroditas, quizá instrumentos musicales de la naturaleza. Que los maizales tocaran rumbas, que las cascadas cantaran rock metálico, que los guajes naturales estuvieran permanentemente entonando el son montuno. Y que esa mujer linda, que pasa por la ventana, estuviera recostada en un sillón dentro del cuarto, quieta, fumando un cigarro, posando con una mano en la barbilla, mirando a la nube que estaría dentro de la habitación. A un lado de ella, la jirafa enana. De pronto se sienta, cruza las piernas: falda corta, muslos largos, mirada de pájaro azul. Y tener al fondo de la habitación una serie de frascos donde hubiera cochinillas, arañas, una tarántula roja aterciopelada (de las que muerden pero no muerden). Un breve rinoceronte en uno de los frascos, amamantado por una elefanta un poquito más grande. Y alrededor de ellos, pues, sus rinofantes, sus hijitos, que armarían una orquesta de cámara para animales diminutos; incluso para aquellos que el soberbio ser humano no logra ver y

¹²²⁰ Guillermo Samperio. *Gente de la ciudad*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 219.

¹²²¹ Desmond Morris cit. en Guillermo Samperio. *El club de los independientes*, op. cit., p. 76.

desprecia, como los ácaros.¹²²²

IV.2.3. Los pies.

Los niños, por una cuestión de altura, tienen que mirar frecuentemente hacia arriba. Pero también dirigen su vista hacia el suelo; y desde ahí pueden apreciar objetos que pasan desapercibidos para la persona adulta. Zapatos hermosos, cigarros desvanecidos, insectos diminutos, ranuras insospechadas.¹²²³

Desde la publicación de “Cuando el tacto toma la palabra”, el primer cuento de Samperio, “los pies” constituyen uno de los símbolos paradigmáticos de su literatura. En este premonitorio texto, se muestra un conflicto generacional entre los jóvenes y los adultos de la época: frente a las costumbres burguesas de éstos, quienes imponen una moral tradicional y poco tolerante con el derecho de las mujeres a decidir sobre su cuerpo, buena parte de la juventud se ve abocada a la clandestinidad a la hora de satisfacer sus anhelos amorios. El “camino” simbólico que sigue la pareja protagonista consiste en dejarse llevar por la sensualidad y aprovechar unos momentos en que logran quedarse solos a fin de que las manos de él y los pies de ella hagan el amor.

A través de metáforas de gran plasticidad, el narrador fusiona lo sensorial y lo intelectual para que las descripciones de cariz erótico se desplieguen a partir del sentido del tacto: “Cuando deslicé la mano hasta la parte trasera, me encontré con el talón descubierto del zapato, pero arropado de calceta”¹²²⁴. La rebeldía juvenil, a caballo entre la ingenuidad y la reivindicación de un lugar para el erotismo – “A estas alturas los hechos pasan veloces. Inconscientes, se podría decir; la perturbación ha quedado disipada en el espacio y es sustituida por el suave ritmo de las caricias”¹²²⁵ –, recuerda en cierto modo la doble sensación de pureza y culpabilidad que embarga a los amantes del poema “La pieza oscura” (1963), de Enrique Lihn: “La nariz sucia, símbolo de inocencia y de precocidad / juntos para reanudar nuestra lucha en secreto, por no sabíamos no ignorábamos qué causa; / juego de manos y de pies, dos veces villanos, pero igualmente dulces.”¹²²⁶

¹²²² Guillermo Samperio. “Ciudad literaria”, *Tekstos desde la Kómoda web*, op. cit.

¹²²³ Guillermo Samperio en Juan Villoro. “Guillermo Samperio. Entrevista”, loc. cit., p. 8.

¹²²⁴ Guillermo Samperio. *Cuando el tacto toma la palabra*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 38.

¹²²⁵ *Ibíd.*, p. 39.

¹²²⁶ Enrique Lihn. *Porque escribí. Antología poética*, op. cit., p. 29.

La necesidad de dar voz a las inquietudes de la nueva generación de los setenta puede vincularse con la temática de *Gazapo* de Gustavo Sainz, quien casi una década antes apuesta también por la contracultura como principio de búsqueda de la identidad. Para ello, Samperio interrelaciona los dedos de una mano masculina (extrapolable a sí mismo como escritor) con los del pie femenino (representante de una mujer que es a la vez amada y lectora), aportando así recursos personales que expresan su individualidad en el panorama literario de México. La peculiaridad de su mirada estriba en adoptar una perspectiva a ras del suelo, como si fuera un niño o uno de sus queridos animales diminutos. Su análisis de los pies – o de sinécdoques como el calzado – determina que ocupar una posición opuesta a la de la cabeza o el sombrero no impide la revelación ni la inteligencia.

El relato estaba predestinado a marcar su poética, ya que en él aparecen varias de sus señas identificativas: la unión entre tacto y escritura, la posibilidad de allanar las dificultades de la existencia a través de las composiciones artísticas, la trascendencia a partir del sexo, el descubrimiento de los rasgos más desapercibidos de las mujeres como puente para admirar los misterios de la vida y, sobre todo, el hallazgo del símbolo que nos atañe. De hecho, la mayoría de los textos que abordan esta preocupación surgen de su celebración del género femenino.

Así se observa en la caballerosidad que imprime a títulos como “Los zapatos de la princesa”, de *Lenin en el fútbol*, o “Duermevela”, perteneciente a *De este lado y del otro*: “Sobreviene un deseo agudo de internarme. Pero me quedo sólo a los pies de esa mujer”¹²²⁷. Respecto al libro en que se incluye el primero de ellos, no debemos pasar por alto la analogía implícita que se establece entre el fútbol y la literatura samperiana. No en vano, se trata de una actividad donde los pies desempeñan un papel fundamental y en la que la cabeza ayuda a asestar el “golpe” final. Samperio, guiado por lo que acontece en su deporte de equipo preferido, se apoya en la tradición anterior – sus compañeros en el “terreno de juego” –, sabedor de que las estrategias compartidas se ponen siempre al servicio de la creatividad.

Según Fernando García Cambeiro, “la cualidad *etérea* de la mujer deseada por [Oliverio] Girondo viene a ser una síntesis: ni naturalismo bestial ni espiritualismo angélico, sino selección y *elevación* de la mujer a partir de su sensible cualidad de carne

¹²²⁷ Guillermo Samperio. *De este lado y del otro*, op. cit., p. 12.

y hueso”¹²²⁸. En la prosa “1” de *Espantapájaros (Al alcance de todos)*, el poeta argentino corrobora este afán por transmutar en maravilla los aspectos cotidianos que a menudo pasan inadvertidos:

Soy perfectamente capaz de soportarles una nariz que sacaría el primer premio en una exposición de zanahorias; ¡pero eso sí! – y en esto soy irreductible – no les perdono, bajo ningún pretexto, que no sepan volar. (...) Soy incapaz de comprender la seducción de una mujer pedestre, y por más empeño que ponga en concebirlo, no me es posible ni tan siquiera imaginar que pueda hacerse el amor más que volando.¹²²⁹

En un sentido similar, el símbolo de los pies alude en el caso de Samperio a su aspiración a las alturas. Mercurio, el de los pies alados, emblema de la comunicación en Occidente, se torna así en un mito de referencia. Comprobémoslo en “Sencilla mujer de mediodía”, relato de *Gente de la ciudad* que antecede en tres años a la configuración definitiva de la *mujer linda* que, casi levitando sobre sus *zapatos de tacón*, propicia la perduración de la sensualidad:

Reinicia su andar entonces apoyándose segura en los zapatos color dorado mate, de punta redondeada y tacón a media altura, felices y discretos. Ellos sugieren las relaciones de la mujer con el sol, ese noble pariente que la acompañará a lo largo de la primavera y el verano, ofreciéndole sugerentes consejos de luz y sombra, de tibiezas y ardores, de flores sutiles e insectos galantes.¹²³⁰

En efecto, en *Cuaderno imaginario* se consolida este instante mágico en el que *el tacto toma la palabra* a raíz de la aplicación continua de metáforas sobre los pies femeninos. El amor y el erotismo se articulan aquí como telón de fondo que dota de significado a narraciones y poemas sumamente experimentales. En ellos, la propuesta de que los pies supongan una manera nueva de imaginar constituye un signo de rebeldía. Girando alrededor de una órbita repleta de soluciones estéticas, la plenitud amorosa se sitúa en una perpetuidad que sólo el arte puede garantizar.

De este modo “Rocío baila”, el primer texto del volumen, concentra en apenas cuatro párrafos la unión indeleble entre magia y cotidianidad que genera una sola mujer. En las siguientes líneas podemos apreciar cómo Samperio retiene una forma particular de bailar, de expresarse a través del movimiento único de los pies:

Rocío baila bajo la tela frágil de su vestido negro una danza de certezas que obliga a su cuerpo a

¹²²⁸ Fernando García Cambeiro. *Oliverio Gironde. Los límites del signo*, op. cit., pp. 51-52. Las cursivas son mías.

¹²²⁹ Oliverio Gironde. *Espantapájaros (Al alcance de todos)*, op. cit., p. 78.

¹²³⁰ Guillermo Samperio. *Gente de la ciudad*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 193.

formar constantes símbolos inéditos del transcurrir; los puntos blancos del vestido en la noche ajena y en la de Rocío son un delicado, frívolo, ágil, decadente, fugitivo cosmos que dibuja los femeninos malabares de sus brazos, las bondadosas contorsiones de la cintura y los gestos dolorosos y cálidos de su faz.

Crean en el aire de sombras una mágica sucesión de esculturas móviles, configuraciones cambiantes del erotismo.

Rocío baila en el borde de esta noche, sus muslos morenos penetran y abandonan la penumbra; a momentos son parte de la oscuridad y la traicionan luego para ser ellos la noche misma, las firmes y ligeras piernas de la noche.

Rocío baila en el fin de los giros oscuros y sobre el piso sus pies delinearán novedosos signos del zodiaco.¹²³¹

Precisamente, manteniendo esta imagen referente a los astros, los textos sobre los zapatos de tacón plantean una especie de “horóscopo poético” que engendra retratos psicológicos de diversas mujeres. La serie de prosas en torno a este motivo describe distintos tipos de caracteres según el color del calzado elegido; o, desde otro punto de vista, los diferentes colores se corresponden con los estados de ánimo de una misma mujer en función del momento del día. En todo caso, “Zapatos de tacón rojos para mujer linda”, “Zapatos de tacón negros para la mujer linda de los zapatos de tacón rojos”, “Zapatos de tacón amarillos”, “Zapatos de tacón blancos” y “Zapatos de tacón grises” destacan por su lirismo y por la personificación con la que adquieren el estatus de símbolos o prefiguraciones de la amada ideal.

Margarita Rivière asegura que la literatura puede contrarrestar el excesivo culto a lo caduco que domina en el *marketing*, “que es a la vez motor de todos los deseos y su respuesta”¹²³². El calzado femenino es, posiblemente, una de las prendas más variables y que más modificaciones ha sufrido a lo largo de la historia de la moda. Sin embargo, con gran probabilidad permanecerán los zapatos que diseña nuestro escritor. Como su admirado Andy Warhol, Samperio no duda en emplear técnicas publicitarias en pro de la innovación artística; pero, en esta ocasión, reconoce que su proceso creativo fue inverso: “Tenía una novia que vivía en Comala, Colima, y ella tenía una zapatería. Me preguntó si podía hacerle unos letreros para ponerlos en las vitrinas; hice algunos y se los llevé; eligió los que más le gustaron y sus ventas aumentaron.”¹²³³

¹²³¹ Guillermo Samperio. *Cuaderno imaginario*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 229.

¹²³² Margarita Rivière. *Lo cursi y el poder de la moda*, op. cit., p. 160.

¹²³³ Guillermo Samperio en Daniela Camacho y Óscar Rocha. “‘El escritor es un cazador de maravillas’. Entrevista a Guillermo Samperio”, loc. cit., p. 14.

El resultado de este experimento desemboca en composiciones que Francisca Nogueroles considera “herederas directas de las greguerías ramonianas, los membretes de Gironde o los ambages de César Fernández Moreno”¹²³⁴. De hecho, ya en la primera de ellas los paralelismos y las anáforas sustentan un fraseo breve con el que se transmiten sensaciones cargadas de rapidez y viveza: “Los zapatos rojos se parecen a la mujer linda. Los zapatos rojos van bien con un vestido ajustado o con uno amplio. Los zapatos rojos van bien sin vestido. Los zapatos rojos son medio gitanos. Los zapatos rojos son los labios de la sensualidad.”¹²³⁵

“Zapatos de tacón rojos para mujer linda” inaugura una (cosmo)visión que parte de abajo, del calzado que cobra autonomía cada vez que acoge los pies de la dama. Su trayectoria ascendente se traza desde las manos del poeta que los descifra hasta los ojos del lector que recibe el deslumbramiento fascinante: “Los zapatos rojos son el corazón de los pies (...). Los zapatos rojos siempre llevan a una bailarina.”¹²³⁶

En “Zapatos de tacón negros para la mujer linda de zapatos de tacón rojos”, las metáforas abren un abanico de sugerencias que invisten de reflexión y sabiduría al ser erotizado. Su tonalidad oscura los identifica con el ámbito donde se originan el sueño y la intuición: “Los zapatos negros son el sí del no (...). Los zapatos negros siempre llevan a una soñadora”¹²³⁷. Si inevitablemente éstos evocan la noche, los “Zapatos de tacón amarillos” representan la diversión y el mediodía: “Los zapatos de tacón amarillos van de verano (...). Los zapatos de tacón amarillos siempre llevan una mujer festiva.”¹²³⁸

“Zapatos de tacón blancos” simboliza la hoja vacía en la que irrumpen las manos del artista: “Sobre los zapatos de tacón blancos se escriben siempre terribles o bellas historias de amor (...). Los zapatos de tacón blancos son para la mujer linda que tiene ángel”¹²³⁹. Esta frase nos trae a la memoria otra de Amado Nervo: “Érase un ángel que, por brincar más de la cuenta, sobre una nube crepuscular teñida de violetas, perdió pie y cayó lastimosamente a la tierra.”¹²⁴⁰

¹²³⁴ Francisca Nogueroles Jiménez. “La intensidad y los (S)amperios”, loc. cit., p. 1888.

¹²³⁵ Guillermo Samperio. *Cuaderno imaginario*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., pp. 251-252.

¹²³⁶ *Ibíd.*, p. 251-252.

¹²³⁷ *Ibíd.*, p. 257.

¹²³⁸ *Ibíd.*, p. 258.

¹²³⁹ *Ibíd.*, p. 261-262.

¹²⁴⁰ Amado Nervo. “El ángel caído”, en Donald A. Yates y John B. Dalbor (Eds.). *Imaginación y*

A diferencia de este cuento, en el que se narra la imposibilidad de apresar lo inmaterial – “no hubo manera de que ningún zapato le viniese al ángel”¹²⁴¹ –, Samperio prefiere detenerse en cómo una vestimenta adecuada puede trascender las cualidades de la amada. Así ocurre en “Zapatos de tacón grises”, donde éstos asumen su condición de “cerebro nostálgico” de la especie:

Los zapatos grises anticipan la lluvia. (...) Con los zapatos grises se puede conversar largamente. Los zapatos de tacón grises llevan una amistad discreta con los zapatos de tacón negros. No toleran a los blancos, son condescendientes con los rojos y toman a broma a los amarillos. Los zapatos de tacón amarillos opinan que los zapatos de tacón grises son petulantes. (...) Los zapatos de tacón grises llevan una mujer serena.¹²⁴²

Entre otros textos de *Cuaderno imaginario* que desarrollan esta pasión por los pies, sobresalen “Estación fatal”, “Dedos de amor” y “Sirenas tajantes”. En el primero, se presenta una intensa contemplación erótica que redime al escritor de la desazón que le producen los desencuentros académicos: “Entendí que un talón sin correa es un breve seno sin pezón que se nos ofrece en el ambiente de complicidad (...); se desacomoda la geometría humana y lamento demasiado disponerme a asistir a una reunión literaria”¹²⁴³; en el segundo, se exponen cinco greguerías que, figuradamente, equivalen a los cinco apéndices de cada una de las extremidades: “4. Una mano y un pie hacen el amor”¹²⁴⁴; en el tercero, se insinúa que las aletas no conllevan la frustración de las piernas, sino un concepto comparable por su misteriosa imprecisión a “los pies de los pies”: “Cuando toqué el vidrio con la intención de meterme al agua y hacer el amor con las sirenas (...), desaparecieron las mujeres de cola de pescado.”¹²⁴⁵

Gracias a su versatilidad, Samperio escribe relatos de gran variedad temática. Si fueran canciones, los textos en los que aparece el símbolo de los pies se definirían como baladas: algunas más dulces y otras más “picantes”, pero siempre con el tono predominante de explicitar su profundo amor por las mujeres. Aunque habrá quien lo acuse de ser políticamente incorrecto, en verdad se muestra deudor de la literatura que exalta Cortázar; es decir, de la imaginación fecunda que se pone *a los pies* de la belleza

fantasía: Cuentos de las Américas, New York, Holt/ Rinehart and Winston, 1960, p. 51.

¹²⁴¹ *Ibid.*, p. 55.

¹²⁴² Guillermo Samperio. *Cuaderno imaginario*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 262.

¹²⁴³ *Ibid.*, p. 238.

¹²⁴⁴ *Ibid.*, p. 257.

¹²⁴⁵ *Ibid.*, p. 263.

imprevista que oculta todo cuerpo: “Esas son las comunicaciones verdaderas, los avisos debajo de la piel. Y para eso no hay diccionario, che.”¹²⁴⁶

Según Francisco Umbral, se trata de “la dimensión erótica del hombre, que es nada menos que la dimensión creadora”¹²⁴⁷. Por eso no sorprende que, preguntado por sus temas predilectos, nuestro autor cite tres íntimamente emparentados en su obra: “Erotismo, situaciones extrañas, revelaciones del espíritu.”¹²⁴⁸

En *La Gioconda en bicicleta*, da un paso más en su obsesión por homenajear a los pies; consciente de su centro de inspiración más recurrente en *Cuaderno imaginario*, registra variaciones de frescura extraordinaria sobre la imagen quizá más distintiva de su escritura. En el cuento homónimo, el narrador se sirve de un juego de espejos para coincidir con el autor en su predilección por determinados fetiches. Entre ellos recalca los que se ponen en funcionamiento gracias a la acción de los pies, como las bicicletas. En su entrevista con Ricardo Pacheco Colín, Samperio subraya también la importancia de los patines en su imaginario:

Una vez que yo viajaba por Florencia, Italia, me llamó la atención ver a una muchacha igualita, pero igualita, a *La Gioconda*, pero que andaba en bicicleta. Y se me quedó muy grabado esto, pensé que debía escribir un libro o un cuento con este nombre. Luego descubrí que *La Gioconda* no sólo andaba en bicicleta, sino que usaba patines (...), porque en Italia hay demasiadas que se parecen a ella.¹²⁴⁹

En “Tus zapatos rojos y los cuatro mares”, el dibujo de una dama a un tiempo fabulosa y concreta se refuerza con una suerte de explicación mítica sobre el origen de su gusto un tanto melancólico por las piernas femeninas: “El acento de tu vida lo pones en tus zapatos de tacón rojos ahora que te alejas de mi cama. (...) Fue en el tiempo cuando te dio por coleccionar cajitas árabes, hindúes y rusas”¹²⁵⁰. El motivo se asocia a la literatura fantástica, pero sin obviar los componentes autobiográficos: “No supe cuándo, en cuál de nuestras épocas, se extravió el zapato de cobre que me regaló mi

¹²⁴⁶ Julio Cortázar. *Rayuela*, op. cit., p. 206.

¹²⁴⁷ Francisco Umbral. *Tratado de perversiones*, op. cit., p. 118.

¹²⁴⁸ Guillermo Samperio. “Transcripción del chat con Guillermo Samperio llevado a cabo el 3 de julio de 2003”, op. cit.

¹²⁴⁹ Guillermo Samperio en Ricardo Pacheco Colín. “‘Aquí, ahora es el infierno’: Samperio”, en www.cronica.com.mx.wps. (Bajado el 30/7/2002).

¹²⁵⁰ Guillermo Samperio. *La Gioconda en bicicleta*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., pp. 337-338.

madre.”¹²⁵¹

En “Los pies ocultos”, el fetichismo se transmuta en un modo de conocimiento: el narrador concibe pies que son zapatos que son mujeres ocultas. El objeto de deseo se metamorfosea en un sujeto autónomo que sugestiona la conciencia de quien lo observa: “Se despertó en mí esa memoria de la piel que me impulsa a mirar los pies femeninos desde una esperanza sin propósitos definidos, o a imaginarlos dentro de los zapatos de tacón como delicadas mujeres que aguardan al amante (...) en penumbra”¹²⁵². El símbolo se identifica con la tarea literaria, como si la sensualidad y la creatividad “pasearan” de la mano: “Veo pasar a la mujer alta y linda que se detuvo a sacudir su zapato de tacón negro y miré su pie suave, de talón fino y bien cuidado, de formas sencillas que despiertan en mí la súbita necesidad de vivir para los pies de alguna mujer.”¹²⁵³

Mención aparte merece “El círculo del compromiso”, donde una trama en torno a las manos supone la mejor contrapartida posible al asunto que nos ocupa. La relevancia que se concede a las extremidades facilita que la narración evite los caminos trillados y halle una manera diferente de contar los sucesos cotidianos. En el texto, una petición de casamiento se aborda con originalidad cuando se afirma que todo anillo repite ritualmente las celebraciones del pasado y del futuro, manifestándose en “el dedo representante de tantos y tantos dedos”¹²⁵⁴. El lector percibe entonces que lo táctil amplía los límites de lo intelectual y que el cerebro piensa más lúcidamente a través de la manualidad que se ejerce con la escritura.

En cualquier caso, la fijación por el pie femenino se mantiene en los libros posteriores. En tanto parecen escritos con la inteligencia intuitiva que simbolizan los pies, son susceptibles de leerse también con ellos; es decir, con la facultad que abre nuestra percepción hacia otras vías cognitivas. A ella debemos recurrir en “Sybil”, de *La mujer de la gabardina roja y otras mujeres*, donde el protagonista construye una muñeca caracterizada por “reproducir palabras y monosílabos excitantes, además de oler a mujer (...) [y llevar] zapatos de tacón rojos.”¹²⁵⁵

¹²⁵¹ *Ibíd.*, p. 339.

¹²⁵² *Ibíd.*, pp. 379-380.

¹²⁵³ *Ibíd.*, p. 380.

¹²⁵⁴ *Ibíd.*, p. 364.

¹²⁵⁵ Guillermo Samperio. *La mujer de la gabardina roja y otras mujeres*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p.

En *La brevedad es una catarina anaranjada*, a fin de producir un número mayor de sensaciones poéticas y más empatía entre sus lectores, Samperio emplea el principio de economía basado en la autorreferencialidad. Así se atestigua en los textos alusivos al calzado por antonomasia en su literatura, como constatamos en “La luna” – “La luna usa zapatos de tacón rojos. La luna está pintada con hojas de alcatraces. La luna está tejida con punto de cruz sobre la tela negra del cosmos”¹²⁵⁶ –; en “Zapatos de tacón verdes” – “Los zapatos de tacón verdes llevan a una mujer serena y a veces inquietante. A estos zapatos les brota el frescor sin proponérselo”¹²⁵⁷ –; o en la siguiente greguería de “Municiones”: “El secreto es un clavo en el zapato.”¹²⁵⁸

En definitiva, el escritor adopta una óptica tendente a escudriñar los bordes y los suelos, pero con el objetivo de llegar al corazón de la tradición literaria. Para ello utiliza símbolos como la puerta, la ciudad o los pies, tan presentes en su poética que a veces basta sugerirlos. Los tres, ya aparezcan por separado o en conjunción, revelan una cosmología única y plural que funciona por sí misma. Este rasgo se observa en “Zapato de tacón azul cobalto”, donde el título no se refiere al protagonismo del calzado, sino simplemente a la función de marca identificativa que posee su mención. Veamos en el siguiente párrafo cómo, con independencia del papel que desempeñan en otros textos, interactúan dos de los símbolos estudiados:

Intentó cerrar la puerta y Evelyn puso la punta de su zapato de tacón azul cobalto en la hendidura entre puerta y marco. Y como si la mujer estuviera terminando algún pensamiento, expresó: “Porque si cierras la puerta, no será necesario ver de nuevo el día, encerrados en la recámara para siempre”. Bobby no quiso forcejear con la mujer, pues la gente miraba y escuchaba hacia ellos, sin bailar y en silencio; sólo se oía un viejo disco del grupo *Velvet Underground* en la voz de Maureen Tucker y entonces Bobby supo de dónde venía el palabrerío que Evelyn había ido armando.¹²⁵⁹

408, [2002].

¹²⁵⁶ Guillermo Samperio. *La brevedad es una catarina anaranjada*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 422.

¹²⁵⁷ *Ibíd.*, p. 428.

¹²⁵⁸ *Ibíd.*, p. 443.

¹²⁵⁹ Guillermo Samperio en Varios Autores. “Samperio en su tinta”, op. cit., p. 30.

IV.3. PERSONAJES.

Al leer nos convertimos en otro. Vivimos la experiencia de los personajes. Sus experiencias se vuelven nuestros propios recuerdos.¹²⁶⁰

Para la caracterización de sus personajes, Samperio sigue la máxima aristotélica consistente en que éstos se definan por sus elecciones conceptuales y lingüísticas; es decir, por las decisiones que toman tanto a la hora de obrar como de hablar. Entre las distintas posibilidades presentadas en la trama, escogen las más afines a su naturaleza y las que suponen una confirmación o una transformación de los rasgos esperados por el lector. Dado que su creación parte de la observación de la realidad, la mejor manera de conocerlos estriba en analizar cuidadosamente las motivaciones y las consecuencias de sus actos: “Los personajes de cuento piensan, reflexionan, sí; pero sobre todo realizan acciones físicas.”¹²⁶¹

En la narrativa samperiana, los encontramos de todo tipo y condición social: de diferentes profesiones – amas de casa, burócratas, escritores, obreros, secretarias –, de diversas nacionalidades – aunque predominan los mexicanos – y de todas las edades. Nuestro autor abarca la mayor gama posible de puntos de vista, deteniéndose por igual en los comportamientos nobles y en los mezquinos; de ahí que trate de dar voz tanto a mujeres y hombres contemporáneos – a los que suele describir con idealismo, dureza o compasión – como a seres fantásticos – a los que delinea a base de humor, empatía y lirismo. Su mérito reside en descubrir el detalle revelador – en ocasiones maravilloso – de las existencias perfiladas, aportando una luz imprevista a la persona, animal u objeto que protagoniza su relato.

En su literatura, la cuestión de la identidad se enfoca a través de las relaciones – con frecuencia contradictorias – que el escritor establece con sus personajes. En este epígrafe, investigamos las que entabla con las mujeres – auténtico motor de su obra – y con “los otros”, noción en la que agrupamos a hombres y animales cuya idiosincrasia no admite confusión con sus trasuntos o *alter ego* – puesto que a estos últimos ya los estudiamos en el tema de “la otredad”.

¹²⁶⁰ Guillermo Samperio. “34”, en *Cómo se escribe un cuento. 500 tips para nuevos cuentistas del siglo XXI*, op. cit., p. 23.

¹²⁶¹ Guillermo Samperio. “211”, en *Cómo se escribe un cuento. 500 tips para nuevos cuentistas del siglo XXI*, op. cit., p. 66.

En todo caso, hemos de tener presente que, tal y como aduce Eduardo García Aguilar, la evolución de los personajes en los textos impide que se conciban como “entes fijos”¹²⁶² y que, como indica Lauro Zavala, la variedad de sus atributos incide en la riqueza de las historias:

La Silenciosa Mujer de Mediodía (iluminando la estrecha acera), el Hombre de la Penumbra (resignado oficinista a la deriva), la Mujer Mamazota (al parecer en vías de extinción) y el misterioso Hombre de las Llaves, incrustado en lo más profundo de la burocracia. Con esta colección de viñetas urbanas, el amor por la ciudad se une a las obsesiones de un permanente buscador del cambio, que en ellas muestra sus mejores virtudes como narrador: sencillez, ingenio y una capacidad para mostrar atmósferas a través de la definición de sus personajes.¹²⁶³

IV.3.1. Las mujeres.

Unos brazos blancos se extienden hacia mí, su mirada glauca me dice: “He venido hasta ti para ya no perderte en el trasfondo de los siglos”. Es la misma mujer pelirroja, la que estaba por extraer, quien me levanta como si mi cuerpo fuera de maderas livianas y ella y yo levitáramos.¹²⁶⁴

En su “Prólogo. Damas fantásticas”, Samperio vincula el inicio de las literaturas gótica y romántica con un cambio en la concepción de los personajes femeninos: “La forma masculina, cerrada y luminosa, daba paso a la forma femenina, abierta y oscura. Es significativo que el primer vampiro romántico sea una mujer”¹²⁶⁵. En su opinión, el principal impulso creativo proviene del amor, cuya idea se concreta tanto en el deseo sexual como en la apuesta por la imaginación, encarnada en la figura de la amada. Buena parte del contenido de sus composiciones se sustenta en las sensaciones que suscita el cuerpo añorado, presentido o gozado, de modo que su exaltación da sentido a la vida y determina su poética:

Por su temperamento, por su electricidad, la mujer nace siendo hada, lleva dentro a toda la naturaleza (...). Los seres fantásticos, cuando son femeninos, se llenan de erotismo: el muñeco viviente masculino es como un niño asesino, la muñeca viviente es una fantasía sexual. La mujer, en sí misma, es un sueño viviente, el único ser fantástico que supera en belleza a los

¹²⁶² Eduardo García Aguilar. “Tubos y piñones. El imperio de Samperio”, loc. cit., p. 12.

¹²⁶³ Lauro Zavala. *Paseos por el cuento mexicano contemporáneo*, op. cit., p. 84.

¹²⁶⁴ Guillermo Samperio. “Después del mar está el mar” (Textos inéditos), en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 494.

¹²⁶⁵ Guillermo Samperio. “Prólogo. Damas fantásticas”, op. cit., p. 8.

ángeles.¹²⁶⁶

Los continuos homenajes que ofrece a las mujeres no obedecen únicamente a la admiración por sus cualidades físicas sino, sobre todo, a una convicción que se extiende a todos los niveles. No en vano, deposita en ellas sus mayores esperanzas de un futuro mejor, asegurando que deben disponer de la última palabra tanto en el plano artístico como en el político-social: “Me da la impresión de que el individuo está despertando por el lado de la mujer; si vemos los nuevos movimientos democráticos o los llamados ciudadanos, o los observadores de elecciones, casi el 70% de los participantes son mujeres; tienen una vocación: en su participación está también su salvación.”¹²⁶⁷

En cuanto a la tradición literaria en que se apoya para precisar su ideal femenino, Samperio se muestra deudor de las imágenes y las metáforas de la poesía vanguardista. A este respecto, podemos recordar a dos de los poetas que más le inspiran: Vicente Huidobro, quien en los dos primeros versos del Canto II de *Altazor* declara: “Mujer el mundo está amueblado por tus ojos / Se hace más alto el cielo en tu presencia”¹²⁶⁸; y Oliverio Girondo, quien en el texto “22” de *Espantapájaros (Al alcance de todos)* aduce que “la mujer que nos electriza intensifica tanto sus descargas sexuales, que termina por electrocutarnos en un espasmo, lleno de interrupciones y de cortocircuitos.”¹²⁶⁹

La influencia de la visión idealizada y trascendente del primero puede apreciarse en este párrafo de *Tongolele y el ombligo de la luna*: “Sus manos son como dos alas. (...) Ahora sé que sí vuelan, lo hacen cuando pinta sus cuadros. Tiene vocación de nube, mi diosa debió ser nube y viajar y flotar y convertirse en algo diferente cada vez”¹²⁷⁰; mientras que la impronta de la mirada ingeniosa y lúdica del segundo se corrobora en “Vagina mensajera”, de *La guerra oculta*: “Ariel ayudaba a Reginald a confeccionar la vagina mensajera que enviaría noticias orgásmicas a través de toda vía, electrónica, satelital y hasta telefónica. En el instante en que el usuario entrara en contacto con el etéreo mensaje, de súbito le vendría una sobreexcitación sexual.”¹²⁷¹

Asimismo, varios textos de Samperio pueden rememorar a los de Cortázar por la

¹²⁶⁶ *Ibíd.*, p. 11.

¹²⁶⁷ Guillermo Samperio en Pedro Ángel Palou. “Retrato de la ciudad ominosa. Entrevista con Guillermo Samperio”, op. cit.

¹²⁶⁸ Vicente Huidobro. *Altazor. Temblor de cielo*, op. cit., p. 85.

¹²⁶⁹ Oliverio Girondo. *Espantapájaros (Al alcance de todos)*, op. cit., p. 109.

¹²⁷⁰ Guillermo Samperio. *Tongolele y el ombligo de la luna*, op. cit., p. 12.

¹²⁷¹ Guillermo Samperio. *La guerra oculta*, op. cit., pp. 167-168.

delicada sensualidad con que plasma las experiencias eróticas. Sobre todo hereda la recreación en los detalles propia del argentino, expresada de forma inmejorable en el capítulo “7” de *Rayuela*: “Toco tu boca, con un dedo toco el borde de tu boca, voy dibujándola como si saliera de mi mano, como si por primera vez tu boca se entreabriera, y me basta cerrar los ojos para deshacerlo todo y recomenzar.”¹²⁷²

Por otra parte, aprende del surrealismo en general y de la narrativa cortazariana en particular a proponer el *eros* como salvación, particularmente en las situaciones de conflictividad política. Así se observa en “Desnuda”, de *Lenin en el futbol*, donde una pareja de revolucionarios debe ocultarse debido a las persecuciones gubernamentales que sufren. Ante la inminencia del peligro, los jóvenes se refugian en el erotismo: “En la madrugada ya no se podía adivinar cuál pierna era de quién (...); el amor lo hacían a cualquier hora del día y sobre no importaba qué mueble.”¹²⁷³

Adolfo Castañón afirma que Juan José Arreola construye su obra en función de su relación con las mujeres: “Fue educado en la religión del amor, en el culto trovador y caballero de la amada”¹²⁷⁴. Sin embargo, considera que sus ficciones nacen del desengaño y de la frustración de su vocación amorosa. Samperio asimila la poética del amor cortés a partir de su lectura de la literatura arreoliana, pero se diferencia de ella por su rechazo de los sentimientos derivados de la misoginia. Su respeto irreductible a la dama, a la que sitúa a un nivel superior como mandan los cánones trovadorescos, rara vez se contrarresta con una perspectiva desmitificadora. El anhelo por “su señora”, a la que eleva por medio de símiles que subrayan su condición casi inmaterial, se constata en la mayoría de los poemas incluidos en *De este lado y del otro*. Por ejemplo, en “A Circe desconocida” – “mi cuerpo está aguardando tus ensueños, / pues vive del delirio, de la ausencia, / de lo que todavía no aparece, / pero ya cobra fuerza en tu silencio”¹²⁷⁵ – y en “Amanecer”:

Quizá porque el sueño me llevó a un lugar lejano. Quizá porque durante la noche tu cuerpo navegó con el mío en los pliegues calmos de la blancura. Quizá porque al despertar, la recámara fue prolongación de la penumbra sepia del alba. Quizá porque al entreabrir mis párpados tu desnudez me llevó a la arena tibia de una playa virgen. Quizá porque tu sonrisa en la frontera de la duermevela te hizo leona apacible mirándome. Quizá porque en esa aurora, entre muchas, la

¹²⁷² Julio Cortázar. *Rayuela*, op. cit., p. 53.

¹²⁷³ Guillermo Samperio. *Lenin en el futbol*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., pp. 130-133.

¹²⁷⁴ Adolfo Castañón. *Arbitrario de literatura mexicana. Paseos I*, op. cit., p. 60.

¹²⁷⁵ Guillermo Samperio. *De este lado y del otro*, op. cit., p. 15.

habitación sólo fue tuya. Quizá porque solamente estabas allí, fuera del tiempo de los hombres.¹²⁷⁶

En lo que se refiere al trasfondo filosófico, muchas de las mujeres samperianas poseen puntos en común con Harey, el fascinante *superclon* de la novela *Solaris* de Stanislaw Lem. Este personaje es en realidad una *copia* de la verdadera Harey, la esposa fallecida del astronauta; gracias a la intervención del océano extraterrestre, que materializa los deseos transmitidos por las señales neuronales, la proyectada reproduce y mejora las cualidades de la original. Su irrupción produce la locura del héroe, ya que la voluntad con que la “diseña” no basta para olvidar a la primigenia: “La caricia se extiende y (...) mis labios, mis mejillas emergen de la nada (...), simultáneamente me derramo en todas direcciones.”¹²⁷⁷

En la obra de Samperio, la incertidumbre y el temor a un posible autoengaño son también característicos de algunos de sus protagonistas masculinos, desbordados por la belleza de seres a la vez puros y fatídicos. En “Si viene o se va”, quizá su primer poema en prosa, sobresale la fragilidad del narrador ante la imponente presencia femenina: “Llegaste con tus cabellos de asfalto. (...) No me interesa que descruces la pierna, que parpadees y que el humo encubra tus ojos. (...) Quisiera decirte filacteria mía, o mujer-brulote, pero es imposible porque las líneas mixtas de tus piernas ya tienen su etiqueta”¹²⁷⁸. Años después, esta inseguridad encuentra correspondencia tanto en la duda como en la reciprocidad expresadas en “No sé”: “Respóndeme desde el tiempo en que te encuentres. Al menos, el bosquejo de tu figura esbelta me llegará, leyéndote mientras me lees.”¹²⁷⁹

Varios textos de *Cuaderno imaginario* conservan esta doble percepción, erótica y espiritual, empática y angustiosa, de la femineidad. En “Agua”, estas dualidades se ilustran asociando el poder vital del líquido con la capacidad curativa de la amada: “Esa mujer que todos queremos es una leyenda, es un sueño, es la vida”¹²⁸⁰. En “El último juego”, se traslucen en la imposibilidad de aprehender la esencia del ser deseado, signado por la indefinición: “Estando cierto de que nunca obtendría un `sí´ ni un `no´,

¹²⁷⁶ *Ibíd.*, p. 7.

¹²⁷⁷ Stanislaw Lem. *Solaris*, op. cit., p. 208.

¹²⁷⁸ Guillermo Samperio. *Fuera del ring*, en *Cuando el tacto toma la palabra. Cuentos (1974-1999)*, op. cit., p. 196.

¹²⁷⁹ Guillermo Samperio. *La guerra oculta*, op. cit., p. 191.

¹²⁸⁰ Guillermo Samperio. *Cuaderno imaginario*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 231.

pues en su bella naturaleza no estaba determinar, decidí embarcarme en la exploración, el descubrimiento”¹²⁸¹. Nótese cómo el perfil femenino expuesto en ambas prosas trae a la memoria la microficción llamada “La que no está”, de Ana María Shua:

Ninguna tiene tanto éxito como La Que No Está. Aunque todavía es joven, muchos años de práctica consciente la han perfeccionado en el sutilísimo arte de la ausencia. Los que preguntan por ella terminan por conformarse con otra cualquiera, a la que toman distraídos, tratando de imaginar que tienen entre sus brazos a la mejor, a la única, a La Que No Está.¹²⁸²

No obstante, la ensoñación en la literatura samperiana se basa más en la creación poética que en el desengaño. Este aspecto se explicita en tres poemas interrelacionados por la contigüidad y la numeración: “Viaje y sol”, “Otro sol” y “Sol III”. En el primero de ellos, la luminosidad del amor se emparenta con la del astro rey, trazando la senda realizada durante el sueño tras la sesión amorosa: “En el instante que despierto ante tu espalda noble, supongo que he regresado de un solitario, indescifrable, profundo viaje (...); un viaje inevitable que me alejó del ámbar de tus ojos durante esos veinte años terribles, ocurridos la noche anterior.”¹²⁸³

En “Otro sol”, la luz solar queda empequeñecida por la intensidad de la pareja: “¡Qué falta me ha hecho ese otro sol, el que / me saluda con el fuego de sus cabellos, su / hombro lumínico y amanece aquí, a mi lado, / entre las sábanas y los brillos del sueño!”¹²⁸⁴. En “Sol III”, se impone definitivamente la claridad inigualable de la amada: “El verdadero sol eres tú, / mujer; el otro, el de / siempre, es un impostor.”¹²⁸⁵

En esta serie, los paratextos poseen gran importancia por su ritmo *in crescendo*. Así como el primer poema está dedicado “a Laura Anderson”, en el segundo se cambia la preposición y se usan las siglas “para L. A.” a fin de individualizar el nombre de la pintora y fotógrafa mexicana. De esta forma, se la hace partícipe tanto del protagonismo de los versos como de un ofrecimiento *a posteriori*. Finalmente, en el tercer poema se introduce un “para mí” con el que se da a entender que el autor comulga con ella o que la identifica con su “yo” íntimo.

Samperio guiña en “Mi novia” a “La novia imposible” de Leopoldo Lugones,

¹²⁸¹ *Ibíd.*, p. 253.

¹²⁸² Ana María Shua. *Casa de geishas*, Buenos Aires, Sudamericana, 1992, p. 31.

¹²⁸³ Guillermo Samperio. *Cuaderno imaginario*, en *Cuando el tacto toma la palabra. Cuentos (1974-1999)*, op. cit., pp. 482-483.

¹²⁸⁴ *Ibíd.*, p. 503.

¹²⁸⁵ *Ibíd.*, p. 540.

quien revela que “mi tristeza es femenina”¹²⁸⁶, tanto con el título como con el contenido. Con un sentido del humor que no contradice su ternura, el lirismo multiplica el alcance de las virtudes atribuidas a las mujeres de carácter volátil: “Ella misma es un homenaje al tiempo; precisamente hoy la nombraron mujer del año y presidenta de la Asociación Enigmática del Tiempo Nebuloso (...). Mi novia es todos los tiempos y así la quiero.”¹²⁸⁷

En “La noche de Witold y Vicky”, se acentúa esta disposición para el hechizo y la eternidad inherentes a *la otra*: “Ella misma es la magia. Sin ella, no sería lo que soy”¹²⁸⁸. En los dos textos, estamos ante damas compuestas por palabras, que habitan en los sueños y brotan de la consciencia del poeta, pero que han nacido milenios antes de la escritura que provocan.

“Te amo” adviene, en esta línea, como una propuesta decidida para transmitir la intimidad que se genera entre los amantes: “Supo entonces que el amor era más grande que su cuerpo y que podía ser una fuente inagotable”¹²⁸⁹. Empero, en *Cuaderno imaginario* se nos previene de la incesante tortura a la que abocan las relaciones obsesivas. Así, en “Testamento de amor (fábula terrible)” el erotismo se convierte en la sombra de la muerte y, en “Tres negaciones”, en el rechazo al sentimentalismo: “1. No me mires con ese rostro teñido por el desconsuelo porque vas a darme lástima, y todavía no he aprendido a amar de esa manera.”¹²⁹⁰

Para Samperio, buscar su correlato femenino equivale a encontrarse a sí mismo. A su juicio, la creación literaria y las abstracciones filosóficas deben traducirse en una actitud flexible hacia los sentimientos. Ante todo reivindica la literatura erótica a través de la construcción de una mujer única y plural, cotidiana y fantasmagórica. Así lo prueba en *Ventriloquía inalámbrica*, donde el papel protagónico de la dama cobra una dimensión casi mística, instaurándose como centro inspirador de la imaginación del ventrílocuo: “El amor se da en silencio (...). La ciudad era de la mujer (...) y mía. Sólo me falta conocerla.”¹²⁹¹

En el capítulo “La contorsionista” aparece la que deambula, implacable como un

¹²⁸⁶ Leopoldo Lugones. *Lunario sentimental*, op. cit., p. 251.

¹²⁸⁷ Guillermo Samperio. *Cuaderno imaginario*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 266.

¹²⁸⁸ *Ibíd.*, p. 268.

¹²⁸⁹ *Ibíd.*, p. 261.

¹²⁹⁰ *Ibíd.*, p. 234.

¹²⁹¹ Guillermo Samperio. *Ventriloquía inalámbrica*, op. cit., pp. 45-46.

fantasma, por el interior del proceso literario: “Utilizaba frases alegóricas para tratar conmigo asuntos delicados, peligrosos, profundos. Celaba a la mujer que yo visitaba en mis sueños (...). Deseaba una mujer que adoptara formas estáticas, que detuviera el tiempo.”¹²⁹²

En esta novela, la exaltación sensual recibe su contrapartida en la idealización de una pasión imposible. La contradicción se refleja en este pasaje perteneciente a “Del Ventrilocuo y su Dama (B)”: “Amé a la mujer desde siempre, antes de su configuración. Me visita según sus veleidades. Nos hemos despertado sentimientos táctiles durante madrugadas frías. En una ocasión, salí con ella a pasear por la Zona Silenciosa”¹²⁹³. El deseo amoroso adquiere así la silueta de las bellas etéreas que, surgidas de un rayo de luna, tanto fascinaron a Gustavo Adolfo Bécquer o a Rubén Darío:

Acaricia en rumor silencioso el cabello rojizo de Dama Imaginaria De Labios Dorados. En ella otras mujeres encuentran espejo, formas de amar, maneras del desconcierto, y ellas le ponen su edad y sus dudas. Tiende hacia ojos castaños y labios gruesos; su pelo se aclara o se oscurece en ciertas épocas. Sólo ocasionalmente es muy delgada y su llanto ha permitido que la Fuente prosiga su monólogo de aguas de la Memoria.¹²⁹⁴

En *Lo demás es silencio*, Monterroso asevera que “el amor es mientras todavía no lo es del todo”¹²⁹⁵. Samperio preserva esta máxima en “Tigre rasurado”, relato acerca de la falta de comunicación de dos novios que habían puesto demasiadas expectativas el uno sobre el otro. Especialmente frustrada se siente Matilde: “Cada nueva frase (...) le resultaba pedante, fingida, le archidemostraba [*sic*] las insuficiencias generales del hombre”¹²⁹⁶. La muchacha intuye que la dificultad de compenetrar sus objetivos con los de Alejandro – “le truncaron la teta, le azotaron el deseo, le ocultaron la existencia”¹²⁹⁷ – oculta una imposibilidad ontológica. A fin de compensar esta fatalidad, acude a la imaginación y convierte a su pareja en “un tigre rasurado. Matilde pensó que le gustaban más los gatos callejeros y se dio media vuelta.”¹²⁹⁸

Esta independencia con que se mueven los personajes femeninos en la literatura samperiana es particularmente visible en el cuento “La Gioconda en bicicleta”. Se trata

¹²⁹² *Ibíd.*, pp. 156-158.

¹²⁹³ *Ibíd.*, p. 106.

¹²⁹⁴ *Ibíd.*, p. 105.

¹²⁹⁵ Augusto Monterroso. *Lo demás es silencio. La vida y la obra de Eduardo Torres*, op. cit., p. 128.

¹²⁹⁶ Guillermo Samperio. *La Gioconda en bicicleta*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 348.

¹²⁹⁷ *Ibíd.*, p. 348.

¹²⁹⁸ *Ibíd.*, p. 350.

de una crónica ambulante, en apariencia autobiográfica, en la que se narra cómo el mito de la Mona Lisa puede personalizarse a partir del hallazgo de una armoniosa florentina montando en bicicleta. Ello implica sacarla del museo, trasladarla a la vida cotidiana y toparse en Firenze con Giovanna, “joven perfecta de jeans y blusa blanca (...); como si la escena, el cuadro pictórico, volviera a pintarse en el aire y viniera hacia mí en exclusiva.”¹²⁹⁹

El narrador explica que hubo de perderse a menudo en varias partes del mundo hasta volverla a ver. Atento a los sucesos extraordinarios, refiere anécdotas que evocan los singulares encuentros de Oliveira y la Maga en *Rayuela* y muestran que extraviarse es la mejor manera de descubrir nuevos aspectos de uno mismo: “Si nos lo hubiéramos propuesto, no nos habríamos vuelto a encontrar nunca”¹³⁰⁰. El amor se concibe entonces como el lugar idóneo donde crear arte. No en vano, Gabriel Trujillo estima que el afán experimentador de Samperio, al que califica de “detective”, responde a su interés por retener instantes de “la mujer como ‘pulida ambigüedad’, como secreto fascinante.”¹³⁰¹

Nuestro autor se detiene en los detalles que más nos acercan a la intimidad de sus personajes, como una mirada, una postura o un gesto. En “¿Cuándo la llevaron?”, narra la historia de dos mujeres cuyo amor va desgranándose paulatinamente por medio de silencios y sugerencias. En este relato iniciático, las protagonistas se pierden en un monte y son guiadas por un caballo, símbolo del deseo, la inocencia y la libertad. No por casualidad el texto lo encabeza la siguiente cita de María Zambrano: “Y al perderse en esa búsqueda puede dársele que descubra algún secreto en la hondonada.”¹³⁰²

Con un estilo impresionista – “se desvanecía a la singularidad de las cosas a favor de amplias y rugosas manchas de color”¹³⁰³ –, la narración avanza a medida que los conceptos de lo prohibido y lo fugaz se consolidan en la mente de las aventureras. En este contexto, el bosque se vuelve un espacio de introspección donde se confunden los sueños y los recuerdos: “Nunca podemos darle la espalda al claro: o nos alejamos de

¹²⁹⁹ *Ibíd.*, pp. 388-389.

¹³⁰⁰ *Ibíd.*, p. 385.

¹³⁰¹ Gabriel Trujillo Muñoz. “Guillermo Samperio: La ilusoria realidad, la exacta fantasía”, op. cit.

¹³⁰² María Zambrano cit. en Guillermo Samperio. *La mujer de la gabardina roja y otras mujeres*, Madrid, Páginas de Espuma, 2002, p. 77.

¹³⁰³ Guillermo Samperio. *La mujer de la gabardina roja y otras mujeres*, op. cit., p. 79.

él, o te abandonas plenamente en su seno”¹³⁰⁴. La naturaleza se transfigura así en un *aleph* íntimo en el que se concretan el misterio y la sensualidad de las tensiones eróticas. En consonancia, el caballo es un *médium*, un transporte tan ciego y sabio como las alas de Cupido. El riesgo que toman las mujeres al dejarse llevar por los pasos del animal invita al lector a pensar en cómo se conocieron y qué sucedió la primera vez que se amaron.

Entre los personajes femeninos, merecen una mención aparte las muñecas. En la obra samperiana, su presencia es siempre intrigante y portadora de fetichismos. Suelen erigirse como musas de los personajes masculinos, en general escritores, programadores o *hackers* del futuro. Buen ejemplo de ello lo conforman las narraciones alrededor del inventor José Luis Roma y su leal “escudero” Barbarroja. El científico se distingue por transformar a sus robots en mujeres, justo lo contrario de lo que hacen sus antagonistas.

Así, en “Yanira Kiotomoro”, los códigos de caballerosidad se anteponen a la misoginia de Reginald, pirata informático que aglutina una banda de mujeres que siguen “sus señales digitales”¹³⁰⁵. Esta especie de hipnotizador electrónico acaba volviéndose un proxeneta que dirige a las *chicas microchip* por control remoto, cosificándolas: “Las adiestró inalámbricamente para prostituirse.”¹³⁰⁶

Páginas después, en “La noche de Ariel Summer”, conocemos al personaje homónimo, inventor resentido que experimenta en el cuerpo de las mujeres para volverlas expertas en artes marciales y ponerlas al servicio de sus planes contra la humanidad. En este cuento, una de ellas se rebela e intenta matarlo. Tras asistir a un combate digno de una película de acción, las últimas líneas desvían la atención del lector con un final ambiguo de gran maestría: “Al desplomarse, la asiática golpeó la silla de Ariel, la cual empezó a girar como si tuviera vida propia.”¹³⁰⁷

Frente a estos hombres malvados, José Luis Roma valora el talento y la amistad de las mujeres. En “Sybil”, relato ambientado en un futuro indefinido pero no muy lejano, emprende la búsqueda de la amada electrónica. El amor que comparte con la robot Wendy desemboca en la noticia del fantástico nacimiento de Sybil: “Tu mujer está

¹³⁰⁴ *Ibíd.*, p. 84.

¹³⁰⁵ *Ibíd.*, p. 135.

¹³⁰⁶ *Ibíd.*, p. 136.

¹³⁰⁷ *Ibíd.*, p. 141.

embarazada”¹³⁰⁸. Recordemos que Arreola ya exploró, en su inolvidable “Anuncio”, la posibilidad de que una modelo artificial quedara encinta. Sin embargo, frente a la comercialización de las *Plastisex* arreolianas, Samperio propone un final utópico y feliz donde las creaciones conviven libremente con los creadores.

Obviamente, este hecho es susceptible de abordarse con humor e ironía. En “La esposa RX-25”, el narrador reconoce las ventajas de casarse con estas mujeres ideales, fabricadas a imagen y semejanza de las aspiraciones del soñador más egoísta: “Wendy se había convertido en una compañera (...) perfecta (...); siempre lo espera en casa: no lo regaña cuando llega tarde”¹³⁰⁹. Esta ambigüedad en el comportamiento del personaje se debe a que, en la poética samperiana, la imaginación y el sentido lúdico se sobreponen siempre a cualquier cortapisa moral.

Por este motivo, en “Waleska, el polaco” se incide en las virtudes de la misma modelo robótica. En esta narración se comercializa con las muñecas con la naturalidad propia de la literatura neofantástica, pero resaltando la autonomía de las maniqués y sin descartar las consecuencias positivas tanto para los compradores como para las vendidas, que adquieren aquí el estatus de amantes: “Compré una XR-25, una trigueña, la nombré Jésica y le puse un departamentito no muy lejos de la casa.”¹³¹⁰

En cualquier caso, quizá la mejor síntesis de lo que implican para Samperio los personajes femeninos la encontramos en “Después del mar está el mar”. En este cuento, uno de sus más logrados y significativos, se parte de los pensamientos de un viajero que traza una ruta incierta en busca de su amada: “En verdad, no sabía si ese amor alguna vez se albergaría en el ave que tengo en lugar de corazón, en tanto que fui preparado para la guerra, e imagino en este momento al halcón que desfallece en mi entraña”¹³¹¹. Esta bella comparación, que recuerda a la establecida en “Bottom” de Rimbaud – “me encontré, sin embargo, junto a mi dama, vuelto un gran pájaro gris azul alzando el vuelo hacia las molduras del cielorraso y arrastrando el ala en las sombras de la velada”¹³¹² –, ayuda al protagonista a superar las inclemencias del desierto:

Entendí que había un significado detrás del mío, pero aún oculto en el fluir de las aguas

¹³⁰⁸ Guillermo Samperio. *La mujer de la gabardina roja y otras mujeres*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 409.

¹³⁰⁹ *Ibíd.*, p. 410.

¹³¹⁰ Guillermo Samperio. *La brevedad es una catarina anaranjada*, op. cit., p. 22.

¹³¹¹ Guillermo Samperio. Textos inéditos, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 493.

¹³¹² Arthur Rimbaud. *Poesías completas*, Barcelona, Orbis-Fabbri, 1997, p. 449, [1972].

subterráneas de mi templo. La voz vino esta vez desde el hoyanco que había podido cavar en no sé cuánto tiempo. Mi impulso fue seguir extrayendo arena hasta que me topé con una placa de cristal. (...) Bajo la traslúcida lámina distinguí una cara de piel blanquísima, su cabellera pelirroja; me miraba con unos ojos verde marítimo y su divisar me decía “Sálvame, estoy aquí por los siglos de los siglos, esperando; observa bien mis ojos”. (...) La primera duna elevada que vi desde que murieron mis camellos y recompongo la frase de la mujer: “Después del mar sepia está el mar Mediterráneo.” Cierro los ojos, miro hacia mi interior y descubro que el árbol de luz ha crecido; tiene pequeños frutos, o botones de flores a punto de explotar, todavía más luminosos que el tronco y sus ramas. No puedo evitar el llanto sereno, líquido proveniente, con seguridad, de mis ríos subterráneos. Aún con los ojos cerrados, siento que La Doncella del Nilo me abraza y yo a ella. Se hacen más claros para mis oídos los tumbos de las olas que esparcen espuma sobre una playa virgen. Abro la mirada y están frente a mí los ojos glaucos sonriendo. Tomados del brazo empezamos a salvar la duna alta con pies, por primera vez, firmes.¹³¹³

En esta historia subyace el tópico del suicida ahogado, tan importante para la poesía y las canciones románticas. El propio Samperio, en *Después apareció una nave*, lo pone de relieve al hablar de los *momentos visionarios* integrados en “Sobre el agua” (1881), de su admirado Guy de Maupassant: “El hombre enfrentado a la inmensidad de la noche y a la inmovilidad, tema que retomará posteriormente Joseph Conrad (...) [con] la visión del Sena como un cementerio sin lápidas, un cementerio de agua.”¹³¹⁴

Cabe decir que Samperio se compromete con las mujeres, tanto con las reales como con las ficticias, para vencer la angustia que le producen los sinsabores de la existencia. A ellas dedica sus mayores esfuerzos creativos, ya que comprende que la única manera para enfrentar a sus fantasmas consiste en la interacción con los seres humanos que más le inquietan e inspiran. En su poética, la amada es a un tiempo tangible y fantástica, milagrosa y cotidiana, poseedora de un instante eterno que aparece o desaparece mágicamente en las situaciones definitorias de los personajes masculinos. Por ello, no importa que vista las ropas de una amante de carne y hueso, de un sueño o de una muñeca; o, como demuestra en “Penélope”, que sea una actriz famosa: “— ¿Vas a ver la película o mis piernas? Con lentitud giré la cabeza hacia la voz y el asombro me irrumpió: era Penélope Cruz. Era ella, con una sonrisa en su cara, esa linda sonrisa.”¹³¹⁵

¹³¹³ Guillermo Samperio. Textos inéditos, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 494-495.

¹³¹⁴ Guillermo Samperio. *Después apareció una nave. Recetas para nuevos cuentistas*, op. cit., p. 207.

¹³¹⁵ Guillermo Samperio. *La guerra oculta*, op. cit., p. 122.

IV.3.2. Los otros.

En la oscuridad profunda del silencio, la serpiente blanca y la negra ondulan, enredan, se nimban, aureolan a la búsqueda de un pasaje en sus cuerpos desde el principio.¹³¹⁶

Carmen Leal Soares postula que, desde la oposición entre el griego y el bárbaro, la identidad se forja en el contraste, en una “retórica de la alteridad”¹³¹⁷ que abarca aspectos tanto de la vida individual como de la comunitaria. En literatura, Samperio advierte que el “personaje (...) puede oponerse a su autor”¹³¹⁸, lo que redundaría en su forma de enfrentarse al acto escrito: “Cuando son personajes plácidos, con los que uno como persona coincide, no hay problema, pero si son personajes perversos, depresivos, ansiosos o patológicos es terrible tenerlos en la cabeza”¹³¹⁹. De hecho, admite no recobrar la serenidad hasta que plasma en el papel las voces de sus antagonistas, señalando entre ellos “al hombre de las llaves”¹³²⁰ como el más “odiado”.

No obstante, la poética samperiana se vincula con la de Poe en la medida en que éste recomienda, en “La carta robada”, la “identificación del intelecto de nuestro razonador con el de su contrario”¹³²¹. Por ello nuestro autor, en muchos de sus textos, despista al lector con la configuración de caracteres similares a él en algunos rasgos superficiales, pero muy distintos ideológica o éticamente hablando.

Así se constata en la descripción del lujurioso literato de “Noble corazón” – “Ya ves a León, muy escritor y toda la cosa, pero nada más anda buscando un huequito para irse con las pirus. Detrás de sus cuentos, aunque no lo escriba, hay una mujer con las piernas abiertas”¹³²² – o en la manera de exponer la desesperanza de los protagonistas alcohólicos. El *leitmotiv* del alcohol se observa en numerosas narraciones, donde se impregna de significados alusivos tanto a la autodestrucción – como en “morirse para el

¹³¹⁶ Guillermo Samperio. “R”, en *Al filo de la luna*, México, El tucán de Virginia, 2005, p. 103.

¹³¹⁷ Carmen Leal Soares. “El retrato del bárbaro en las *Historias* de Heródoto: Un discurso de alteridad y de identidad”, en José Antonio Sánchez Marín y M^a Nieves Muñoz Martín (Eds.). *Retórica, poética y géneros literarios*, loc. cit., p. 40.

¹³¹⁸ Guillermo Samperio. *Después apareció una nave. Recetas para nuevos cuentistas*, op. cit., p. 57.

¹³¹⁹ Guillermo Samperio en Varios Autores. “G. S. confiesa: ‘No puedo dejar de escribir’”, op. cit.

¹³²⁰ Guillermo Samperio. “Transcripción del chat con Guillermo Samperio llevado a cabo el 3 de julio de 2003”, op. cit. Se refiere al frío burócrata de su cuento “El hombre de las llaves”, de *Gente de la ciudad*.

¹³²¹ Edgar Allan Poe. *Narraciones extraordinarias*, op. cit., p. 167.

¹³²² Guillermo Samperio. *Fuera del ring*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 106.

lunes” [sic]: “sé que me queda la noche entera para terminar la trama celeste del viejo mundo, voy a conseguir un par de botellas de wiski [sic], mientras saco el automóvil dorado de la cochera, pienso que yo voy a morir de infarto”¹³²³ – como a la empatía con los malditos y solitarios. Esta última postura se aprecia en la caracterización del mafioso de *Tongolele y el ombligo de la luna*: “Llegaba a cualquier lugar, pedía su bebida en las rocas y en cuanto el mesero la dejaba en la mesa, él vaciaba su vaso de un solo trago y pedía el siguiente. Los siguientes whiskys [sic] podían durarle una eternidad en la mesa o en la mano, incluso podía llegar a suceder que no los probara, pero el primero ¡jamás!”¹³²⁴

Si bien “los otros” pueden poseer una visión del mundo contraria a la suya, Samperio opta por no juzgarlos. El reto reside en que se pongan al servicio de la historia y del lector, dejando atrás cualquier atisbo de encorsetamiento. El relato de sus acciones no implica ninguna crítica moral hacia ellos, “porque esto puede ensuciar el texto” y lo importante es “darles plena libertad”¹³²⁵. Parafraseando al Bachiller Carrasco, quien corrige a Sancho Panza en el “Capítulo III” de la Segunda Parte de *Don Quijote* – “*personajes, que no presonajes*”¹³²⁶ –, puede decirse que en la obra samperiana no hay cabida para los “*preso-najes*”; sino únicamente para los que, con autonomía, se presentan en la trama tanto con sus virtudes como sus defectos.

Mario Vargas Llosa admira a las criaturas cortazarianas por el modo con que sus planteamientos ponen en cuestión nuestra percepción de la realidad: “Algo niños, algo soñadores, algo bromistas, algo actores, los *piantados* de Cortázar lucen una indefensión y una suerte de integridad moral que, a la vez que despiertan una inexplicable solidaridad de nuestra parte, nos hacen sentir acusados”¹³²⁷. Muchos de los de Samperio heredan este talante, erigiéndose así en cómplices a la hora de proponer diferentes modelos de convivencia.

En este sentido, el arquitecto de “Relático” constituye una buena prueba de la cercanía en las relaciones humanas, sin distinción entre clases sociales, que nuestro

¹³²³ Guillermo Samperio. Textos inéditos, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 491.

¹³²⁴ Guillermo Samperio. *Tongolele y el ombligo de la luna*, op. cit., p. 41.

¹³²⁵ Guillermo Samperio en Mariela Cuervo. “Guillermo Samperio: Entre lo fantástico y lo político”, loc. cit., p. 15.

¹³²⁶ Miguel de Cervantes. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha II*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 49, [1615].

¹³²⁷ Mario Vargas Llosa. “La trompeta de Deyá”, en Julio Cortázar. *Cuentos completos/ I*, op. cit., p. 21.

autor concibe como ideal: “En la fábrica, los obreros me siguen diciendo arqui, no sé si de cariño o de burla, pero me siento bien con ellos”¹³²⁸. En “Ramiro Rangel de Morales”, en cambio, manifiesta – a través del humor – la desigualdad producida por desavenencias de carácter entre una mujer apasionada por la tecnología y su pareja, un contable remiso a modernizarse: “Si no tomaba los cursos de electrónica pertinentes y si no se metía a navegar en los aparatos, no habría matrimonio.”¹³²⁹

En todo caso, la mayor dosis de ternura e idealismo suele concentrarse en los personajes jóvenes. En “Corazón de manzana”, por ejemplo, se muestran los esfuerzos de superación de un niño con problemas de obesidad que, gracias a su práctica del atletismo, se transmuta metafóricamente en un felino: “La flexibilidad, la fuerza y la belleza del cuerpo de un jaguar brotaban de su piel. Entonces, con fácil vuelo cruzó las siete y veinticinco de la mañana y se dio cuenta de que pronto un nuevo récord en su carrera sería suyo”¹³³⁰. El cuento, repleto de escenas y voces narrativas, apunta a la idea de que el ser humano acaba convirtiéndose en aquello que busca.

En “Tarántula”, el drama del adolescente adquiere un cariz aún más fantástico. En este texto, se narra la desazón de un chico que crece con una especie de enfermedad que le impide dominar los movimientos de sus enormes manos, de seis dedos cada una. Asustado por la violencia incontrolable que se extiende a sus brazos, “Mateo decidió pedir ayuda a una congregación de misioneros para que lo mantuvieran en un calabozo (...), en uno de los lugares más apartados de la civilización”¹³³¹. Pese a su buen propósito, el infortunio lo lleva a asesinar involuntariamente a un hombre, volviendo inútiles sus años de reclusión y afirmando la crueldad del destino.

En “Piernas largas”, de nuevo una historia en torno a la juventud se relaciona con las extremidades. El cuento se centra en los sueños de un estudiante enamorado de su maestra, poniendo de relieve los desequilibrios emocionales que provocan las jerarquías sociales: “Ella soltaba su larga cabellera y le pedía a Jonás que la cepillara. (...) El joven se despertó con brusquedad en el momento en que ella acercaba sus labios

¹³²⁸ Guillermo Samperio. *Fuera del ring*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 67.

¹³²⁹ Guillermo Samperio. *La guerra oculta*, op. cit., p. 171.

¹³³⁰ Guillermo Samperio. *Cuaderno imaginario*, en *Cuando el tacto toma la palabra. Cuentos (1974-1999)*, op. cit., p. 550.

¹³³¹ Guillermo Samperio. “Tarántula”, en Varios Autores. *Terminemos el cuento*, Madrid, Alfaguara, 2001, p. 129.

a los de él.”¹³³²

En otro orden de cosas, cabe indicar que los personajes samperianos que más contribuyen a subrayar la problemática de la alteridad son los animales. Aunque Celina Márquez matiza que “su escritura abarca a cualquier objeto de la realidad que cobra vida gracias a su pluma; en él no únicamente los animales ocupan parte de su hacer o su accionar, sino cualquier elemento o cosa”¹³³³; Fernando del Paso, en “Una cita en el arcoiris”, insiste en su presencia, particularmente apreciable en la cubierta de *Cuentos reunidos*: “La catarina anaranjada, escarabajos negros, aviones, futbolistas y trompos: todo esto figura en esta preciosa portada, y no necesariamente porque así lo dispuso el diseñador, sino porque todos estos animalitos y figuras se salieron del libro para instalarse en la puerta principal.”¹³³⁴

La revitalización de los bestiarios, tanto en poesía como en prosa, se remonta al *Manual de zoología fantástica* de Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero, quienes lo amplían en treinta y cuatro criaturas con la publicación de *El libro de los seres imaginarios* (1967). Pese al origen medieval de este tipo de composiciones, los textos de los últimos cincuenta años se distinguen por subvertir la tradición literaria, ofreciendo descripciones de animales reales o irreales desde dispares puntos de vista. Según Francisca Noguerol, en ellos pierde peso el tono narrativo predominante en la Edad Media, al tiempo que con la intertextualidad se pone en entredicho la noción de autoría¹³³⁵. Al abundar las alegorías de carácter crítico y desmitificador, estableciéndose “analogías inquietantes” entre hombre y animal, sus señas identificativas se transforman en microficciones “que, en contra del modelo tradicional de bestiario, niegan la idea del progreso y la posibilidad de perfeccionamiento en el ser humano”¹³³⁶. Esta circunstancia

¹³³² Guillermo Samperio. *La guerra oculta*, op. cit., p. 82.

¹³³³ Celina Márquez. “El texto, ese animal extraño de Samperio”, *La Palabra y el Hombre. Revista de la Universidad Veracruzana*, 1991, 79, p. 268.

¹³³⁴ Fernando del Paso. “Una cita en el arcoiris”, en <http://www.jornada.unam.mx/2007/03/25/index.php?section=cultura&article=a04a1cul>. (Bajado el 5/9/2011).

¹³³⁵ Francisca Noguerol Jiménez. “Dragones en mazmorras de papel”, en Fernando Moreno, Sylvie Joserand y Fernando Colla (Eds.). *Fronteras de la literatura y de la crítica*, París, CRLA-Archivos, 2006, pp. 356-365.

¹³³⁶ Francisca Noguerol Jiménez. “Analogías inquietantes: Paseo entre las jaulas de la minificación iberoamericana”, en Andrés Cáceres y Eddie Morales (Eds.). *Asedios a una nueva categoría textual: El microrrelato*, Valparaíso, Universidad de Playa Ancha, 2005, pp. 49-50.

se aprecia en el paradigmático “Los Unicornios”, de Julio Torri:

Al igual que las sirenas, los grifos, y una variedad de dragones de cuya existencia nos conserva irrecusable testimonio la cerámica china, se negaron a entrar en el arca. Con gallardía prefirieron extinguirse. Sin aspavientos perecieron noblemente. Consagrémosles un minuto de silencio, ya que los modernos de nada respetable disponemos fuera de nuestro silencio.¹³³⁷

Samperio homenajea al maestro mexicano en “Las cochinillas”, insectos a los que alaba por su inmovilismo: “La modernidad tiene sin cuidado a las cochinillas; viven serenas bajo la histórica loseta que las mantiene aisladas, oscuras, distantes, primigenias, promiscuas, ermitañas, honestas, justas, aceradas”¹³³⁸. Empero, el principal cultivador de esta corriente encaminada a identificarlos con el comportamiento humano es Arreola, quien tiende a catalogar a los animales en torno a colectividades. En esta dirección, René Avilés Fabila pone en duda los avances de la humanidad por medio de procedimientos alegóricos similares, como demuestra en “De dragones”:

Los dragones pasean su aburrimiento, recorren durante horas, de aquí para allá y de allá para acá, los límites de su prisión. Sin fuego en las fauces parecen mansas bestias de aspecto desagradable. La literatura ya no utiliza sus servicios y entonces les resta observar de reojo a sus observadores y vivir de pasadas glorias, cuando con oleadas de fuego y humo ahuyentaban poblaciones enteras, provocando la desolación y la muerte.¹³³⁹

Nuestro escritor explora dimensiones inadvertidas del *homo sapiens* tanto en el plano social como en el ontológico, sirviéndose para ello de la extrapolación de nuestras virtudes y defectos en los animales. La prosopopeya con significado positivo se aprecia en “A propósito de un Tucán”. En esta fábula da una vuelta de tuerca a la técnica de la bibliografía apócrifa consolidada por Borges, ya que atribuye la falsa obra *Memorias de lo quieto* no a una persona, sino a un ave enamorada: “En una ocasión, cuando mi tucana voló a la casa de sus padres, yo me sumí en una de las angustias más profundas que puede experimentar un tucán como yo.”¹³⁴⁰

Por otra parte, su admiración por los pájaros, a los que a menudo otorga poderes increíbles, conecta con este pasaje del mencionado *Manual de zoología fantástica*: “El pinnacle grouse sólo tenía un ala que le permitía volar en una sola dirección, dando infinitamente la vuelta a un cerro cónico. El color del plumaje variaba según las

¹³³⁷ Julio Torri. *Tres libros*, op. cit., pp. 73-74.

¹³³⁸ Guillermo Samperio. *Cuaderno imaginario*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 230.

¹³³⁹ René Avilés Fabila. *Fantasías en carrusel (1969-1994)*, op. cit., p. 220.

¹³⁴⁰ Guillermo Samperio. *Textos extraños*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 281.

estaciones y según la condición del observador.”¹³⁴¹

No en vano, Samperio refuerza esta apología de la mirada subjetiva en “De los animales en Alfonso Reyes”, donde afirma que el más fascinante es el *fantasma* que habita en nuestro interior: “No puede hablarse del animal puro; el que desconocemos, sentencia, probablemente se oculta de nosotros”¹³⁴². En “Junglares: los animales saben”, ensayo perteneciente como el anterior a *El club de los independientes*, realiza una documentada investigación sobre la influencia de los animales en nuestra psicología. Con esta finalidad, formula una cosmogonía donde su mera existencia dota de sentido a la creación escrita: la lengua y la literatura nos permiten nombrarlos y transformarnos en ellos, propiciando también que se conviertan en nosotros.

Con frecuencia, basta aludirlos para articular las metáforas más potentes. En “Pasear al perro”, la encadenación de adjetivos con los que se insinúan los impulsos eróticos de una pareja, conforma una sensación de vértigo y “animalidad” sumamente explícita. Nótese cómo la enumeración caótica atenúa su efecto devastador con el orden – en cierto modo azaroso – de los epítetos seleccionados alfabéticamente, los cuales a su vez aportan matices insospechados a “los perros”:

Amaestrados, ágiles, atentos, bucólicos, bramadores, crespos y elegantes, engañosos y hermafroditas, implacables, jocundos y lunáticos, lúcidos, mirones, niños, prestos, rabiosos y relajientos, sistemáticos, silenciosos, tropel y trueque, ultimátum y veniales, vaivienen, xicotillos, zorros implacables son los perros de la mirada del hombre que fijan sus instintos en el cuerpo de esa mujer que va procreando un apacible, tierno, caliente paisaje de joven trigo donde pueda retozar la comparsa de perros inquietantes.¹³⁴³

A este respecto, debemos recordar que en el imaginario samperiano se confiere una gran relevancia a la figura del animal doméstico por excelencia. Así se constata en “Término medio”, donde se evoca con humor una célebre película de Andréi Tarkovski: “Yo tuve al *Stalker*, un perro arisco, solitario, que caminaba como si siempre supiera cómo estaba el asunto. Yo mismo lo enseñé a perseguir el reflejo plateado de un espejo, moviéndolo rápido para que reaccionara. Llegó un momento en que supo a la perfección dónde estaba el círculo de luz.”¹³⁴⁴

En cuanto al vínculo simbólico entre zoología y sexo, destaca la aparición

¹³⁴¹ Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero. *Manual de zoología fantástica*, op. cit., p. 76.

¹³⁴² Guillermo Samperio. *El club de los independientes*, op. cit., p. 68.

¹³⁴³ Guillermo Samperio. *Gente de la ciudad*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 191.

¹³⁴⁴ Guillermo Samperio. *La guerra oculta*, op. cit., p. 38.

metafórica de la culebra en “La cola”. Con esta imagen se refiere a la fila de espera que se reúne alrededor de las taquillas de un cine. Desde su puesto de venta de entradas, la protagonista del relato descubre el elemento fálico que dibuja la línea de espectadores y lo asocia con la sinuosidad de la serpiente: “Abre paulatinamente las piernas, se acaricia el pubis que ya está húmedo, y se quita lentamente las pantimedias, la pantaleta, y permite que la punta de la cola, enredada a una pata de la silla y erecta bajo la mesa, la posea.”¹³⁴⁵

Entre todos los animales, Samperio siempre ha expresado su predilección por los caballos¹³⁴⁶. Su enorme respeto hacia ellos guarda concomitancias con el que manifiesta Jonathan Swift en la última parte de *Los viajes de Gulliver*, donde los hace depositarios de un “lenguaje universal” en el que no existen ni la palabra ni el concepto de mentira. Para el irlandés, “caballo” significa “etimológicamente, perfección de la naturaleza”¹³⁴⁷; de ahí que, en “La letra que extravió su nombre”, nuestro autor reivindique la dignidad de estos equinos como seres excepcionales: “De la polvareda de los días van surgiendo los caballos, sacudiéndose las crines lamosas. Ese humo fiel que van atravesando, como última niebla, se levanta del desierto de la desmemoria”¹³⁴⁸. En este poema en prosa, su irrupción se relaciona con una percepción especial del tiempo: “Tal vez si me acuesto en la cama matrimonial y sueño con ellos, logren pasar el muro de la tolvanera de estos siglos.”¹³⁴⁹

Rafael Pérez Estrada es otro de los escritores de los que aprende Samperio a la hora de equiparar a estas criaturas con los acontecimientos oníricos. Así, podemos comparar los “Caballos” del malagueño – “Son los caballos perdidos en la fiebre del poeta muerto. Caballos, apenas concebidos, ni realidad ni metáfora. Mas yo los oigo incansables – como la sangre arrebatada en un cuerpo sin sombra – ir de acá para allá

¹³⁴⁵ Guillermo Samperio. *Cuaderno imaginario*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 231.

¹³⁴⁶ *Vid.* la respuesta a la sexta pregunta de la Entrevista 2, incluida en el apéndice de esta tesis, p. 601: “Como San Francisco de Asís y Carlos Pellicer, siento a los animales como hermanos. Tengo mis preferidos: el caballo me parece el animal más bello. También el ciervo y las aves me gustan mucho. El caballo ha sido un héroe en muchas batallas desde la Antigüedad; hoy en día aún existen ejércitos de caballería.”

¹³⁴⁷ Jonathan Swift. *Viajes de Gulliver*, op. cit., p. 213.

¹³⁴⁸ Guillermo Samperio. *Al filo de la luna*, op. cit., 141.

¹³⁴⁹ *Ibíd.*, p. 142.

buscando las orillas de un sueño ya imposible. Caballos sin nadie que los sueñe”¹³⁵⁰ – con el texto homónimo que el mexicano publicó en su *blog* el 15 de diciembre de 2009:

Caballos de oro durante la noche, púrpuras al salvar la cuesta. Caballos que eluden los hilachos de la bruma, imaginarios en la ondulación de las espigas de la cebada, azules al cruzar los sueños del amante. Caballos al galope en el tiempo que se disipa en historias crueles, el eco de sus cascos en el túnel sin consuelo, caballos de nube al abrir las hojas de la ventana del desencuentro. (...) Caballos, caballos pesadumbre, pacientes caballos de su cansancio, serenos se recuestan los caballos y duermen, sueñan la última batalla en las páginas de algunos libros.¹³⁵¹

En cualquier caso, en la poética samperiana los animales constituyen las puntas de lanza de una creación sustentada en la belleza. Así se corrobora en greguerías como “las cosquillas son las hormigas del cuerpo”¹³⁵² o en “El pájaro carpintero”, donde todos los seres se aglutinan en torno a la exaltación de la amada. En este último cuento, se narra cómo un hombre se sumerge en un lago a fin de penetrar en el misterio de la “bella ahogada”: “Intuí que ella me esperaba desde siglos atrás o que yo la había buscado a través de varias vidas. (...) En el instante del orgasmo, brotaron pequeños peces platinados y anguilas nerviosas”¹³⁵³. Paralelamente, el mito de Ofelia adquiere nuevas tonalidades gracias al entorno simbólico que proporciona la combinación inesperada de aves y peces: “La gente del burgo le llama El Manantial de los Peces Carpinteros. Es la forma que tienen de recordarme. Yo no los extraño.”¹³⁵⁴

Para Samperio, cada uno de los componentes de su catálogo vivo personal, ya sea un pulpo o una camella, conlleva una estimable dosis de cualidades morales. Los animales le ayudan a sobrellevar la melancolía y a fortalecer sus ansias de un mundo mejor y más humano. Ello queda patente en varios poemas de *La pantera de Marsella* – como en el esperanzado “Que vengan”: “Que vengan / el gato blanco / el ciervo misterioso / la liebre adormilada / la yegua de nube / Que los seres bondadosos / de los prodigios / las mitologías / y los sueños / vigilen este amor / Que vengan / el ángel de la nobleza / el salmón plateado / el cisne de la serenidad / el ave gentil del futuro”¹³⁵⁵ –; en “Eulalia, la filósofa”, donde una vaca con el don del habla se torna en un dechado de

¹³⁵⁰ Rafael Pérez Estrada. “Caballos”, en Raúl Brasca y Luis Chitarroni (Eds.). *Textículos bestiales: Cuentos breves de animales reales o imaginarios*, op. cit., p. 51.

¹³⁵¹ Guillermo Samperio. “Caballos”, en *Tekstos desde la Kómoda web*, op. cit.

¹³⁵² Guillermo Samperio. *La brevedad es una catarina anaranjada*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 443.

¹³⁵³ *Ibíd.*, p. 426.

¹³⁵⁴ *Ibíd.*, p. 427.

¹³⁵⁵ Guillermo Samperio. *La pantera de Marsella*, op. cit., p. 61.

virtudes – entre ellas, “la sabiduría que medra en la opacidad”¹³⁵⁶ –; y en “La rebelión de las mulas”, relato en el que el narrador llama con el pensamiento a sus amigos los pájaros:

No es más que tu locura de alcohólico en recuperación la que te permite pensar que hablas con mamíferos, aves e insectos, mi amor. Aunque habías visto conmigo varios documentales sobre el lenguaje de las aves y los científicos aseguraban que tenían un sistema de comunicación y que antes del autonombado *homo sapiens* ellas habían inventado la música y las formas vaporosas del cortejo.¹³⁵⁷

En la segunda etapa de la obra samperiana, resulta revelador el perfil que cobran “los otros”. A partir de *Textos extraños*, la crisis vital y literaria de Samperio se resuelve por medio del empleo de recursos más lúdicos y de una mayor experimentación en las formas breves, lo que desemboca en “un interés estético por hacer un microbestiario, esto ya en el lado plástico. Pero además, creo que para mí el detalle ha sido un aliado muy importante.”¹³⁵⁸

Este giro artístico deriva de la lectura de otros bestiarios, “como el de Plinio, que también le hacía caso a los insectos” y, en especial, de su afán por “incorporar a los animales despreciados: la lombriz, la oruga, la hormiga, los ácaros... desde el trilobites hasta la chinche. Se llaman microbestiarios en dos sentidos: predominan los animales pequeños y los textos de géneros diminutos”¹³⁵⁹. Desde su punto de vista, el gusto por lo microscópico tiene que ver con su consideración positiva de la infancia: “Sólo los niños se fijan en los animalitos pequeños. Para un niño es más importante una cochinilla o una lombriz que un elefante”¹³⁶⁰. Por tanto, se nutre de los hallazgos de sus predecesores al tiempo que aporta su óptica personal a la tradición al centrarse en los seres que pasan más desapercibidos:

Cuando creo un microbestiario y escribo sobre animales diminutos como los ciempiés o las lombrices, simplemente estoy cambiando la jerarquía de las percepciones. Doy una importancia mayúscula a seres despreciados, quizá porque los artistas desean dar nombre a todas las realidades. Acercarme a esos seres reconcilia a mi “yo adulto” con mi “yo niño”; permite que me

¹³⁵⁶ Guillermo Samperio. *La guerra oculta*, op. cit., p. 135.

¹³⁵⁷ Guillermo Samperio. Textos inéditos, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 488.

¹³⁵⁸ Guillermo Samperio en Leo Eduardo Mendoza. “Diálogo con Guillermo Samperio”, op. cit., p. 18.

¹³⁵⁹ Guillermo Samperio en Rafael Pontes Velasco. “Entrevista a Guillermo Samperio: El genio precisa todos los ángulos”, loc. cit., p. 57.

¹³⁶⁰ *Ibíd.*, p. 57.

fije en otros aspectos de la vida.¹³⁶¹

Profundo conocedor de la generación del 27, Samperio hereda de Luis Buñuel y Salvador Dalí la idea, desarrollada en películas como *Un chien andalou* (1929) y *L'âge d'or* (1930), de representar los instintos sexuales a través de animales invertebrados¹³⁶². Por ende, puede leerse el díptico que conforman “Testamento de amor (fábula terrible)” y “En escabeche (fábula tranquila)” desde una filiación surrealista muy concreta.

En el primero de ellos, la complejidad de la dupla *eros-tánatos* se advierte en la metáfora de las arañas que se consumen en cada encuentro amoroso: “Este amor mortal que siento por ti sólo puede manifestarse a través de una espada, un látigo, arena sobre tu espalda. Sí, mi muerte, te amo de la manera más lastimosa que puede existir”¹³⁶³. En el segundo, los impulsos subconscientes conectan con la voracidad aniquiladora tanto de las vidas ajenas como de la propia: “Cualquier sociedad de invertebrados siempre se devora a sí misma”¹³⁶⁴. De este modo, cuando la Araña Panza Negra se alimenta de un insecto, implícitamente teje su destino de ser engullida por una planta carnívora: “Su felicidad desapareció y ella misma dejó de existir porque un líquido con olor a miel y canela la ahogó.”¹³⁶⁵

En esta línea, otro microficcionista como Wilfredo Machado homenajea a Claudio Eliano en su *Libro de animales*, a fin de acudir a las fuentes literarias y elucidar cómo el sexo se dirime con la muerte. Véamoslo en el siguiente pasaje, perteneciente a *De natura animalium Libro I*:

Para llevar a cabo la cópula, el macho de la víbora se enrosca en torno a la hembra; cuando ya han cumplido el acto amoroso, la desposada da a su compañero una paga nefasta, a modo de recompensa por el contacto sexual: se enrosca a su cuello y le secciona la cabeza de cuajo (...); los recién nacidos de inmediato se entregan a unas actividades que están de acuerdo con su índole perversa: destrozan a dentelladas el vientre de las madres y salen al mundo exterior, vengando la muerte del padre. Poetas trágicos amigos: ¿qué podrían decir ante tales hechos Orestes o Alcmeón?¹³⁶⁶

¹³⁶¹ Guillermo Samperio en Juan Villoro. “Guillermo Samperio. Entrevista”, loc. cit., p. 9.

¹³⁶² Luis Buñuel (Dir.). *Un chien andalou*, Francia, Luis Buñuel Producción, 1929; *L'âge d'or*, Francia, Vizconde de Noailles, 1930.

¹³⁶³ Guillermo Samperio. *Textos extraños*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 282.

¹³⁶⁴ *Ibíd.* p. 283.

¹³⁶⁵ *Ibíd.*, p. 284.

¹³⁶⁶ Claudio Eliano cit. en Wilfredo Machado. *Libro de animales*, Caracas, Monte Ávila Latinoamericana, 1994, p. 39.

En “La hoja de eucalipto”, se expone la misma tesis acerca del equilibrio de la cadena alimenticia, pero aligerándola con reflexiones repletas de ternura y humor. En este texto se narran los amores del escarabajo Don Gregorio, quien “miraba con especial insistencia hacia la mesita de una distinguida libélula, la coqueta y linda Espirituflaútica Tengopadarirrepartir.”¹³⁶⁷

En la mayoría de sus microficciones sobre animales, Samperio propone sátiras sociales deudoras de las de Monterroso, a quien recuerda cuando su *espejo de escritura* se enfoca contra los males de la sociedad. El guatemalteco, con una tonalidad crítica y lúcida, hace de las moscas el motivo central de su *Movimiento perpetuo*; de ahí que, para esclarecer sus intenciones, cite *Sermo Beati pauperes spiritu*, de Meister Eckhart: “Por eso suplicamos a Dios que nos libre de Dios, y que concibamos la verdad y gocemos eternamente de ella, allí donde los ángeles supremos, la mosca y el alma son semejantes”¹³⁶⁸. No por casualidad, Gómez de la Serna escribe una sentencia parecida con su habitual ingenio: “El filósofo es un caza moscas perpetuo.”¹³⁶⁹

Sabedor del alcance metafísico de estas teorías, nuestro autor refiere en “Ellas no tienen la culpa” el suceso de un hombre que traga moscas en proporción directa a su lectura de determinados pasajes de *Movimiento perpetuo*: “Este libro [...] está encantado y contiene los dones y los poderes suficientes como para poner en acción un ejército de moscas para que le hagan mil y una travesuras al que lo está leyendo”¹³⁷⁰. Una intuición semejante se revela en el sucinto “Moscas”, cuya virtud más sorprendente consiste en comentar por metonimia el volumen mencionado: “La mosca es un animal marginal”¹³⁷¹. Según Jacqueline Covo, en este texto se rinde tributo a Monterroso a partir del “desafío de la brevedad (...); la mosca desplaza la atención del lector del centro hacia los márgenes, hacia ese ‘espacio en blanco’ donde puede ejercerse plenamente su imaginación.”¹³⁷²

En *Cuaderno imaginario*, el relato “En el crepúsculo de ‘El Caminero’” presenta una especie de cantina donde las historias de los camioneros se combinan con el bullicio incesante de “dos moscas, tres moscas, nueve moscas, dieciocho moscas, cuarentaisiete

¹³⁶⁷ Guillermo Samperio. *Cuaderno imaginario*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 240.

¹³⁶⁸ Meister Eckhart cit. en Augusto Monterroso. *Movimiento perpetuo*, op. cit., p. 44.

¹³⁶⁹ Ramón Gómez de la Serna. *Greguerías*, Madrid, Clásicos Castalia, 1994, p. 85, [1914-1955].

¹³⁷⁰ Guillermo Samperio. *Textos extraños*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., pp. 290-291.

¹³⁷¹ Guillermo Samperio. *Gente de la ciudad*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 191.

¹³⁷² Jacqueline Covo. “Guillermo Samperio o la realidad oculta (*Gente de la ciudad*)”, loc. cit., p. 56.

moscas (...) dostrillonescientocatorcemilbillonesnuevemillonescuatracientocincuentaiddosmilnovecientasquincepunto-tres moscas”¹³⁷³. Gracias a este cómputo, se sugiere que cada insecto simboliza un camino posible de formas narrativas y que el establecimiento equivale a la literatura. En “Nido de metáforas” se continúa la dignificación de la mosca como tropo inmejorable a la hora de evocar imprevistos y distracciones: “Lo mismo que las ideas falsas y verdaderas, las moscas tienen también un sitio en el pensamiento. (...) La mosca llena de puntos suspensivos el calendario.”¹³⁷⁴

En “Infancia enmurrugada”, Samperio indica que siente desde niño una gran curiosidad por los crustáceos y los gusanos: “De tus preferidas, eran las cochinillas, por su capacidad de hacerse bola gris disimulada, la mejor defensa contra sus predadores”¹³⁷⁵. Así, resultan representativos en la configuración de su microbestiario dos textos que deslumbran por su aliento poético y la huella de las greguerías ramonianas: el ya mencionado “La cochinilla” – “La cochinilla es un pequeño invento antiguo que pasa inadvertido: por ejemplo, cuando se le descubre al levantar la piedra del jardín y corre presurosa, es una pequeñísima locomotora que avanza alocada sin vía precisa”¹³⁷⁶ – y el sutil “Lombrices”: “La lombriz de fuego es hija del sol y comadre de la luciérnaga. La lombriz de fuego se cartea con la anguila; ésta, por lo regular, manda telegramas.”¹³⁷⁷

En “Minimalia”, expresa su pasión irreductible por lo que entiende por “los otros”; es decir, los que nos libran de las imposiciones rutinarias y nos ayudan a mirar el universo como un prisma de posibilidades para la imaginación: “La piedra es el breve horizonte donde los animales pequeños encuentran su ocaso, su cotidianidad, su aurora. Los movimientos múltiples y los trueques, las bifurcaciones de ese mundo mínimo no llegan a ser siquiera fantasmal destello ante nuestra visión”¹³⁷⁸. Un rasgo definidor de su poética, por tanto, proviene de esta admiración por los personajes pequeños y casi invisibles. Así lo confirma en “La catarina”, donde subraya el lado insospechado de los coleópteros – “La catarina es ahijada de la mariposa y el escarabajo. Minimiza los

¹³⁷³ Guillermo Samperio. *Cuaderno imaginario*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 239.

¹³⁷⁴ *Ibíd.*, p. 259.

¹³⁷⁵ Guillermo Samperio. Textos inéditos, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 449.

¹³⁷⁶ Guillermo Samperio. *Cuaderno imaginario*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 230.

¹³⁷⁷ *Ibíd.*, p. 249.

¹³⁷⁸ Guillermo Samperio. *La Gioconda en bicicleta*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 379.

problemas aunque vuele hacia un mundo gigantesco”¹³⁷⁹ – y en “Amiba”, con el que nos invita a pensar en el futuro:

Protozario es de esas palabras que, en un recodo sorpresivo, de pronto no se acaban de comprender. Se sabe que detrás hay una amiba, pero la sonoridad es la que extravía, disloca. “Muy buenos protozoarios”, se podría saludar en las mañanas. “Perdí la apuesta en la lotería del Protozario”. Por ello la amiba tiene cara de retrato de reloj de Dalí, ocurrencia de Kandinsky, cortina de Matisse. No se puede evitar ver a la amiba como un espejo unicelular. Una amiba es fuerte aunque parezca el dibujo de un infante que pinta un huevo estrellado. La amiba es como la huella extraña que deja sobre el vaho del cristal la palma de la mano. Hay quienes se niegan a reconocer familiaridad, aunque distante, con las bestias unicelulares. La amiba es el símbolo del cómic para representar algo que se aplasta contra un plano duro. Las abuelitas tejen carpetitas con forma de protozoarios. Una amiba puede dividirse y tener su clon. La amiba piensa en el futuro.¹³⁸⁰

¹³⁷⁹ Guillermo Samperio. *La brevedad es una catarina anaranjada*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 419.

¹³⁸⁰ *Ibíd.*, p. 416.

CAPÍTULO V

ESTRATEGIAS RETÓRICAS

V. 1. POÉTICA DE LA LIBERTAD.

Sin coladeras la vida sería demasiado hermética.¹³⁸¹

La poética de Samperio no se somete fácilmente a una clasificación estricta ni rigurosa, menos aún científica. Quizá el modo más adecuado de acercarse a un escritor versátil y rebelde estriba en adoptar, en la medida de lo posible, su tono de ruptura. Para comprender su concepción de la literatura como libertad, debe recurrirse a sus nutrientes primordiales, como *Hölderlin y la Esencia de la poesía*, de Martin Heidegger. En este libro se define la intención poética como aparentemente inofensiva, dado el carácter lúdico de la misma: “La poesía es, por su aspecto, un juego. Y con todo no lo es.”¹³⁸²

En virtud del lenguaje, el poeta ha de testimoniar la pertenencia del hombre a la Tierra, otorgando sentido a la Historia y cohesionando a la humanidad entera en un solo proyecto: “Para que una Palabra esencial llegue a ser comprendida y pase a ser propiedad común, es menester que se haga común”¹³⁸³. Si la máxima schopenhaueriana “todos somos uno” es cierta, gracias a los instantes de comunicación universal que se obtienen en el poema, “*morar poéticamente* significa (...) plantarse en presencia de los dioses y hacer de pararrayos a la esencial inminencia de las cosas. *Poética* es, en su fondo, nuestra realidad de verdad (...), es un don”¹³⁸⁴. Por ello, Samperio nombra desde lo más puro hasta lo más vulgar, desde lo sustancial hasta lo adjetivo, en una asunción de la escritura donde la narración se vuelve lírica y lo poético se tiñe de recursos narrativos: “[Es] la Poesía misma la que, por sí misma, hace hacedero el lenguaje”¹³⁸⁵. De esta manera, los postulados heideggerianos heredados de Hölderlin influyen decisivamente en los textos de nuestro autor:

1. Hacer poesía: *Esta tarea, de entre todas la más inocente.*
2. *Para este fin se dio al Hombre el más peligroso de los bienes: el lenguaje, para que dé*

¹³⁸¹ Guillermo Samperio. “Para escoger” (*La Gioconda en bicicleta*), en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 183.

¹³⁸² Martin Heidegger. *Hölderlin y la esencia de la poesía*, México, Séneca, 1944, p. 34, [1936].

¹³⁸³ *Ibíd.*, p. 24.

¹³⁸⁴ *Ibíd.*, p. 31.

¹³⁸⁵ *Ibíd.*, p. 32.

testimonio de lo que él es.

3. *Muchas cosas ha experimentado el Hombre; / a muchas celestiales ha dado ya nombre / desde que somos Palabra-en-diálogo / y podemos los unos oír a los otros.*

4. *Ponen los Poetas el fundamento de lo permanente.*

5. *Lleno está de méritos el Hombre; mas no por ellos sino por la Poesía hace de esta tierra su morada.*¹³⁸⁶

Si Parra, en “Manifiesto”, rompe una lanza a favor de la escritura concebida para la comunidad – “La situación es ésta: / mientras ellos estaban / por una poesía del crepúsculo / por una poesía de la noche / nosotros propugnamos / la poesía del amanecer. / Éste es nuestro mensaje, / los resplandores de la poesía / deben llegar a todos por igual / la poesía alcanza para todos”¹³⁸⁷ –, para Samperio es tan importante lo nocturno como lo diurno, lo oscuro como lo diáfano, la alquimia surrealista como la *poiesis* clásica. Se sitúa, por tanto, en la estela de lo que el poeta venezolano Eugenio Montejo declara en una entrevista publicada el 22 de junio de 2002 en *Babelia*, suplemento literario de *El País*: “La poesía es la última religión que nos queda. Si hay un juicio final, será ante ella. Brodsky dice que si la poesía es la forma de la elocuencia suprema deja de ser un arte para ser nuestro fin antropológico genético. Toda nuestra apuesta es ante la poesía. Y eso no es sólo una estética, es también una ética.”¹³⁸⁸

Como afirma el mismo Hölderlin, en “Vida más elevada”, es preciso saber “que uno es el sentido de la humanidad y de la vida”¹³⁸⁹, manteniéndose respetuoso con la tradición literaria en lo que respecta a los valores de honestidad y seriedad. Samperio, al considerar que los escritores, en tanto poseedores del don de la palabra, prestan un eficaz servicio a la comunidad a la que pertenecen, propulsa una especie de “felicidad responsable” donde se transmina tanto la actitud anarquista de su juventud como la madurez ética de sus postulados vitales. Así, revaloriza un pasaje del relato “La sala número seis”, de Anton Chejov, donde se intenta recuperar la palabra “ternura”, en la medida en que su expulsión del uso cotidiano “implica que tal sustancia emocional también se encuentra en suspenso, en tanto que la sociedad de mercado tiene como

¹³⁸⁶ Friedrich Hölderlin cit. en Martin Heidegger. *Hölderlin y la esencia de la poesía*, op. cit., p. 17.

¹³⁸⁷ Nicanor Parra. *Páginas en blanco*, op. cit., p. 233.

¹³⁸⁸ Eugenio Montejo. “Siempre necesitamos decir de nuevo las palabras de amor”, en http://www.elpais.com/articulo/narrativa/MONTEJO/_EUGENIO/Siempre/necesitamos/decir/nuevo/palabras/amor/elpbabnar/20020622elpbabnar_20/Tes. (Bajado el 13/1/2003).

¹³⁸⁹ Friedrich Hölderlin. *Poemas de la locura*, Madrid, Hiperión, 1998, p. 55, [1978].

principio, para arribar al éxito, pisotear[la]”¹³⁹⁰. El rescate de este concepto, junto a otros como “alma” o “espiritualidad”, revela que la poética samperiana aúna la estética con la ética, como se observa en “El vaso vacío”:

El vacío está lleno de agujeros. El vacío es el basurero de la nada. El vacío es tu ausencia negra. El vacío se mete en mi alma, la taladra, la trepana, la deja sin aliento. El vacío está plagado de “noes” y de ausencia de “síes”. Ante el espejo, la imagen del vacío está angustiada. Tu ausencia es como si ahuecaran mi casa. Por el hueco que trato de mirarte sólo miro unas sábanas traslúcidas, vaporosas, que se desintegran. Mi corazón está pleno de oquedades. Frente a tu vacío tengo en las manos los dedos invisibles. Levanto el vaso y no hay agua ni cristal ni mano.¹³⁹¹

En este sentido, el estudio de las estrategias retóricas ha de contextualizarse indicando que Samperio asume la tradición literaria y artística que trata de construir una respuesta epifánica a las barreras que, bajo las isotopías de la metáfora de la cárcel, se interponen entre el creador y su búsqueda de voz propia. De este modo apuesta, como se explica en los próximos epígrafes, por una suerte de “libertad controlada” tanto en lo conceptual como en lo formal, traducida en el hermanamiento entre la brevedad y la poesía y en la investigación en otras disciplinas artísticas.

A fin de esclarecer el alcance de algunos de los “obstáculos” con que se topa Samperio en su afán por dotar de originalidad a su obra, debemos recurrir a sus autores predilectos. Entre ellos André Breton quien, en su cuestionamiento de las creencias tradicionales sobre la familia, la patria o la religión, aboga en su *Segundo manifiesto del surrealismo* (1930) por la idoneidad del arte a la hora de fundar una nueva visión moral y abolir los sistemas “partidarios de conseguir que todos los hombres tengan la misma altura, mediante el procedimiento de cortar la cabeza de los más altos”¹³⁹². Octavio Paz, precisamente en su ensayo “El surrealismo”, también pone en duda los cimientos de nuestra realidad y propone una solución literaria que combata la idea de que “la casa construida por la civilización occidental se nos ha vuelto prisión, laberinto sangriento, matadero colectivo.”¹³⁹³

Asimismo, Max Aub, en “De la división de los hombres”, pone de relieve la absurda idiosincrasia de nuestra especie, tendente a generar su propia esclavitud: “Los

¹³⁹⁰ Guillermo Samperio. *Di algo para romper este silencio. Celebración por Raymond Carver*, op. cit., p. 318.

¹³⁹¹ Guillermo Samperio. *La brevedad es una catarina anaranjada*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 418.

¹³⁹² André Breton. *Manifiestos del surrealismo*, op. cit., p. 115.

¹³⁹³ Octavio Paz. “El surrealismo”, loc. cit., p. 36.

hombres se dividen en internos – presos, internados, detenidos – y externos – militares con o sin graduación –. Los segundos son seres inferiores y uniformados, que están al servicio de los internos”¹³⁹⁴. De ahí deriva su definición irónica de la principal ambición humana: “Cifran los hombres su ideal en la libertad, amontonado fronteras. Quieren viajar para aprender, su máxima ilusión, e inventaron los pasaportes y los visados para entorpecer su paso. Detiéndense y hácese detener en líneas arbitrarias, tiralineadas al azar de los tratados”¹³⁹⁵. Como Nicanor Parra en la postal titulada “Bien y ahora ¿quién nos liberará de nuestros liberadores?”¹³⁹⁶, Aub recalca en “De sus dioses” la vanidad existente en las obligaciones que nos imponemos a nosotros mismos:

Los hombres hacen lo que no quieren. Para lograr este fin, tan absurdo a nuestras luces, inventaron quien les mande. Estos, a su vez, no hacen tampoco lo que quieren, sino lo que les mandan. Los que más mandan tampoco hacen exactamente lo que desean, porque siempre dependen de una fuerza oscura tal vez inventada por ellos, la *Burocracia*.¹³⁹⁷

Samperio, en su cuento “La Gioconda en bicicleta”, denuncia contradicciones similares en el relato del extraño juicio a un hombre que había asaltado un restaurante: “Los asistentes (...) aplaudimos, contagiando a los miembros del jurado quienes, ante la mirada severa del juez tras las antiparras, dejaron las manos en suspenso como si un encantamiento los hubiera congelado”¹³⁹⁸. Al igual que José María Naharro-Calderón advierte que en *Manuscrito cuervo* el narrador no cae en la tentación del nihilismo sino que, por el contrario, se compromete “con la única libertad posible, la de la palabra, que busca escapar de cualquier censura, proceda del mercado o de la ideología”¹³⁹⁹, aquí se observan los acontecimientos con amargura pero refugiándose en el consuelo que ofrece la tradición literaria ante las imperfecciones de los sistemas sociales:

El periodista comentaba que el caso, calificado de grotesco e irrisorio, desprestigiaba de forma contundente al fiscal, quien ese año preparaba su candidatura a la alcaldía de Oporto. Después del juicio, al ir por las callecitas de aquella ciudad de gente hermética, le di las gracias en silencio a Walter Benjamin y me fui a festejar mi asistencia al espectáculo judicial.¹⁴⁰⁰

¹³⁹⁴ Max Aub. *Manuscrito cuervo*, op. cit., p. 66.

¹³⁹⁵ *Ibíd.*, p. 115.

¹³⁹⁶ Nicanor Parra. *Páginas en blanco*, op. cit., p. 273.

¹³⁹⁷ Max Aub. *Manuscrito cuervo*, op. cit., p. 69.

¹³⁹⁸ Guillermo Samperio. *La Gioconda bicicleta*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 391.

¹³⁹⁹ José María Naharro-Calderón. “Epílogo. De ‘Cadahalso 34’ a *Manuscrito cuervo*: El retorno de las alambradas”, en Max Aub. *Manuscrito cuervo*, op. cit., p. 225.

¹⁴⁰⁰ Guillermo Samperio. *La Gioconda bicicleta*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 391.

Recordemos que la imposibilidad de disfrutar con plenitud de su independencia conduce al lúcido protagonista de *El extranjero* (1942), de Albert Camus, a criticar la falta de rigor de los procesos judiciales a los que se ve sometido: “Un hombre que no hubiese vivido más que un solo día podría, sin dificultad, vivir cien días en una prisión”¹⁴⁰¹. *La peste* (1947), en esta línea, acentúa la ausencia de comunicación en el marco de una ciudad cerrada donde las plagas reducen el campo de acción de sus habitantes. Acontece entonces una miseria mayor que la propia peste en todos los órdenes de la vida, consistente en un encierro que “para la mayoría era el exilio en su casa.”¹⁴⁰²

La mayor prisión, sobre todo para los escritores, se perfila en el libro, cárcel virtual donde las palabras y los conceptos no siempre conviven en armonía. Enrique Lihn, en “El escupitajo en la escudilla” (1969), al insistir tanto en la ruptura del canal comunicativo que pone en contacto al emisor con el receptor como en la inconsistencia del mensaje – “Estoy lejos de querer significar algo. Escribo porque sí, no puedo dejar de hacerlo. Escritura de nadie y de nada, adiós, quiero decir hasta mañana a la misma hora, frente a esta espantosa máquina de escribir, poesía, será el acoplamiento carcelario entre tú y yo”¹⁴⁰³ –, en cierto modo recuerda a las cortazarianas “Maneras de estar preso”, de *Un tal Lucas*:

Rechazo este texto donde alguien escribe que yo rechazo este texto; me siento atrapado, vejado, traicionado porque ni siquiera soy yo quien lo dice sino que alguien me manipula y me regula y me coagula, yo diría que me toma el pelo como de yapa, bien claro está escrito: yo diría que me toma el pelo como de yapa. También te lo toma a vos (que empezarás a leer esta página, así está escrito más arriba).¹⁴⁰⁴

En “Dr. Mane” Samperio registra, en un ambiente realista donde la plasticidad de las descripciones no contradice el tono ambiguo del narrador, la desoladora presencia de Textófaga, personaje que promueve la autoaniquilación creativa. Esta malévola figura, que representa la auto-exigencia del escritor, cobra tal vigencia física que hasta envía cartas recriminatorias: “Los poemas que dejó a la vista ya los conocía. Son muy malos, por eso usted los puso como carnada. (...) Me gustaría que revisara las anotaciones que me permití hacerle a su original (está muy bien mecanografiado, lo

¹⁴⁰¹ Albert Camus. *El extranjero*, Madrid, *El País*, 2002, p. 93, [1942].

¹⁴⁰² Albert Camus. *La peste*, Barcelona, Edhasa, 1998, p. 71, [1947].

¹⁴⁰³ Enrique Lihn. *Porque escribí. Antología poética*, op. cit., p. 171.

¹⁴⁰⁴ Julio Cortázar. *Cuentos completos/ 2*, op. cit., p. 286.

felicito).”¹⁴⁰⁵

Frente a ello, nuestro autor deposita su confianza en el estudio de los clásicos y modernos, evitando al mismo tiempo que se apodere de él la hipercorrección: “Si hay una repetición y el sinónimo que encontramos para sustituir esa palabra es muy rebuscado o demasiado literario, es mejor dejar la palabra original. Lo mismo ocurre con las cacofonías. Es preferible la naturalidad narrativa que llenar de sinónimos especializados un texto, porque saltan a la vista y distraen al lector”¹⁴⁰⁶. Ciertamente, Textófaga puede implicar el fin de la escritura, pero es posible derrotarla a partir del riesgo y el inconformismo:

Textófaga es una diosa terrible, devoradora de textos; representa a la crítica literaria que siempre anda detrás de los escritores. Textófaga está también dentro del escritor y casi siempre es una conciencia autocrítica que a veces no le permite crear; sobre todo en personas que estudian letras, o filología, el aparato crítico es tal y el conocimiento de las obras universales pesa tanto, que inhiben su creatividad. (...) Tuve que destruir un libro porque ya se parecía mucho a los anteriores.¹⁴⁰⁷

Jorge Volpi, en *Mentiras contagiosas*, titula uno de sus ensayos “De parásitos, mutaciones y plagas” para aludir a los literatos que “auspiciados por sus editores, se conforman con seguir esquemas preestablecidos que les garantizan grandes tirajes y fama inmediata”¹⁴⁰⁸. En este contexto de excedente de escritura y publicaciones, donde parece que los libros no merecen sitio ni siquiera en el cajón privado, se erige la ironía mostrada en “La persistencia de las polillas”, de Wilfredo Machado:

Las polillas fueron atrapadas mientras destruían unos libros en los que habían puesto algo de veneno. Recordaban algunos nombres puestos al azar: Safo, hummm...qué delicia. Habían disfrutado mucho devorando su poesía; Homero, cómo se veía que los ciegos no sabían escribir; sin embargo, los dioses tenían un extraño sabor a pátina, a flores viejas; Aristóteles, la *Poética* había sido un postre excelente (...). Si existían seres racionales sobre la tierra eran los escritores, quienes trabajaban durante largos años de su vida con el único y loable propósito de alimentarlas en el futuro. ¿Acaso había otra razón que justificara la existencia de algo tan vano como la literatura?¹⁴⁰⁹

Ante tal disyuntiva, Samperio cita a Bioy Casares para concluir que “escribimos

¹⁴⁰⁵ Guillermo Samperio. *Textos extraños*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 318.

¹⁴⁰⁶ Guillermo Samperio cit. en Varios Autores. “G. S. confiesa: ‘No puedo dejar de escribir’”, op. cit.

¹⁴⁰⁷ Guillermo Samperio. “El escritor y la autoaniquilación creativa”, loc. cit., p. 108.

¹⁴⁰⁸ Jorge Volpi. *Mentiras contagiosas*, op. cit., p. 36.

¹⁴⁰⁹ Wilfredo Machado. *Libro de animales*, op. cit., pp. 63-64.

para el paladar, para ser agradables a quien lee”¹⁴¹⁰. De ahí que explore al máximo las posibilidades del lenguaje, consciente de la siguiente sentencia de Breton: “La libertad, adquirida en este mundo a costa de mil y una renuncias de entre las más difíciles, exige que disfrutemos de ella sin restricciones durante el tiempo que podamos conservarla, al margen de cualquier consideración pragmática”¹⁴¹¹. La transgresión de las reglas supone, en el ámbito de lo estilístico, el rechazo de “la lógica, que es la más odiosa de las prisiones”¹⁴¹². Con mayor escepticismo Cortázar la llama “la ló(gi)ca”¹⁴¹³, situándola en el terreno de lo particular subconsciente y discutiendo su inserción en el sentido común colectivo.

Respetando las enseñanzas cortazarianas acerca de que “nuestra verdad posible tiene que ser invención, es decir, escritura (...), todas las turas de este mundo”¹⁴¹⁴, Samperio compone ficciones que caen “de continuo en excepciones”¹⁴¹⁵ y esquivan “el recorrido ordinario de los autobuses y de la historia”¹⁴¹⁶. Trujillo Muñoz describe de este modo la habilidad con que parte de las sombras para sacar a la superficie más luz:

Para Samperio, la existencia misma, incluyendo el universo en expansión, las galaxias que giran, las civilizaciones que nacen, crecen y mueren, la vida con sus relaciones y conflictos, son parte de un cuento mayor, son escritura en movimiento y, por lo tanto, pueden ser contadas cuantas veces sea necesario y de mil maneras diferentes. Somos, según Samperio, un cuento que nos contamos entre todos para no aburrirnos, para curarnos el insomnio que es estar vivos, para seguir creyendo que el amor es una mujer de color verde o un dragón violeta, esos dos que caminan por la calle haciendo que la vida valga la pena de ser vivida, de ser contada.¹⁴¹⁷

Cortázar, al desconfiar de la historia y de la moral, de los dobles sentidos que soportan sus discursos y, en definitiva, de las palabras como portadoras de una visión sesgada de la realidad, piensa que nuestros relatos empiezan, por necesidad, *in medias res*: “Somos como las comedias cuando uno llega al teatro en el segundo acto”¹⁴¹⁸.

¹⁴¹⁰ Adolfo Bioy Casares cit. en Guillermo Samperio. *Después apareció una nave. Recetas para nuevos cuentistas*, op. cit., p. 73.

¹⁴¹¹ André Breton. *Nadja*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 223, [1928].

¹⁴¹² *Ibíd.*, p. 223.

¹⁴¹³ Julio Cortázar. *Rayuela*, op. cit., p. 676.

¹⁴¹⁴ *Ibíd.*, p. 491.

¹⁴¹⁵ *Ibíd.*, p. 21.

¹⁴¹⁶ *Ibíd.*, p. 41.

¹⁴¹⁷ Gabriel Trujillo Muñoz. “Guillermo Samperio: La ilusoria realidad, la exacta fantasía”, op. cit.

¹⁴¹⁸ Julio Cortázar. *Rayuela*, op. cit., p. 215.

Como ejercicio de insubordinación propone, en “82. Morelliana”, el *jazz* como la “única música universal del siglo”¹⁴¹⁹, una de las pocas formas válidas de constatar en nuestra época la interacción entre emisor, receptor y mensaje:

¿Por qué escribo esto? No tengo ideas claras, ni siquiera tengo ideas. Hay jirones, impulsos, bloques, y todo busca una forma, entonces entra en juego el ritmo y yo escribo dentro de ese ritmo, escribo por él, movido por él y no por eso que llaman el pensamiento y que hace la prosa, literaria u otra. (...) Se inicia el *swing*, un balanceo rítmico que me saca de la superficie, lo ilumina todo (...); apenas cesa comprendo que no tengo ya nada que decir. Y también es la única recompensa de mi trabajo: sentir que lo que he escrito es como un lomo de gato bajo la caricia, con chispas y un arquearse cadencioso. Así por la escritura bajo al volcán, me acerco a las Madres, me conecto con el Centro – sea lo que sea.¹⁴²⁰

Al tiempo que García Canclini ensalza este estilo musical en el que “la composición es menos importante que la interpretación y la improvisación”¹⁴²¹, como bien prueban las partituras de John Cage o de Karlheinz Stockhausen, donde se dejan partes vacías para que el ejecutante las complete, Eduardo Galeano, en “Paradojas”, lo aplica a contextos más amplios: “Los negros norteamericanos, los más oprimidos, crearon el *jazz*, que es la más libre de las músicas. En el encierro de una cárcel fue concebido don Quijote, el más andante de los caballeros.”¹⁴²²

En esta dirección, Francisca Nogueroles apunta que Samperio cifra en la fuerza de sus imágenes el recurso de “la ‘dinámica oscura’ solicitada por José Lezama Lima para la verdadera poesía”¹⁴²³. De esta introspección proviene su teoría de que en el poeta permean tanto las profundidades subconscientes como la lucidez de la consciencia: “El sueño literario puede ser una lucha contra la censura. En el sueño nocturno, a solas nos decimos todo: nos conocemos en masculino y en femenino”¹⁴²⁴. Por eso admite que la labor de la literatura fantástica, lejos de reducirse al escapismo o a la evasión, consiste en dotar de coherencia y materialidad a lo imaginario: “Cuando leemos, soñamos”¹⁴²⁵.

¹⁴¹⁹ *Ibíd.*, p. 99.

¹⁴²⁰ *Ibíd.*, pp. 512-513.

¹⁴²¹ Néstor García Canclini. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, op. cit., p. 38.

¹⁴²² Eduardo Galeano. *El libro de los abrazos*, op. cit., p. 115.

¹⁴²³ Francisca Nogueroles Jiménez. “Samperio, el nefelibata”, en Guillermo Samperio. *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 32.

¹⁴²⁴ Guillermo Samperio. “Prólogo. Damas fantásticas”, op. cit., p. 8.

¹⁴²⁵ *Ibíd.*, p. 9.

Esta concepción dual del arte está en deuda con Alfonso Reyes, quien destaca la huella de lo soñado en la creatividad:

Los sueños depositan en la conciencia gérmenes insolubles, alegres o tristes, con cierto sabor augural. Se los aleja de la memoria y vuelven, como si quisieran ser escuchados. Se los recuerda de repente con la acuidad de una cosa real de la vigilia, y cuando se los pretende asir con palabras, se desvanecen...¹⁴²⁶

Muchas de las prosas de Samperio expresan *lo incomunicable* tal y como hacen sus maestros, cumpliendo la profecía que profiere Breton en *Los vasos comunicantes* (1932): “El poeta futuro superará la idea deprimente del irreparable divorcio entre la acción y el sueño”¹⁴²⁷. Centrándose en la nocturnidad de sus premisas poéticas se apoya, en el ensayo “Sueños de Julio Garmendia”, en las investigaciones de Gustav Jung para afirmar que “la literatura equivale a un sueño, dirigido y deliberado”¹⁴²⁸. Al entender lo literario como prolongación del mundo onírico, concibe su homenaje a los escritores de *El club de los independientes* como una interpretación de sueños propios y ajenos, pero siempre compartidos. De ahí que, en “Literatura y lectura”, abogue por la interacción entre el que escribe y el que lee: “Cuando al despertar recordamos un sueño, lo transfiguramos, ficcionamos y pasa a formar parte de nuestras experiencias, lo mismo ocurre con la lectura. Abre un libro para soñar.”¹⁴²⁹

En *Después apareció una nave. Recetas para nuevos cuentistas* arguye que la poesía pone en contacto al lector con el poema, ofreciéndole un acto creativo y espiritual que consiste en “dar a los sueños la concreción de las palabras”¹⁴³⁰. No en vano Silvia Molina, en el suplemento *Sábado* de *Uno más uno*, asegura que leer la obra samperiana “es como si recordaras el sueño que habías olvidado y de pronto pudieras además descifrarlo”¹⁴³¹. En dicha virtud conecta con Borges quien, en “Martín Fierro”, asevera que las duplicaciones espectrales de la realidad relativizan nuestra pretensión de

¹⁴²⁶ Alfonso Reyes cit. en James Willis Robb. “La cena de Alfonso Reyes, cuento onírico: ¿Surrealismo o realismo mágico?”, en Merlín H. Forster y Julio Ortega (Eds.). *De la crónica a la nueva narrativa mexicana*, loc. cit., p. 117.

¹⁴²⁷ André Breton. *Les vases communicants*, Paris, Cahiers libres, 1932, p. 85.

¹⁴²⁸ Guillermo Samperio. *El club de los independientes*, op. cit., p. 31.

¹⁴²⁹ Guillermo Samperio. “Literatura y lectura”, op. cit.

¹⁴³⁰ Guillermo Samperio. *Después apareció una nave. Recetas para nuevos cuentistas*, op. cit., p. 48.

¹⁴³¹ Silvia Molina en Varios Autores. “Recorrido por la crítica”, op. cit.

individualizarnos: “El sueño de uno es parte de la memoria de todos”¹⁴³². Varios poetas se han marcado este objetivo. Es el caso de Julio Vélez, cuando enuncia que la palabra “es sonido y es vuelo, pero también hueso y realidad. No admite jaulas que la atrapen porque al igual que el mar, el agua siempre se escapa de las redes. (...) Salvo soñar, todo es ficción.”¹⁴³³

La escritura samperiana responde en alto grado al campo de lo inconsciente y comparte con él varios de sus materiales. Así, “Carta anónima de S. E.” y “Guanajuato, ciudad onírica” corroboran las diferencias de los libros a los que pertenecen: *Textos extraños* y *Cuaderno imaginario*, respectivamente. El primero aúna la crítica intelectual y la voluntad artística para comentar *El hipogeo secreto* (1968) de Elizondo, apuntando a esa “novela que nunca será escrita (...), pero que tomó existencia (...) en `la casa de los sueños”¹⁴³⁴. El segundo, de corte más surrealista, identifica las técnicas literarias con la experiencia del soñador: “Como sucede durante los sueños en que el transcurrir alterado parece coherente y los personajes que allí se desplazan existen sin cuestionar su especial circunstancia, en Guanajuato los personajes viven, aman, mueren y se relacionan con su ámbito”¹⁴³⁵. En ambos textos se busca la empatía con el lector a través de un escrutinio a la escritura ajena.

Aplicándole a nuestro autor las palabras que López Parada dedica a Efrén Hernández, puede decirse que se consolida en su poética el deseo por comunicar lo oculto: “*Fantasma de un texto*, insinúa toda una textualidad invisible y tiene una capacidad de evocación igual a aquella, imperfecta pero altamente perfumada, de los sueños. *Los sueños nos crean un pasado*, dirá Torri en algún instante, como la prosa en proyecto desenvuelve a su alrededor un potencial enorme de invención y literatura.”¹⁴³⁶

De hecho, se enfrenta al miedo a escribir por medio de una indagación silenciosa en la interioridad: “La literatura tiene que ver con alumbramiento, revelación de lo

¹⁴³² Jorge Luis Borges. *El hacedor*, op. cit., p. 42.

¹⁴³³ Julio Vélez cit. en M^a Ángeles Pérez López y Juan Luis Calbarro. “Julio Vélez en el recuerdo”, en Carmen Ruiz Barrionuevo y César Real Ramos (Eds.). *La modernidad literaria en España e Hispanoamérica*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1995, p. 243.

¹⁴³⁴ Guillermo Samperio. *Textos extraños*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 325.

¹⁴³⁵ Guillermo Samperio. *Cuaderno imaginario*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 245.

¹⁴³⁶ Esperanza López Parada. *Una mirada al sesgo. Literatura hispanoamericana desde los márgenes*, op. cit., p. 61.

oscuro, epifanía”¹⁴³⁷. Al saltar al vacío, efectúa “esa búsqueda a ciegas, [donde] no sabe bien a bien qué es aquello. Somos cazadores en la oscuridad. Algunos dan en el clavo y otros no”¹⁴³⁸. De esta manera, prueba la existencia de otros mundos y se topa con la facultad terapéutica de la imaginación, “mágica, casi chamánica, como la Programación Neurolingüística: curas y no sabes cómo lo hiciste”¹⁴³⁹. Por ello Noguerol lo define como “nefelibata, del griego *nephele* – ‘nube’ – y *batha* – ‘en que se puede andar’ –, [que] es aquél que vive en las nubes, que se deja llevar por la fantasía para caminar por realidades paralelas.”¹⁴⁴⁰

Dadas las frecuentes alusiones al vuelo en sus composiciones, “honra su apellido – (S)amperio, unidad de intensidad – porque la suya es una literatura de alto voltaje, tan peligrosa que, con una sola descarga, lleva a sus lectores a las nubes (...), [ya que] leerlo es simplemente echarse a volar”¹⁴⁴¹. Además, mantiene viva la estela de Novalis – “El arte de saltar por encima de sí mismo es el acto más elevado”¹⁴⁴² –, de Carlos Díaz Dufoo, Jr. – “La incoherencia sólo es un defecto para los espíritus que no saben saltar”¹⁴⁴³ – y de Cortázar: “La vida (...) está ahí al alcance del salto que no damos”¹⁴⁴⁴. Esta actitud se aprecia, por ejemplo, en su invención del mito que da lugar a la “Nuez de Macadamia”:

Desde aquellos días, los humanos se resbalan por motivos propios (de ahí viene la famosa frase que se aplica cuando alguien se equivoca: “todos somos humanos”, lo cual le saca una media sonrisa a uno que otro dios y, desde luego, al eterno Tumbaburras) y cascan las nueces que perdonó la diosa Yuria. Del dios Macadamia sólo queda el nombre de una nuez. El puñado de nueces que saltaron hacia el cosmos son las estrellas de Oriente.¹⁴⁴⁵

¹⁴³⁷ Guillermo Samperio en Rafael Pontes Velasco. “Entrevista a Guillermo Samperio: El genio precisa todos los ángulos”, loc. cit., p. 56.

¹⁴³⁸ Guillermo Samperio en Renato Galicia Miguel. “Sin fuerza estética interior, uno es remedo de artista”: Samperio”, loc. cit., p. 66.

¹⁴³⁹ Guillermo Samperio en Juan Villoro. “Guillermo Samperio. Entrevista”, loc. cit., p. 8.

¹⁴⁴⁰ Francisca Noguerol Jiménez. “Samperio, el nefelibata”, op. cit., p. 29.

¹⁴⁴¹ *Ibíd.*, p. 34.

¹⁴⁴² Novalis cit. en María del Carmen Piñas Saura. “Sobre la razón poética de María Zambrano”, op. cit., p. 134.

¹⁴⁴³ Carlos Díaz Dufoo, Jr. “Epigramas”, en Christopher Domínguez Michael. *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX (I)*, op. cit., p. 627.

¹⁴⁴⁴ Julio Cortázar. *Rayuela*, op. cit., p. 587.

¹⁴⁴⁵ Guillermo Samperio. *La brevedad es una catarina anaranjada*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 423.

Pese a tales desbordamientos creativos Samperio reconoce que, si bien algunos de sus textos los ha compuesto de una sola vez, nunca los publica sin una revisión exhaustiva. Esta exigencia se traduce en una poética donde la censura “debe cambiarse por la autocensura”¹⁴⁴⁶ y en la que, a la manera de Alfonso Reyes, lo prolífico no resta intensidad al producto. Su vida es el arte, en tanto que el afán por perfeccionarse se transmuta en una continua persecución de la página perfecta: “Cuando escribo un cuento, casi me lo sé de memoria; ya publicado, lo olvido para siempre”¹⁴⁴⁷. En su entrevista con Juan Villoro, insiste en este *modus operandi*:

Tardo mucho en publicar mis libros porque siento que todos ellos necesitan un proceso de espera, una maduración paulatina. Por el momento, intento no repetirme nunca ni en contenidos ni en formas. Es muy difícil, pero sé que es la única manera de respetar al lector y a mí mismo. Cuando creo que he profundizado suficientemente en un tema, enseguida me entra una inquietud por empezar algo distinto. Del mismo modo, al releer mis obras al cabo de unos años, siento ajenos mis libros, como si ya no me pertenecieran.¹⁴⁴⁸

Este deseo de evitar la repetición de contenidos y formas, unido a la ambición de cubrir huecos temáticos en la literatura mexicana, explica la difícil catalogación de su obra. El atractivo de la misma reside en la condición proteica de una propuesta artística en la que la obsesión por ciertos motivos o fetiches no conlleva el ensismamiento: “Yo no creo en esto de que un escritor siempre está escribiendo el mismo libro”¹⁴⁴⁹. Por eso, aunque se siente satisfecho con los nuevos, a los que tiene “más cariño, sin dejar de querer a los otros, son a los primeros cuentos.”¹⁴⁵⁰

Consciente de que quien “estaciona su pensamiento se va convirtiendo poco a poco en un muerto en vida”¹⁴⁵¹, y temiendo “que ya no voy a tener más material para escribir, y [de improviso] vuelve a aparecer otro”¹⁴⁵², afronta cada texto como si fuera el

¹⁴⁴⁶ Guillermo Samperio. “Transcripción del chat con Guillermo Samperio llevado a cabo el 3 de julio de 2003”, op. cit.

¹⁴⁴⁷ Guillermo Samperio en Daniela Camacho y Óscar Rocha. “‘El escritor es un cazador de maravillas’. Entrevista a Guillermo Samperio”, loc. cit., p. 12.

¹⁴⁴⁸ Guillermo Samperio en Juan Villoro. “Guillermo Samperio. Entrevista”, loc. cit., p. 8.

¹⁴⁴⁹ Guillermo Samperio en Mara L. García. “Entrevista a Guillermo Samperio”, loc. cit., p. 4.

¹⁴⁵⁰ *Ibíd.*, p. 5.

¹⁴⁵¹ Guillermo Samperio en Rafael Pontes Velasco. “Entrevista a Guillermo Samperio: El genio precisa todos los ángulos”, loc. cit., p. 59.

¹⁴⁵² Guillermo Samperio en Mara L. García. “Entrevista a Guillermo Samperio”, loc. cit., p. 5.

último. A su juicio, la creación puede gestarse “al margen de la voluntad artística”¹⁴⁵³; de ahí que alterne las épocas de silencio con las de intensa actividad – “No soy disciplinado; cuando tengo el tema a la vista y se trata de un cuento, dependo del momento creativo. En el caso de la novela, lo que hago es desarrollarla durante los espacios en los que puedo dedicarle más tiempo”¹⁴⁵⁴ – y solicite cierta “iluminación” en la captación del asunto antes de dar los primeros pasos en la redacción:

La máquina interior empieza a escribir el texto y, cuando vas a la máquina de escribir o al grafito, el texto ya está semiescrito. De ahí se explica el caso de algunos escritores y el mío propio, que pasamos una larga temporada sin escribir y, de repente, lo cual resulta extraño, llega un momento en que en cuatro meses escribimos un libro (...). El que es escritor lo es en el silencio y en el ruido de las teclas.¹⁴⁵⁵

Por tanto, la cohesión y unidad de su heterogénea escritura estriba en la fidelidad al compromiso de no reiterarse nunca que asume desde sus primeras publicaciones y al que, tras el comienzo de su segunda etapa, agrega el intento de abarcar la gama más amplia posible de opciones genéricas: “Me propongo abordar un género literario y me dedico a él; estudio, investigo, intento una y otra vez hasta que noto que existe una conformación literaria que me satisface”¹⁴⁵⁶. Considera así que “si [un escritor] tiene constancia en un género y lee lo mejor (...), finalmente lo dominará.”¹⁴⁵⁷

En el caso del cuento, trata de conocer todas las formas que ha adoptado a lo largo de la historia: “El cuentista potenciará también incalculablemente su oficio. En un momento dado, por razones aleatorias, debe ser capaz de escribir un relato que se le pueda adjudicar a Lord Dunsany”¹⁴⁵⁸. Se vuelve entonces indispensable el dominio de las estructuras clásicas, “ya que ellas representan no sólo invaluable conquistas de siglos de escritura, que son propiedad de la Humanidad, sino también las posibilidades de su recreación, de su pervertibilidad, de sus múltiples combinaciones, composiciones

¹⁴⁵³ Guillermo Samperio. “El escritor y la autoaniquilación creativa”, loc. cit., p. 103.

¹⁴⁵⁴ Guillermo Samperio en Renato Galicia Miguel. “Sin fuerza estética interior, uno es remedo de artista”: Samperio”, loc. cit., p. 66.

¹⁴⁵⁵ Guillermo Samperio en Leo Eduardo Mendoza. “Diálogo con Guillermo Samperio”, op. cit., p. 13.

¹⁴⁵⁶ Guillermo Samperio en Renato Galicia Miguel. “Sin fuerza estética interior, uno es remedo de artista”: Samperio”, loc. cit., p. 66.

¹⁴⁵⁷ Guillermo Samperio. *Después apareció una nave. Recetas para nuevos cuentistas*, op. cit., p. 199.

¹⁴⁵⁸ Guillermo Samperio. “¿Escritor o bailarina?”, loc. cit., p. 52.

y descomposiciones.”¹⁴⁵⁹

Junto a este irrenunciable respeto por los modelos, Samperio se distingue por su independencia: “Si eres independiente – como ha sido mi caso – sólo puedes confiar en que tu trabajo vale y te sacará adelante. A mí me interesa tener lectores que me lean por verdadero interés o curiosidad, no por otros factores”¹⁴⁶⁰. Aunque admite el objetivo de que en sus libros “haya cuentos para lectores de todas las edades”¹⁴⁶¹, con frecuencia se dirige a los jóvenes, a quienes enseña y de quienes aprende, en un intercambio propiciado por los temas de su obra: “[Poseen] una visión del mundo distinta a la mía, formas de vida diferentes, me descubren autores, me gusta mucho la frescura, y además ellos viven experiencias que ya no puedo vivir.”¹⁴⁶²

Una vez que asume que después de treinta años de carrera “precisamente son los jóvenes los que más se acercan a mi literatura”¹⁴⁶³, no duda en recomendarles una actitud curiosa, abierta y seria para encarar la vocación literaria: “Que se entreguen a la escritura con pasión y que no busquen sorprender a nadie”¹⁴⁶⁴. No obstante, más que pensar en un destinatario determinado, estima que ha de prevalecer “la calidad de lo que se escribe”¹⁴⁶⁵. Más específicamente, aconseja a los escritores noveles que se alíen con las manifestaciones artísticas y culturales:

La razón se debe a que estos ámbitos no sólo los hacen crecer espiritual y emocionalmente, sino porque les ayudan a sublimar sus problemas, a hacer catarsis de situaciones muy íntimas. Si la sociedad fuera perfecta y armónica viviríamos, por decirlo así, ya de manera estética. Pero da la casualidad que vivimos en sociedades enfermas, que nos dañan. El arte y la cultura son un alivio, una medicina.¹⁴⁶⁶

En resumen, la posición lúdica de Samperio respecto a los tópicos de todo tipo se refleja en la composición de textos enfocados hacia la creatividad, de suerte que cada uno de ellos supone una aventura nueva para los lectores. En consecuencia, su finalidad

¹⁴⁵⁹ *Ibíd.*, p. 52.

¹⁴⁶⁰ Guillermo Samperio en Salvador García. “Guillermo Samperio: El deseo de la escritura”, op. cit.

¹⁴⁶¹ Guillermo Samperio. *Después apareció una nave. Recetas para nuevos cuentistas*, op. cit., p. 64.

¹⁴⁶² Guillermo Samperio en Cecilia Durán. “Presentó Guillermo Samperio *Cuentos reunidos*, libro que incluye obras de 30 años como cuentista”, op. cit.

¹⁴⁶³ Guillermo Samperio en Rafael Pontes Velasco. “Entrevista a Guillermo Samperio: El genio precisa todos los ángulos”, loc. cit., p. 56.

¹⁴⁶⁴ Guillermo Samperio en Mara L. García. “Entrevista a Guillermo Samperio”, loc. cit., p. 6.

¹⁴⁶⁵ Guillermo Samperio en Reina Roffé. “Guillermo Samperio: Entrevista”, loc. cit., p. 48.

¹⁴⁶⁶ Guillermo Samperio en Varios Autores. “Guillermo Samperio, cuento, novela y poesía”, op. cit.

estriba en proporcionar un placer análogo al que experimenta con la realización de los mismos. Jugando con la paronomasia, en una interpretación más restrictiva, ha de valorarse la impronta de Edgar Allan “Poe” en una *poética* que, tal y como pedía el narrador estadounidense para los cuentos de cualquier extensión, dispone de unidad y efecto.¹⁴⁶⁷

¹⁴⁶⁷ Edgar Allan Poe. “Análisis de *Cuentos contados dos veces*, de Nathaniel Hawthorne”, en Vassiliki Kolocotroni, Jane Goldman and Olga Taxidou (Eds.). *Modernism. An Anthology of Sources and Documents*, loc. cit., p. 93.

V.1.1. Un lenguaje propio.

Y vi volar, entremezclados y divertidos, a los silenciosos tucanes de pecho azufrado, faisanes de cuello negro y las perdices griegas, a los canarios marinos, a los escandalosos tucanes aracarís, los pájaros espigueros, a los lindos gansos africanos, a los ánades reales, disciplinados, y a los halcones cola roja, rozándome los perfumes de sus alas.¹⁴⁶⁸

La obra de Samperio, sin concesiones estilísticas al gran público, se distingue por una elaboración sensible y particularísima del idioma. A través de un estilo personal, signado por su cuidadosa asimilación de la herencia surrealista, prepara el terreno para los ámbitos que suelen excluirse de la literatura por medio de técnicas generadoras de lo que formalistas rusos como Vladimir Propp, Roman Jakobson o Víktor Shklovski denominan “extrañamiento”. Este último, en *El arte como artificio*, aporta el concepto de “desvío” para explicar cómo la literariedad en el lenguaje se logra a partir de metáforas desautomatizadas, donde la forma misma cobra mayor relevancia que la realidad referida¹⁴⁶⁹. De estas ideas provienen innovaciones como el “glíglíco” de *Rayuela*, con el que Cortázar libera a las palabras del sentido y motiva en el lector una impresión de “extrañeza” que, tal y como la define Bloom, consiste en la facultad de “verlo todo como por primera vez, mientras que al mismo tiempo provoca la sensación de haberlo ya visto todo.”¹⁴⁷⁰

Ricardo Piglia halla este alejamiento de la normativa, sobre todo en lo que respecta a las reglas gramaticales, en los libros de Arlt y de Gombrowicz, quienes propician “una relación de distancia y de extrañeza con la lengua materna que es siempre la marca de un gran escritor”¹⁴⁷¹. De hecho, como si de un sistema lingüístico *exiliado* se tratase, en “la versión argentina de *Ferdydurke* el español está forzado casi hasta la ruptura, crispado y artificial, parece una lengua futura”¹⁴⁷². Por esta razón, López Parada afirma que la sintaxis del polaco pone un punto y aparte en “la gran

¹⁴⁶⁸ Guillermo Samperio. “Después del mar está el mar” (Textos inéditos), en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 494.

¹⁴⁶⁹ Víktor Shklovski. *El arte como artificio*, México, Siglo XXI, 1970, [1917].

¹⁴⁷⁰ Harold Bloom. *El canon occidental*, op. cit., p. 350.

¹⁴⁷¹ Ricardo Piglia. *Formas breves*, op.cit., p. 38.

¹⁴⁷² *Ibíd.*, p. 78.

experiencia de la escritura moderna, la de *vivir en otra lengua*.¹⁴⁷³

En nuestros días, el mestizaje idiomático y cultural está tan arraigado que, al menos en un marco ideal, posiblemente habría que dominar todos los idiomas para crear una literatura completa. Como contrapartida a esta hipótesis, Piglia, en *Prisión perpetua*, cuestiona la fidelidad de traslación en los diccionarios bilingües:

TRADUCCIÓN. No hay traducción, no hace falta traducir porque existe un solo lenguaje secreto (biológico), del que los demás son sólo variantes. Imposible por lo tanto imaginar un diccionario que establezca las equivalencias entre palabras extranjeras, porque no existen palabras extranjeras, sólo existen los sentidos olvidados de una lengua personal.¹⁴⁷⁴

En este contexto Juana Martínez, en “Algunos aspectos de la proyección de la greguería en Hispanoamérica”, asegura que Gómez de la Serna no legó “una obra; [sino que] nos dejó un lenguaje. Fue uno de los que abrió el muro”¹⁴⁷⁵. Su influencia se debe no sólo a que resida en varios países hispanoamericanos y mantenga una comunicación estrecha con muchos de sus artistas, sino en especial a su facilidad para escapar de las convenciones conceptuales y formales. También Samperio, extraño en su propia lengua, extrae el mayor jugo posible al acervo común a través de procedimientos literarios con los que se aparta del academicismo. En *Gente de la ciudad*, asume su natural urbano a fin de reflejar lo que califica de lenguaje *defeño*, en su caso significativamente marcado por la deuda que el idioma materno implica en la construcción de un universo.

Como admite en “Palabras previas”, el aprendizaje lingüístico que proviene de su madre, Rosa Gómez, le conduce a escribir de una forma determinada: “El habla que mejor conozco es la mía y, según explicó Lucrecia, hablo igualito a mi mamá; por lo tanto, mi estilo se parece a [su] manera de hablar”¹⁴⁷⁶. En las entrevistas insiste en la mexicanidad de su escritura, como en la que le realizó Enrique Morales, donde afirma lo siguiente: “Mi madre, que en paz descansa, fue chilanga, y yo aprendí a hablar chilango y en mis textos se trasluce y trasiega el lenguaje chilango con uno literario, creando una

¹⁴⁷³ Esperanza López Parada. *Una mirada al sesgo. Literatura hispanoamericana desde los márgenes*, op. cit., p. 171.

¹⁴⁷⁴ Ricardo Piglia. *Prisión perpetua*, op. cit., p. 153.

¹⁴⁷⁵ Octavio Paz cit. en Juana Martínez Gómez. “Algunos aspectos de la proyección de la greguería en Hispanoamérica”, en Luis Sáinz de Medrano (Ed.). *Las vanguardias tardías en la poesía hispanoamericana*, loc. cit., p. 295.

¹⁴⁷⁶ Guillermo Samperio. *Gente de la ciudad*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 164.

combinación del habla y la literatura.”¹⁴⁷⁷

Esta identificación del autor con su tierra es compatible con la educación literaria más elevada: “A pesar de mis lecturas y de la persecutoria corrección de estilo que impera en el medio literario, he conservado y protegido ese lenguaje *defeño*”¹⁴⁷⁸. Con estas premisas denota el reconocimiento recíproco entre inclinación popular y orientación culta, de suerte que lo oral de la vida y lo escrito del arte se fusionan en un estilo personal. Opta entonces por expresar las inquietudes que le suscita el mundo contemporáneo a partir de sus propios códigos, cercano tanto a la marginalidad de los *raros* como a la centralidad de los escritores canónicos. Como se observa en sus declaraciones, puede ser definido como “El gran descolocador” por la peculiaridad de su actitud ante los preceptos literarios:

[En la literatura sucede] como en un partido de fútbol donde hay un límite de faltas y luego te expulsan; yo trato de llegar al límite de faltas con tal de dar al lector un buen espectáculo. Las reglas persecutorias estilísticas que se han establecido como un mal arbitraje, como el árbitro que llevaba el micrófono oculto para espiar a los jugadores, así me imagino a esos críticos ultrarrigurosos y enojones. Aunque también están los críticos flexibles y jocosos, que me caen bien.¹⁴⁷⁹

En efecto, con sus textos cumple la mayoría de los proyectos que se había trazado en su juventud. No sólo por el ritmo de sus composiciones satisface su sueño de tocar la batería sino que, gracias a su capacidad para eludir las tendencias estilísticas dominantes, juega en un estadio de fútbol en la posición de delantero. No en vano sus “regates” o dislocaciones lingüísticas se asemejan a los rasgos más representativos de las lenguas orientales, donde se resalta lo especulativo y lo intuitivo, erigiéndose menos analítico que la mayoría de sus colegas occidentales. En “San Tao”, por ejemplo, ofrece frases tan inusuales desde el punto de vista de la lógica, pero tan divertidas desde el tributo a la imaginación, como la siguiente: “Cuando la muchachada empezó a cargar el maleterío”¹⁴⁸⁰. El cuento en sí parte de un paradójico título para nombrar a un personaje a la vez mago y artista, curandero y santo que mezcla Oriente con Occidente, como el

¹⁴⁷⁷ Guillermo Samperio en Enrique Morales. “La principal influencia en mi estilo literario me viene de mi madre: Samperio”, <http://www.cnca.gob.mx/cnca/nuevo/2001/diarias/may/040501/lagiocon.html>. (Bajado el 23/5/2002).

¹⁴⁷⁸ Guillermo Samperio. *Gente de la ciudad*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 164.

¹⁴⁷⁹ Samperio en Pedro Ángel Palou. “Retrato de la ciudad ominosa. Entrevista con Guillermo Samperio”, op. cit., p. 21.

¹⁴⁸⁰ Guillermo Samperio. *La guerra oculta*, op. cit., p. 96.

mismo Samperio.

Edmundo Valadés, a propósito de esta escritura versátil y heterogénea, advierte la singularidad de una apuesta “muy personal, muy de un estilo que acabaremos por reconocer samperiano”¹⁴⁸¹. Asimismo, Andrés González Pagés repara en la depuración estilística de sus escritos, en los que se plasma “una personalidad literaria y vigorosa, convencida de su necesidad de narrar lo que narra”¹⁴⁸². Encaja así en la descripción que Jaime Moreno Villarreal, en *Linealogía*, aplica a los escritores más radicales: “Un modelo que muere, que huye del modelo. Huir del sentido, no; escribir en huida, como traza en el aire un salto el pez al librarse brillantemente”¹⁴⁸³. Esta independencia creativa se sustenta en una profunda consciencia de los modelos literarios, como se señala en el consejo “410” de *Cómo se escribe un cuento. 500 tips para nuevos cuentistas del siglo XXI*:

Quando se ha dominado la técnica del cuento, es posible construir historias con la intención de saltarse las reglas; por ejemplo, un cuento con exceso de adjetivos (como lo hice en *Pasear al perro*), o sin verbos, o con palabras en las que predomine una sola vocal. Todo vale en literatura siempre y cuando se haga con conocimiento de causa.¹⁴⁸⁴

Para subrayar este afán por individualizarse, compatible con su deferencia a la tradición, Samperio recomienda el uso de un lenguaje “natural, con giros coloquiales y tintes poéticos”¹⁴⁸⁵, aceptando tanto los consejos de su maestro Monterroso, quien “pedía que pusiéramos especial atención en ciertos pasajes, los llamados de tránsito, donde el escritor hacía el regalo al lector”¹⁴⁸⁶, como los postulados que Hemingway resume en su “teoría del iceberg”: “Lo más importante es lo que no se ve (...), lo apenas dicho (...), lo elusivo, lo que puede sobreentenderse”¹⁴⁸⁷. Por eso reconoce que, tras escribir una primera versión nacida de un fuerte impulso, el siguiente paso consiste en encontrar las fallas y proceder a la revisión: “Luego lo dejo descansar un par de meses, con lo cual tomo distancia emotiva de él y lo vuelvo a reescribir. Hay textos que

¹⁴⁸¹ Edmundo Valadés. “Contraportada”, en Guillermo Samperio. *Anteojos para la abstracción*, op. cit., contraportada.

¹⁴⁸² Andrés González Pagés. “Introducción”, op. cit., p. 7.

¹⁴⁸³ Jaime Moreno Villarreal. *Linealogía*, México, Juan Bolfo i Climent, 1988, p. 10.

¹⁴⁸⁴ Guillermo Samperio. *Cómo se escribe un cuento. 500 tips para nuevos cuentistas del siglo XXI*, op. cit., p. 126.

¹⁴⁸⁵ Guillermo Samperio. *Después apareció una nave. Recetas para nuevos cuentistas*, op. cit., p. 192.

¹⁴⁸⁶ *Ibíd.*, p. 202.

¹⁴⁸⁷ *Ibíd.*, p. 213.

requieren más de tres reescrituras.”¹⁴⁸⁸

En este sentido, el sazonomiento rítmico y la recurrencia, cuyos correlatos biológicos son los latidos del corazón o el movimiento de las mareas, se convierten en los principales motores de la creación samperiana. La obra emerge a medida que las partes más impuras, surgidas de una especie de instinto creativo inicial, se suprimen por medio de la intervención de las técnicas convenientes y de la investigación cimentada en la formación intelectual:

El ritmo de la escritura puede compararse con el de las pulsaciones de la madre; la humedad y la dilatación del cuello equivalen a la repetición de palabras y sonidos, como la rima y las cacofonías, vehículos que ayudan a extraer el texto. Hasta que al fin viene el hijo o el cuento. Luego, como a los bebés, se procede a limpiarlos. (...) Poco a poco, con los días, el cuento va pareciéndose cada vez más a sí mismo.¹⁴⁸⁹

Ya en “Explicación falsa de mis cuentos”, perteneciente a *Las hortensias* (1950), Felisberto Hernández compara la gestación literaria con la de los seres vivos, como si aquella fuera una planta a la que ha de ayudarse a nacer y a crecer: “Debe ser como una persona que vivirá no sabe cuánto, con necesidades propias, con un orgullo discreto, un poco torpe y que parezca improvisado. Ella misma no conocerá sus leyes, aunque profundamente las tenga y la conciencia no las alcance.”¹⁴⁹⁰

Para Samperio, “el cuento está enraizado en el movimiento, en el fluir constante, su acción no debe detenerse”¹⁴⁹¹; de ahí que, en su entrevista con Luis García, indique los requisitos específicos que precisa cada composición: “Exige una estructura casi perfecta: un adjetivo inadecuado, una atmósfera débil, un diálogo innecesario, pueden hacer derrumbar el texto”¹⁴⁹². De este forma, su propósito de reciclar y revitalizar subgéneros desusados, como las estampas o los retratos, se basa en la modernización de la sintaxis anquilosada con que suelen presentarse y en la eliminación de la retórica superflua o de la evidencia informativa, en pro de una fluidez que se trasluce en “el cierto don que hace comprender qué es la cantidad suficiente de algo”¹⁴⁹³. Así se aprecia en la concisión de “Ellos, los amantes”, donde los epítetos, los paralelismos y las

¹⁴⁸⁸ Guillermo Samperio en Varios Autores. “Guillermo Samperio, cuento, novela y poesía”, op. cit.

¹⁴⁸⁹ Guillermo Samperio en Marco Antonio Campos. “Epílogo-entrevista”, op. cit., p. 180.

¹⁴⁹⁰ Felisberto Hernández cit. en Lauro Zavala (Ed). *Teorías del cuento IV. Cuentos sobre el cuento*, op. cit., p. 24.

¹⁴⁹¹ Guillermo Samperio. *Después apareció una nave. Recetas para nuevos cuentistas*, op. cit., p. 217.

¹⁴⁹² Guillermo Samperio en Luis García. “Entrevista: Guillermo Samperio”, op. cit.

¹⁴⁹³ Guillermo Samperio. *Después apareció una nave. Recetas para nuevos cuentistas*, op. cit., p. 73.

reiteraciones se ponen al servicio de la sugerencia:

Pero ellos, los amantes, ya se encontraban en el ultramundo, amándose al azar, removiendo el tapanco, en una penumbra clara que develaba sus cuerpos, sin vino ni alimentos, ellos, los amantes. El hostelero sacó los cadáveres una imprecisa madrugada, envueltos en las mismas colchas que no utilizaron ellos, los amantes, los arrojó a la boca oscura del río irrefutable, incrementando la confusión. Los esbirros los buscaron en equívocos pueblos, en lejanas polvaredas, en montañas de casas dispersas en la enramada, lejos, muy lejos del anchuroso río de la región, donde ellos, los amantes, rumorán al viento nocturno, donde sólo ellos, los futuros amantes, un joven y una doncella, han podido percibir tales voces de un verano memorioso.¹⁴⁹⁴

Según Hahn, los recursos retóricos deben apoyarse en un determinado *nivel del enunciado* que, sobre todo a la hora de connotar fenómenos fantásticos o sobrenaturales, irrumpe “cuando una expresión figurada se toma en sentido literal”¹⁴⁹⁵. Samperio adopta esta técnica en sus ficciones al considerar que todo lo que se escribe puede matizarse, modificarse o incluso desaparecer. Ante coyunturas como ésta, analiza las expresiones cotidianas y se pregunta qué ocurriría si lo que se dice sin reflexión se cumpliera de manera literal.

En “El paradero de Sotomayor”, parodia las creencias cimentadas en la ironía del destino. En la trama, el protagonista ve afectada su creatividad, y menguadas sus publicaciones, a causa de un virus que infecta su ordenador. Por medio de una estructura diseminativo-recolectiva, el narrador rescata en los últimos párrafos un elemento citado al principio del relato, pero apreciado desde otro ángulo: “Recordó las palabras del técnico: ‘Le metieron virus de los que van borrando todo, hasta los dedos’”¹⁴⁹⁶. La frase adquiere un nuevo significado con su repetición en el texto, relativizando la identidad del personaje, a quien se compara con una computadora.

El poder de las palabras, no perdurables por sí solas, es ilimitado en la literatura. En ella hallan un lugar donde “vivir” y suceder realmente, en buena medida gracias al creador que las escoge y dota de valor en una combinación determinada. Su cuidado exige un alto sentido del rigor, en especial si se utilizan procedimientos de apariencia trillada o cursi que, en el caso de la obra samperiana, gozan de una alquimia renovada. Aprovechando al máximo las destrezas narrativas a su alcance, como la utilización de distractores que se vuelven reveladores conforme avanza la historia o la pluralidad de

¹⁴⁹⁴ Guillermo Samperio. *La guerra oculta*, op. cit., pp. 62-63.

¹⁴⁹⁵ Óscar Hahn. *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*, op. cit., p. 16.

¹⁴⁹⁶ Guillermo Samperio. *La Gioconda en bicicleta*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 382.

perspectivas válidas, Samperio demuestra que la simple formulación de proposiciones como “si se borrara mi tesis, desaparecería” o “este virus de ordenador puede tragarte los dedos” posee enormes probabilidades de realización.

En el “Prefacio” de *Retórica de la ironía*, Wayne C. Booth nos recuerda que “Wittgenstein y su progenie nos dijeron que si prestábamos atención a nuestros juegos lingüísticos habituales, podríamos alcanzar finalmente la salvación gracias a la claridad intelectual”¹⁴⁹⁷. Por ello, las continuas predicciones que, sin darnos cuenta, proferimos en la cotidianidad potencian las habilidades mágicas del alfabeto. Precisamente porque el destino puede escribirse, debemos reconocer la dificultad de *borrarlo* y la necesidad de estar alertas a las modificaciones provocadas por nuestro uso del lenguaje.

Borges asevera en el poema “Ariosto y los árabes” que “nadie puede escribir un libro”¹⁴⁹⁸. Consciente del axioma, Samperio intenta que las sombras que se ciernen sobre los vacíos semánticos se desvanezcan a través la medida y la exactitud. En esta dirección, explora con éxito tanto los terrenos extraliterarios como los “residuos” que la literatura culta desecha por supuesto agotamiento, auxiliándose de “la definición, el epigrama, la metáfora, el chiste, incluso la palindroma, el giro irónico, el cuento que rompe con la lógica espacial, con la sintaxis”¹⁴⁹⁹. Concebir la existencia como si encerrara una significación oculta y decisiva implica que cada fonema y cada acento seleccionados para conformar un texto disfruten de preeminencia propia; de ahí que declare que “toda la literatura es, en el fondo (...), un juego serio de palabras.”¹⁵⁰⁰

Hans Georg Gadamer, en *Verdad y método*, aduce que la esencia de lo lúdico se cumple en su conexión con el arte, en tanto construye una realidad diferente, propicia para apartar el lenguaje de su funcionamiento habitual y revelar así sus misterios latentes¹⁵⁰¹. Dos décadas antes Johan Huizinga, en *Homo ludens*, comprendió el juego como “una acción u ocupación libre, que se desarrolla dentro de unos límites temporales y espaciales determinados”¹⁵⁰², en función de reglas obligatorias pero aceptadas por los participantes. Respetando esta acepción, Robert Rawdon Wilson, en su *In Palamedes' Shadow. Explorations in Play, Game & Narrative Theory*, distingue el *game* –

¹⁴⁹⁷ Wayne C. Booth. *Retórica de la ironía*, op. cit., p. 17.

¹⁴⁹⁸ Jorge Luis Borges. *El hacedor*, op. cit., p. 102.

¹⁴⁹⁹ Guillermo Samperio en Leo Eduardo Mendoza. “Diálogo con Guillermo Samperio”, op. cit., p. 17.

¹⁵⁰⁰ Guillermo Samperio. *Después apareció una nave. Recetas para nuevos cuentistas*, op. cit., p. 199.

¹⁵⁰¹ Hans Georg Gadamer. *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1993, pp. 136-162, [1960].

¹⁵⁰² Johan Huizinga. *Homo ludens*, Madrid, Alianza, 1998, p. 45, [1938].

caracterizado por el empleo de normas previas, como bien asume Samperio en sus poco convencionales pero descifrables creaciones – del *play*, donde la ficción dificulta el conocimiento de las intenciones del autor.¹⁵⁰³

En este sentido, debemos atender a la sutil oposición que Álvaro Pineda-Botero establece entre “textos de placer” y “textos de goce”, aclarando que aunque nuestro escritor puede inscribirse a la segunda vertiente por su condición de artista, ante todo se decanta por proporcionar placer por medio de la palabra:

Hay una contradicción aparente que tal vez pueda resolverse diferenciando entre el arte consagrado, ya enmarcado definitivamente (texto de placer, obras maestras, obras completas, mercancía, objeto de mercado, etc.) y el arte no consagrado, arte de goce, en proceso de hacerse, que busca su representación, que no circula ni tiene validez total, sin aceptación amplia ni marco definitivo.¹⁵⁰⁴

Por ello Samperio, en el tip “443”, confiesa que “antes que para nadie más, un cuentista debe escribir para complacerse a sí mismo. Hacer el cuento que le hubiera gustado leer”¹⁵⁰⁵. Sobre todo a partir de *Textos extraños*, la intensidad lírica y la destreza narrativa de sus ficciones se ponen al servicio de la diversión bien entendida, fundamentando su poética en la elaboración lingüística y en el hallazgo inesperado: “El lenguaje es muy noble. El coraje está prácticamente diluido y (...) hallé, por primera vez en mi carrera, el gusto, la satisfacción y el placer por la escritura.”¹⁵⁰⁶

En esta línea, Raymond Queneau, en *Ejercicios de estilo*, cita a André Gide para reforzar su teoría de que los aspectos materiales de la lengua, percibida como un objeto en sí, potencian, tal y como propuso Mallarmé, la imaginación: “El gran artista es aquél a quien el obstáculo le sirve de trampolín”¹⁵⁰⁷. La imposición de reglas arbitrarias en todos los niveles del texto, por tanto, no constriñe la creatividad, como probaron en los años sesenta los integrantes del Oulipo francés o, desde los noventa, los del italiano OpLepO en su afán por huir de las convenciones lingüísticas para conducirse *de otro modo* en la vida ordinaria.

¹⁵⁰³ Robert Rawdon Wilson. *In Palamedes' Shadow. Explorations in Play, Game & Narrative Theory*, Boston, Northeastern University Press, 1990.

¹⁵⁰⁴ Álvaro Pineda-Botero cit. en Francisca Noguero Jiméñez. *La trampa en la sonrisa: Sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000, pp. 160-161, [1995].

¹⁵⁰⁵ Guillermo Samperio. *Cómo se escribe un cuento. 500 tips para nuevos cuentistas del siglo XXI*, op. cit., p. 135.

¹⁵⁰⁶ Guillermo Samperio en Leo Eduardo Mendoza. “Diálogo con Guillermo Samperio”, op. cit., p. 20.

¹⁵⁰⁷ André Gide cit. en Raymond Queneau. *Ejercicios de estilo*, Madrid, Cátedra, 1993, p. 22, [1947].

En el caso de la literatura samperiana, esta aceptación de los presupuestos del *game* desemboca en una visión adánica que puede relacionarse tanto con las tesis de Paul Valéry – “Hay que ser ligero como el pájaro, no como la pluma”¹⁵⁰⁸ – como con las reprimendas con que Saint-Exupéry, en *El principito*, recrimina a los adultos su empeño en buscar explicaciones para cualquier misterio: “Todas las personas mayores han sido niños antes. (Pero pocas lo recuerdan).”¹⁵⁰⁹

El mismo título de su última antología remite abiertamente a los juegos *reunidos* en torno a los que nos congregamos desde tiempos inmemoriales. No obstante, hemos de diferenciar lo *light*, entendido como una postura superficial, irreflexiva o frívola, de la *ligereza*, criterio estético que adopta Samperio al insertar su obra en toda una tradición literaria. Ya Cortázar previene de esta confusión en su célebre frase: “No somos adultos, Lucía. Es un mérito, pero se paga caro”¹⁵¹⁰. Por ello, la conjunción de lo breve y lo poético termina por acercar el mundo de la niñez al lector: “No es tan sólo orientarse hacia el pasado y aun alimentarse de fuentes del pasado, sino también es una mirada infantil. Recuperar sensaciones frescas, los recursos lúdicos, de la infancia, cuando te encontrabas con objetos que luego atesorabas, tal una canica.”¹⁵¹¹

Esta recurrencia constante se atestigua incluso en novelas tan complejas como *Ventriloquía inalámbrica*, donde las alusiones al circo evocan los numerosos *cabarets* ambulantes que nuestro autor tuvo la oportunidad de presenciar desde niño: “Los cómicos se hacían llamar ‘Dúo Están Pelones’, con los amiguitos y en las marquesinas de vidriera de bares pequeños”¹⁵¹². En *La Gioconda en bicicleta* también se manifiesta esta absoluta ruptura respecto a las actitudes que dicta la lógica. Así, en “Vandálica, la CINJU (Central Independiente de Juguetes)”, se muestra la vocación espapista de unos muñecos con vida propia que enfrentan la situación de secuestro en que se hallaba la mayor parte de ellos: “Ni el Robot de Ojos Lilas ni el Venusino de manchas azules suponían que ese invierno ya habían sido detenidos tres millones doscientos treinta y tres mil juguetes”¹⁵¹³. Por medio del humor y la ternura se consigue que, bajo la apariencia de un relato juvenil, se subviertan las estrategias comerciales de la publicidad

¹⁵⁰⁸ Paul Valéry cit. en Italo Calvino. *Seis propuestas para el próximo milenio*, op. cit., p. 28.

¹⁵⁰⁹ Antoine de Saint-Exupéry. *El principito*, op. cit., p. 7.

¹⁵¹⁰ Julio Cortázar. *Rayuela*, op. cit., p. 127.

¹⁵¹¹ Guillermo Samperio en Leo Eduardo Mendoza. “Diálogo con Guillermo Samperio”, op. cit., p. 18.

¹⁵¹² Guillermo Samperio. *Ventriloquía inalámbrica*, op. cit., p. 171.

¹⁵¹³ Guillermo Samperio. *La Gioconda en bicicleta*, op. cit., p. 126.

a través del diseño de juguetes no condicionados por los intereses de venta: “El tráiler negro lo conducía un Muñeco de Plástico (...), conductor para cualquier vehículo, entre más grande mejor.”¹⁵¹⁴

El clímax de la historia se alcanza con un alboroto circense, recordando tanto las catarsis del teatro del absurdo de Samuel Beckett como la ironía de la narrativa fantástica de Stanislaw Lem: “En las pancartas pedían la libertad y la aparición de los juguetes detenidos. La mayoría de los niños se negaron a ir a la escuela y muchos presenciaron y se unieron a la marcha”¹⁵¹⁵. El texto concluye con un guiño a los finales inconclusos y anticlimáticos de Carver, compuesto de una sola frase: “Hacia algo de frío.”¹⁵¹⁶

Especialmente en sus narraciones, pero también en los poemas, Samperio evita las lecciones moralizantes. A semejanza de los dibujos animados de *Tom and Jerry*, donde a los personajes les suceden terribles catástrofes – como una “muerte graciosa” – sin reflexionar en las consecuencias éticas de sus acciones, a menudo se centra sólo en los avatares de la trama o en los motivos estéticos. Esta concepción literaria es heredera de las ideas de Oscar Wilde quien, en el Prefacio a *El retrato de Dorian Gray*, aboga por separar tajantemente las fronteras entre lo real y lo ficticio: “Un libro no es, en modo alguno, moral o inmoral. Los libros están bien o mal escritos. Eso es todo”¹⁵¹⁷. Así se refleja en el modo con que concibe la creación – “[conviene que] la escritura sea amoral y que en el acto de escribir deba suspenderse el juicio crítico, pues si se corrige o se reelabora cuando se está escribiendo, quizá nunca se termine el texto”¹⁵¹⁸ – y en la apropiación de todos los medios al alcance:

En este terreno, como en el de la guerra, se utiliza todo sin miramientos éticos: el ruido del ambiente, las palabras de la sirvienta, los diálogos del Metro, la escritura automática, una enciclopedia, los trucos y las patrañas del lenguaje, etcétera, etcétera. Para resumir, se pone la vida toda, como en el acto amoroso. (...) La escritura como espacio de tiempos inéditos donde la libertad pueda ir más lejos que la del escritor mismo.¹⁵¹⁹

Aunque los textos samperianos poseen un evidente cuidado formal que permite

¹⁵¹⁴ *Ibíd.*, p. 126.

¹⁵¹⁵ *Ibíd.*, p. 129.

¹⁵¹⁶ *Ibíd.*, p. 129.

¹⁵¹⁷ Oscar Wilde. *El retrato de Dorian Gray*, op. cit., p., 117.

¹⁵¹⁸ Guillermo Samperio en Luis García. “Entrevista: Guillermo Samperio”, op. cit.

¹⁵¹⁹ Guillermo Samperio. “¿Escritor o bailarina?”, loc. cit., p. 52.

ejercer cierto control sobre las licencias poéticas, en el plano ideológico la mayoría de ellos se ven influidos por la definición bretoniana del surrealismo como “dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral”¹⁵²⁰. Según Breton, las operaciones de esta índole deben efectuarse “en unas condiciones de asepsia moral de las que todavía hay muy pocos hombres que quieran oír hablar.”¹⁵²¹

En “Día domingo en la mesa del señor”, Samperio permanece fiel al espíritu surrealista capaz de revivir “exaltadamente la mejor parte de su infancia”¹⁵²² cuando diseña un cuadro de costumbres para ridiculizar las convenciones que hacen presa de los comensales de un banquete: “Mientras los adultos así procedían, el niño idiota, la dibujante de lo invisible, los gemelos y los niños de los tenedores camaleónicos se subían a las sillas y a la mesa para alcanzar las cabezas de los marranos y pincharles los ojos”¹⁵²³. La rebeldía contra las formas sociales tipificadas se extiende en la sustitución de los lenguajes estereotipados por otro más personal, como se constata en “Tomando vuelo”:

La distancia que nos separa la hemos cubierto de alfombras de variadas palabras; un camino sinuoso de letras; después hemos elaborado una cama con frases de doble sentido, me ha pronunciado ideas tergiversadas. Yo la inundo de equívocos. Para incomprendernos: instaurar la pared de lo ilegible en este cuarto. Sabíamos que hacer el amor estaba sostenido en sofismas irrefutables. Pensar que la moral es un cachivache cuasimodo que las tías usan para disimular la menopausia. Aceptamos los alambres de púas como guardianes de la moralidad: pero qué interesa, ya estamos del otro lado, sangrando. Edificamos un erotismo distinto que nos atraía como la mentira al cínico.¹⁵²⁴

Asumir que “la existencia está en otra parte”¹⁵²⁵, como se sugiere en “Otro hoy con jugo de mandarina”, conlleva la reivindicación de los discursos que, en la vida real, profería Gómez de la Serna subido encima de un elefante: “Alarga su trompa, lo abraza de la cintura, lo eleva y se lo coloca sobre el lomo; G. S. entiende que montarse en el

¹⁵²⁰ André Breton. *Manifiestos del surrealismo*, op. cit., p. 34.

¹⁵²¹ *Ibíd.*, p. 161.

¹⁵²² *Ibíd.*, p. 46.

¹⁵²³ Guillermo Samperio. *Cuaderno imaginario*, en *Cuando el tacto toma la palabra. Cuentos (1974-1999)*, op. cit., p. 582.

¹⁵²⁴ Guillermo Samperio. *Cuando el tacto toma la palabra*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 54.

¹⁵²⁵ André Breton. *Manifiestos del surrealismo*, op. cit., p. 52.

paquidermo es seguir en el viaje de paraíso en paraíso, `hoy otro hoy otro hoy´¹⁵²⁶. Sin renunciar a los neologismos ni a “la rima y la cacofonía (...), [que] ayudan a extraer el texto”¹⁵²⁷, elabora un *diccionario imaginario* compuesto por vocablos como “ploresta, cañingo, restopilador, antimordo, estropelo, sucutungu”¹⁵²⁸, a fin de evocar tanto las invenciones de Lem – “electrosabio”, “cibercondes”, “astroladrones”, “Demétrico Megawatt” (apodo que el propio Samperio empleó en una ocasión como pseudónimo en un concurso literario), “Matrix Perforatem” o “cibercorcel Megaso”¹⁵²⁹ – como la siguiente exposición de Cabrera Infante en *Tres tristes tigres*:

Se exaltaba con la poca diferencia que hay entre alegoría y alegría y el parecido de causalidad con casualidad y la confusión de alineado con alienado, y también hizo listas de palabras que significaban cosas distintas a través del espejo: mano / onam / azar / raza / aluda / adula / otro / orto / risa / asir / y señaló los cambios de sílabas mutantes como gato y toga y roto y toro y labio y viola en alquimias que no acaban nunca.¹⁵³⁰

En “Relático”, más allá de confeccionar una lista de sus palabras predilectas – “parámetro (...), filacteria (talismán) / bicicleta / trashumante / Gurrola (apellido) / y / farrago”¹⁵³¹ –, se percata de cómo el vocabulario condiciona el comportamiento social y el tipo de personas que somos: “Te ha dado por decir okidoki, con la palabra evitas toda posible explicación superflua. Con este lenguaje tan limitado, opinas, la juventud reduce la necesaria comunicación verdadera a los parámetros de la pulga; es indispensable que las palabras caminen libremente sobre bicicletas”¹⁵³². De ahí que considere que determinados términos lingüísticos puedan proceder de factores biológicos, y viceversa: “Es imposible que erradiques tu lado demagógico, sobre todo con la herencia paterna que pesa como pies de plomo.”¹⁵³³

En “Aquí Georgina”, con una redacción que recuerda los flujos de conciencia de *Rayuela*, se transmina el anarquismo de juventud del autor, ciertamente perplejo por la contradicción de que su léxico culto resultase incompatible con las inquietudes políticas

¹⁵²⁶ Guillermo Samperio. *La guerra oculta*, op. cit., pp. 126-127.

¹⁵²⁷ Guillermo Samperio. *Después apareció una nave. Recetas para nuevos cuentistas*, op. cit., p. 54.

¹⁵²⁸ *Ibíd.*, p. 143.

¹⁵²⁹ Stanislaw Lem. “De cómo Ergio, el autoinductivo, mató a un carapálida”, México, Alfaguara, 2000, p. 142, [1977].

¹⁵³⁰ Guillermo Cabrera Infante. *Tres tristes tigres*, op. cit., p. 160.

¹⁵³¹ Guillermo Samperio. *Fuera del ring*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 67.

¹⁵³² *Ibíd.*, p. 69.

¹⁵³³ *Ibíd.*, p. 69.

del momento; lo mismo le ocurre a la protagonista, temerosa de titular “Prolegómenos” la ponencia que debe leer en un congreso de ideología comunista por tratarse de una palabra a la que el idealista Georges Berkeley acude con frecuencia. Desde sus inicios en la profesión, Samperio advierte que la buena literatura debe tener en cuenta hasta el mínimo detalle de lo connotado:

Prefería, por ejemplo, que su parte se llamara *Nota introductoria* a secas; lo de nota le cerraba toda posibilidad de sangronada a introductoria, como si una palabra proletaria desplegara un control riguroso sobre la palabra pequeñoburguesa; además de que *introducción* era una palabra más usual, utilizada hasta por los clásicos, bueno, era una palabra más trabajadora o que había trabajado más en la historia de los textos rebeldes.¹⁵³⁴

Ya en *Cuando el tacto toma la palabra*, en concreto en “Datos biológicos”, el narrador observa cómo las letras cobran vida hasta el punto de infestarnos de angustia: “Animadas, se le arrojarán como cangrejos sobre los ojos; lo orillarán a pensar en la armonía de su hogar, con la intención de aferrarse a cualquier objeto, como fuera”¹⁵³⁵. Como contrapartida al malestar que provocan ciertas palabras, en “Tomando vuelo” se habla de una criatura surgida de la máquina de escribir que, al escaparse, se convierte en una bella mujer imaginaria rediviva por la escritura:

En ese caso me someto, la sigo pulgada a pulgada; la imaginaré aquí, en donde se encuentre. De seguro yo no estaré, pero con la certidumbre de que será rastreada a la distancia que mandan los cánones literarios, que desde luego son variables: puedo estar metido en la recámara con todo y mi maquina, detrás del ropero, para que ella piense, molesta, que ese ruido como de teclado que percibía en la calle lo sigue escuchando hasta en la cama. Ahora, la dama ya se me adelantó algunas páginas. La vigilaré desde fuera de la hoja.¹⁵³⁶

En “Estoy buscando la rendija de la puerta”, perteneciente a *Lenin en el futbol*, Samperio intuye una época de transición en sus motivaciones literarias, como si la actitud de denuncia no bastase para incitarle a la creación: “Se me fue olvidando llevar mis dedos a la máquina de escribir; porque mi delirio de persecución había terminado (si se quiere una explicación psicológica). Ningún oscuro misterio o acontecimiento político me llamaba a la hoja en blanco”¹⁵³⁷. Su poética adquiere conciencia de sí misma y se enriquece con matices formales, como corrobora en “Llegué”, donde intercala la primera persona homodiegética con sabrosos diálogos repletos de expresiones hechas,

¹⁵³⁴ Guillermo Samperio. *Lenin en el futbol*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 141.

¹⁵³⁵ Guillermo Samperio. *Cuando el tacto toma la palabra*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 45.

¹⁵³⁶ *Ibíd.*, p. 51.

¹⁵³⁷ *Ibíd.*, p. 150.

vulgarismos y mexicanismos: “Se chingó todo (...), tan a la francesa (...), en la cama es un tigre, ¡carajo!”¹⁵³⁸

La impronta de la literatura de “La Onda”, que estudiamos en el capítulo III, revierte en frases extensas, de sintaxis abrupta y poco proclives a las pausas. Esta técnica se refuerza con la presencia de anglicismos – “jatdogs”, “clinch”, “Rikis”, “Okey”, “jol” [*sic*], entre otros¹⁵³⁹ – y la construcción de una atmósfera realista en la que los monólogos interiores se transmiten en un argot cotidiano que incrementa la veracidad. En este cuento, ambientado en el Distrito Federal, los pasajes rápidos e impresionistas se despliegan sin signos de puntuación. Ante una improbable muerte por hipo, la ansiedad del protagonista ejerce como hilo conductor de las estresantes situaciones de enredo en las que se ve envuelto: “Hipo media hora Sonia culito amorcito nalgas así y asado”¹⁵⁴⁰. Los personajes se mueven con soltura gracias a la confección de estructuras sintácticas innovadoras, arriesgadas y próximas a los recursos del *collage*: “Salí carro calles carajo arbotantes puertas Petra turco”¹⁵⁴¹. La creciente línea de tensión, que genera expectación continua en los lectores, desemboca en un final circular que resume los acontecimientos narrados: “El universo hacía cita en el hipódromo.”¹⁵⁴²

Samperio aprende de Cortázar la utilización de párrafos largos y de asociaciones inesperadas, desarrollando procedimientos de cariz experimental como puntos de vista subjetivos, recapitulaciones de lo dicho, estructuras diseminativo-recolectivas, inserción de canciones o refranes, la mencionada ausencia de signos de puntuación o incluso la eliminación de nexos y preposiciones para obtener sensación de simultaneidad. En este sentido, podemos recordar hallazgos de *Rayuela* como “ojos bigotes aletas.”¹⁵⁴³

Esta indagación lingüística se intensifica en “Monólogo del cuentista que se enoja”, donde renuncia a imponer tanto sus creencias como su estado anímico sobre la historia. Dado que “ponerse a escribir enojado complica la vida y compromete lo que

¹⁵³⁸ Guillermo Samperio. *Lenin en el futbol*, en *Cuando el tacto toma la palabra. Cuentos (1974-1999)*, op. cit., pp. 13-15.

¹⁵³⁹ *Ibíd.*, pp. 13, 15, 19, 22 y 23, respectivamente.

¹⁵⁴⁰ *Ibíd.*, p. 17.

¹⁵⁴¹ *Ibíd.*, p. 20.

¹⁵⁴² *Ibíd.*, p. 23.

¹⁵⁴³ Julio Cortázar. *Rayuela*, op. cit., p. 56.

algunos llaman `la responsabilidad’”¹⁵⁴⁴, empeñarse en *vencer* al texto durante el proceso creativo supone un recorte de las posibilidades de la imaginación. Por tanto, el escritor accede a que “el cuento me cachetee, que se vuelvan contra mí las penosas situaciones del personaje central, que los verbos mal conjugados se me enreden en el cuello”¹⁵⁴⁵, aceptando así los aspectos que Nathaniel Hawthorne valora como más estimulantes en la narrativa:

Que un hombre escriba un cuento y compruebe que éste se desarrolla contra sus intenciones; que los personajes no obren como él quería; que ocurran hechos no previstos por él y que se acerque a una catástrofe, que él trate, en vano, de eludir. Este cuento podría prefigurar su propio destino y uno de los personajes sería él.¹⁵⁴⁶

En resumen, la estética samperiana entraña, por un lado, un enfrentamiento con la pureza formal de los *Contemporáneos* a través de su posicionamiento por el mestizaje cultural y de registros lingüísticos de “La Onda”; por otro, sobre todo a partir de 1981, una superación de la autocensura y de la restricción de su vocabulario culto, a las que le impelía su compromiso político con el proletariado; y, finalmente, una lucha consigo mismo y con sus prejuicios hasta consolidar un estilo libre y sin cortapisas de ninguna especie. En el engranaje íntimo de su empleo del idioma se aprecia, de este modo, una transformación que avanza de la elección de asuntos predominantemente sociales a la apuesta por lo poético:

En *Lenin en el futbol*, incluso en los textos fantásticos, hay un uso duro del lenguaje. Hay coraje, digamos que es una escritura antiautoritaria, si es que existe esa definición. Ya en *Textos extraños* aparece una primera diferencia sustancial, el lenguaje se vuelve más cuidadoso, la construcción de las frases empieza a ser un poquito más tradicional, mientras que en el libro anterior era una explosión, a veces gerundial, en la que no había respeto por las formas gramaticales.¹⁵⁴⁷

No obstante, en *Textos extraños* mantiene la experimentación lingüística en títulos como “Pero Carolina”, donde sólo existe un punto final tras un largo párrafo repleto de comas. Aunque retoma un recurso de otros libros, su evolución literaria se refleja en el objetivo del relato, en el que narra cómo el protagonista identifica sus

¹⁵⁴⁴ Guillermo Samperio. *Lenin en el futbol*, en *Cuando el tacto toma la palabra. Cuentos (1974-1999)*, op. cit., p. 95.

¹⁵⁴⁵ *Ibíd.*, p. 96.

¹⁵⁴⁶ Nathaniel Hawthorne. *Note-books* (1968), en Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. *Cuentos breves y extraordinarios*, Buenos Aires, Losada, 1997, pp. 22-23, [1953].

¹⁵⁴⁷ Guillermo Samperio en Leo Eduardo Mendoza. “Diálogo con Guillermo Samperio”, op. cit., p. 19.

pensamientos sobre la mujer que desea con los movimientos subterráneos del inquieto ratón que cree escuchar: “El ratoncito desapareció hacia la oscuridad y seguramente se encuentra escondido debajo de algún sueño, usted está dentro de sí mismo, no se dio cuenta pero está”¹⁵⁴⁸. La preocupación estilística se concreta en la impresión – casi metafísica – de que las imágenes y las acciones se resuelven con un lenguaje no sólo sucesivo, sino también propicio para expresar la simultaneidad.

Esta matización a la que Samperio somete al género “cuento” desde su segunda etapa literaria, por otra parte, marcha paralela con el cambio de tono que se produce en su poética. En la alegoría ofrecida en “El círculo del compromiso” se constata muy bien dicha transición en su trayectoria. Al principio se inicia como un relato tradicional, pero poco a poco se convierte en un ensayo que desarticula y se apropia de otros discursos como el de la lógica. Al conjugar con ironía el lenguaje jurídico con el amoroso, se desacralizan los problemas derivados del divorcio de una pareja mediante reveladores juegos de palabras: “Si la relación entre las partes de ambos cuerpos mengua, la “A” mayúscula del anillo se convertirá en minúscula.”¹⁵⁴⁹

Más adelante, el narrador se sirve del campo semántico de las leyes del tráfico para hablar de amor y de metáforas singulares para enfocar con nueva óptica la idea de compromiso, dando un giro inesperado a los modelos narrativos tradicionales: “[El anillo] nunca volverá a dedo alguno, enmoheciéndose (...), fuera de circulación”¹⁵⁵⁰. La personificación, referida a la esfericidad del anillo, se realiza a través de la combinación alternativa de diversos registros tonales. El resultado es un cuento-ensayo-poema cuya lección poética trae a la memoria “El encuentro”, de Arreola: “Dos puntos que se atraen no tienen por qué elegir forzosamente la recta. Claro que es el procedimiento más corto. Pero hay quienes prefieren el infinito.”¹⁵⁵¹

¹⁵⁴⁸ Guillermo Samperio. *Textos extraños*, en *Cuando el tacto toma la palabra. Cuentos (1974-1999)*, op. cit., p. 263.

¹⁵⁴⁹ Guillermo Samperio. *La Gioconda en bicicleta*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 363.

¹⁵⁵⁰ *Ibíd.*, p. 364.

¹⁵⁵¹ Juan José Arreola. “El encuentro”, en Clara Obligado (Ed.). *Por favor, sea breve. Antología de relatos hiperbreves*, op. cit., p. 45.

V.1.2. La metáfora y la ironía.

Las líneas donde un pigmento se une a otro son como navajas de papel. Y sobre sus filos
amamos.¹⁵⁵²

Entre las estrategias retóricas relativas al nivel semántico, Samperio dedica una atención preferente a la metáfora, favoreciendo con ella una comprensión más artística y completa de lo que nos rodea. Aristóteles señala en su *Retórica* que la figura literaria por antonomasia ayuda a convertir las palabras en materialidades; es decir, a “poner las cosas delante de los ojos’ (*poieîn tò prâgma prò ommáton*)”¹⁵⁵³, operando con símbolos válidos para representar “en acto” (*enérgeia*) objetos y acciones. Según López Eire, la noción aristotélica de que “lo claro, lo dulce y lo extranjero lo contiene en grado sumo la metáfora’ (...), nos sitúa en un mundo en el que la actividad del empleo del lenguaje no está enderezada a lograr la copia de la realidad del mundo, sino a impresionar al oyente conciudadano.”¹⁵⁵⁴

Samperio, por tanto, parte de la concepción aristotélica de que la habilidad para producir tropos originales debe considerarse como la categoría superior de la poesía: “lo más importante es ser apto para la metáfora, ya que esto es lo único que no puede tomarse de otro y es señal de talento. Pues metaforizar bien es intuir las semejanzas”¹⁵⁵⁵. Así asume que, si bien su condición de narrador moderno ha de estar presidida por la ironía, su don de poeta depende fundamentalmente de su buen uso de la metáfora.

Con este supuesto hereda las premisas del Conde de Lautréamont, para quien “esta figura retórica presta muchos más servicios a las aspiraciones humanas hacia el infinito de lo que se esfuerzan en imaginar, de ordinario, quienes están imbuidos de prejuicios o ideas falsas, lo que viene a ser lo mismo”¹⁵⁵⁶. De esta sentencia proviene el siguiente paso en el desarrollo estilístico de nuestro autor, consistente en dominar las imágenes surrealistas que, como explica García de la Concha en *El surrealismo*, cuentan con peculiares requisitos:

En la imagen de tipo tradicional la base para la asociación de dos realidades es su analogía de

¹⁵⁵² Guillermo Samperio. “Algo sobre el color” (*Textos extraños*), en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 280.

¹⁵⁵³ Aristóteles cit. en Antonio López Eire. “La naturaleza retórica del lenguaje”, loc. cit., p. 205.

¹⁵⁵⁴ Antonio López Eire. “La naturaleza retórica del lenguaje”, loc. cit., p. 221.

¹⁵⁵⁵ Aristóteles cit. en Antonio López Eire. “La naturaleza retórica del lenguaje”, loc. cit., p. 23.

¹⁵⁵⁶ Conde de Lautréamont. *Los cantos de Maldoror*, Barcelona, La otra orilla, 2007, p. 172, [1868].

tipo mórfico o axiológico, en la imagen surrealista la base es radicalmente convencional y extremadamente subjetiva, apoyada, con frecuencia, en la asociación de significantes sin tener en cuenta los significados que les corresponden.¹⁵⁵⁷

Conceptos innovadores como *azar objetivo* y conexiones intuitivas de elementos insospechados, resumidos en la célebre unión lautrémontiana entre “un paraguas y una máquina de coser sobre una mesa de disección”, desembocan en la tesis samperiana de que la narración y la lírica confluyen de forma natural en la metáfora. La amalgama de “correspondencias cósmicas” entre lo narrativo y lo poético hunde sus raíces en la creencia surrealista de que los límites de todo cuerpo pueden disolverse, rompiendo las fronteras de la individualidad o, en lo que concierne a los géneros literarios, provocando su hibridación. Como detallamos más adelante, Samperio recibe la influencia directa de Gómez de la Serna, quien funde con maestría anécdota y lirismo – “Al ponernos al oído aquella caracola escuchábamos ruido de mar y gritos de naufragos”¹⁵⁵⁸ – y de Pérez Estrada, tanto por el sensualismo como por la fantasía desbordada de sus metáforas, suscitadas por bellas argumentaciones. Es el caso de “Sobre la lógica y sus vicios”:

El silogismo militariza y nos conduce a los terrenos tediosos de la lógica. Por el contrario, el sofisma es antropofágico y se abre a la locura creativa y al esplendor de lo incierto y lo mágico. El silogismo entristece como la receta de cocina de un plato demasiadas veces repetido. El sofisma es virginal, cristalográfico y tiene brillo propio.¹⁵⁵⁹

La metáfora es sinónimo de rapidez y simultaneidad, ya que genera numerosas imágenes por segundo y aumenta la capacidad de evocación de la realidad aludida. Al vincular a Ramón con Rafael por sus naturalezas independientes, Samperio se sitúa en la estela de ambos en tanto reivindica el salto metafórico como motor de asociaciones más allá de la razón: “Creo que la imaginación de ambos es virginal; es decir, no está tocada ni siquiera por juicios totalizadores. Su creatividad deviene inexplicable, un terreno donde nadie ha pisado y que por tanto no se puede enseñar. El escritor andaluz lo definió así en una entrevista: ‘Los imaginativos no crean escuela’.”¹⁵⁶⁰

Esta doble herencia literaria culmina en “Bodas de fuego”, donde los símiles engendran un movimiento intelectual que allana el camino a la connotación. Su reto reside en la elección de los personajes (unos cerillos) y en el signo que adquiere su

¹⁵⁵⁷ Víctor García de la Concha. *El surrealismo*, loc. cit., p. 25.

¹⁵⁵⁸ Ramón Gómez de la Serna. “La caracola”, en Raúl Brasca y Luis Chitarroni (Eds.). *Textículos bestiales: Cuentos breves de animales reales o imaginarios*, op. cit., p. 101.

¹⁵⁵⁹ Rafael Pérez Estrada. *La palabra destino*, Madrid, Hiperión, 2001, p. 233.

¹⁵⁶⁰ Guillermo Samperio. *La brevedad es una catarina anaranjada*, op. cit., p. 133.

peripecia. El título multiplica las interpretaciones a partir de la comparación, al tiempo que apela a la ironía y al desenfado. Construye una “acción pura”, en la que el humor se instala como medio de ruptura y ocasiona un lenguaje opuesto a los mecanismos racionales previsibles: “Un cerillo, ataviado de novio, sale hacia la iglesia. Al llegar, se entera, por boca de los cerillos parientes, que la novia escapó en compañía de un cerillo vestido de amante. El novio frota su cabeza contra la desgracia y aparece un pequeño bonzo ardiendo bajo el cigarro.”¹⁵⁶¹

Como puede observarse, la predilección por lo metafórico no supone un rechazo de lo irónico, ya que ambas posibilidades retóricas se refuerzan simultáneamente. Según apunta Belén Hernández, “el término ironía proviene del griego *`eironéia`* que significa ficción, o el que simula ignorancia, de *`éiron`*, el que pregunta y esconde la opinión propia. Así pues su etimología está ligada a fingir o simular, ocultando una convicción y usando la interrogación en lugar de la forma aseverativa.”¹⁵⁶²

Para comprender las estrategias de Samperio, resulta pertinente destacar el aprovechamiento de esta figura por parte de sus admirados Swift y Monterroso. Wayne C. Booth se refiere a ellos – en concreto cita la “Proposición modesta para conseguir que los niños de las familias pobres de Irlanda no sean una carga para sus padres o para el país; y para que puedan convertirse en un beneficio público” (1729) del irlandés y un ejemplo del guatemalteco – para ilustrar lo que denomina “ironía inestable”. Con este término describe una excesiva yuxtaposición de perspectivas contrarias en un mismo enunciado, lo que se resuelve en “anulaciones internas” y en la pérdida de “todo sentido de la estabilidad.”¹⁵⁶³

Lauro Zavala, en sus estudios del cuento mexicano contemporáneo, añade que la intención “indeterminada e indeterminable” de este tipo de ironía desemboca en “la forma más completa de escepticismo y, por ello, es un producto de la razón; es un acto intencional que significa el reconocimiento de una paradoja”¹⁵⁶⁴. Si bien el propósito subyacente puede descifrarse sin problemas en muchos de sus textos, Samperio acude con frecuencia a una extrema contradicción entre las proposiciones y sus referentes a fin de utilizar sus procedimientos retóricos con libertad, tal y como solicita Kierkegaard en

¹⁵⁶¹ Guillermo Samperio. *Gente de la ciudad*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 218.

¹⁵⁶² Belén Hernández. “El ensayo como ficción y pensamiento”, loc. cit., p. 165.

¹⁵⁶³ Wayne C. Booth. *Retórica de la ironía*, op. cit., p. 101.

¹⁵⁶⁴ Lauro Zavala. “Humor e ironía en el cuento mexicano contemporáneo”, loc. cit., p. 169.

The Concept of Irony: “La ironía llevada hasta sus últimas consecuencias es libre, libre de todas las preocupaciones de la actualidad, pero libre también de sus gozos, libre de sus bendiciones.”¹⁵⁶⁵

Así, con una visión que deshace las barreras entre la metáfora y la ironía, prueba con “Tornillos” cómo su poética se instala en el ingenio y el chispazo eléctrico: “Una caja de tornillos es la perfecta sonaja para el pequeño robot (...). El dios de los tornillos es el desarmador, pero no falta el tornillo ateo que piensa que se enroscó él mismo o el metafísico que ve desarmadores por todos lados”¹⁵⁶⁶. Los mismos objetos con que se ajustan las puertas cobran vida en un universo con leyes autónomas y en el que nada mantiene los atributos previamente asignados por nuestro conocimiento de la realidad. Cada entidad del mundo samperiano posee su espacio propio, de suerte que puede hablarse de la impronta de la filosofía animista en textos como éste o “El poeta delfín”, donde el camión que protagoniza la historia “penetra ahora el océano de palabras que designan con nombres oblicuos las verdades del espíritu”¹⁵⁶⁷. Por la ligazón que halla entre lo lúdico y lo verdadero, Samperio concede una importancia mayúscula a esa conservación de cierto grado de misterio que identifica a la buena literatura: “Quien revela los secretos actúa fraudulentamente.”¹⁵⁶⁸

Esta coincidencia de lo cotidiano y lo fantástico en una sola dimensión propicia la aparición del tema de la metamorfosis. Profundo admirador de *Las Metamorfosis* (8 a. C.) de Ovidio, pero más aún de *La Metamorfosis* (1915) de Kafka, su facilidad para revelar cambios de estado y de esencia se debe, en gran medida, a la lectura de Lem – “Ergio el autoinductivo, quien podía asumir el aspecto que deseara”¹⁵⁶⁹ – y, sobre todo, de Cortázar, quien en “Axolotl” propone que el narrador mute su identidad a través de la mera contemplación: “En esta soledad final, a la que él ya no vuelve, me consuela pensar que acaso va a escribir sobre nosotros, creyendo imaginar un cuento va a escribir todo esto sobre los axolotl”¹⁵⁷⁰. Por su parte, Martha Cerda mantiene en alza esta tónica escritural con la siguiente transmutación:

Un lunes amanecí nublado. Mi nube había decidido quedarse conmigo la noche anterior, porque

¹⁵⁶⁵ Sören Kierkegaard cit. en Wayne C. Booth. *Retórica de la ironía*, op. cit., p. 224.

¹⁵⁶⁶ Guillermo Samperio. *Cuaderno imaginario*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 235.

¹⁵⁶⁷ *Ibíd.*, p. 231.

¹⁵⁶⁸ Guillermo Samperio. “Prólogo”, op. cit., p. 20.

¹⁵⁶⁹ Stanislaw Lem. “De cómo Ergio, el autoinductivo, mató a un carapálida”, op. cit., p. 143.

¹⁵⁷⁰ Julio Cortázar. *Cuentos completos/ I*, op. cit., p. 385.

amenazaba tormenta. Mi mujer estaba furiosa. Como a las diez de la mañana comencé a llover. “Augusto, deja de hacer payasadas”, gritó mi mujer a eso de las doce, pero yo seguí lloviendo hasta que mi última gota empapó la alfombra, ante los gritos ya inaudibles de la que fuera mi esposa.¹⁵⁷¹

De esta tradición deriva “Tiempo libre”, en el que se presenta la conversión de una persona en un periódico: “Entró mi esposa, me levantó del suelo, me cargó bajo el brazo, se acomodó en mi sillón favorito, me hojeó despreocupadamente y se puso a leer”¹⁵⁷². La metamorfosis se traduce aquí en la capacidad chamánica de modificar modos de mirar, roles sociales y actitudes.

El texto recuerda al cortazariano “El diario a diario”, aunque en éste el *leit motiv* no desestructura simbólicamente la temporalidad, sino que remite a lo fabricado en serie: “Una anciana lo encuentra, lo lee, y lo deja convertido en un montón de hojas impresas. Luego se lo lleva a su casa y en el camino lo usa para empaquetar medio kilo de acelgas, que es para lo que sirven los diarios después de estas excitantes metamorfosis”¹⁵⁷³. El solo hecho de que *Textos extraños* se abra con la transformación acaecida en “Tiempo libre” le sirve a Samperio para resaltar la dimensión mágica del alfabeto y la variación del ser a través del lenguaje, evocando asimismo “Continuidad de los parques”, de *Final del juego* (1962). En dicho cuento, Cortázar logra que metáfora y literalidad confluyan por medio del relato de un hombre fascinado por un libro en el que una pareja planea un asesinato: “Había empezado a leer la novela unos días antes. (...) Un diálogo anhelante corría por las páginas como un arroyo de serpientes, y se sentía que todo está decidido desde siempre”¹⁵⁷⁴. En la escena en que se produce el crimen, el lector queda absorbido hasta tal punto por su lectura que termina como víctima propiciatoria de la ficción: “El puñal en la mano, la luz de los ventanales, el alto respaldo de un sillón de terciopelo verde, la cabeza del hombre en el sillón leyendo una novela.”¹⁵⁷⁵

También el venezolano Gabriel Jiménez Emán, en “El método deductivo”, de *La gran jaqueca* (2002), homenajea la paradoja cortazariana apelando a la aparente

¹⁵⁷¹ Martha Cerda. “Amenazaba tormenta”, en Cecilia Pisos (Ed.). *Cuentos breves latinoamericanos*, op. cit., p. 96.

¹⁵⁷² Guillermo Samperio. *Textos extraños*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 273.

¹⁵⁷³ Julio Cortázar. *Historias de cronopios y de famas*, Barcelona, Edhasa, 1999, p. 63, [1962].

¹⁵⁷⁴ Julio Cortázar. *Cuentos completos/ I*, op. cit., p. 291.

¹⁵⁷⁵ *Ibíd.*, p. 292.

normalidad de las publicaciones diarias: “Al abrir el periódico, vio que el asesino le apuntaba desde la foto. Lo cerró rápido, antes de que la bala pudiera alcanzarle en la frente. Dejó el periódico a su lado, todavía humeante.”¹⁵⁷⁶

La principal fuente de esta unión entre lo metafórico y lo irónico, empero, es Girondo, quien en el poema “16” de su *Espantapájaros* afirma: “Me encanta la transmigración. (...) ¡Qué delicia la de metamorfosearse en abejorro, la de sorber el polen de las rosas! ¡Qué voluptuosidad la de ser tierra, la de sentirse penetrado de tubérculos, de raíces, de una vida latente que nos fecunda... y nos hace cosquillas!”¹⁵⁷⁷. En esta dirección, Lara Zavala subraya la tendencia samperiana a hilvanar metáforas a partir de las transformaciones de animales en personas o cosas, y viceversa:

Cuando describe a una lombriz la llama “pene de pies a cabeza” y a las serpientes las define como “seres fundamentales que se daban a la tarea de inventar el canto”; en sus textos un tren deviene camaleón y un camión, por su denominación popular de “delfín”, termina en poeta. Un cerillo ataviado de novio se transfigura en un bonzo ardiente. Se trata, pues, de actos de prestidigitación tanto imaginativa como verbal.¹⁵⁷⁸

En concreto, en “Trencamaleón” Samperio relaciona el paso del ferrocarril con los vericuetos de la condición anímica, convirtiendo las ventanas de los vagones en escenarios en constante evolución: “Si en una sección del trayecto logramos subir en paisajes de optimismo (...), de pronto nos vemos en la imperiosa necesidad de bajar a una pesadumbre”¹⁵⁷⁹. En cuanto a los objetos redivivos, en “Plagas” comienza con una frase repleta de ironía – “Hay tres plagas terribles que azotan los hogares de la moderna Ciudad de México: las cucarachas, las ratas y los ganchos”¹⁵⁸⁰ – para después definir a las domésticas perchas como “incómodos seres animados e hipócritas (...), como que estuvieran ahorcados pero vivos; siempre circunspectos en sus justos y determinantes hombros, más firmes y soberbios que los hombros de algunos hombres”¹⁵⁸¹. Así, los juegos de palabras, articulados por los símiles basados en la imagen o en el sentido de la vista, se metamorfosean en axiomas extraños: “Semejan un ganso metálico, la abstracta

¹⁵⁷⁶ Gabriel Jiménez Emán. “El método deductivo”, en Clara Obligado (Ed.). *Por favor, sea breve 2. Antología de microrrelatos*, op. cit., p. 202.

¹⁵⁷⁷ Oliverio Girondo. *Espantapájaros (Al alcance de todos)*, op. cit., p. 98.

¹⁵⁷⁸ Hernán Lara Zavala. “Prólogo”, op. cit., p. 10.

¹⁵⁷⁹ Guillermo Samperio. *Cuaderno imaginario*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 236.

¹⁵⁸⁰ Guillermo Samperio. *La Gioconda en bicicleta*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 346.

¹⁵⁸¹ *Ibíd.*, p. 347.

escultura de un guajolote cabizbajo, o el gesto de un hombre delgado y abatido.”¹⁵⁸²

En el capítulo I, vimos cómo los escritores de ficciones breves tratan de matizar, paradójicamente, los efectos de los rápidos avances de la tecnología contemporánea a través de un ágil y sutil cuestionamiento desarrollado en escasos párrafos. La metáfora y la ironía se canalizan a la perfección precisamente en las microficciones samperianas, como en la que abre *La Gioconda en bicicleta*. En “El hombre que recogía los vasos” se relata el proceder de un personaje que, al irrumpir en un restaurante, se dedica a reunir los recipientes vacíos que allí encuentra y a levantar con ellos una estructura simbólica. Su actitud implica una concepción particular del artista, además de proponer un autorretrato de Samperio: “Logró una construcción de formas casuales, misteriosas (...); [los fragmentos] parecían estar cohesionados por un pegamento invisible.”¹⁵⁸³

El edificador de metáforas fundamentadas en la ironía inestable se asocia con el poseedor de un “pegamento invisible” que crea “formas casuales, misteriosas” con vasos vacíos, dilatando los segundos y volviéndolos eternos: “Hacía posible por ese sólo instante la visión irrepetible de alguna extraña catedral legendaria”¹⁵⁸⁴. Silencioso y elegante, no opone resistencia a los camareros que lo expulsan “hacia la calle”¹⁵⁸⁵. Su otro nombre podría ser *el sin ruido*, pues no en vano la narración se refiere a él como “el hombre”, amplia y pura denominación que cobra especial relevancia en un país tan proclive a distinguir clases sociales como México: no es un licenciado ni un funcionario, no precisa de ninguna profesión para ser reconocido ni está atado a ninguna definición corriente. Su comportamiento, en todo caso, recuerda al presentado en “El campeonato mundial de pajaritas”, de Britto García:

Toma una hoja de papel, la dobla, la vuelve a doblar, y de los pliegues surgen lentamente una montaña, y un arroyo, y un arco iris que desciende hasta que junto a él fulguran las nubes y finalmente las estrellas (...). El señor Iturriza deshace su último pliegue y se transforma en una límpida, solitaria, gran hoja cuadrada de papel en blanco.¹⁵⁸⁶

Las figuras de pensamiento se revelan en la obra samperiana como moduladores de un tono marcado por el contrasentido entre lo que *se dice* en el contexto lingüístico y

¹⁵⁸² *Ibíd.*, p. 347.

¹⁵⁸³ *Ibíd.*, p. 331.

¹⁵⁸⁴ *Ibíd.*, p. 331.

¹⁵⁸⁵ *Ibíd.*, p. 331.

¹⁵⁸⁶ Luis Britto García. “El campeonato mundial de pajaritas”, en Clara Obligado (Ed.). *Por favor, sea breve. Antología de relatos hiperbreves*, op. cit., pp. 11-12.

lo que *se sugiere y sobredimensiona* en el extralingüístico. En el caso de la ironía, Heinrich Lausberg destaca la seguridad con que el emisor enuncia su discurso, convencido de su causa y de la falsedad de los postulados opuestos: “La *voluntas* del orador es, pues, tan fuerte que deshace el tejido de mentiras del adversario y ayuda al triunfo de la verdad (expresada por su contrario).”¹⁵⁸⁷

Samperio se mantiene abierto a la finalidad persuasiva de los retóricos antiguos en el empleo de los procedimientos irónicos, pero los plasma en una concreción artística donde la metáfora – “la forma breve (*brevitas*) de la comparación”¹⁵⁸⁸ – exige un receptor incisivo y dispuesto a descifrar los conceptos o, al menos, a comprender su dificultad como un elemento fundamental del universo que plantean los textos. La *virtus brevitatis* se impone así como la clave de una poética perfectamente articulada para generar belleza a partir de la consciencia de las estrategias retóricas utilizadas, como veremos a continuación.

¹⁵⁸⁷ Heinrich Lausberg. *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura (Tomo II)*, op. cit., p. 85.

¹⁵⁸⁸ *Ibíd.*, p. 61.

V.1.3. Brevidad hermanada con la poesía.

Quizá atendemos al pájaro, al árbol, al río, al monte, al cielo, pero bajo la sombra de la piedra hay una serie de luces delicadísimas que desconocemos.¹⁵⁸⁹

En la Antigüedad clásica, las artes se dividen en teóricas, prácticas y poiéticas. La Retórica pertenece a la segunda clase, ya que su objetivo consiste en la enseñanza de la elocuencia. Entre sus géneros, dispone de dos rigurosamente funcionales – el *iudiciale* y el *deliberativum* – y uno que prevé la posibilidad de asumir las técnicas de la poesía: el *demonstrativum*. Precisamente gracias a este tercero, llamado discurso epidíctico, los retóricos pueden acudir a los recursos habituales de los poetas, de los que se distinguen por la carencia de intención mimética en sus piezas.

Con la introducción de este tercer *genus*, se dirige la atención del espectador no hacia los asuntos jurídicos y legislativos, sino hacia la propia forma de los argumentos esgrimidos. Según Lausberg, la calidad artística exhibida en las descripciones de las acciones y los objetos presentados produce como resultado la reducción de los métodos retóricos *serios*, cultivando “*l’art pour l’art*: el orador hace ostentación de su oratoria ante un público al que invita no a tomar una decisión práctica relativa al contenido, sino a emitir un juicio artístico (y admirativo).”¹⁵⁹⁰

La retórica epidíctica deja en segundo plano la persuasión del auditorio y se orienta hacia el elogio de la belleza, de suerte que su acercamiento a la poesía, tanto en lo que respecta a las motivaciones básicas como a la selección de los temas, la vuelve prácticamente indistinguible de ella excepto por la ausencia de métrica. Este fenómeno contiene en su germen, en palabras de Barthes, la noción de un discurso exclusivamente estético:

L’idée même d’une finalité esthétique du langage; dans la néorhétorique alexandrine (celle du II^e siècle après J.-C.), il y eut un engouement pour l’*ekphrasis*, morceau brillant, détachable (ayant donc sa fin en soi, indépendante de toute fonction d’ensemble), qui avait pour objet de décrire des lieux, des temps, des personnes ou des *oeuvres d’art*, tradition qui s’est maintenue à travers le Moyen Age.¹⁵⁹¹

¹⁵⁸⁹ Guillermo Samperio. “Minimalia” (*La Gioconda en bicicleta*), en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 379.

¹⁵⁹⁰ Heinrich Lausberg. *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura (Tomo I)*, Madrid, Gredos, 1990, p. 213, [1966].

¹⁵⁹¹ Roland Barthes. “L’effet de réel”, en Gérard Genette y Tzvetan Todorov (Dirs.). *Littérature et réalité*,

Lausberg observa que, frente a los modos judicial y deliberativo, en el epidíctico apenas hay sitio para la dialéctica. Al mostrarse al mismo tiempo autónomo y “parte de discursos de otros géneros”¹⁵⁹², su constitución obtiene tanta repercusión en la poética de la época que, bajo la óptica de las concepciones modernas, acaba por convertir la retórica en literatura y al orador en escritor¹⁵⁹³. Dado el carácter singular y único de lo alabado – o de lo referido si hablamos de obras literarias –, no extraña que la *descriptio* “en la poesía epidíctica se presente como perífrasis definidora (y descriptiva) del objeto del elogio”¹⁵⁹⁴. Por esta razón, se advierte que “la crítica literaria es el aspecto ‘teórico’ tanto de la poética como de la retórica. (...) El terreno común para el poeta que compone y para el orador que ejerce es la mutua compenetración de ambas *artes* en los artistas creadores.”¹⁵⁹⁵

La literatura samperiana, sobre todo a partir de la evolución temática y estilística acontecida en “la trilogía de los 80” (compuesta por *Textos extraños*, *Gente de la ciudad* y *Cuaderno imaginario*), se caracteriza por la aplicación de figuras de la poesía a una prosa signada por la brevedad. Por ello titulamos el presente capítulo “estrategias retóricas” y no “poéticas”: en general, por el lugar que ocupan en la actualidad las clasificaciones aristotélicas tras las primeras “revoluciones” alejandrinas y la ruptura genérica propiciada por la modernidad; en particular, por el distanciamiento tanto de la mimesis como de la métrica tradicional en los poemas en prosa y las minificciones de Samperio.

Mientras que su poética se distingue por la creación de ficciones vinculadas con lo neofantástico, conjugando el homenaje a sus autores predilectos con un sólido sello de innovación personal, en lo estilístico sobresale por sus juegos de palabras en torno a las similitudes fonéticas y por la utilización de diversas gamas cromáticas. Es decir, por

Paris, Seuil, 1982, p. 84, [1968]. “La idea misma de la finalidad estética del lenguaje; en la neorretórica alejandrina (del siglo II después de Cristo), se puso de moda la *ekphrasis*, el fragmento brillante, desgajado (situando, por tanto, su meta en sí mismo, independientemente de su función en un conjunto), con el objeto de describir los lugares, los tiempos, las personas o las obras de arte, tradición que se ha mantenido a lo largo de la Edad Moderna.” La traducción es mía.

¹⁵⁹² Heinrich Lausberg. *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura (Tomo I)*, op. cit., p. 216.

¹⁵⁹³ *Ibíd.*, p. 250.

¹⁵⁹⁴ *Ibíd.*, p. 223.

¹⁵⁹⁵ *Ibíd.*, p. 89.

lo que respecta a la dicción, siguiendo las categorías de Genette¹⁵⁹⁶, su retórica se vuelve una “erótica” donde la *brevitas* se pone al servicio de una intensidad – tanto morfosintáctica como semántica – destinada a dejar huella en la memoria de los lectores.

Como admite en “Infancia enmurrugada”, la sutileza impregna su concepción literaria en analogía con la curiosidad que siente por los insectos, los tornillos o incluso los ácaros. Esta atracción irrefrenable se relaciona con su fascinación por Cortázar, ya que del argentino hereda ese afán por rescatar “las pelusas que vibran en un delgado rayón de luz matutino [y que] se convierten en un cosmos dentro de tu cuarto, o los pequeños objetos que se extravían bajo las camas, como una colilla, el trozo de un lápiz, o los calcetines enmurrugados”¹⁵⁹⁷. Nótese que años antes, en el “Capítulo I” de *Anteojos para la abstracción*, ya emparenta lo poético con lo leve, embarullado y minucioso: “Topó con algo que podía ser un calcetín *enmurrugado*.”¹⁵⁹⁸

Debido a esta plena consciencia de lo heterogéneo, su escritura destaca por la esencialidad, como si en la concentración del perfume ofrecido no cupiera ningún exceso de agua: “El lector que gusta de la concisión hará un viaje por la literatura hija de los liliputenses”¹⁵⁹⁹. Así, en “Minimalia” demuestra que toda indagación de nuestro hábitat se enriquece con la mirada perspicaz del que recolecta lo maravilloso que halla en su camino: “Lo extenso, para vivir, necesita trocarse en inextenso, como sugería el obispo Berkeley. Arribamos así a nuestra intimidad diminuta, a nuestro microcosmos; y desde ahí hacemos nuestro el universo que nos ha dado un sitio poco significante.”¹⁶⁰⁰

La ascunción perspectivista de la realidad evoca las enseñanzas de Swift en los *Viajes de Gulliver* ya que, en cierto modo, Samperio se conduce en la Tierra como si pasara por Lilibut. Como puede apreciarse, en el párrafo citado se alude tanto a la berkeleyana *New Theory of Vision* (1709), en la que se declara que “nada es grande ni pequeño si no lo es por comparación”¹⁶⁰¹, como al planeta de origen de *El Principito*, que apenas ocupa el espacio de una casa y cuya infravaloración de sus dimensiones, por parte de los adultos, induce al protagonista a proclamar que los “niños deben ser muy

¹⁵⁹⁶ Gérard Genette. *Ficción y dicción*, op. cit., *passim*.

¹⁵⁹⁷ Guillermo Samperio. Textos inéditos, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 449.

¹⁵⁹⁸ Guillermo Samperio. *Anteojos para la abstracción*, op. cit., p. 12. La cursiva es mía.

¹⁵⁹⁹ Guillermo Samperio. *La brevedad es una catarina anaranjada*, op. cit., p. 127.

¹⁶⁰⁰ Guillermo Samperio. *La Gioconda en bicicleta*, en *Cuentos reunidos*, p. 379.

¹⁶⁰¹ Jonathan Swift. *Viajes de Gulliver*, op. cit., p. 77.

indulgentes con las personas mayores.”¹⁶⁰²

Las brevedades samperianas se desarrollan entre las relecturas de los clásicos y el acento en las letras minúsculas, asemejándose por su focalización de los pormenores de la vida a las desproporciones humorísticas y sorprendentes creadas por Lem: “El monstruo pasaba su tiempo rascándose o absorbiendo agua con aceite rancio suficiente para matar a cien súbditos reales en el acto”¹⁶⁰³. El misterio de las longitudes se resuelve en la idea de que lo infinitamente pequeño es tan valioso como lo eternamente grande, como se revela en esta especie de manifiesto o arte poética que postula la sabiduría de lo escueto: “Hay un teatro miniatura para nosotros en una de tales órbitas, bajo un humor imperceptible entre las galaxias.”¹⁶⁰⁴

“Minimalia” trata de la conexión secreta entre todos los seres, proporcionando una cosmogonía donde la “red espiritual de la gente se va formando con detalles, accidentes, impulsos que nacen y mueren, atravesando la brevedad del *tiempo*”¹⁶⁰⁵. En este sentido, la noción de microficción, más allá del número de páginas, tiene que ver con la *temporalidad*; esto es, con el “recuerdo de los años de infancia” adyacentes “a los pasadizos de esta sociedad infinita”¹⁶⁰⁶ en la que los matices casi invisibles se proponen como definición de lo poético: “Un fluir verde, rojizo, negro, que no miramos al poner los ojos en las presencias gruesas del paisaje”¹⁶⁰⁷. A través de metáforas e implicaciones que atienden, ante todo, a la libertad del lector, se hace hincapié en la peculiaridad de las entidades aun más ligeras que las moscas de *Movimiento perpetuo* de Monterroso o de *Textos extraños*. Se comprueba así que lo desconocido, de luz tan delicada que no obstaculiza su blancura, equivale en progresión poética al “ciempiés, la lombriz, los secretos.”¹⁶⁰⁸

Un ángulo distinto de esta tesis se encuentra en el “Capítulo VII. Conversación con los hombres” de la novela *Micromegas. Historia filosófica*, inspirada en uno de los viajes de Gulliver, donde Voltaire se burla tanto del interés científico por disecar moscas – “determinamos los límites; estamos de acuerdo sobre dos ó tres puntos que

¹⁶⁰² Antoine de Saint-Exupéry. *El principito*, op. cit., p. 24.

¹⁶⁰³ Stanislaw Lem. “De cómo Ergio, el autoinductivo, mató a un carapálida”, op. cit., p. 139.

¹⁶⁰⁴ Guillermo Samperio. *La Gioconda en bicicleta*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 379.

¹⁶⁰⁵ *Ibíd.*, p. 379. La cursiva es mía.

¹⁶⁰⁶ *Ibíd.*, p. 379.

¹⁶⁰⁷ *Ibíd.*, p. 379.

¹⁶⁰⁸ *Ibíd.*, p. 379.

entendemos, y disputamos acerca de dos ó tres mil que no logramos entender jamás”¹⁶⁰⁹ – como de la tendencia a reforzar argumentos débiles con sentencias de Aristóteles u otros filósofos en su idioma original: “Es oportuno, adujo el sabio, citar lo que no se entiende claramente en lengua menos comprendida aún.”¹⁶¹⁰

Empero, el lirismo amplía los campos semánticos descritos, de manera que la fijación por el tamaño se corrobora no sólo en el constante empleo de diminutivos y aumentativos en la obra samperiana, sino sobre todo en la ligazón entre forma y fondo. Bastan pocas líneas para abordar lo minúsculo y el espacio (mínimo) avanza en sintonía con el tiempo (la edad primera). Este reto se logra hermanando la literatura con otras artes, como confirma el ensayo “La ficción breve”, donde se señala que las miniaturas disfrutaban de un dilatado prestigio en la pintura y se reivindica el calibre literario del *graffiti* “Estoy cansado de leer las letritas que van entre líneas.”¹⁶¹¹

En cuanto al retorno a la niñez, Carmen de Mora indica que la predilección de muchos escritores por retratar las inquietudes propias de dicho estado se debe al estupor adánico “asociado con frecuencia a los procesos de gulliverización que tienen que ver con la presencia de objetos y seres diminutos”¹⁶¹². Esta vinculación entre lo lúdico y lo poético, entre lo infantil y lo breve, se consolida en la escritura samperiana a raíz de una serie de circunstancias vitales que se suman a una inclinación natural. Entre ellas, el mexicano confiesa vivir y guardar sus pertenencias en modestos apartamentos; trabajar con ahínco desde adolescente, lo que le resta horas de sueño y opciones para embarcarse en proyectos de recorrido amplio; y, sobre todo, aceptar el desafío íntimo de atrapar en una extensión mínima la mayor cantidad posible de información¹⁶¹³. No en vano el primer texto que entregó a un maestro de taller literario brilla por su concisión, si bien, en contra de lo esperado y de lo que ocurriría en el futuro, recibió como respuesta el consejo de dedicarse al cuento largo:

El asesino dio vuelta en la esquina, tres policías lo perseguían; entró en un edificio de ladrillos crudos, subió las escaleras y entró a su casa. Se acercó a su caja de madera hindú donde

¹⁶⁰⁹ Voltaire. *Zadig-Cándido-Micromegas*, Barcelona, Tip. Lit. de Pertierra/ Bartolý y Ureña, 1901, p. 278, [1752].

¹⁶¹⁰ *Ibíd.*, p. 280.

¹⁶¹¹ *Graffiti* en el metro Copilco cit. en Guillermo Samperio. “La ficción breve”, loc. cit., p. 65.

¹⁶¹² Carmen de Mora. *En breve. Estudios sobre el cuento hispanoamericano contemporáneo*, op. cit., p. 102.

¹⁶¹³ Guillermo Samperio. Textos inéditos, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 453.

guardaba maravillas y tomó una botellita que le había regalado Alicia. Los golpes contra la puerta eran cada vez más potentes. Cuando se escuchó el primer escopetazo que despedazó la cerradura, dejando un boquete por el que entró el hocico largo del arma, el asesino bebió de la botellita y se fue empequeñeciendo hasta llegar al tamaño de una pulga. Subió por la pata de madera de la mesa, encontró un agujero, entró al túnel, dio la vuelta y ahí lo acechaban varias polillas hambrientas a punto de saltar sobre el hombre del tamaño de una pulga.¹⁶¹⁴

Frente a la división convencional entre narradores y poetas Samperio, desde el principio de su carrera, cultiva diversos géneros tanto a la hora de hilvanar tramas como a la de realizar experimentos con el lenguaje. Los finales impactantes de varios de sus hiperbreves dan cuenta de ello, ya que a la historia narrada añade una especie de “postdatas poemáticas” donde las definiciones imprevistas disfrutaban de un subrayado inusitado. En “Menudos fuegos”, se concentran ambas modalidades – la narrativa y la lírica – en sólo dos frases: “Las cajas de cerillos vacías son hermosas, da lástima tirarlas porque son como una prolífica madre huérfana. Los cerillos son simpáticos, tan terribles como un incendio”¹⁶¹⁵. Precisamente, en “Infancia enmurrugada” explica que su afición por tales útiles domésticos proviene de sus recuerdos más tempranos:

Con los personajes de cerillos tu padre creaba para ti y tus hermanos (había cuatro niñas y un niño) obras de teatro como le venían a la mente. La de los novios que se enredaban en el papel encerado de sus brazos y se besaban enfrentando sus cabezas rojas de forma semejante a como hacían los amantes en las películas de la edad de oro del cine mexicano, y luego un charro escapaba, montado en su caballo de cerillo, robándose a la novia, pero el alguacil cerillo lo detenía, lo degollaba y se convertía en el jinete sin cabeza que deambulaba por las noches de la colonia Clavería.¹⁶¹⁶

Bajo la bandera de la precisión nuestro autor estima, durante un período muy prolífico de su trayectoria, localizado entre finales de los ochenta y principios de los noventa, que los estudiosos deben investigar “cualquier forma de lo breve viniera de donde viniera”¹⁶¹⁷. El aprovechamiento de estas áreas reducidas puede modificar la percepción del entorno pero, ante todo, equiparar el espacio de la poesía con el tiempo narrativo en un molde que potencia el contenido y a la vez dispone al vuelo literario.

Más rápido, más fuerte y más alto (mejor si nos tomamos la licencia de agregar a este último adjetivo una “s-” que signe su relevancia en lo poético, donde abundan los

¹⁶¹⁴ *Ibíd.*, p. 453.

¹⁶¹⁵ Guillermo Samperio. *Gente de la ciudad*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 179.

¹⁶¹⁶ Guillermo Samperio. Textos inéditos, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 450.

¹⁶¹⁷ Guillermo Samperio. “La ficción breve”, loc. cit., p. 68.

saltos cualitativos), su esfuerzo va encaminado a que la prosa genere “poesía; y eso es lo que procuro hacer, ya sea una novela o un cuento”¹⁶¹⁸. Por este motivo apunta que Hemingway confiere un tamiz simbólico a esta combinación, aduciendo que “nadie realmente lo comprende ni nadie ha dicho el secreto. Ese secreto es que [el cuento] se trata de poesía, escrita como prosa, y que es lo más difícil de hacer”¹⁶¹⁹. De ahí que, a fin de establecer una honda familiaridad entre lo lírico y lo narrativo, insista en la importancia de la brevedad:

Creo que el cuento es un género emparentado con la poesía en tanto persigue conmover al lector de manera vertical, profunda. Comparte, en general, la brevedad del poema. El aspecto clave del cuento es que, a través de movilizar un elemento emotivo o reflexivo del lector, le abre un campo más amplio de la historia de su vida (...), dejándole una marca indeleble y perdurable en su existencia.¹⁶²⁰

Según Lausberg, la búsqueda de la *delectatio* va de la mano del *quantum satis est* promovidos por Quintiliano y Horacio, de modo que el *taedium* suscitado por el *vitium* de lo demasiado puede subsanarse con la *virtus* de lo suficiente: “Para un público cansado hay que echar mano de la promesa de que seremos breves (*brevitas*) en la *narratio*”¹⁶²¹. En esta línea, Samperio reconoce que la lectura de poemas contribuye a la musicalidad y al ritmo en el fraseo de sus relatos, así como a incrementar la polisemia de los mismos: “Cuido cada sílaba y trato de que exista una relación sonora con las demás sílabas. La capacidad de concentración y síntesis de la poesía he tratado de aplicarla sobre todo en las ficciones *brevísimas*. En un verso se aprisiona una idea.”¹⁶²²

No obstante, su interpretación favorable del hibridismo genérico posee como contrapeso una paradoja que advierte en la literatura actual, inquietado por el dato estadístico de que nuestro escaso tiempo de lectura, limitado por exigencias sociales o laborales, se consagre más a las numerosas páginas de los *best-sellers* que a los textos cortos:

Creo que el lector respeta el género del cuento y la ficción breve (la de cero líneas a una

¹⁶¹⁸ Guillermo Samperio en Salvador García. “Guillermo Samperio: El deseo de la escritura”, op. cit.

¹⁶¹⁹ Ernest Hemingway cit. en Guillermo Samperio. *Cómo se escribe un cuento. 500 tips para nuevos cuentistas del siglo XXI*, op. cit., pp. 102-103.

¹⁶²⁰ Guillermo Samperio. “El escritor y la autoaniquilación creativa”, loc. cit., p. 104.

¹⁶²¹ Heinrich Lausberg. *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura (Tomo I)*, op. cit., p. 246.

¹⁶²² Guillermo Samperio en Marco Antonio Campos. “Epílogo-entrevista”, op. cit., p. 190. La cursiva es mía.

cuartilla) y cada día se interesa más en ellos; sin embargo, en el siglo XX le fueron perdiendo respeto las editoriales, los críticos y muchos de los mismos escritores (...). [Esto obedece a] una manipulación mercadotécnica del lector, vendiéndole la idea de que en una novela de 500 páginas iba a encontrar una gran experiencia y que la novela era el género de géneros por su grado de dificultad y por el largo tiempo que invertía el escritor.¹⁶²³

La cantidad de palabras no dignifica un texto ni lo sitúa en una jerarquía mayor; por ello asegura que, con el deseo de combatir los discursos totalizadores, publicó “*Cuaderno imaginario*, escrito a propósito de forma fragmentaria”¹⁶²⁴. El elevado estatus artístico que alcanza la fragmentación en su obra enlaza con los hallazgos de su admirado Gironde, al que considera un claro antecedente de la microficción: “Siempre lo pongo de ejemplo como un autor que creaba minificciones a través del proceso poético”¹⁶²⁵. Si bien el criterio de la extensión de un escrito no obliga a su inserción en ningún género literario, queda patente que lo ficcional y lo poético se aprehenden con elegancia y plenitud en las brevedades: “El número de páginas no decide la definición ni la realidad del texto (...). Lo más parecido a la poesía es el cuento, porque las respuestas conceptuales y sonoras son tan exactas que no sobra palabra alguna.”¹⁶²⁶

Al asumir que la composición de poemas facilita que los cuentistas perfeccionen las técnicas de ordenamiento y concatenación de conceptos, Samperio demuestra que el parámetro verdadero de sus minificciones no reside en la adscripción al verso o a la prosa, sino en la economía lingüística. El escrutinio de sus libros nos invita a buscar un término que requiera la inclusión de lo “macro” para configurar lo “micro”. No por casualidad muchas de sus prosas se incluyen en diferentes antologías poéticas y se sustraen a las limitaciones de un solo género, respetando la teoría cortazariana de que el cuento y la poesía comparten “un repentino extrañamiento, un desplazarse que altera el régimen ‘normal’ de la conciencia”¹⁶²⁷. Dado que en una misma publicación se ofrecen ultracortos y relatos tradicionales, poemas en verso libre y poemas en prosa ricos en metros clásicos, la versatilidad mostrada vuelve imprescindible la noción de *poiesis*: “Creo que en la ficción breve se necesita una mayor concentración verbal, por lo que

¹⁶²³ Guillermo Samperio en Luis García. “Entrevista: Guillermo Samperio”, op. cit.

¹⁶²⁴ Guillermo Samperio. “La ficción breve”, loc. cit., p. 67.

¹⁶²⁵ Guillermo Samperio en Reina Roffé. “Guillermo Samperio: Entrevista”, loc. cit., p. 49.

¹⁶²⁶ Guillermo Samperio. *Tribulaciones para el siglo XXI (ensayos)*, op. cit., p. 115.

¹⁶²⁷ Julio Cortázar cit. en Guillermo Samperio. *Después apareció una nave. Recetas para nuevos cuentistas*, op. cit., pp. 201-202.

muchas veces resultan cuentos-poemas. La imagino como una cápsula vitamínica. En su brevedad busca dar un golpe al lector, removerle asociaciones y llevarlo a recordar situaciones similares. La sorpresa y la paradoja en los finales son casi inevitables.”¹⁶²⁸

Samperio es, ante todo, un poeta en prosa. Con sus peculiares e intransferibles recursos, se instala como *descubridor de filones* a lo Julio Torri y, asimismo, como mago de la microficción. Por extensión, toca o abraza casi todos los géneros literarios concebidos. A través de la concisión, pero también en el amplio recorrido, escribe cuento, ensayo, novela o poesía, distante de los prejuicios que restrinjan la libertad creativa. Sus textos, sobre todo los breves, apelan a la imaginación del lector en su máximo grado.

Tal vez su amor por lo pequeño tenga relación con el hecho de vivir en una de las capitales más grandes del mundo, la Ciudad de México. Su observación minuciosa de los animales invertebrados, como los de “Minimalia”, o de los pequeños objetos con entidad propia, como los vivaces cerillos de “Bodas de fuego”, constata que su literatura apela a una interrelación de narrativa y lirismo difícil de expresar en coordenadas racionales.

Hemos de interpretar con matices el contenido de *Cuentos reunidos*, ya que los subgéneros se transforman sin cesar y su estatuto depende en cierto grado de la subjetividad del lector. No siempre las casas editoriales tienen presente que los títulos de los libros generan expectativas que pueden verse frustradas con la lectura, máxime cuando en un volumen de narraciones cortas se abordan modalidades literarias como la minificción, el verso tradicional o el ensayo.

Si bien la antología está sometida a una etiqueta editorial determinada, su dinámica interna apunta a múltiples posibilidades formales. La fórmula “ambos/y”, que expusimos en el primer capítulo para aludir a los postulados de Calinescu¹⁶²⁹, permite que los textos samperianos no se reduzcan a ninguna clasificación rigurosa. Con independencia de cómo se comercialicen e incluso de su longitud, en ellos pueden latir las características primordiales de cualquier categoría genérica.

El hibridismo, la libertad y la ruptura son una constante en su poética. De ahí que en una colección propuesta como acto creativo puro, como *Textos extraños*, nos

¹⁶²⁸ Guillermo Samperio en Marco Antonio Campos. “Epílogo-entrevista”, op. cit., p. 185.

¹⁶²⁹ Matei Calinescu. *Cinco caras de la modernidad*, op. cit., p. 277.

topemos con acercamientos al artículo filológico o a la crítica literaria¹⁶³⁰; o que, en los poemarios, la lírica se aproxime al cuento por medio de la narratividad. Así lo ilustra *Al filo de la luna*, donde la ordenación numerada de los poemas sugiere la estructura de una novela en miniatura.

En algunas minificciones de *Cuaderno imaginario* se ocultan *novelas* implícitas con esbozos de argumentos y personajes. El procedimiento se observa en las series que se interrelacionan a través de asociaciones psicológicas, como la que aúna la admiración por Witold Gombrowicz con la idea de equivalencia entre escritura y magia. La historia se hilvana fragmentariamente, arrancando con “Witold y los árboles” y desplegándose en “De piratas”, “Carta del pirata Witold”, “Virginia y Witold en el camino” y “La noche de Witold y Vicky”. Los cinco textos pueden leerse como capítulos que *novelan* la personalidad del protagonista a partir de la narración de encuentros fantásticos con mujeres etéreas, como se resume en el último de ellos: “Los magos no dejaban de regalar caravanas y de agradecer la paciencia de aquellos que se llevarían a sus casas sólo ilusiones, imaginarios objetos de la nada (...), en favor de la pareja del carromato *trashumante*”¹⁶³¹. La palabra subrayada en cursiva, una de las más definitorias de la producción samperiana, invita a pensar que el escritor polaco se erige como *alter ego* de Samperio, lo que favorece su aparición subrepticia en otros lugares del libro.

Asimismo, un relato extenso puede confundirse con una novela corta no sólo por su número de páginas. En “La difusión de los amigos” se denuncian en primera persona las atípicas pero verosímiles desventuras de *el Pelón*, figura insolente y molesta que se cuele en una reunión literaria con el fin de promover el escándalo y la chabacanería: “Por ahí cae una que otra ruca. Con las chavas que traemos y con las que conseguimos allá, la podemos hacer en grande”¹⁶³². Con la invención de esta caricatura se parodia la solemnidad de los congresos académicos, con una caracterización de los personajes tan minuciosa que provoca en el lector la impresión de asistir a un capítulo casual de una narración más amplia.

Respecto a los híbridos, destaca la predilección de Samperio por la prosa poética.

¹⁶³⁰ Me refiero a los ya estudiados “Carta anónima a S. E.” y “J. L. B.”, donde Samperio analiza textos de Elizondo y Borges, respectivamente.

¹⁶³¹ Guillermo Samperio. *Cuaderno imaginario*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 270.

¹⁶³² Guillermo Samperio. *Cuaderno imaginario*, en *Cuando el tacto toma la palabra. Cuentos (1974-1999)*, op. cit., p. 527.

En “Tragafuego”, se representa la súbita irrupción de un atleta-mago cuyos ágiles movimientos simbolizan la eterna lucha, nunca consumida, entre el fuego y el agua, el aire y la tierra: “Las piernas abiertas, acróbata escultura callejera, sin cerrar la gran boca y viendo aún los dominios lluviosos de Dios, el hombre de rostro blanco y mejillas escarlata lanza una antorcha que asciende por el aire húmedo”¹⁶³³. En “Guanajuato, ciudad onírica”, para expresar la configuración de una ciudad poliédrica, nueva cada día, por un lado se recurre al oxímoron a fin de testimoniar el orden existente en el caos – “andan y desandan”, “crece o decrece”, “desorden ordenado”, “azar razonable”¹⁶³⁴ – y, por otro, a la sinestesia: “Nubes sonoras”, “idioma de recuerdos y cenizas.”¹⁶³⁵

En esta aproximación a la poesía en prosa, los diálogos de “El Extraño y el Tipo” parecen parábolas que recuerdan las conversaciones deshilachadas en *Platero y yo* (1914), de Juan Ramón Jiménez, o en *El Principito*, de Saint-Exupéry: “– ¿Sabes...? – interrumpió ella –; te escribí una epístola de oxígeno e hidrógeno, pero el sol la evaporó”¹⁶³⁶. En “La Loma Margarita”, el esqueleto narrativo facilita la elaboración de descripciones realistas y de un diccionario forjado a partir de intuiciones, conjugando la fragmentación con la intensidad: “El vocablo *tomate* está usado, en el caso del Muchacho, en plural y, más que con las camisetas y los calcetines, se relaciona con su rostro barbado.”¹⁶³⁷

Otra estrategia retórica fundamental consiste en la alternancia de paralelismo y anáfora, como en “Algunas muertes” – “Cuando muere el borracho, nos curamos la cruda. Cuando muere el borracho, nos da hipo. Cuando muere el borracho, brindamos por su ausencia”¹⁶³⁸ – o en “El pezsandía”, donde la simulación de una especie de bodegón pictórico se impregna de ritmo: “El pezsandía es una rebanada de sandía que nos observa con múltiples ojos negros. El pezsandía es proclive al descanso, pero está dispuesto a la aventura (...). El pezsandía tiene cuerpo de sonrisa de oreja a oreja. (...)

¹⁶³³ *Ibíd.*, p. 470.

¹⁶³⁴ Guillermo Samperio. *Cuaderno imaginario*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., pp. 242-243.

¹⁶³⁵ *Ibíd.*, p. 244.

¹⁶³⁶ Guillermo Samperio. *Cuaderno imaginario*, en *Cuando el tacto toma la palabra. Cuentos (1974-1999)*, op. cit., p. 515.

¹⁶³⁷ *Ibíd.*, p. 559.

¹⁶³⁸ Guillermo Samperio. *Cuaderno imaginario*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 234.

El pezsandía y el pezzapote no tienen el gusto de conocerse.”¹⁶³⁹

En el poema en prosa “Viento y lluvia” se emplea la misma técnica, cimentada en una lógica oscura y de cariz surrealista: “Las cenizas desdibujaron las pasiones de su memoria (...). La reyerta de los arcángeles andaba en el movimiento de sus piernas”¹⁶⁴⁰. La insinuación de que se ha forzado a una virgen – “en vano abrió las piernas al tiempo y a la noche cerrada”¹⁶⁴¹ – puede interpretarse como la profanación de una entidad sagrada; de ahí que las anáforas encabezadas por la partícula “que” se tiñan de un tono sentencioso y oratorio: “Que la posesión fue primero placentera y luego brutal, como si le hubieran quebrantado los huesos a un ave desvalida (...). Que nadie la ha vuelto a ver después de los acontecimientos de aquel amor terrible”¹⁶⁴². Envuelto en la ambigüedad provocada por la unión de violencia y ternura, el lector no accede completamente al vacío de la joven, cuya verdadera pérdida es la de la niña que habitaba en su interior. El viento y la humedad simbolizan una naturaleza a un tiempo compasiva y salvaje: “Que se hizo la medianoche con su lluvia tenue y sus incógnitas. Que desde la oscuridad escuchó el ruido de abrirse la ventana, el aire de los aleteos removió sus cabellos.”¹⁶⁴³

La hipálage, asimismo, se instaure como figura literaria fundacional de la poesía en prosa samperiana. Así se advierte en “Viaje y sol”, donde aparecen sintagmas nominales como “tu cabello dormido” o “sol amigable”¹⁶⁴⁴. Por otra parte, un rasgo estilístico distintivo viene dado por la utilización de la partícula “de” como nexos de elementos disímiles entre sí, generando imágenes insólitas. En “Witold y los árboles”, leemos “señora de paraguas violeta”¹⁶⁴⁵; en “La Loma Margarita”, “los calzoncillos de su angustia, las camisetas de sus traiciones y, sobre todo, los calcetines de sus quererres”¹⁶⁴⁶; y, en “El escritor decapitado o dar la cara”, “sus ojos de vocales y signos de interrogación, su nariz de frases, sus mejillas de puntos y seguidos, sus labios de

¹⁶³⁹ *Ibíd.*, pp. 252-253.

¹⁶⁴⁰ Guillermo Samperio. *La Gioconda en bicicleta*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 360.

¹⁶⁴¹ *Ibíd.*, p. 360.

¹⁶⁴² *Ibíd.*, p. 361.

¹⁶⁴³ *Ibíd.*, p. 361.

¹⁶⁴⁴ Guillermo Samperio. *Cuaderno imaginario*, en *Cuando el tacto toma la palabra. Cuentos (1974-1999)*, op. cit., p. 482.

¹⁶⁴⁵ *Ibíd.*, p. 485.

¹⁶⁴⁶ *Ibíd.*, p. 558.

sílabas, su barba de adjetivaciones.”¹⁶⁴⁷

De este modo la palabra cifra su poder mágico en la musicalidad, al servicio de una estética renovadora que proporciona un amplio espectro de maneras de narrar. Según Arqueles Vela, la sonoridad en literatura “corresponde a una simetría de los sentimientos (...), [puesto que la] forma es una consecuencia de la substancia.”¹⁶⁴⁸

El cuidado acentual y rítmico se refleja en una belleza formal que se reivindica por sí sola. Veámoslo con esta sucinta enumeración de endecasílabos, presentes en los siguientes títulos: en “Manifiesto de amor”, “los libros que ordenan el pensamiento” y “el cielo de los sexos reflejados”¹⁶⁴⁹; en “Los rostros de la luna o la poesía de G. F.”, “el deseo aprisionado en crisálida”¹⁶⁵⁰; en “Guanajuato, ciudad onírica”, “tibieza de un recinto en la penumbra”¹⁶⁵¹; en “Místicas serpientes”, “un silencioso lenguaje infinito”¹⁶⁵²; en “La Loma Margarita”, “equilibrio a costa de mi mirada” o “minutos de ojos sobre sus caderas”¹⁶⁵³; en “De reajo”, “en la penumbra del último cuarto”¹⁶⁵⁴; en “De piratas”, “concentra la noche de los océanos”¹⁶⁵⁵; en “Carta del pirata Witold”, “hablaban desde su nube onírica”¹⁶⁵⁶ o “leí en las frases que no dijiste”¹⁶⁵⁷. El alejandrino, con paronomasia incluida, se aprecia en “Trashumante (IV)”: “Aletean con alas de arcángel melancólico”¹⁶⁵⁸; y en “La catarina”: “La brevedad es una catarina naranja.”¹⁶⁵⁹

Samperio confiesa que su entrenamiento personal en el gimnasio de la escritura le otorga la captación auditiva de las cadencias más perdurables:

¹⁶⁴⁷ Guillermo Samperio. *Cuaderno imaginario*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 264.

¹⁶⁴⁸ Arqueles Vela. *Teoría literaria del modernismo*, op. cit., p. 26.

¹⁶⁴⁹ Guillermo Samperio. *Textos extraños*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 303.

¹⁶⁵⁰ Guillermo Samperio. *Textos extraños*, en *Cuando el tacto toma la palabra. Cuentos (1974-1999)*, op. cit., p. 312.

¹⁶⁵¹ Guillermo Samperio. *Cuaderno imaginario*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 245.

¹⁶⁵² *Ibíd.*, p. 247.

¹⁶⁵³ Guillermo Samperio. *Cuaderno imaginario*, en *Cuando el tacto toma la palabra. Cuentos (1974-1999)*, op. cit., p. 559 y 563 respectivamente.

¹⁶⁵⁴ Guillermo Samperio. *Cuaderno imaginario*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 252.

¹⁶⁵⁵ *Ibíd.*, p. 254.

¹⁶⁵⁶ *Ibíd.*, p. 256.

¹⁶⁵⁷ *Ibíd.*, p. 256.

¹⁶⁵⁸ *Ibíd.*, p. 246.

¹⁶⁵⁹ Guillermo Samperio. *La brevedad es una catarina anaranjada*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 419.

Tengo un libro de poemas de unas ciento cincuenta páginas, que no voy a publicar nunca, que me ayuda mucho para el manejo de endecasílabos y alejandrinos. Como soy hijo de músico, busco que cada texto lleve un trabajo rítmico y musical. De ello depende un alto porcentaje de la seducción de un texto. Por eso incorporo métricas clásicas. Dentro del mismo texto, propongo distintos ritmos, adjetivaciones y sonoridades. (...) La sensualidad que provoca la sonoridad de mis textos es un mecanismo subliminal. No publico nada si no he escuchado en voz alta cada sílaba, cada fonema del texto. Incluso de mis novelas.¹⁶⁶⁰

Los escritos distribuidos vertical y espaciadamente como versos, es decir, los poemas incluidos en los libros de cuentos, se caracterizan por no respetar la medida ni el acento estrófico que dictan los cánones. De hecho, ofrecen un ritmo más abrupto que el articulado en las prosas. “Sábana”, por ejemplo, dibuja un caligrama de ondulaciones e irregularidades que marcan la confluencia entre lo singular y lo plural. Se advierte así cómo, jugando con ligeras aliteraciones de consonantes y con la implicación de alguna vocal, los pliegues de la cama se trasmutan en olas marinas por medio de tumultuosos encabalgamientos: “El oleaje de las sábanas me / lleva sensualmente y navego / en el vértigo. Sobre el palo / mayor de mi galeón vas / de viaje. Subes y bajas pero / nunca divisas tierra. Sólo / el inmenso horizonte, un / resplandor eterno te toma / en la recámara”¹⁶⁶¹. Samperio traza una triple metáfora que iguala el mar con el lecho y con la poesía, lograda con exactitud a partir de la forma entrecortada de las oraciones.

También “Sol III” se sustenta en el anisosilabismo puro, fortaleciendo la intensidad emocional con bruscos encabalgamientos: “El verdadero sol eres tú, / mujer; el otro, el de / siempre, es un impostor”¹⁶⁶². Se deduce de esta táctica que Samperio, al contrario que Baudelaire, emplea la prosa para la composición musical y el verso para el desahogo lírico. En cualquier caso asocia y alterna, en sus libros sin restricciones, la narración con la versificación.

Entre otros procedimientos que confieren lirismo a los cuentos samperianos pueden destacarse las asonancias, con frecuencia insertadas en greguerías a modo de homenaje a las ramonianas, como “la mariposa del sueño nos arremolina el pelo de la

¹⁶⁶⁰ Guillermo Samperio en Rafael Pontes Velasco. “Entrevista a Guillermo Samperio: El genio precisa todos los ángulos”, loc. cit., p. 57.

¹⁶⁶¹ Guillermo Samperio. *Cuaderno imaginario*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 236. La cursiva en las consonantes es mía.

¹⁶⁶² Guillermo Samperio. *Cuaderno imaginario*, en *Cuando el tacto toma la palabra. Cuentos (1974-1999)*, op. cit., p. 540.

coronilla”¹⁶⁶³. Reparemos, en esta línea, en las sugestivas “trahmante: la que trama ser amante mientras fuma nerviosa en el sofá”¹⁶⁶⁴, o “cuando me miras desde esas delicadas manzanas doradas que son tus ojos.”¹⁶⁶⁵

Para Samperio, la brevedad adquiere una posición relevante en las letras de los últimos siglos, alcanzando la excelencia con sus principales cultivadores. En México, estima a Torri y Arreola como los “padre y padrastro de la ficción breve”¹⁶⁶⁶ y, por lo que respecta a España, concede tal honor a Gómez de la Serna y Pérez Estrada. Digno sucesor de ambas tradiciones, la mexicana y la española, se alza como el hijo o ahijado ideal, sirviéndose de variadas técnicas para crear textos que oscilan entre los géneros canónicos y los inventados. En el caso de los españoles señala dos tendencias, situándose entre la espontaneidad del primero, quien “inaugura la psicología portátil de lo real. De esta manera presenciamos una fantasía virginal, como la de un niño ante las cosas pequeñas, que describe las habitaciones y personaliza los utensilios, los objetos más olvidados”¹⁶⁶⁷, y el exquisito barroquismo del segundo, quien suscita “un arrebato de la intuición, una llameante fugacidad de la ocurrencia, afianzada por la poesía.”¹⁶⁶⁸

En este tejido retórico resulta imprescindible la greguería, “género mínimo de la prosa literaria”¹⁶⁶⁹ según su apreciación. Juana Martínez apunta que Gómez de la Serna la concibe “como un método para desordenar el mundo, para descomponer las cosas y descomponerse a sí mismo, pero también como una forma de disolver la literatura apelmazada y rígida que le precede”¹⁶⁷⁰. La definición tradicional de esta modalidad aporta diversas claves para contextualizar los textos samperianos, en los que predomina la concentración de numerosos significados en escasos significantes: “La prosa y el verso se funden en la greguería en virtud de la sobrevalorización que Ramón hace de la metáfora y que le lleva a formular la ecuación: metáfora + humor = greguería”¹⁶⁷¹. No

¹⁶⁶³ Ramón Gómez de la Serna. *Greguerías*, op. cit., p. 190.

¹⁶⁶⁴ Guillermo Samperio. *Cuaderno imaginario*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 238.

¹⁶⁶⁵ *Ibíd.*, p. 263.

¹⁶⁶⁶ Guillermo Samperio. *La brevedad es una catarina anaranjada*, op. cit., p. 129.

¹⁶⁶⁷ *Ibíd.*, p. 131.

¹⁶⁶⁸ *Ibíd.*, p. 132.

¹⁶⁶⁹ Guillermo Samperio. “Brevedades literarias”, *El Financiero*, México, 8 de febrero de 2002, p. 52.

¹⁶⁷⁰ Juana Martínez Gómez. “Algunos aspectos de la proyección de la greguería en Hispanoamérica”, loc. cit., p. 301.

¹⁶⁷¹ *Ibíd.*, p. 294.

en vano, el escritor la identifica con el “*haikai* en prosa (...). El oriente y el occidente se abrazan en la greguería.”¹⁶⁷²

Nuestro autor, a fin de profundizar en los “trucos” con los que estructura sus composiciones, publicó “Brevedades literarias” y “Brevedades de la prosa” en su sección *Tekstos de la Kómoda*, en el “Cultural” del periódico *El Financiero*. En estos artículos desarrolla su visión de la greguería, a la que califica de “opuesto más radical a la novela histórica”¹⁶⁷³. En su opinión, los antecedentes del subgénero pueden rastrearse en el pasado remoto: “Proviene desde los epigramas mortuorios de la antigüedad (los escarabajos con inscripciones de bienaventuranza que los egipcios les colocaban a sus muertos, o la de los griegos al pie del edificio mortuario) hasta los aforismos modernos de Séneca, pasando por la sentencia, la máxima y los eslogans.”¹⁶⁷⁴

El hallazgo ramoniano otorga a la oración el don de acortar la distancia entre verso y prosa. Samperio corrobora la similitud con el “*haiku* o *haikai*, poema de origen japonés, que es la unidad más breve de la poesía”¹⁶⁷⁵, pero establece, con sagacidad, distinciones pertinentes entre ambos subgéneros: “El verso indica inmediatamente una filiación literaria y pertenencia a un género. Pero al decir frase u oración no hay un inmediato vínculo literario, pues son unidad de una diversidad de discursos en prosa”¹⁶⁷⁶. La solución radica en valorar las greguerías como “unidades de significado mínimas de la prosa literaria”¹⁶⁷⁷, poniéndolas en relación con los microaforismos de Antonio Porchia:

Dicen lo mucho con lo poco, pero también contienen en verdad elementos de la prosa literaria: punto de vista (“El día en que la luna se compre un automóvil, la noche será mucho más breve”, Gómez de la Serna, con visión de lo absurdo), descripción (“La ardilla limpia con el plumero de su cola el sitio donde se sienta”, Gómez de la Serna), introspección (“Si nada se fuera durante la vida, se nos iría la vida sin nada”, Porchia), atmósfera (“El mundo parece ser una masa de receptáculos vacíos, devorándose a sí misma, para llenarse de receptáculos vacíos”, Porchia, ambiente depresivo).¹⁶⁷⁸

¹⁶⁷² Ramón Gómez de la Serna cit. en Juana Martínez Gómez. “Algunos aspectos de la proyección de la greguería en Hispanoamérica”, loc. cit., p. 294.

¹⁶⁷³ Guillermo Samperio. “Brevedades literarias”, loc. cit., p. 52.

¹⁶⁷⁴ *Ibíd.*, p. 52.

¹⁶⁷⁵ *Ibíd.*, p. 52.

¹⁶⁷⁶ Guillermo Samperio. “Brevedades de la prosa”, *El Financiero*, México, 15 de febrero de 2002, p. 52.

¹⁶⁷⁷ *Ibíd.*, p. 52.

¹⁶⁷⁸ *Ibíd.*, p. 52.

De esta manera se confirma la importancia de la greguería en nuestro tiempo, de la que ya Azorín extrajo “como primera característica, una nota de desinterés e inactualidad”¹⁶⁷⁹. La incongruencia y la desconexión, nacidas de la ausencia de método, conectan con el flujo de pensamiento que se desencadena en un tiempo no lineal: “Una greguería es sólo un destello (...), el momento en que se está produciendo el contacto eléctrico entre ambas células, ese supermicrotiempo en que la información está siendo recibida pero todavía no está descifrada”¹⁶⁸⁰. En ellas lo abstracto cobra carta de identidad con frases sorprendentes, como “los pensamientos son flores con cara de gato.”¹⁶⁸¹

Samperio aplica esta herencia en sus aforismos de cariz metafísico, como en “Bebo tu boca” – “cuando beso tus labios de agua, nunca son los mismos”¹⁶⁸² – y en “Municiones” – “no hay nada más después de nada más”, “el ángel sin alas es hombre”, “el *homo sapiens* bajó del árbol con el pie izquierdo”¹⁶⁸³. En éste recopila greguerías de diferente tipo, desde las filosóficas – “en mi mente de arena transita sobre el horizonte una caravana de camellos contra media naranja solar y una grácil palmera” – hasta las oníricas – “los sueños sepias son del desierto de la congoja” –, entrañables – “el durazno se sonroja” –, plásticas – “las palabras de las nubes son de espuma de afeitarse” –, melancólicas – “los vidrios de los trenes llevan untada la nostalgia” – o misteriosas – “las palmeras son el pentagrama del desierto durante el ocaso.”¹⁶⁸⁴

Desde este punto de vista, Arqueles Vela valora la “verdad artística funcional de nuestros tiempos, implícita en la greguería: imagen fugitiva, captada en la encrucijada insólita y contingencial de la naturaleza de las cosas”¹⁶⁸⁵, refiriéndose a un diamante en bruto cuya capacidad metafórica emulan los primeros vanguardistas: “La poesía de vanguardia es la conjunción de greguerías sin copla, sin aliteración, sin repetición, sin ritornelo”¹⁶⁸⁶. Buena parte de las microficciones samperianas se sustentan, en mayor o menor grado, en una sucesión prolongada de metáforas iluminadoras y humorísticas.

¹⁶⁷⁹ Guillermo Samperio. *La brevedad es una catarina anaranjada*, op. cit., p. 130.

¹⁶⁸⁰ Guillermo Samperio. “Brevedades literarias”, loc. cit., p. 52.

¹⁶⁸¹ Ramón Gómez de la Serna. *Greguerías*, op. cit., p. 107.

¹⁶⁸² Guillermo Samperio. *La brevedad es una catarina anaranjada*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 416.

¹⁶⁸³ *Ibíd.*, p. 444-445.

¹⁶⁸⁴ *Ibíd.*, p. 441-442.

¹⁶⁸⁵ Arqueles Vela. *Teoría literaria del modernismo*, op. cit., pp. 312-313.

¹⁶⁸⁶ *Ibíd.*, p. 313.

Para nuestro autor, la vigencia de la narrativa de corto aliento camina de la mano de dicho subgénero, de los paradigmas de la poesía, como el epigrama y el soneto, y de las nuevas tecnologías, como el *e-mail*:

Recupera la tradición epistolar. Intento aprovechar el espacio para transmitir una imagen poética o dejar un testimonio literario. En el *subject*, en vez del tradicional saludo, pongo greguerías como “El durazno se sonroja”, “Las mariposas nocturnas están ausentes”, “Los vidrios de los trenes llevan untada la nostalgia”, “Los teléfonos negros están de luto” y otras. Para la editorial *Páginas de espuma* escribí “de la espuma nacen las damas fantásticas”. Trato de hacer literatura con cualquier incursión de la palabra. (...) Escribiendo *mails*, de pronto, por compartir un pensamiento con alguien, me topo con un ensayo o con un cuento. Me sorprende la creación desde que me levanto hasta que me acuesto.¹⁶⁸⁷

La creatividad puede surgir de los efectos proporcionados por la modificación de la semántica a partir del nivel fónico. En el caso de Gómez de la Serna, este interés se constata en su afán por “recurrir a asociaciones basadas en el plano visual de las mismas, convirtiendo un fonema vacío de significado en una lexía de original significación”¹⁶⁸⁸. El madrileño comulga con la defensa de la atomización en literatura, en consonancia con los descubrimientos de otras ciencias y disciplinas al respecto: “Reaccionar contra lo fragmentario es absurdo, porque la constitución del mundo es fragmentaria, su fondo es atómico, su verdad es disolvencia.”¹⁶⁸⁹

Greguerías como “la T está pidiendo hilos de telégrafo”¹⁶⁹⁰, “la X es la silla de tijera del alfabeto” o “la L parece largar un puntapié a la letra que lleva al lado”¹⁶⁹¹ constituyen una aventura a través del lenguaje. Su potencialidad lúdica influye en las concepciones de Samperio, quien piensa que el escritor “debe escuchar detalladamente todos los fonemas. El palíndromo es un ejemplo extremo de que el orden de los factores, en este caso las palabras, altera el producto”¹⁶⁹². Cortázar también trata a “las

¹⁶⁸⁷ Guillermo Samperio en Rafael Pontes Velasco. “Entrevista a Guillermo Samperio: El genio precisa todos los ángulos”, loc. cit., p. 58.

¹⁶⁸⁸ Juana Martínez Gómez. “Algunos aspectos de la proyección de la greguería en Hispanoamérica”, loc. cit., p. 304.

¹⁶⁸⁹ Ramón Gómez de la Serna cit. en Juana Martínez Gómez. “Algunos aspectos de la proyección de la greguería en Hispanoamérica”, loc. cit., p. 302.

¹⁶⁹⁰ Ramón Gómez de la Serna. *Greguerías*, op. cit., p. 213.

¹⁶⁹¹ *Ibíd.*, p. 262.

¹⁶⁹² Guillermo Samperio en Juan Villoro. “Guillermo Samperio. Entrevista”, loc. cit., p. 9.

palabras como si fueran objetos, y hasta criaturas con vida propia”¹⁶⁹³. Cuando dos términos de sonoridad semejante se fusionan en una connotación múltiple, las letras adquieren independencia y alteran la percepción de la realidad. “Palindromas sagrados” obedece a este minucioso tesón por hallar símbolos ocultos en la escritura:

El origen

La voz oval (...)

Falso palindroma sobre la Biblia

Tinta infinita (...)

Algunos de los chantajes de la serpiente (...)

A Eva:

“Eva, nada; Adán ave”

El dios abandona a Antonio (palindroma prebíblico)

*¡¡Dios, oíd!!*¹⁶⁹⁴

Precisamente en “La voz oval”, Samperio se pregunta: “¿Cuando un cascabel deja de sonar deja de ser cascabel?”¹⁶⁹⁵. Quizá esta reflexión significa que entre las clasificaciones que urde la especie humana no existe otra más bella ni azarosa que la que encierra el alfabeto latino. De la primera a la última, las vocales y las consonantes se disponen linealmente en una sucesión arbitraria y ausente de jerarquías, insinuando un orden hermoso y ficticio. Gómez de la Serna, al diseñar oraciones como “la B es el ama de cría del alfabeto”, “el cisne es la S capitular del poema del estanque”, “la T es el martillo del abecedario” o “la X es el corsé del alfabeto”¹⁶⁹⁶, nos enseña que la expresión gráfica es válida y sugerente por sí misma. Ana María Shua, en “Triángulo amoroso”, subraya la disparidad de combinaciones potenciales que pueblan el lenguaje: “A ama a B que ama a C. Como se observa a simple vista, B está embarazada.”¹⁶⁹⁷

Samperio, en el ensayo “De la A a la Z”, lleva al extremo la observación estricta de cada sonido: “En el polifonema ‘carranza’ va implícita la carrera, o la carreraza, sucediendo lo mismo con zapato (zapatoza). En otro sentido, en el vocablo zapata siempre va implícito ‘el s s s s s que se diluye entre la hierba’. Son sonidos, son un son

¹⁶⁹³ Julio Cortázar. *Rayuela*, op. cit., p. 545.

¹⁶⁹⁴ Guillermo Samperio. *Cuaderno imaginario*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 247.

¹⁶⁹⁵ Guillermo Samperio. *La guerra oculta*, op. cit., p. 92.

¹⁶⁹⁶ Ramón Gómez de la Serna cit. en Rafael Pontes Velasco. “Entre verde y gris”, en Guillermo Samperio. *Al filo de la luna*, op. cit., pp. 145-151.

¹⁶⁹⁷ Ana María Shua. *Temporada de fantasmas*, op. cit., p. 17.

de sonidos. En cualquier lengua”¹⁶⁹⁸. En el divertido “Abecario” acentúa su vocación de investigador microcelular, colocando la lupa en las sorpresas que deparan las grafías:

La letra ene envidia a la eme porque ésta tiene una nalga más. (...) La eñe lleva sombrilla. (...) La O es el ocaso de las letras. La ache, aunque no suene, es la que más trabajo cuesta decir. (...) A la ele la utilizan los jugadores de golf. (...) La ese es una sirena. (...) A la u ve se la bebieron. (...) La A es la más puta. (...) Ge de Guillermo o ge de galimatías. (...) La eme es para los que tienen dos penes. (...) La ka es espía rusa. (...) Ce de cesárea. La che se apellida Guevara.¹⁶⁹⁹

Esta capacidad para admirarse por los pormenores de los juegos fonéticos que producen cambios morfológicos, sintácticos y/o semánticos es deudora del método “ortográfiko” que Cortázar expone en el capítulo 68 de *Rayuela*; y también de *Historias de cronopios y de famas*, donde se apuesta por *desnacer* el idioma a través de una lógica intuitiva muy del gusto de las vanguardias: “– Buenas salenas cronopio cronopio. – Buenas tardes, fama. Tregua catala espera. – ¿Cronopio cronopio? – Cronopio cronopio. – ¿Hilo? – Dos, pero uno azul.”¹⁷⁰⁰

Nótese, no obstante, que las técnicas surrealistas manejadas por Samperio difieren de las utilizadas por Breton. Pese a las coincidencias en muchos de los temas, su intensa dedicación al plano formal lo aleja de la escritura automática. En “Tomando vuelo”, se corrobora esta intención en el siguiente párrafo: “Por lo regular me gusta vivir los momentos como no se van presentando. Esto lo hago, es de fijarse, cuando no me acuerdo del otro lado, cuando ando semi-somnoliento-ensimismado. El otro lado es este mismo lado, el de la logiké: lo inexorable.”¹⁷⁰¹

Este propósito cristaliza en “Telefonema”, donde la conjunción de dos entidades inicialmente inconexas entre sí, pero próximas en uno de sus lexemas – el “teléfono” y el “fonema” – simboliza la fatalidad del mensaje vacío de una cabina telefónica: “El tipo le mete dos dedos a la caja tragamonedas; al recibir una respuesta tan fría del artefacto, decide enredarse el cable ondulado alrededor del cuello.”¹⁷⁰²

Las letras *viven* en la obra samperiana en armonía con la proliferación de objetos personificados. Por ejemplo, en “Aurelia en la ventana” leemos: “Los muros del barrio

¹⁶⁹⁸ Guillermo Samperio. *Tribulaciones para el siglo XXI (ensayos)*, op. cit., p. 51.

¹⁶⁹⁹ Guillermo Samperio. *La brevedad es una catarina anaranjada*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., pp. 436-438.

¹⁷⁰⁰ Julio Cortázar. *Historias de cronopios y de famas*, op. cit., p. 103.

¹⁷⁰¹ Guillermo Samperio. *Cuando el tacto toma la palabra*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 50.

¹⁷⁰² Guillermo Samperio. *Cuaderno imaginario*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 229.

sabían la otra parte: la bicicleta y Antonio desaparecerían, en cada nuevo intento, antes de que Aurelia pudiera levantar la mano y mover la pañoleta”¹⁷⁰³. Esta escena lírica, fragmentada, parece detenerse en el tiempo que transcurre por el cristal donde se filtran las carencias y ausencias de la protagonista. La historia sucede en otra dimensión, en otra ventana, en una ensoñación nebulosa en la que los presentimientos propician desplazamientos temporales circulares o nulos, con resquicios de instante disperso y recuerdos atraídos por las palabras. Pensar a través de asociaciones intuitivas dota de sensibilidad las abstracciones – “su mirada azul (...) tiene el candor suficiente para ver de otra manera los aconteceres”¹⁷⁰⁴ –, verdadera fuente de greguerías reveladoras: “Al ver las negras monedas de los paraguas, le dio por decir que la tarde se había puesto de luto.”¹⁷⁰⁵

La revitalización de la prosopopeya como motor de comparación se confirma en sutilezas como “la tijerilla es un animal que sirve para cortar los vellos invisibles”¹⁷⁰⁶, “las tijeras del sastre son piernas que bailan can-can”¹⁷⁰⁷ o “cuando el equipo de casa metió el gol del triunfo, el estadio se derrumbó de alegría. Llevan tres meses rescatando cadáveres”¹⁷⁰⁸. El recurso ya hizo acto de presencia en el “Capítulo II” de *Anteojos para la abstracción*, donde se exalta la perspectiva lúdico-poética que se adentra plenamente en el espíritu de los objetos: “Una cafetera azul de puntos blancos giratoria bien podía engalanar el centro de un parque, en lugar de una estatua. La base de lo grande estaba en lo pequeño. Los aparatos menudos eran manejables, me exigían mayor destreza y ofrecían, a final de cuentas, un atractivo especial, que los hacía bellos.”¹⁷⁰⁹

En todo caso, nuestro autor homenajea la fórmula ramoniana de “metáfora más humor” con variantes que la enriquecen y con las que imprime su sello personal. Una de ellas puede calificarse de *metáfora más misterio*, caracterizada por sustituir el puro humorismo por una sensación de ambigüedad lindante con el miedo. Dicha sustitución se aprecia en “Las sombras”, donde se omite por desfigurado el referente real – “todo

¹⁷⁰³ Guillermo Samperio. *La Gioconda en bicicleta*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 336.

¹⁷⁰⁴ *Ibíd.*, p. 336.

¹⁷⁰⁵ *Ibíd.*, p. 336.

¹⁷⁰⁶ Guillermo Samperio. *La brevedad es una catarina anaranjada*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 435.

¹⁷⁰⁷ *Ibíd.*, p. 443.

¹⁷⁰⁸ *Ibíd.*, p. 446.

¹⁷⁰⁹ Guillermo Samperio. *Anteojos para la abstracción*, op. cit., p. 18.

transcurre como si un dedo femenino escribiera con letras grises”¹⁷¹⁰; en “Película de terror” – “la otra mañana, cuando salías de entre las sábanas de algún sueño diabólico, tus ojos me dejaron agujereada la camiseta”¹⁷¹¹; o, especialmente, en “El psicoanálisis”: “El psicoanálisis es el viaje más largo al microcosmos. Bate las alas de la neurosis”¹⁷¹². El texto más significativo para esclarecer esta búsqueda de la intriga se titula “Silencio”, con el que a través de la concisión se invocan cuatro posibles y respectivos modos de escuchar, hablar, leer y escribir silenciosamente:

- a. Hay palabras que lastiman el silencio.
- b. La palabra es el principio del tacto, es decir, de un futuro silencio.
- c. A veces el silencio de uno es el escándalo de los demás.
- d. El silencio no está desnudo.¹⁷¹³

Samperio, en su ensayo “Tribulaciones para el siglo XXI”, elabora una teoría filosófica acerca de la posición ontológica que ocupa el escritor en la sociedad. Para ello establece una suerte de edad mítica anterior al alfabeto: “Antes de que hubiera palabra y diálogo, la forma de expresión del Mundo era el Silencio. Previamente al momento en que apareciera el hombre, las Cosas (animales, ríos, montes, flores, noche, lluvia) expresaban su ser en silencio”¹⁷¹⁴. Los humanos hallamos nuestro destino natural en la habilidad, designada por la Comarca, para *nombrar* a los demás seres: “Y entonces se pudo escuchar el Silencio y luego decir: amapola, río, leopardo, monte, lluvia, fuego, dios. Y no surgió para nombrar una sola vez, también para guardar memoria de lo nombrado, para testimoniarlo y hacerlo historia”¹⁷¹⁵. Este talento para la creación no supone ninguna jerarquía respecto a otros habitantes de la Tierra ni malditismo entre los poseedores del don: “Sin tomar su parecer ni acordar jurídicamente el acto, la Comarca y sus múltiples relaciones otorgaron a una cosa, hoy llamada especie, la palabra para nombrar las cosas. Esa especie fue el hombre u *homo sapiens*.”¹⁷¹⁶

Así, considera que particularmente el poeta conserva la facultad de escuchar ese silencio primigenio en el ser de las cosas, expresándolo por medio de la palabra. El

¹⁷¹⁰ Guillermo Samperio. *Textos extraños*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 285.

¹⁷¹¹ Guillermo Samperio. *Cuaderno imaginario*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 255.

¹⁷¹² *Ibíd.*, p. 255.

¹⁷¹³ *Ibíd.*, p. 270.

¹⁷¹⁴ Guillermo Samperio. *Tribulaciones para el siglo XXI (ensayos)*, op. cit., p. 271.

¹⁷¹⁵ *Ibíd.*, p. 273.

¹⁷¹⁶ *Ibíd.*, pp. 272-273.

cultivo de este arte se vincula a la conciencia ecológica, en tanto el hecho de destruir paulatinamente la Comarca se traduce en una afrenta irreparable para la humanidad. En “Pensamientos al vuelo (heideggeriana)”, incide en premisas parecidas acudiendo al criterio de autoridad: “Cada cosa, una amapola, estrella, gato, luna, árbol, noche, río, un rostro, o una manzana, guarda en el silencio su ser, su calidad diría Heidegger, silencio que escuchan, en principio, los artistas y los filósofos.”¹⁷¹⁷

Volviendo a la definición de la greguería, otra variante samperiana se configura bajo el rótulo de *metáfora más humo*. En “Humo”, por ejemplo, se insinúa que todo se desvanece con la facilidad y rapidez con que se evapora el aire: “Enciendo mi cigarro sin darme cuenta de que tengo otro encendido; éste me lo fumo en la memoria, aquél es mi absurdo.”¹⁷¹⁸

En “Trashumante (I)” y su serie correlativa, Samperio se identifica de nuevo con Witold, el pirata-escritor de cartas. La saga parte de un ejercicio autorreferencial que transforma seres u objetos en personajes de una narración apenas sugerida, a través de la aparición de un *enciclopedista subjetivo* que articula metáforas en torno a la descripción del “humo”. La tarea se inicia con la construcción, en la estela del *Diccionario del diablo* (1906) de Ambrose Bierce, de una enciclopedia “humeante” y poéticamente etimológica. La connotación, reforzada por elementos caloríficos y vaporosos, supera lo denotativo: “Trashumarse: convertirse un borrego en humo. Trashumadero: sitio donde aparece la espuma de mar y los pastores la arrear hacia la sierra.”¹⁷¹⁹

En “Trashumante (II)” predominan los sentidos figurados, en un guiño a la tradición más pura del barroco en español e incrementando la sensación de irrealidad (casi “*hirrealidad*”) con el añadido de la “h”: “Trashumante: amante que se pone atrás del amante y echa humo. Tramhante: amante que trama echar humo tras su amante”¹⁷²⁰. Esta epéntesis puede relacionarse con una de las prótesis geniales de Cortázar, cuya desconfianza en las palabras, sobre todo en las grandilocuentes, lo conduce a colocar voluntariamente faltas de ortografía para hablar del “gran hasunto [*sic*] (...). Usaba las haches como otros la penicilina.”¹⁷²¹

¹⁷¹⁷ *Ibíd.*, p. 238.

¹⁷¹⁸ Guillermo Samperio. *Cuaderno imaginario*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 231.

¹⁷¹⁹ *Ibíd.*, p. 237.

¹⁷²⁰ *Ibíd.*, p. 238. La cursiva es mía.

¹⁷²¹ Julio Cortázar. *Rayuela*, op. cit., p. 531.

En “Trashumante potril (III)”, las entradas lexicográficas se clasifican a partir del convencional “dícese”, pero el rigor del encabezamiento se suaviza con un estilo sumamente lírico: “El pastor imaginario que lleva sus potros de niebla a los terrenos de la memoria. Dícese del potro de humo que agita su crin de vaho mientras atraviesa los velos del amanecer”¹⁷²². A continuación, en “Trashumante (IV)” se erige una *mitología con h* – “Tranhvía de Elio y Hapolo: Su carroza de fuego es arrastrada, cada amanecer, por cuatro caballos de humo que se confunden con las nubes, llamados Neblinoso, Algodón, Juan Gris y Trashumante”¹⁷²³ – y en “Trashumante (V)” irrumpen el fantasma que escapa por los márgenes de las definiciones y llega a los confines del teatro y la farándula: “Entre ese humo misterioso que levanta la jocosa *troupe*, se distinguen telas amarillas, rojas, anaranjadas, rombos morados, el rostro cómico de una marioneta, velos grises y negros de tragedias azules, sonido de cascabeles, palabras en distintas lenguas, canciones de amor y locuras.”¹⁷²⁴

El motivo del humo puede rastrearse en cuentos tan tempranos como “Cualquier día sábado”, en el que se mezclan la narración en tercera persona con la voz en *off*, el plano social con el metafísico y la presentación de sucesos cotidianos con la especulación en torno al suicidio: “Sus palabras llegaban hasta mí, zigzagueando entre el humo de los cigarros”¹⁷²⁵. En otros textos más recientes, como “La mujer de la gabardina roja”, el tema central se envuelve con disquisiciones sobre el tiempo que la protagonista lleva sin fumar. Los contrastes de luz y sombra se materializan en una atmósfera dominada por la añoranza del tabaco – “la mujer era sólo humo”¹⁷²⁶ –, desestabilizando la personalidad de una joven subyugada por las “palabras que se fueran fumando”¹⁷²⁷. El ritual de los fumadores favorece la reflexión y engendra un *aleph de humo* como lugar de encuentro con lo verdadero: “¿Mentirse? (...) Esta vez no. En esta ocasión se estaba fumando la verdad completa.”¹⁷²⁸

Esta reiteración de un símbolo como nexo de distintas preocupaciones temáticas

¹⁷²² Guillermo Samperio. *Cuaderno imaginario*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 240.

¹⁷²³ *Ibíd.*, p. 246. Las cursivas son mías.

¹⁷²⁴ *Ibíd.*, p. 258.

¹⁷²⁵ Guillermo Samperio. *Fuera del ring*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 86.

¹⁷²⁶ Guillermo Samperio. *La mujer de la gabardina roja y otras mujeres*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 399.

¹⁷²⁷ *Ibíd.*, p. 401.

¹⁷²⁸ *Ibíd.*, p. 405.

nos remonta a *Cuentos frágiles* (1883) y a *Cuentos color de humo* (1898), de Gutiérrez Nájera, pero Samperio da un paso más en esta técnica con la deliciosa “Carta de humo”, a su vez magnífica ilustración de su prosa sensual y delicada:

Durante la navegación celeste en la panza de las obesas nubes, se fueron rearmando frases, como “las insaciabiles líneas suaves de tu cuello”, o “entregada y tuya, maleable, líquida, de barro fresco o de plastilina” y párrafos semejantes a los que has leído en estas palabras churriguerescas. (..) Yo aspiro tu silueta en la metamorfosis constante del palabrerío y tú aspiras la mía en tu remolino de letras, y ambos nos damos cuenta de que nuestros cuerpos se encuentran en la misma posición, clones, gemelos o casualidades, en un erotismo de aire.¹⁷²⁹

Lo que en apariencia resulta ripioso obtiene en la obra samperiana el estatus de figura literaria de primerísimo nivel. Como precisa Celina Márquez, conceder un valor inusitado al refinamiento o a la cursilería propicia la estilización de una literatura “de posibles escapatorias de lo común y corriente o, increíblemente, rescate de estos lugares comunes.”¹⁷³⁰

Margarita Rivière advierte que la “palabra castellana *cursi* no tiene traducción posible. Estaría emparentada, como veremos, con lo *camp* y lo *kistch*”¹⁷³¹. Gómez de la Serna, en su “Ensayo sobre lo cursi”, distingue dos clases: “Lo cursi deleznable y sensiblero y lo cursi perpetuizable y sensible o sensitivo”¹⁷³². Nuestro autor, frente a los tópicos y redundancias, elige un camino intermedio entre los excesos de la cultura de masas y el dogmático corsé de las normas estilísticas; sobre todo, en la medida en que acepta la teoría ramoniana de que la “humanidad cree en lo cursi porque es un gran descanso para ella, un gran cobijo.”¹⁷³³

Así, demuestra que usar el ripio con la dosis exacta de ingenio y medida es un arte. No por casualidad, cuando comenzó a escribir a principios de los setenta, se rebela contra la estética culturalista, sabedor de que el abuso de la retórica puede condenar a la repetición o al aburrimiento: “A veces me acerco al chiste peligrosamente. Llego a emplear desde la greguería hasta subgéneros inventados por mí. Con una greguería como ‘Los zapatos amarillos están pintados de mango’ se puede empezar a ver la

¹⁷²⁹ Guillermo Samperio. *La brevedad es una catarina anaranjada*, op. cit., pp. 61-62.

¹⁷³⁰ Celina Márquez. “El texto, ese animal extraño de Samperio”, loc. cit., p. 270.

¹⁷³¹ Margarita Rivière. *Lo cursi y el poder de la moda*, op. cit., p. 83.

¹⁷³² Ramón Gómez de la Serna cit. en Margarita Rivière. *Lo cursi y el poder de la moda*, op. cit., p. 90.

¹⁷³³ *Ibíd.*, p. 91.

realidad de otra manera.”¹⁷³⁴

Desde sus primeras lecturas, aprende que los grandes problemas de la existencia se afrontan mejor adoptando cierta distancia ante las reglas literarias de la *compostura*: “Me di cuenta de que las grandes obras, *El Quijote*, *Ulises*, *Cien años de soledad*, *Rayuela*, no están ausentes de un buen grado de humor y de divertimento, entonces trato de brindar al lector esa satisfacción”¹⁷³⁵. En concreto, al descubrir a Cortázar se plantea el encuentro con el *otro lado* de la escritura a través de la imaginación: “[Pensé] que si escribiera lo haría como él, por su aspecto lúdico y su gran capacidad de inventiva, así como por sus experimentaciones sintácticas y gramaticales.”¹⁷³⁶

Al concebir el humor como “herramienta clave, pues forma un camino literario para llegar más a fondo en el lector”¹⁷³⁷, resalta su idea de “jugar a escribir cuentos, porque cuando uno se lo toma muy en serio se dificulta la creación; salen cuentos de corbata”¹⁷³⁸. En esta dirección, nos remonta a las definiciones que Monterroso esgrime en “Humorismo” – “El humorismo es un realismo llevado a sus últimas consecuencias. Excepto mucha literatura humorística, todo lo que hace el hombre es risible o humorístico. En las guerras deja de serlo porque durante éstas el hombre deja de serlo”¹⁷³⁹ – y “Solemnidad y excentricidad”: “El humorismo, que no es necesariamente lo contrario de la solemnidad. El verdadero humorismo pretende hacer pensar, y a veces hasta hacer reír. Pero no se hace ilusiones y sabe que está perdido. Si cree que su causa va a triunfar deja en el acto de ser humorista. Sólo cuando pierde triunfa.”¹⁷⁴⁰

Observar las situaciones cotidianas con humor conlleva la adopción de una visión especialmente atenta a lo que nos rodea. Sólo desde esta perspectiva se explica el abordaje de Samperio de narrativas tan diametralmente opuestas como la infantil y la erótica. La apertura temática es coherente en su poética, puesto que la seriedad con que se entrega a su vocación se corresponde con su talante para bromear sobre sí mismo. De hecho, su interpretación de lo humorístico se acerca a la de Miguel Mihura:

¹⁷³⁴ Guillermo Samperio en Rafael Pontes Velasco. “Entrevista a Guillermo Samperio: El genio precisa todos los ángulos”, loc. cit., p. 57.

¹⁷³⁵ Guillermo Samperio en Mara L. García. “Entrevista a Guillermo Samperio”, loc. cit., p. 2.

¹⁷³⁶ Guillermo Samperio en Luis García. “Entrevista: Guillermo Samperio”, op. cit.

¹⁷³⁷ Guillermo Samperio. “La ficción breve”, loc. cit., p. 66.

¹⁷³⁸ Guillermo Samperio en Varios Autores. “G. S. confiesa: ‘No puedo dejar de escribir’”, op. cit.

¹⁷³⁹ Augusto Monterroso. *Movimiento perpetuo*, op. cit., p. 113.

¹⁷⁴⁰ *Ibíd.*, p. 100.

El humor verdadero no se propone enseñar o corregir, porque no es ésta su misión. Lo único que pretende el humor es que, por un instante, nos salgamos de nosotros mismos, nos marchemos de puntillas a unos veinte metros y demos media vuelta a nuestro alrededor contemplándonos por un lado y por otro, por detrás y por delante, como ante los tres espejos de una sastrería y descubramos nuevos rasgos y perfiles que no conocíamos. El humor es ver la trampa a todo, darse cuenta de por dónde cojean las cosas; comprender que todo tiene un revés; que todas las cosas pueden ser de otra manera.¹⁷⁴¹

Desde esta perspectiva, Silvia Molina arguye que la libertad es esencial en la obra samperiana: “No le da miedo ni la experimentación ni la transgresión, porque se ha reído de sí mismo y supo aprovechar lo mejor de Torri y Arreola, de Cortázar y Onetti, de Felisberto Hernández y de Arlt, de Carver y tantos otros norteamericanos que le enseñaron a mirar y a reflexionar”¹⁷⁴². Bajo el amparo de estas influencias entendemos mejor su objetivo de renovar las conductas anquilosadas y aliviar las pesadumbres a través de la escritura:

Simplemente trato de restar solemnidad. Me considero un pesimista alegre. Un rufián melancólico, como diría Roberto Arlt. Soy consciente de la seriedad de la literatura, de sus rituales precisos. Al mismo tiempo, opino que la actual situación del mundo es preocupante y exige una respuesta inmediata. Mucho temo que llegemos a un “nihilismo ecológico” y todos nuestros recursos naturales queden devastados. Sin embargo, siempre intento recordar el lado positivo, a veces cómico, de las cosas. En realidad, mi visión de la vida es tragicómica. Si no hubiera sido escritor, tal vez andaría de cómico o de bailarín burlón.¹⁷⁴³

Su desmitificación de la figura tradicional del literato responde, aunque con un grado de espectacularidad más comedido, a las conferencias que Gómez de la Serna impartía subido a un trapecio o a un elefante. Disfrazarse en actos públicos o teñirse el cabello de verde en las presentaciones oficiales de sus libros son un modo de inaugurar un espacio relajado y sereno para la creación. Molina añade que no sólo sus textos nos invitan a sonreír e imaginar, sino que también sus ocurrencias enriquecen nuestra concepción de lo literario:

Sigue de *jeans* y *chamarra*, de tenis y anillos que llaman la atención, pero ahora lleva el pelo a la *punk* o teñido de colores. Y para rematar la extravagancia, se pintó las uñas de oscuro para sorprender en la presentación de su libro: Guillermo Samperio es también un actor, un actor de sí mismo que se retrata sonriente y fachosón en la portada de su libro, porque sabe que los textos lo

¹⁷⁴¹ Miguel Mihura. *Mis memorias*, Madrid, Temas de hoy, 2003, pp. 304-305, [1998].

¹⁷⁴² Silvia Molina. “Guillermo Samperio, un rostro literario”, loc. cit.

¹⁷⁴³ Guillermo Samperio cit. Juan Villoro. “Guillermo Samperio. Entrevista”, loc. cit., p. 9.

trascienden.¹⁷⁴⁴

De esta naturalidad hacia lo artístico surge una poesía en la que el tono aparentemente ripioso se pone al servicio de la concisión y la elegancia. Su destreza en el terreno de la intuición se comprueba en “Los pies ocultos”, cuya prosa repleta de hipálages se recrea a sí misma – “Los edificios mortuorios se levantaban festivos en el calor de ese mediodía terrible”¹⁷⁴⁵ –, o en los sugestivos juegos verbales presentes en *La brevedad es una catarina anaranjada*. Al mismo tiempo, sus composiciones evidencian su generosidad para compartir secretos con el lector, sin desvelarlos por completo. Revelan tanto los equívocos que generan las proporciones – “parámetro es alguien que para un metro”, “el triángulo amoroso es poliédrico”¹⁷⁴⁶ –, como la eficacia subliminal y mnemotécnica de la asonancia – “el que madruga se desmañana”, “cambio insomnio por trabajo de velador”¹⁷⁴⁷. En el imaginario samperiano se coquetea con lo sentencioso sin abandonar la esfera de la intimidad – “la mejor manera de vivir: a mi lado”¹⁷⁴⁸ –, o se cuestiona tanto el papel social como el rol sexual asignado a cada género: “Por beca en el extranjero, rento a mi novio”¹⁷⁴⁹. Esta última greguería, por cierto, recuerda el “Consejo de Medea a una muchacha”, de Marco Denevi: “Si no quieres que tu amante te abandone, cámbialo por otro.”¹⁷⁵⁰

La heterogeneidad de su literatura nos insta a atender a la acepción clásica de *poiesis*, expresada en su caso en la dimensión más plena. El hibridismo genérico de sus propuestas se afianza si las circunscribimos al género epidíctico, cuya evolución se dirige hacia una *poesía* destinada a la perduración. Al sustituir la *persuasio* retórica por una voluntad artística que no se compromete con la métrica, se potencia la posibilidad de recurrir a varios géneros y diseñar diferentes trayectorias estéticas en una misma poética. Es más, las conexiones intertextuales facilitan que en “verso o en prosa, toda la literatura se relacion[e] indefectiblemente.”¹⁷⁵¹

El análisis de las aportaciones samperianas corrobora que sus *ficciones breves*,

¹⁷⁴⁴ Silvia Molina. “Guillermo Samperio, un rostro literario”, loc. cit.

¹⁷⁴⁵ Guillermo Samperio. *La Gioconda en bicicleta*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 386.

¹⁷⁴⁶ Guillermo Samperio. *La brevedad es una catarina anaranjada*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 444.

¹⁷⁴⁷ *Ibíd.*, p. 445.

¹⁷⁴⁸ *Ibíd.*, p. 445.

¹⁷⁴⁹ *Ibíd.*, p. 445.

¹⁷⁵⁰ Marco Denevi. *El jardín de las delicias*, Sant Adrià de Besòs, Thule, 2005, p. 54, [1992].

¹⁷⁵¹ Guillermo Samperio. *Después apareció una nave. Recetas para nuevos cuentistas*, op. cit., p. 194.

respetando la terminología que prefiere, cohabitan con todo tipo de escritura creativa. La polisemia de esta nomenclatura se afina más si acudimos al sintagma que acuña para describir la apuesta literaria de Rafael Pérez Estrada: *breve ficción*¹⁷⁵². Dicho vocablo, aplicable a la labor del mexicano tanto o más que a la del español, se inserta en la tradición literaria otorgando una posición privilegiada a temáticas innovadoras y reforzando la apertura estilística de las brevedades. En ellas radica la consagración de nuestro *Gulliver* Samperio como escritor perdurable.

¹⁷⁵² Guillermo Samperio. “Rafael Pérez Estrada: El trasgresor en el trampolín”, op. cit., *passim*.

V.2. IMAGEN Y PALABRA.

Como soy de la idea de que un escritor necesita conocer todas las disciplinas artísticas, sociales y científicas, además del mayor número de países y casi metro a metro el suyo, lo mismo debe suceder en cuanto a las comidas del mundo y sin ningún remilgo.¹⁷⁵³

Samperio vincula los avances en literatura con la contemplación, la práctica y la hibridación de manifestaciones artísticas predominantemente visuales como la pintura, la fotografía, el cine, la animación o el *cómic*. Para él, el sentido de la vista determina la elaboración de los conceptos, de suerte que la plasmación de los mismos en sus textos se apoya en la observación de exposiciones, proyecciones cinematográficas, desfiles de moda y representaciones de danza: “Primero la imagen y luego la palabra”¹⁷⁵⁴. La asimilación de diversas disciplinas se refleja en su uso específico de las estrategias retóricas, caracterizadas por buscar la inmediatez y “la condensación, porque me gusta utilizar los recursos que aprendo del mundo de la imagen.”¹⁷⁵⁵

Esta carencia de prejuicios a la hora de recibir la influencia de otras artes nace de su interés por el surrealismo. Breton concibió el movimiento como una teoría total sustentada en la fusión de las modalidades artísticas, otorgando gran importancia a los hallazgos visuales: “El valor de la imagen está en función de la belleza de la chispa que produce”¹⁷⁵⁶. Bajo esta premisa, los surrealistas tratan de *abrir la cárcel* de los géneros literarios a través del enriquecimiento de los materiales ofrecidos en el libro. Para ello incorporan fotografías o dibujos, ampliando el alcance de la literatura.

Samperio prolonga esta tradición a partir de *Textos extraños*, en el que corrobora su vocación de traspasar fronteras genéricas y disciplinares incluyendo dibujos auto-referenciales en la primera edición del volumen. Las ilustraciones cobran una relevancia extraordinaria en obras posteriores, como en las novelas *Anteojos para la abstracción* y *Ventriloquía inalámbrica*, en la *nouvelle* erótica *Despadrada*¹⁷⁵⁷ y en la cubierta de *Cuentos reunidos*. En realidad, vuelve a sus orígenes como pintor cada vez que se acerca a las artes plásticas. Su aproximación a la pintura se aprecia en las ficciones

¹⁷⁵³ Guillermo Samperio. “León africano”, en *La guerra oculta*, op. cit., pp. 93-94.

¹⁷⁵⁴ Guillermo Samperio. “El escritor y la autoaniquilación creativa”, loc. cit., p. 105.

¹⁷⁵⁵ Guillermo Samperio en Juan Villoro. “Guillermo Samperio. Entrevista”, loc. cit., p. 9.

¹⁷⁵⁶ André Breton. *Manifiestos del surrealismo*, op. cit., p. 43.

¹⁷⁵⁷ Vid. Guillermo Samperio. *Despadrada*, México, Minimalia, 2003.

breves, susceptibles de percibirse en un solo golpe de vista, pero también en las descripciones, que parecen fluir como si el narrador tuviera un pincel en la mano y nos mostrara las escenas de manera directa.

El predominio de lo visual en las narraciones, y sobre todo en los poemas en prosa, se traduce en una combinación de elementos oníricos y juegos cromáticos que puede recordar a los cuadros de la pintora Remedios Varo. Por ejemplo, en “Otro amor, Aurelia” asistimos a un arriesgado relato donde el tono de intimidad y ternura se vincula a una delicadeza sintáctica que se transmite tanto por los ojos como por el pensamiento. De ahí se explica la aparición de sintagmas sorprendentes que incrementan el lirismo, como “el gato de sombra”¹⁷⁵⁸, o de frases dispuestas como leves trazos impresionistas: “Por (...) pintar ideogramas oriflameados con las acciones de su vida, las importantes y las huidizas, don Humberto cobró fama de distraído, locuaz y como de extraviado (...); le había mandado una carta a Aurelia, escrita con las palabras que la invención y que los metales le sugerían.”¹⁷⁵⁹

Estamos ante una epístola repleta de sensaciones e intuiciones, muy original por la habilidad con que conecta las vanguardias históricas con los tópicos del amor cortés relativos al servicio a la dama – a quien se galantea con gracia – y a la purificación del caballero: “Aurelia, querido oro: En la ausencia puedo amar con mansedumbre la idea que de usted tengo y la que usted tiene de mí”¹⁷⁶⁰. Como si Oliverio Girondo encontrara a Garcilaso de la Vega en una encrucijada temporal, Samperio rinde un emotivo tributo a las novelas sentimentales. Con este objetivo recrea el enamoramiento del entrañable anciano valiéndose de metáforas aéreas, emparentadas con las que propone Huidobro en *Altazor*: “Soy, en este circunvolar hacia usted, un piloto sobrenatural que lleva un astrolabio de maderas sepias en el sitio del corazón.”¹⁷⁶¹

El texto delata un amor irreductible por la palabra como creadora de imágenes, y viceversa. Más aún que don Humberto a su Aurelia, Samperio seduce al lector a base de neologismos y bellas dislocaciones morfológicas: “Le mando esta palabrería a nuestros sobreentendidos, a pesar de que la gusanera prosiga su tarabillar en contra de mi arribo a estas latitudes (...). El entresueño se ha vuelto unánime en el espacio que me

¹⁷⁵⁸ Guillermo Samperio. *La Gioconda en bicicleta*, op. cit., pp. 88-89.

¹⁷⁵⁹ *Ibíd.*, p. 90.

¹⁷⁶⁰ *Ibíd.*, p. 91.

¹⁷⁶¹ *Ibíd.*, p. 91.

rodea”¹⁷⁶². El empleo ligeramente arcaizante del subjuntivo, al tiempo que evoca los siglos de Oro, subraya la caballerosidad del protagonista: “Su cabello dorado fue el gobernalle que me guiara entre las inexplicables tribulaciones de mi espíritu.”¹⁷⁶³

La sensualidad de los párrafos – “tu cuerpo desnudo deslizándose tras el biombo oriental”¹⁷⁶⁴ – se conjuga con la desestructuración de las expresiones hechas, en pro de la mejor colocación de los acentos musicales: “Del bien y la malignidad”¹⁷⁶⁵. La cadencia y la sonoridad refuerzan paradójicamente el efecto de simultaneidad propio de las artes espaciales, generando hipálages que desvelan el erotismo de la sintaxis: “La lencería arabesca fraseaba, línea a línea, tu cuerpo querencioso (...), el almohadón que aún resguardaba tu tibieza”¹⁷⁶⁶. Al final de la carta, las asonancias y las anáforas se ponen a los pies del ritmo amoroso – “tus generosas nalgas que me habían guarecido del humo de los injuriosos, tu espalda limpia, tus senos promisorios”¹⁷⁶⁷ –, en un guiño a Heráclito – “un lago enorme sobre el otro lago, invisible”¹⁷⁶⁸ – que deja paso a una despedida epistolar en la que el lugar común se tiñe de poeticidad: “Suyo, el Aviador Secreto.”¹⁷⁶⁹

La incursión samperiana en lo pictórico se fundamenta en la utilización de la greguería – “la cumbre de las montañas son las riberas del lago de bruma”¹⁷⁷⁰ –, en una apuesta por mantener la interdisciplinariedad fomentada por sus escritores predilectos. Entre otras técnicas que denotan la impronta de la pintura en su obra, nuestro autor hereda las modernistas de Leopoldo Lugones, signadas según Jesús Benítez por una “adjetivación sorprendente o irónica, sinestesias, personificaciones (...) que aportan una cierta confusión semántica, pero también se llenan de capacidad sugeridora y de misterio o de humor”¹⁷⁷¹. En esta línea destacan Gutiérrez Nájera, por su asimilación del simbolismo francés a la hora de dotar de ricas connotaciones a los colores, y Arqueles

¹⁷⁶² *Ibíd.*, p. 92.

¹⁷⁶³ *Ibíd.*, p. 92.

¹⁷⁶⁴ *Ibíd.*, p. 93.

¹⁷⁶⁵ *Ibíd.*, p. 93.

¹⁷⁶⁶ *Ibíd.*, p. 93.

¹⁷⁶⁷ *Ibíd.*, p. 93.

¹⁷⁶⁸ *Ibíd.*, p. 94.

¹⁷⁶⁹ *Ibíd.*, p. 94.

¹⁷⁷⁰ *Ibíd.*, p. 94.

¹⁷⁷¹ Jesús Benítez. “Introducción”, en Leopoldo Lugones. *Lunario sentimental*, op. cit., p. 80.

Vela, quien en su *Teoría literaria del modernismo* enumera los más paradigmáticos de las siguientes poéticas:

En la poesía, el color irradia de los valores sensoriales acumulados por la combinación de emociones profundas, imperecederas. (...) La poesía de Dante es oscura. Herrera y Reissig es un precipitado de verde y violeta; de mar confundido con el cielo. Delmira Agustini se polariza en combinaciones lechosas y opalinas – blanca y roja – (...). Rubén Darío – cerúleo y firmamental – expresa toda la gama de los siete principios (...). El tono de Lautréamont es fantasmal.¹⁷⁷²

Samperio acostumbra a ligar la irrupción de colores simbólicos en sus textos con la neofantasia, tal y como sucede en “La señorita Green” y “Algo sobre el color”. En el primero, la metamorfosis de los protagonistas depende de las implicaciones otorgadas a las tonalidades verdosas. Estas últimas no sólo se relacionan con las flores y el césped descritos en el cuento, sino también con el doble significado de expresiones hechas (como “verde de ira”) y con la extraña condición del personaje principal: “La mujer verde vivió en una región donde abundaba la verde flora.”¹⁷⁷³

Aparentemente se aborda una sencilla historia de amor, proclive al fraseo corto y preciso: “Ella se arregló su verde cabello y abrió. En el quicio de la puerta se encontraba un hombre, un hombre violeta, violeta de pies a cabeza. Se miraron a los ojos. La mujer verdiazul vio un dragón encantador. El hombre violeta vio una cascada de peces”¹⁷⁷⁴. Sin embargo, la facultad camaleónica que se imprime a los amantes, trascendidos por la misma transformación, trae a la memoria varias de las creaciones más ambiciosas de Cortázar.¹⁷⁷⁵

En el segundo, se diseña una analogía fascinante a fin de hacer patente la indefinición cromática del sentimiento amoroso. A partir de la combinación del amarillo de la vida, el naranja del deseo, el azul celeste del agradecimiento postcoital, el azul oscuro de los calambres eróticos, el verde y el rojo del dolor, el violeta de la culpa y el negro de la muerte, se ofrece una exploración del lenguaje que desborda los límites de lo denotativo: “Las palabras resultan insuficientes.”¹⁷⁷⁶

“Dominó” y “Místicas serpientes” también parten del juego de los colores para

¹⁷⁷² Arqueles Vela. *Teoría literaria del modernismo*, op. cit., p. 24.

¹⁷⁷³ Guillermo Samperio. *Textos extraños*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 274.

¹⁷⁷⁴ *Ibíd.*, p. 275.

¹⁷⁷⁵ Considérense a este respecto el relato “Acefalia” o este incisivo párrafo de *Rayuela*: “Es tan violeta ser ignorante (...), una sensación violeta, una masa violeta envolviéndola por un momento”. Julio Cortázar. *Rayuela*, op. cit., p. 178.

¹⁷⁷⁶ Guillermo Samperio. *Textos extraños*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 279.

desplegar una metáfora de la creación y su vértigo. El primero se sirve del surrealismo para articular una realidad doble y contradictoria: “Dominó es el sí y el no. Dominó son las notas musicales claras y oscuras. Dominó va y viene. Dominó ama y odia a la ciudad. (...) Dominó es el día y la noche del amor (...). La mujer linda que se pone un zapato de tacón blanco y otro negro baila sensuales jugadas de dominó.”¹⁷⁷⁷

En cuanto al segundo, se conceptualiza el rodar infinito de dos serpientes (blanca y negra, papel y letras) para transparentar el azul de la victoria y la derrota simultáneas. El acto creativo se auxilia del azar (“descuido”) y de la palabra (“un mensaje novedoso”), de suerte que los seres opuestos y entrelazados acaban hilando un palíndromo visual: “En un golpe del descuido, luego de una serie de giros complejos, se fue tejiendo un mensaje novedoso, nunca formulado en aquel lenguaje infinito, hasta que las sierpes, sin detener el agitar de sus cuerpos, juntaron sus hocicos y en el centro mismo de sus miradas surgió la idea de un hombre con esencia de reptil.”¹⁷⁷⁸

En *Ventriloquía inalámbrica*, las funciones de varios personajes se distribuyen atendiendo a los colores que se les asigna en la trama. Así acontece con los Hombres de Overol, encargados de recoger los elementos que el ventrílocuo necesita para dotar de vida a sus muñecos. Aparecen integrados en torno “al de violeta que viaja hacia el amor; al de azul eléctrico, quien espía las traiciones y los desequilibrios; al de verde limón, coleccionista de estados de ánimo y deseos extravagantes. En fin, al de rojo, al de gris metálico y al de azul marino”¹⁷⁷⁹. Los engranajes que estructuran la armazón de la obra literaria están condicionados por los materiales que recolectan los investigadores, duchos en transitar tanto por la cotidianidad como por el subconsciente humano: “A Los Captadores les sirve lo mismo la claridad albina que la negrura absoluta, pero tampoco les interesa cualquier luz o cualquier sombra; captan los diversos tonos útiles.”¹⁷⁸⁰

Según Jacqueline Covo, en la poética samperiana es recurrente la indagación en los temas íntimos y sombríos, pero a menudo se adopta el ángulo inverso y “el hombre de las tinieblas se ve sustituido (...) por la mujer solar, el burócrata deshumanizado por las figuras de mujeres eróticas cuya vitalidad resplandece en los registros sensoriales de

¹⁷⁷⁷ Guillermo Samperio. *Cuaderno imaginario*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., pp. 232-233.

¹⁷⁷⁸ *Ibíd.*, p. 248.

¹⁷⁷⁹ Guillermo Samperio. *Ventriloquía inalámbrica*, op. cit., p. 60.

¹⁷⁸⁰ *Ibíd.*, p. 85.

los colores y la luz”¹⁷⁸¹. Este viaje luminoso por los matices de la sensación entronca con la voluptuosidad de la poesía de Carlos Pellicer, considerado por Adolfo Castañón como un “poeta experimental (...), [de quien los] críticos señalan una `apoteosis de los sentidos”¹⁷⁸². Samperio emplea los cinco tanto como punto de partida como de llegada, si bien ya hemos advertido que en su literatura prolifera el de la vista:

Para obtener el fruto maravilloso, el escritor está forzado a llevar los límites de percepción de su cuerpo hasta las últimas consecuencias, poniendo en juego cada uno de sus sentidos. Es indudable que por vía del olfato, para inventar un ejemplo, puede conseguirse un cuento de corte erótico. En este entendido, se desprende que además de ejercitar el oficio literario hasta grados perfectibles, es indispensable ejercitar también el aspecto sensual y sensorial, la intuición y los deseos; fundamentalmente: confiar en y reforzar el nivel del conocimiento sensible hasta convertirnos naturalmente en cazadores-escribanos del entorno: en la casa, la oficina, la calle, las lecturas, las noticias, los sueños, los viajes, etcétera.¹⁷⁸³

En *Al filo de la luna*, los poemas en prosa apelan a la multiplicidad cromática, describiendo sutiles impresiones visuales. Desde el primero de ellos, el lector se sumerge en un cuadro que le permite “fluir” con cada frase, con cada trazo de la tinta: “Mi alma es un guante abandonado sobre tu cama vieja. Te fuiste en el halo de una noche marroquí, en tu noble litera de invenciones amarillas, moradas, rutilantes, como la danza extraña que ofrecías en los atarcederes del olvido”¹⁷⁸⁴. Con la misma ductilidad, en “La Gioconda en bicicleta” se propone la siguiente comparación: “Cuando hacía el amor con Giovanna era como si me introdujera en las pinturas de fra Filippo Lippi o Botticelli.”¹⁷⁸⁵

De todos los colores que pululan en sus textos, el más significativo es invisible y casi imaginario, ya que incluye todos sin excluir ninguno. Sustentándose en la filosofía zen que aboga por el color blanco como catalizador de los demás, nuestro autor arguye en “Fuego de la transformación: Pierre Alechinsky” que la unión de acto y valoración, de silencio y escritura, posee su origen en el budismo: “En la pintura oriental se busca semejar la naturaleza; no por la copia fiel y detallada, sino pretendiendo que el pincel tenga un movimiento con las esencias de la naturaleza. La pincelada no sigue el

¹⁷⁸¹ Jacqueline Covo. “Guillermo Samperio o la realidad oculta (*Gente de la ciudad*)”, loc. cit., p. 59.

¹⁷⁸² Adolfo Castañón. *Arbitrario de literatura mexicana. Paseos I*, op. cit., p. 417.

¹⁷⁸³ Guillermo Samperio. “¿Escritor o bailarina?”, loc. cit., p. 52.

¹⁷⁸⁴ Guillermo Samperio. *Al filo de la luna*, op. cit., p. 27.

¹⁷⁸⁵ Guillermo Samperio. *La Gioconda en bicicleta*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 389.

contorno de un bambú; se mueve como un bambú”¹⁷⁸⁶. De ahí que, en “Eulalia, la filósofa”, alabe “las bondades lumínicas de lo opaco”¹⁷⁸⁷ como prueba de su deseo por fundirse con lo imaginado.

Esta inclinación por interrelacionar su literatura con las artes visuales lo lleva a exponer brillantes paralelismos, no exentos de lógica, entre la imagen y la palabra: “Las fotografías serían semejantes a las descripciones, las películas a los cuentos, las telenovelas a las novelas (sobre todo a las del siglo XIX), y las series televisivas a la novela de aventuras”¹⁷⁸⁸. Su afán por hallar similitudes entre diferentes manifestaciones artísticas enlaza con el que invade a Cortázar, interesado en conciliar su talento para adentrarse en otras disciplinas con la tradición literaria:

La novela y el cuento se dejan comparar analógicamente con el cine y la fotografía, en la medida en que una película es en principio un *orden abierto*, novelesco, mientras que una fotografía lograda presupone una ceñida limitación previa, impuesta en parte por el reducido campo que abarca la cámara y por la forma en que el fotógrafo utiliza estéticamente esa limitación.¹⁷⁸⁹

En esta línea escribe “El otro y su reflejo”, ensayo que trata sobre una exposición fotográfica de Carla Rippey titulada *Hábito de imágenes*. En él no sólo establece equivalencias de gran penetración psicológica – “el dibujo como un espejo, la fotografía como un instante del espejo congelado en el tiempo, la foto como dibujo en un espejo” –, sino que además crea metáforas deslumbrantes – “una serie de aperturas nos lleva sucesivamente del objeto a la representación, una y otra vez, sin entregarnos un final, sugiriendo el laberinto y la infinitud” – y reflexiona en torno al significado de los soportes convencionales: “La ventana o el marco nunca pueden entregarnos el todo porque recortan, seleccionan, limitan.”¹⁷⁹⁰

Samperio afina aún más su tesis sobre los límites cognitivos en “La cuestión de los engranes”, donde analiza la imprudencia de “esos fotógrafos que te tiran el gancho de un *flash* inesperado, que te comprometen ante una eternidad no buscada. Pero a pesar de los grises que puedan contener esas fotos, creo que representan un boquete en la vida de uno”¹⁷⁹¹. Desde sus primeros libros, vislumbra que las ambiciones artísticas pueden

¹⁷⁸⁶ Guillermo Samperio. *Los franchutes desde México*, op. cit., pp. 104-105.

¹⁷⁸⁷ Guillermo Samperio. *La guerra oculta*, op. cit., p. 136.

¹⁷⁸⁸ Guillermo Samperio. *Después apareció una nave. Recetas para nuevos cuentistas*, op. cit., p. 199.

¹⁷⁸⁹ Julio Cortázar. “Algunos aspectos del cuento”, op. cit., p. 385.

¹⁷⁹⁰ Guillermo Samperio. “El otro y su reflejo”, loc. cit., p. 3.

¹⁷⁹¹ Guillermo Samperio. *Fuera del ring*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 90.

colisionar con los obstáculos con que nos topamos en nuestro entorno. “Bodegón”, título de resonancias pictóricas que, por errores de impresión, aparece incompleto en *Cuentos reunidos*, es un magnífico ejemplo de esta paradoja. En este poliedro literario, se conjuga la tercera persona con los parlamentos dialogados y el soliloquio con la presentación de carteles cinematográficos y definiciones de diccionario científico para traslucir la mente caótica de un adolescente enamorado:

¿Hasta qué punto lo de afuera no está adentro? ¿Quién puede afirmar tan categóricamente que tu museo interior no es, quién sabe de qué desgraciada manera, la intromisión del museo-ciudad, del museo-calles, del museo-casa, y que todo lo que se mueve puede, en el fondo, estar suspendido, solamente esperando el zarpazo de la muerte?¹⁷⁹²

Ante la ironía del destino, Samperio mitiga la fatalidad con humor y comprende que incluso en un comentario sobre las notas a pie de página de un texto olvidado puede subyacer una profecía. O que el resumen de un *thriller* constituye una obra de arte en sí mismo, como se comprueba en su microficción “Fotografía”. En ella teje una trama policiaca en miniatura, aportando una bella sinopsis de película cuya estética se basa en pasajes líricos donde caben desde insinuaciones eróticas hasta un estático cuadro de costumbres. Este *cocktail* de subgéneros comienza y termina como una novela de intriga, centrando el ángulo de la narración en detalles tan delicados como la pantorrilla de una muchacha:

En la esquina se detienen dos VW conducidos por mujeres. Algo se dicen de una ventanilla a otra mientras el semáforo se pone rojo. Se abre la portezuela del VW de la derecha, asoma una pantorrilla joven, tensa, bien formada, se apoya en un pie que se apoya en el pavimento. Aparece la mitad de una mujer. Del otro VW surge una mano delgada, rubia, limpia, joven también, sosteniendo una caja de cigarrillos. La de la pantorrilla toma uno, dice algo, mete su mitad de cuerpo y cierra la puerta; la de la mano mete la mano mientras la mueve como diciendo adiós. El semáforo se pone verde, el VW de la izquierda arranca y da la vuelta; el otro se va derecho. Suena un claxon.¹⁷⁹³

Más compatible con los microcosmos que con los macrocosmos, la producción samperiana trata de desentrañar las “zonas insondables de la mente. Todavía no hay una definición precisa de por qué hay literatura, ¿no?”¹⁷⁹⁴. De esta teoría deriva su actitud abierta hacia múltiples formas de comunicación, prestando atención “a la gestualidad, a

¹⁷⁹² Guillermo Samperio. *Lenin en el fútbol*, en *Cuando el tacto toma la palabra. Cuentos (1974-1999)*, op. cit., p. 100.

¹⁷⁹³ Guillermo Samperio. *Gente de la ciudad*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 192.

¹⁷⁹⁴ Guillermo Samperio. “El escritor y la autoaniquilación creativa”, loc. cit., p. 107.

la imagen precisa, al sonido mínimo, al silencio. Procuero reflejar todas estas percepciones en mi literatura”¹⁷⁹⁵. En ella late el pulso no sólo de un escritor versátil, sino también, como hemos visto, el de un minucioso pintor y un sagaz fotógrafo. A continuación, estudiamos hasta qué punto se desarrollan en sus textos las cualidades de un director cinematográfico, un dibujante de *cómics* y un publicista.

A la pregunta de qué artes practica, Samperio responde que le “encantaría hacer cine”¹⁷⁹⁶. No en vano reconoce que el hecho de asistir a la filmación de películas durante su infancia, de la mano de su padre actor, le allanó el camino de aprendizaje de la escritura. Al darse cuenta de que los largometrajes se graban por escenas sueltas, decide aplicar el método de “cortar y pegar” a la hora de convertir sus primeros versos en cuentos. Con el tiempo y con mayor confianza en sus posibilidades, esta liberación de las metodologías tradicionales se traduce en su facilidad para escribir poesía en prosa sin la transición de la versificación o para abordar otras disciplinas artísticas con eclecticismo: “Mi tendencia al primer plano tiene también herencia cinematográfica. De niño y adolescente veía seis películas el sábado y seis el domingo (...); posiblemente cuando escribo aprovecho para dibujar los cuadros que tengo en mi cabeza: al menos los trazos esenciales.”¹⁷⁹⁷

Dada la heterogeneidad de un código literario con escasos precedentes, no debe sorprendernos la conexión que existe entre algunos de sus textos breves y el cine negro. Sus narraciones de situaciones fronterizas entre la realidad y la ficción ponen de relieve cómo la verosimilitud se alía con lo imaginario, dando en sus escritos más concisos una vuelta de tuerca a las convenciones del género. En este sentido su poética se impregna de procedimientos generadores de suspense y misterio, reforzando la intriga suscitada por la trama con la innovación formal.

Para ello parte de la importancia del cuento como “género de acción”¹⁷⁹⁸, con la intención de que en la mayoría de los suyos se sucedan rápida y eficazmente el número más exacto de acontecimientos relevantes: “Y aunque como experimento es posible un cuento sin verbos, las acciones siguen presentes en la estructura profunda y continúan

¹⁷⁹⁵ Guillermo Samperio en Juan Villoro. “Guillermo Samperio. Entrevista”, loc. cit., p. 9.

¹⁷⁹⁶ Guillermo Samperio. “Transcripción del chat con Guillermo Samperio llevado a cabo el 3 de julio de 2003”, op. cit.

¹⁷⁹⁷ Guillermo Samperio en Juan Villoro. “Guillermo Samperio. Entrevista”, loc. cit., p. 9.

¹⁷⁹⁸ Guillermo Samperio. *Después apareció una nave. Recetas para nuevos cuentistas*, op. cit., p. 39.

siendo el sostén del relato”¹⁷⁹⁹. Así se atestigua en “Fuera del ring”, cuyo sórdido final impacta por su contundencia – “El manager, debajo de la última mesa, saca una pistola y dispara cuatro veces contra el cuerpo de Rodolfo”¹⁸⁰⁰ –; en “El hombre que mira de lado”, donde se refiere el suicidio de un jubilado al que se le habían dislocado los ojos por culpa de su incapacidad para mirar de frente – “El Chueco permanece imperturbable, extiende el brazo, toma la pistola”¹⁸⁰¹ –; o en “De cuarto en cuarto”, en el que un pirata informático comete un asesinato virtual en un foro: “Harto del mequetrefe, Guardián le escribió siete veces “¡boommm!””, aunque sabía que una pistola sólo cargaba seis balas y le cortó para siempre el acceso a ese pinche Lalo.”¹⁸⁰²

No pocos microficcionalistas se nutren de la lectura de novelas policiacas y de la visualización de *thrillers* para después conducirse por los caminos de lo fantástico. Nuestro autor, gran conocedor de la obra de novelistas como Georges Simenon o de cineastas como Christopher Nolan, alimenta su cuentística con metáforas y recursos líricos que multiplican los sentidos figurados del título o paratexto en que se insertan. Así acontece en “La sombra”, prosa poética y neofantástica sobre un joven que, tras ser secuestrado, torturado y abandonado por un grupo de mafiosos, se cobija en la oscuridad para tratar de controlar a “Sotelo”. Con este nombre – acaso híbrido fonético entre “*soterrado*” y “*cauteloso*” – designa a su sombra, despiadada vengadora que se lanza “al cuello del que estaba más cerca”¹⁸⁰³, descuartiza a los secuestradores como un ángel exterminador y, arrastrada por la cólera, asesina a una anciana con la que se topa en su huida. Esta desfiguración de la realidad que padece el personaje recuerda en primera instancia a la expresada en “El difunto yo” (1927) de Julio Garmendia:

Tengo razones para creer que mi *alter ego*, que sin duda espiaba mis movimientos desde algún escondrijo improvisado, a favor de las sombras de la noche, se apoderó en seguida de mi cadáver, lo descolgó y se introdujo dentro de él. De este modo volvió a la alcoba conyugal, donde pasó el resto de la noche ocupado en prodigar a mi viuda las más ardientes caricias.¹⁸⁰⁴

Más exactamente, el alivio del sentimiento de culpabilidad que va aparejado al desplazamiento simbólico de las atrocidades, atribuidas a *otro*, nos trae a colación los

¹⁷⁹⁹ *Ibíd.*, p. 40.

¹⁸⁰⁰ Guillermo Samperio. *Fuera del ring*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 102.

¹⁸⁰¹ Guillermo Samperio. *La brevedad es una catarina anaranjada*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 421.

¹⁸⁰² Guillermo Samperio. *La guerra oculta*, op. cit., p. 67.

¹⁸⁰³ Guillermo Samperio. *La Gioconda en bicicleta*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 357.

¹⁸⁰⁴ Julio Garmendia. *La tienda de los muñecos*, Caracas, Monte Ávila, 1981, pp. 76-77, [1927].

Crímenes ejemplares de Max Aub. En ellos también el asesino *olvida* los medios para justificar cualquier fin – “¿Ustedes no han tenido nunca ganas de asesinar a un vendedor de lotería, cuando se ponen pesados, pegajosos, suplicantes? Yo lo hice en nombre de todos”¹⁸⁰⁵ – y se relativiza la certidumbre depositada en la identidad: “Era otro, pero se lo merecía igual que aquél.”¹⁸⁰⁶

El propio Aub se sirve de lo fantástico y de lo poético para enfocar de otra manera las convenciones de los relatos de suspense. Por ejemplo cuando narra cómo la uña del dedo meñique derecho de Pedro Pérez, “enterrado ayer”, crece y cobra vida en la tumba con el propósito de vengar la infidelidad de su esposa: “Casi de un salto atravesó la garganta de Lucía, que ni ¡ay! dijo, para tirarse hacia la de Miguel, traspasándola. Fue lo menos que pudo hacer el difunto: también es cuerno la uña.”¹⁸⁰⁷

Samperio renueva las técnicas que se aplican al género negro, de suerte que las entidades difusas y huidizas de sus textos se tornan simbólicas en vez de accidentales, como ocurre con esta identificación poética del humo con la oscuridad: “Sotelo regresó a mi espalda, tranquilo, a posarse en sus maneras humosas de sombra”¹⁸⁰⁸. Para plantear con una nueva perspectiva la dicotomía entre el Dr. Jeckill y Mr. Hyde, actualiza el tópico del desdoble de identidad recurriendo a la violencia sin paliativos de películas como *Reservoir Dogs*, *Pulp Fiction* o *Sin City*¹⁸⁰⁹. De hecho, puede definírsele como el *Quentin Tarantino de la literatura* por la mezcla de ironía y pasión con que introduce elementos de las artes visuales – desde el dibujo animado hasta el *videoclip* – para incrementar el efecto de sus ficciones.

En este eclecticismo se insertan las preocupaciones acerca del hecho literario y de los problemas que suscita la escritura. Como ilustración de esta inquietud podemos citar “Las sombras”, apuesta metaficcional relacionable con “La sombra” desde el título. El relato, que cuenta con distintas expectativas para la resolución de la trama, se inicia con un hombre adormecido en una mecedora. Mientras sueña, dibuja un dedo femenino

¹⁸⁰⁵ Max Aub. *Crímenes ejemplares*, op. cit., p. 26.

¹⁸⁰⁶ *Ibíd.*, p. 76.

¹⁸⁰⁷ Max Aub. “La uña”, en Clara Obligado (Ed.). *Por favor, sea breve. Antología de relatos hiperbreves*, op. cit., p. 77.

¹⁸⁰⁸ Guillermo Samperio. *La Gioconda en bicicleta*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 357.

¹⁸⁰⁹ *Vid.* Quentin Tarantino (Dir.). *Reservoir Dogs*, Estados Unidos, Miramax Films, 1992; *Pulp Fiction*, Estados Unidos, Miramax Films, 1994; y Frank Miller, Robert Rodríguez y Quentin Tarantino (Dirs.). *Sin City*, Estados Unidos, Dimension Films, 2005.

al tiempo que es soñado y construido por éste: “La verdadera sombra nunca existió (...), ya que nunca pudo ser idéntica al hombre del cual es brumosa noticia; de ahí que tenga una vida independiente, sujeta a leyes que no le atañen al cuerpo del que pende, aunque viaje con nosotros como un amigo misterioso que ha perdido el habla.”¹⁸¹⁰

Para profundizar en los terrenos del cine negro, Samperio emplea los recursos aprendidos tanto de las vanguardias históricas como de la posmodernidad. En “Nieves de Navidad”, ofrece un cuento posmoderno donde se confrontan dos historias paralelas, la del agente fronterizo Aurelio y la de unos tipos vestidos de Santa Claus. En este segundo plano narrativo se crea una atmósfera circense parecida a la de *Freaks*¹⁸¹¹ o a la de las escenas más grotescas de *Viridiana*¹⁸¹². De este ambiente indecoroso surgen unos hombres de baja estatura que, disfrazados e impunes, escapan de la policía en un camión que esconde enormes cantidades de droga. Frente al candor de las narraciones navideñas, asistimos a una suerte de *nieves negras* que transfiguran el sentido tradicional de la celebración e ironizan con el poco inocente color blanco de la cocaína.

El lector se distrae con las anécdotas biográficas de Aurelio o con la sospecha de una matanza a gran escala, insinuada a través de diálogos rápidos y entrecortados en los que se alude a la presencia de metralletas. La tensión entre los planos interrelacionados se plasma con un anticlímax lírico – “El enano Eduardo mete el dedo índice en la bolsa, se pone un monte en la palma de la mano, le sopla y hace una nube blanca que todos intentan aspirar”¹⁸¹³ –, de modo que acabamos con la sensación de que Charles Dickens ha resucitado en el siglo XXI, se ha aficionado a los filmes de suspense y ha retomado la escritura con sarcasmo y nostalgia.

En “Muñecos, felinos y dos asaltos” se evocan las *road movies* estadounidenses, con la particularidad de combinar las persecuciones de coches con la exhibición de los conflictos interiores de los narcotraficantes. Con un lenguaje sobrio y directo, destacan las frases-secuencias construidas con verbos de acción – “volteó hacia atrás y allí estaban (...), sacando las armas al aire”¹⁸¹⁴ – para parodiar los estereotipos de los filmes más violentos. El plan de los protagonistas consiste en robar una escultura felina, de alto

¹⁸¹⁰ Guillermo Samperio. *Textos extraños*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 286.

¹⁸¹¹ Tod Browning (Dir.). *Freaks*, Estados Unidos, Metro Goldwyn Mayer, 1932.

¹⁸¹² Luis Buñuel (Dir.). *Viridiana*, España/ México, Films Sans Frontières, 1961.

¹⁸¹³ Guillermo Samperio. *La Gioconda en bicicleta*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 346.

¹⁸¹⁴ *Ibíd.*, p. 358.

valor espiritual, para intercambiarla por la liberación de su líder. Estos *gángsteres* filósofos, más artistas que criminales, entrevén las presumibles motivaciones de algunos medios de comunicación e invierten los tópicos sobre su oficio para obtener ganancias cualitativas, no monetarias: “Un asalto discreto sólo para las páginas culturales. Nada de Picassos ni Monalisas ni objetos por el estilo (...). Nada de opinión pública en contra”¹⁸¹⁵. El cuento no sólo selecciona fragmentos de las películas más trepidantes, sino que además critica con sutileza las intenciones propagandísticas o comerciales de buena parte de las mismas.

Admirador de los filmes signados por la contención, la ironía y la complejidad de sentimientos, la *negrura* de la poética samperiana acepta comparaciones con la de Woody Allen, tanto por el humor como por el extrañamiento que producen sus técnicas metaficcionales¹⁸¹⁶; con la de David Lynch, por la sensualidad, la ambigüedad y la indefinición argumental¹⁸¹⁷; con la de Kim Ki-duk, por la capacidad para integrar lo puramente físico en una visión filosófica y espiritual¹⁸¹⁸; o con la de Virginia Despentes y Coralie Trinh Thi, por la intensidad, la concisión y el erotismo¹⁸¹⁹. Esta herencia cinematográfica se concreta tanto en las narraciones de cierta extensión como en las microficciones.

En “Ziska y los viajes”, la crónica más larga de *La Gioconda en bicicleta*, un viajero mexicano relata en primera persona que, a su llegada a una pequeña población de Hungría, sufre una indigestión de coles. En la sala de espera de la consulta médica, conoce a una atractiva enfermera llamada Ziska. De pronto, irrumpe la policía y detiene al doctor que iba a atenderlo, acusado de “bigamia, pornografía, perversión, faltas a la moral y no sé qué tantas mierdas más”¹⁸²⁰. El motivo de la intervención policial reside en el descubrimiento de un vídeo donde el médico había grabado escenas sexuales realizadas por él, la enfermera y una paciente. Los tres profesan la democracia cristiana en una ciudad presidida por el comunismo, lo que desemboca en la proliferación de sospechas y rumores.

Al principio, el narrador rememora las sugerencias de Francis Bacon y

¹⁸¹⁵ *Ibíd.*, p. 359.

¹⁸¹⁶ *Vid.* Woody Allen (Dir.). *The Purple Rose of Cairo*, Estados Unidos, Orion Pictures, 1985.

¹⁸¹⁷ *Vid.* David Lynch (Dir.). *Mulholland Drive*, Estados Unidos/ Francia, Universal Pictures, 2001.

¹⁸¹⁸ *Vid.* Kim Ki-duk (Dir.). *3-iron (Bin-jip)*, Corea del Sur, Big Blue Film, 2004.

¹⁸¹⁹ *Vid.* Virginia Despentes y Coralie Trinh Thi (Dirs.). *Baise-moi*, Francia, FilmFixx, 2000.

¹⁸²⁰ Guillermo Samperio. *La Gioconda en bicicleta*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 371.

reflexiona sobre su situación en estos términos: “De regreso al país de origen, no se apresure el viajero en relatar historias (...), [ya que] las experiencias del viaje maduran con el tiempo”¹⁸²¹. No obstante, cuando Ziska es vituperada por escándalo sexual, comprende el peligro que afronta con su aventura. Debido a la coyuntura social y política, la joven decide ocultarse y concertar una cita secreta en un bar definido como “penumbroso, sórdido, de luz amarilla (...), [con] el cantinero sin rasurarse, pocas y aisladas botellas a su espalda y un espejo seboso que ya no reflejaba”¹⁸²². El hombre, pese a encontrarse en un país extranjero en compañía de una chica perseguida, acalla el pudor de su interlocutora asegurándole con franqueza “que podríamos platicar sin reservas.”¹⁸²³

La intimidad propiciada por la atmósfera – teñida por el humo de los cigarrillos – y la precisión en los pormenores del asunto – interrumpido por incisivos comentarios y descripciones sucintas – acrecientan el suspense. Gradualmente, se aviva el erotismo de la conversación a través de una excitación que se mueve en dos niveles: el pasado reciente alusivo a la explícita filmación y el presente de la narración, donde el riesgo de ser localizados por las autoridades se complementa con un juego en el que las piernas se rozan y las manos se besan. Entonces el lenguaje se torna erótico, casi pornográfico, en un desafío a las palabras y a los actos comedidos que termina por exaltar la libertad a todos los niveles. En el *ménage à trois* que refiere Ziska se postula el goce a la vez individual y conjunto, introspectivo y repleto de ternura:

La piel de Anna era fuerte y suave a un tiempo y sus manos me daban un tacto nuevo, inimaginado y enardecedor. Cuando József nos desnudó y vino hacia nosotras y nos hacía el amor por turnos, tuve la visión de un Eger sombrío y asfixiante. ¿Me entiende? Y que la vida estaba naciendo para mí entre los cuerpos de Anna y de mi querido József, tocando la humedad de ella, mientras él me penetraba, como a ella, a momentos por el ano y a ratos por la vagina. Ambas le besábamos el pene y nos turnábamos para metérselo completo en la boca... Yo estaba entregada a la diversión, al retozo, pero en especial a mí misma, y no a ellos, pero con ellos. Tuve varios orgasmos, tantos quizá como los de la viuda Fényes, que ondulaba su cabellera pelirroja como si fuera una crin lenta en el viaje. József terminó y dormitamos los tres abrazados.¹⁸²⁴

El narrador admite que la pureza del sexo se sobrepone a la hipocresía social que

¹⁸²¹ *Ibíd.*, p. 367.

¹⁸²² *Ibíd.*, p. 372.

¹⁸²³ *Ibíd.*, p. 373.

¹⁸²⁴ *Ibíd.*, p. 377.

debe enfrentar su confidente: “Sentía yo aquella inocente historia en los genitales”¹⁸²⁵. Tras despedirse de ella, vuelve a su país y allí, mientras contempla con fetichismo la prenda que recibió como recuerdo, halla en dos recortes de periódico que “Ziska lleva sólo un guante negro. El pie de foto explica que se trata de una de las extravagancias de la singular modelo húngara”¹⁸²⁶. El otro guante simboliza así el cambio en la trayectoria vital de la enfermera, al tiempo que confirma su victoria sobre la mojigatería de la sociedad en que vivía. La historia puede entonces estar motivada por el encuentro casual del diario. O por la intuición de que el futuro de la muchacha estuviera anticipado por un consejo accidental del mexicano, quien profetizó que su exotismo no pasaría desapercibido en las revistas de moda.

En cualquier caso, la destreza en el manejo de la línea de intensidad se observa a lo largo de todo el texto, aligerándose al final por medio de un soberbio giro que dota de lirismo a una narración, por lo demás, fiel a los rasgos definitorios del cine negro. Los últimos párrafos no son explosivos, sino ambiguos, a medio camino entre lo elusivo y lo sorprendente. Un solo objeto – el guante – nos hace preguntarnos si estamos ante un relato autobiográfico o una invención, revelando con su mera existencia las dimensiones fronterizas entre la realidad y la ficción.

En “La mujer de la gabardina roja”, el suspense se genera no sólo por las expectativas argumentales, presentes en todo el relato a través de la reproducción de los pensamientos de Maira, sino sobre todo por la ruptura de la sintaxis y por la forma en que se distribuyen, entrecortan y fragmentan las oraciones. El sentido de las mismas no termina con el punto ortográfico, sino que se prolonga en las siguientes. El hecho de que la protagonista haya vuelto a fumar denota la seriedad de un acontecimiento turbio e indeterminado, cuyo desvelamiento progresivo se corresponde con las volutas de humo sugeridas por un fraseo impresionista, casi cinematográfico: “Ella no miraba a nadie. (...) Hacía mucho que no fumaba. (...) La primera noche. Algunos días. Después, quizá todo se iría acomodando. Trataba de consolarse. Principalmente eso le disgustaba. Tener que aguantarse. Imposibilitada de rechazar el deseo. El asunto estaba podrido.”¹⁸²⁷

La crudeza de los sucesos se insinúa desde los párrafos iniciales, donde leemos

¹⁸²⁵ *Ibíd.*, p. 377.

¹⁸²⁶ *Ibíd.*, p. 379.

¹⁸²⁷ Guillermo Samperio. *La mujer de la gabardina roja y otras mujeres*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 397.

que “aún sentía las ataduras en muñecas y tobillos”¹⁸²⁸. La alternancia entre primera y tercera persona, junto a la fractura que el punto ortográfico provoca en las subordinadas, retrasa la revelación de las causas. Con estos procedimientos se logra que el lector se convierta en detective de la historia. Pese a los indicios de un crimen, ocurrido o por venir, al final descubrimos que lo narrado supone una tregua reflexiva, no la solución definitiva a un problema de calada más profunda.

Al recordar los hitos decisivos de su vida, marcada por las divergencias con su madre y por una relación incestuosa con su medio hermano, la mujer se prepara para afrontar su soledad. Hasta los últimos párrafos no sabemos que ha abandonado a su marido después de que éste la dejara atada, durante varios días, a la cabecera de la cama. El caso a resolver era, por tanto, una pasión sadomasoquista: “Cada cierto tiempo me decía te tengo una sorpresita. Un dolor nuevo. Una aplicación distinta. Me ataba los pezones. De ahí dibujaba mi cuerpo a su antojo.”¹⁸²⁹

En “Despadrada”, *nouvelle* erótica de alto voltaje incluida en *La guerra oculta*, Samperio cocina un sabroso *thriller* con guerra de sexos y juego de intereses como principales ingredientes. En el contencioso que se realiza contra Edward Hopkins por supuesto adulterio, se ofrecen como pruebas irrefutables unas grabaciones con su voz. En ellas relata encuentros sexuales extremos con mujeres exóticas. El más escabroso concluye con un homicidio involuntario, fruto de rodear el cuello de una mulata durante el orgasmo: “Ella se desplomó contra el suelo, yo seguí moviéndome hasta dejarle el culo chorreando; me quedé un rato sobre su cuerpo y entonces me di cuenta de que no se movía. Le quité el cinturón, la giré, le di de cachetadas y no respondió.”¹⁸³⁰

El acusado confiesa a su abogado defensor, un tal George Salinger, que inventó esas historias para compartirlas con su esposa por teléfono, con la voluntad de que ésta no lo agreda ni profiera más amenazas apuntándole con una pistola: “Ella me pedía que le contara un cuento; yo ya sabía que se trataba de una aventura que yo supuestamente habría corrido con cualquier mujer en algún baño. Geraldine me pedía puras aventuras en baños, sólo en baños, donde hubiera peligro”¹⁸³¹. Así afirma que, en complicidad con su cónyuge, emplearon correas como juguetes eróticos para garantizar la estabilidad del

¹⁸²⁸ *Ibíd.*, p. 398.

¹⁸²⁹ *Ibíd.*, p. 406.

¹⁸³⁰ Guillermo Samperio. *La guerra oculta*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 48.

¹⁸³¹ *Ibíd.*, p. 48.

matrimonio. El jurado emite su veredicto sustentándose en unas fotografías que muestran las marcas de un objeto flexible sobre el cuerpo de la mujer. Acusado de maltrato y sevicia, Edward deberá indemnizarla con una pensión, “la cantidad de ciento veinte millones, cumplir siete años de prisión y asistir a tratamiento psiquiátrico durante dos años.”¹⁸³²

Los eventos del juicio se alternan con la sesión terapéutica de Geraldine Hopkins con su irónica psicóloga, quien la incita al desahogo prometiéndole que “del diván a mi oído sus palabras van a dar a una caja fuerte. Nadie conoce la combinación. A veces yo misma la olvido. Prosiga”¹⁸³³. De esta forma descubrimos que Salinger, a la postre su amante, la convenció de la pertinencia de las grabaciones y las fotos. El texto termina con una alusión a su propio título, cubriendo de matices inconscientes el cálculo de una traición no tan sistemática y racional como parecía: “En su relación con George – dijo la psicoanalista – encuentro la ausencia del padre. Perdón por la expresión, pero usted está despadrada; vea, el propio Edward le lleva veinte años.”¹⁸³⁴

El suspense hilvanado en estas narraciones, influidas por *leitmotiv* temáticos y estilísticos del cine negro, confluyen con la tensión erótica. Empero, su culminación queda *suspendida* (nunca mejor dicho) o relativizada a través de finales diluidos – como en “La mujer de la gabardina roja” – o desviados de su filiación detectivesca – como en “Ziska y los viajes” y “Despadrada”.

Por lo que respecta a sus escépticas y perturbadoras *microficciones negras*, Samperio se apoya en juegos conceptuales y/o lingüísticos para abarcar de un solo golpe de vista todo un universo delictivo y marginal. Basta una línea para definir la situación conflictiva del sospechoso – como en “Fuerza noctámbula”: “Durante las noches le venía una fuerza centrípeta que, inevitablemente, la lanzaba a las calles”¹⁸³⁵ –, un aforismo para afirmar y negar simultáneamente su identidad – “Me cambio a mí mismo. No me busquen”¹⁸³⁶, o un apunte de carácter psicológico para capturarlo – como en “Término medio”: “No le gustaba que descubrieran su lado oscuro; por ello vestía de

¹⁸³² *Ibíd.*, p. 51.

¹⁸³³ *Ibíd.*, p. 43.

¹⁸³⁴ *Ibíd.*, p. 53.

¹⁸³⁵ Guillermo Samperio. *La brevedad es una catarina anaranjada*, op. cit., p. 116.

¹⁸³⁶ *Ibíd.*, p. 444.

negro: para ocultar la oscuridad de su espíritu.”¹⁸³⁷

La ficción breve es el espacio ideal para resumir en un lema el punto de partida del buen detective: “Un círculo vicioso se rompe por cualquiera de sus partes”¹⁸³⁸. Las descripciones líricas subsisten *per se* y las acciones se desarrollan sin pausa, en sintonía con un tono de resoluciones múltiples y/o fantásticas. Atesorando todas las expectativas de la trama en menos de un minuto, el lector da con la clave cuando comprende que dispone de la última palabra. Véamoslo en “El hombre de negro”:

Un hombre embozado en su capetón negro, con un sentimiento hundido en el pecho como estaca, de manera subrepticia viola el tiempo donde existió y viola las oficinas de concreto. Sube, emocionado y misterioso, por las escaleras de servicio. Si escucha algún ruido, detiene el paso, lleva la mano derecha a la empuñadura del sable y espera que el peligro se aleje. Sigue subiendo, mientras en su pecho ahora juguetea una canción plateada que susurra voces negras: sólo tú. Llega a un piso muy extraño y sabe hacia dónde dirigir sus pasos. Penetra en la habitación del fondo, donde el aroma a mujer es tan fuerte que él lo reconoce al entrar. Aspira hondo para llevarse en la memoria esa presencia que en ese momento es sólo silencio y penumbra, tiempo perdurable y transfigurado. El Hombre de Negro mete el brazo debajo de su largo capotón, hurga en el pecho como sacándose un dolor, y extrae una flor luminosamente amarilla que trajo el tiempo, cultivada tal vez en la zona norte de San Marino. La deposita en un florero de barro y sale.¹⁸³⁹

En *Tongolele y el ombligo de la luna*, Samperio da una vuelta de tuerca más a su asimilación de las estrategias retóricas del cine negro al aplicarlas a la literatura juvenil. En esta *nouvelle* la imagen desempeña un papel fundamental, ya que el texto se apoya en dibujos y fotografías relevantes tanto desde el punto de vista estético como desde la perspectiva documental. De hecho, esta biografía novelada de la exótica bailarina, actriz y pintora Yolanda Montes, *alias* Tongolele, no se entendería sin su fuerte conexión con lo visual.

En el capítulo “¡Luces...! ¡Cámara...! ¡Secuestro!” título de evidentes visos cinematográficos, unos mafiosos planean secuestrar a la artista el día de la inauguración de una exposición de sus cuadros. Para lograrlo se valen de un montaje *de película*, haciendo creer a la víctima que todo lo que sucede forma parte del evento. Con la excusa de rendir tributo a su trabajo en el celuloide, “habrá un show en el que tres actores disfrazados de maleantes fingirán secuestrarla. [Un *gángster*] le suplica por

¹⁸³⁷ Guillermo Samperio. *La guerra oculta*, op. cit., p. 36.

¹⁸³⁸ Guillermo Samperio. *La brevedad es una catarina anaranjada*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 443.

¹⁸³⁹ Guillermo Samperio. *Gente de la ciudad*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 203.

favor que ella actúe el papel de secuestrada y al final van a rescatarla el Santo y Blue Demon.”¹⁸⁴⁰

Tras unos pasajes donde se funden la acción y la intriga, Tongolele desaparece sin dejar rastro. Dada la naturaleza del espectáculo ofrecido, la mayoría de los asistentes piensa que ella había aprovechado la confusión para escaparse con el admirador que la acompañó durante la velada. Lo que nadie *sospechaba* es que los niños protagonistas de la historia descubrieran el misterio: “No es por nada, pero cuando en el periódico salieron las declaraciones de la policía acerca de las ‘líneas de investigación’ que estaban siguiendo, comprendimos que si nos quedábamos cruzados de brazos no íbamos a llegar a ninguna parte jamás”¹⁸⁴¹. Nótese cómo esta desconfianza en la labor policial ha sido uno de los tópicos del género desde “Los asesinatos en la rue Morgue”, de Edgar Allan Poe:

Han caído en el grande aunque común error de confundir lo inusitado con lo abstruso. Pero precisamente por estas desviaciones del plano de lo corriente es por donde la razón hallará su camino, si ello es posible, en la investigación de la verdad. En indagaciones como las que ahora estamos haciendo no debemos preguntarnos tanto “¿qué ha ocurrido?” como “¿qué ha ocurrido que no había ocurrido jamás hasta ahora?”¹⁸⁴²

La maestría de Samperio en estas lides se pone de manifiesto al final del libro. La clave de dónde podía estar Tongolele reside en lo más obvio, y por ende más oculto, para el lector: en el título de la obra. La solución radica menos en el hallazgo de las piezas que en la suficiente dosis de ingenio para colocarlas de otra manera. Cuando los niños averiguan que *el ombligo de la luna* no sólo alude a una parte de la anatomía de la secuestrada, sino también al antiguo nombre de un bar situado en “el kilómetro treinta y tres de la carretera federal a Cuernavaca”¹⁸⁴³, comprendemos que debemos ampliar la carga semántica del referente para resolver el enigma.

Antes de deslumbrarnos por este golpe maestro recorreremos distintas etapas, desde la suspicacia hasta la empatía con los miembros de la mafia. La primera la suscita la descripción del líder, personaje comparable al Joker de *The Dark Knight*¹⁸⁴⁴ por la saña con que se desfigura el rostro: “El jefe tiene cara de malo. (...) Pero no un malo

¹⁸⁴⁰ Guillermo Samperio. *Tongolele y el ombligo de la luna*, op. cit., p. 65.

¹⁸⁴¹ *Ibíd.*, p. 99.

¹⁸⁴² Edgar Allan Poe. *Narraciones extraordinarias*, op. cit., p. 49.

¹⁸⁴³ Guillermo Samperio. *Tongolele y el ombligo de la luna*, op. cit., pp. 106-107.

¹⁸⁴⁴ Christopher Nolan (Dir.). *The Dark Knight*, Estados Unidos, Warner Bros, 2008.

cualquiera, sino uno de película. (...) [Como] siempre fue muy guapo, pues como que a los colegas no les inspiraba respeto verlo tan bonito. Así que (...) se tasajeó la cara con la navaja de rasurar (...). Si había sido capaz de eso, podría serlo de muchas cosas”¹⁸⁴⁵. La segunda la propicia la siguiente reflexión sobre la vejez, inesperada en una narración destinada a los adolescentes, pero quizá por ello más pertinente y necesaria:

Dicen por ahí que a la gente, cuando les está llegando la hora de la hora, les pasa por la cabeza la película de su vida, pero, ¿sabe qué?, a mí me da que eso no es cierto.

Puede que acaso llegue a sucederle a los más jóvenes, a los que mueren sin deberla, temerla, y mucho menos esperarla. No a mí. No al jefe. Le apuesto que a usted tampoco.

Yo llevo varios años con la misma película en el pensamiento. La veo. La reveo y a veces hasta le cambio el final, porque eso sí que puedo hacerlo. Lo que no consigo modificar, por más que lo intente, son las escenas del pasado. Con éstas no hay modo. El director ya dijo “¡corte!” y el editor eligió las que se quedaron.

Lo malo no es ver lo mismo todo el tiempo, sino que no todo lo que veo me gusta.

Ojalá de verdad los recuerdos fueran como el cine y al final quedara algo lindo, aunque fuera una sola escena que hiciera valer toda una vida.¹⁸⁴⁶

Como observamos en este símil entre arte cinematográfico y trayectoria vital, en la poética samperiana el negro se vuelve gris. Su escritura se beneficia de los recursos de la imagen, pero matizándolos, transformándolos o conduciéndolos por otra dirección. Esta habilidad se advierte sobre todo en su manejo del color, concebido tanto en su dimensión plástica como simbólica.

Según el D. R. A. E., la décima acepción del vocablo *negro* se refiere de forma genérica a dos disciplinas concretas: “Dicho de la novela o del cine: Que se desarrolla en un ambiente criminal y violento”¹⁸⁴⁷. El término *suspense* posee una definición única y más específica: “Expectación impaciente o ansiosa por el desarrollo de una acción o suceso, especialmente en una película cinematográfica, una obra teatral o un relato”¹⁸⁴⁸. Por su parte, el primero de los nueve significados de *misterio* se aplica a una “cosa arcana o muy recóndita, que no se puede comprender o explicar.”¹⁸⁴⁹

Frente al origen moderno de la palabra *suspense*, proveniente de lenguas tan decisivas para la literatura y el cine contemporáneos como el francés y el inglés, las

¹⁸⁴⁵ Guillermo Samperio. *Tongolele y el ombligo de la luna*, op. cit., p. 19.

¹⁸⁴⁶ *Ibid.*, p. 61.

¹⁸⁴⁷ Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española. Vigésima segunda edición*, op. cit.

¹⁸⁴⁸ *Ibid.*

¹⁸⁴⁹ *Ibid.*

etimologías griega y latina vinculan lo misterioso con la religión. No por casualidad las tres expresiones idiomáticas que se le atribuyen apuntan a la fe y a las creencias, denotando un significado más antiguo y menos delimitado por el pensamiento racional. Si bien sólo la narración da cuenta del carácter temporal del suspense, el misterio puede encontrarse en un poema, un cuadro, una escultura o un edificio. Nuestro autor, pintor además de escritor, amplía los límites del género negro cuando recurre a la brevedad, emparentando el cuento con la poesía y el realismo con lo neofantástico. El espacio breve facilita que la imaginación y el lirismo se asocien con la verosimilitud y la acción inherentes a la tensión argumental. No en vano *misterio* rima con Samperio.

La peculiaridad de su incursión en el mundo de la imagen deriva precisamente de esta conjunción entre lo poético y lo ficcional. Su abordaje no lo realiza desde el cine o la pintura, pese a mostrarse deudor de ambas modalidades, sino desde la literatura. Los planteamientos de sus *nouvelles*, poemas en prosa, ficciones breves o ultrabreves desembocan en la creación de obras singulares, *samperianas*. Para ello no se aleja del canon, como corrobora al mantener intactas las convenciones del cine negro relativas a la trama detectivesca, los ambientes oscuros o los personajes violentos, sino que lo enriquece con su particular óptica.

Analizadas la influencia de lo pictórico y de lo cinematográfico en varios de sus textos, hemos de detenernos en su talento para construir una especie de *cómics* sin dibujos ni bocadillos. “Peligro del artefacto” ilustra esta intención en tanto sus adjetivos engendran una impresión de simultaneidad en la lectura, dotando de doble o triple sentido a las acciones enumeradas. Gracias a esta técnica, el lector imagina diversas sensaciones en pocas líneas:

Aunque no lo crea, existen largas agujas cubiertas de una pelambre *menuda y múltiple* que se introduce por un camino tubular que desemboca en una pequeña cavidad abierta al cielo donde algunos hombres echan ciertas hebras de tabaco negro o rubio, inglés, norteamericano o nacional, *aromático o discreto*, por lo regular indiscreto. La aguja entra y sale en varias ocasiones de manera *turbia y meticulosa* hasta que en su salida final la pelambre se oscurece y su olor se vuelve insoportable para la generalidad de los hombres y para todas las mujeres. Algunas personas imaginan que esos artefactos curiosos de evidente largura pueden ser utilizados para limpiarse los oídos y eliminar así pensamientos *ámbar* que a veces nos escurren. No lo intente, pues el alma sin pecados es una sábana limpia y sus enemigos tendrán ante sí el terreno abierto.¹⁸⁵⁰

¹⁸⁵⁰ Guillermo Samperio. *Gente de la ciudad*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., pp. 178-179. Las cursivas son

En este microtexto, la mayoría de los verbos producen el efecto de un movimiento vertiginoso, de modo que las expectativas se cumplen con su sola mención: “Se introduce, desemboca, entra y sale, se oscurece, se vuelve”. En las minificciones lo visual cobra un rango mayor que en cualquier otro género, ya que deben proporcionar un sinfín de imágenes e informaciones con una condensación y una contundencia sólo equiparables a las que se ofrecen en una viñeta. Así se aprecia en “Zacate / estropajo”, narración impresionista en la que, además de transformaciones, choques y trompazos se incluyen onomatopeyas propias del *cómic* (como “plaf”). El agitado proceso de metamorfosis que padece este utensilio doméstico culmina con su *desaparición*, el acto mágico más extremo que puede acometer cualquier entidad: “La melena del zacate entra, sale, rodea, baja, raspa, lame, humedece, hace espuma, plaf, en la jabonadura, vuelve, ataca, escurre, se desliza, quita y quita, se empequeñece, se va quedando calva, la arrinconan, la juntan con otra melena, desaparece.”¹⁸⁵¹

La aproximación de Samperio a la historieta no sólo es estilística, sino también temática. De su interés por este arte surgen sus textos influidos por los elementos escépticos y desmitificadores del *gore*. Esta herencia resulta visible en “El 2000 de Honorato”, donde adapta a los nuevos tiempos tanto la profecía catastrófica como las imágenes casi surrealistas del *Apocalipsis* de San Juan: “La historia es un poco la metáfora acerca del infierno, porque los demonios y el infierno no están en la otra vida, sino que los podemos ver en este mundo; es decir, ahorita y aquí está el infierno, con la depredación de la naturaleza, las guerras...”¹⁸⁵²

El cuento comienza con la irrupción de siete diablos que confirman las señales que Honorato había recibido acerca de la inminencia del fin de la humanidad: “Como lo soñó la sibila y en el lugar que ella indicó (...), empezaron a ensartar a la gente (...), hasta que saltaron las vísceras de los muchachos”¹⁸⁵³. En el fondo, el protagonista desea que las fatídicas predicciones se hagan realidad para que su mujer resucite: “Llegando el año 2000, se levantarán los muertos (...). [También] Carmela, como si no se hubiera ido nunca”¹⁸⁵⁴. En su imaginación cohabita lo terrenal con lo sobrenatural, de ahí que su

mías.

¹⁸⁵¹ *Ibíd.*, p. 206.

¹⁸⁵² Guillermo Samperio en Ricardo Pacheco Colín. “Aquí, ahora es el infierno”: Samperio”, op. cit.

¹⁸⁵³ Guillermo Samperio. *La Gioconda en bicicleta*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., pp. 365-366.

¹⁸⁵⁴ *Ibíd.*, p. 365.

tono macabro recuerde al marcado en el rulfiano *Pedro Páramo*. No obstante, el (anti)héroe consigue que su percepción de la Tierra se torne más humorística y ligera, estimulado por el nuevo milenio, los vaticinios y la añoranza de su amada: “Lo pusieron contento los árboles azules y saber que muchos de los que andaban por la calle, como gente normal, eran muertos.”¹⁸⁵⁵

La hipótesis que formula el relato consiste en preguntarnos qué ocurriría si el universo se alterase en función de los anhelos e ideas obsesivas de una sola persona. Si se trata de un buen hombre que ha perdido a su esposa, ¿no merece la pena que se realicen sus sueños? La respuesta posiblemente sea que el mundo puede modificarse sólo a nivel personal. “El 2000 de Honorato” da cauce a la expresión del plano más íntimo del individuo, reivindicándolo a través de imágenes deshumanizadas únicamente en apariencia. Propone una oportunidad de salvación democrática para lo más esencial de la especie. Sugiere que la órbita de rotación del planeta sufre pocas variaciones en su curso porque nunca nos ponemos de acuerdo sobre en qué dirección ha de moverse.

Paradojas similares, nacidas en gran parte de la lectura de *cómics* apocalípticos o de ciencia ficción, se presentan en “Decena” – “ellos, los niños, sueñan con el infierno que se encuentra debajo del primer infierno, adonde arriban los que se van con una segunda muerte”¹⁸⁵⁶ – y en “Fin de milenio y otros íferos”:

Es el instante en que los dioses primigenios, los más crueles, anteriores a los que conocemos y que fueron expulsados hacia la zona de lo desconocido, surgen y desgarran la existencia de múltiples maneras. Llegan con su infierno, anterior al que conocemos, depositan en cada alma la peste infernal de tal mala suerte que el infierno ya no se encuentra distante de nosotros, sino que se deposita en cada uno, un infierno por individuo. Un día, en la madrugada, explota desde nuestro cuerpo ese ífero y no nos abandonará hasta que ese infierno acabe con parte de nuestra vida o con toda. Y ya muertos, tendremos una segunda muerte, la más dura, la más terrible de todas.¹⁸⁵⁷

Por lo que respecta a su asunción de los procedimientos de la publicidad, nuestro autor emprende un camino de ida y vuelta que lo lleva de la imagen a la palabra, y viceversa. Ya Breton anticipó que el lirismo puede formar una alianza indisoluble con los métodos publicitarios, en la medida en que “todo terminaría, no con la culminación de un hermoso libro, sino con la de una bella frase de reclamo en pro del infierno o del

¹⁸⁵⁵ *Ibíd.*, p. 365.

¹⁸⁵⁶ Guillermo Samperio en Varios Autores. “Samperio en su tinta”, op. cit., p. 20.

¹⁸⁵⁷ Guillermo Samperio. *La brevedad es una catarina anaranjada*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., pp. 435-436.

cielo”¹⁸⁵⁸. En el primer *Manifiesto del surrealismo*, expone que la poesía ha de constituir nuestra única preocupación estética y moral, pues ordena el cosmos y compensa las carencias: “Todo medio es bueno para dar la deseable espontaneidad a ciertas asociaciones (...). Incluso está permitido dar el título de POEMA a aquello que se obtiene mediante la reunión, lo más gratuita posible (si no les molesta, fíjense en la sintaxis) de títulos y fragmentos de títulos recortados de los periódicos diarios.”¹⁸⁵⁹

Samperio aprehende estas enseñanzas ideando fórmulas tan memorables para la literatura – “Últimamente siento que mi pasado anda pisándome los talones”¹⁸⁶⁰ – como impactantes para la divulgación publicitaria. Para él resulta natural incorporar en sus textos eslóganes de indudable potencialidad comercial, como demuestra su creación del periódico ficticio “*Veritas*. Lo que otros dicen, nosotros lo decimos mejor”¹⁸⁶¹. En una sociedad en la que las modas y las tendencias artísticas se suceden sin criterio unificador, decide no enfrentarse a la imagen con proclamas en su contra, sino aliarse con ella en la consciencia de que “sólo si el lector se entretiene, nos otorgará su tiempo”¹⁸⁶². Por esta razón, en su artículo “José Luis Cuevas, el dibujante se dibuja”, insiste en una actitud interdisciplinar a la hora de componer y difundir la producción propia: “Aproveché las lecciones que la cultura popular da para obtener la fama: la mejor manera de obtener la atención es el escándalo. La estrella de cine es una continuación en el mercado moderno de la historia personal del artista plástico que influye en la recepción de su obra.”¹⁸⁶³

Sabedor de que en nuestros días la creatividad debe valorarse tanto o más que la destreza artesanal, apuesta por la memoria como basamento del puente que levanta entre imagen y palabra. En este sentido, José Balza arguye que sus textos se alimentan no sólo de la *lectura* y puesta en práctica de las técnicas de los medios impresos y electrónicos, sustentados en la rapidez y el predominio de lo *visual*, sino también de la *observación* de la vida cotidiana:

Hay en él tintes del lenguaje radial, de percepciones periodísticas y hasta de hirientes (¿hilarantes?) toques televisivos. ¿Paradoja o exactitud de una sensibilidad absolutamente actual?

¹⁸⁵⁸ André Breton. *Manifiestos del surrealismo*, op. cit., p. 29.

¹⁸⁵⁹ *Ibíd.*, p. 47.

¹⁸⁶⁰ Guillermo Samperio. *Tongolele y el ombligo de la luna*, op. cit., p. 58.

¹⁸⁶¹ *Ibíd.*, p. 80.

¹⁸⁶² Guillermo Samperio. *Cómo se escribe un cuento. 500 tips para nuevos cuentistas del siglo XXI*, op. cit., p. 24.

¹⁸⁶³ Guillermo Samperio. “El dibujante se dibuja”, *Astillero*, junio-julio de 2000, 2, p. 16.

Bien lo calcula Eduardo Mendoza: estamos ante “un trabajo literario que se ha realizado en la experiencia pero que asimismo ha bebido profundamente en las fuentes de la literatura”¹⁸⁶⁴.

Para ello recurre a la *flexibilidad*, concepto inherente a su poética especialmente perceptible en “Descomponga un reloj”, de *La Gioconda en bicicleta*. En este cuento-ensayo-poema-manifiesto cortazariano, sintetiza las intenciones del libro en una utopía íntima fundada en la tesis de *descomponer* el tiempo y crear nuestro propio espacio. El modo de vida propuesto destaca por su naturaleza artística y actúa no en el ámbito de lo político, sino en el de lo privado. El compromiso se instala en el orden estético, en un claro homenaje – intertextual hasta cierto punto – a “Preámbulo a las instrucciones para dar cuerda al reloj”, de Cortázar, que recordamos aquí:

Cuando te regalan un reloj te regalan un pequeño infierno florido, una cadena de rosas, un calabozo de aire. (...) Te regalan – no lo saben, lo terrible es que no lo saben –, te regalan un nuevo pedazo frágil y precario de ti mismo, algo que es tuyo pero no es tu cuerpo, que hay que atar a tu cuerpo con su correa como un bracito desesperado colgándose de tu muñeca. Te regalan la necesidad de darle cuerda todos los días (...). Te regalan el miedo de perderlo, de que te lo roben, de que se te caiga al suelo y se rompa. (...) No te regalan un reloj, tú eres el regalado, a ti te ofrecen para el cumpleaños del reloj.¹⁸⁶⁵

“Descomponga un reloj” trata de unos amigos que forman una sociedad parecida a la del Club de la Serpiente de *Rayuela*, en la medida en que abogan por un disfrute libre de las horas, desatento a los horarios estrictos. Lo lúdico no está reñido con la edad adulta, precisamente porque en la madurez nos damos cuenta de la imposibilidad de cumplir al 100% las imposiciones laborales calculadas de antemano: “Hombres adultos, responsables (...), incómodos ante la cuenta, ante la hipocresía social, ante los nombres del tiempo.”¹⁸⁶⁶

En vez de concebir la temporalidad como un criterio invariable y meramente cuantitativo, plantean organizar sus minutos, burlar la esclavitud de la linealidad y desfragmentar el círculo vicioso y sin significación de los relojes. Su propósito implica el máximo posible de rigor y de cordura: “No invitamos a los flojos, ni a los vagos, ni a los irresponsables”¹⁸⁶⁷. Su ideología es de índole poética y comienza con la liberación del tiempo, quizá la mejor manera de reconstruir el mundo y partir de cero: “Exaltaría la

¹⁸⁶⁴ José Balza. “Introducción”, en Guillermo Samperio. *El hombre de la penumbra*, Caracas, Alfadil, 1991, pp. 4-5.

¹⁸⁶⁵ Julio Cortázar. *Historias de cronopios y de famas*, op. cit., p. 23.

¹⁸⁶⁶ Guillermo Samperio. *La Gioconda en bicicleta*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 333.

¹⁸⁶⁷ *Ibíd.*, p. 333.

responsabilidad, la iniciativa, el cumplimiento, una alta moral, pues serían propiedades temporales de cada individuo.”¹⁸⁶⁸

Este contexto es propicio para que Samperio elabore eslóganes publicitarios que no sólo conectan con sus incursiones en el campo de los *mass media*, sino sobre todo con la dimensión ética que subyace en su apropiación consciente de los recursos de la imagen: “Este grupo no requiere ser grupo (...), campea en nosotros la flexibilidad”¹⁸⁶⁹. La inflexibilidad se opone a la agilidad al igual que el negocio excesivo impide el ocio. Una actitud artística no se sustenta en la pereza ni en la frivolidad, sino en la lucidez y la apertura mental que favorecen una temporalización más individual que colectiva. La dificultad de esta empresa estriba en que “los relojes (...) esperan en cualquier sitio”¹⁸⁷⁰ y en que el tiempo es como un fantasma concretado, como una abstracción vívida y palpable: “Nunca nos topamos con el tiempo (...). Como nunca vemos el oro: sólo tarjetas de crédito, billetes, papeles, cifras (...); no lo queremos ver.”¹⁸⁷¹

Nuestro autor conjuga las enumeraciones caóticas a lo Whitman y Borges con su empleo de las greguerías, a fin de poner de manifiesto la necesidad de cambiar la hora *fija* por la *libre* y de *leer* la cotidianidad con demora, sin prisa: “Leeríamos al ave, la nube, el zapato. El amor, las hojas de la arboleda. Una sábana, los naipes, el rumor del sueño. Leer los ojos, la respiración, la melancolía, un reloj de ausencias”¹⁸⁷². Esta última hipálage, por cierto, evoca las siguientes de Stanislaw Lem: “Tenía una colección de relojes bailarines, relojes de amanecer y relojes nube.”¹⁸⁷³

En cualquier caso, el texto propone una consigna más radical: “[Que no exista] ningún reloj”¹⁸⁷⁴. Reclama el tiempo del artista, del hombre – “hacer el amor a cualquier hora”¹⁸⁷⁵ –, concluyendo con una invitación en toda regla a la libertad: “Qué más le da, coopere con usted mismo y no nos busque”¹⁸⁷⁶. Asistimos así a un anti-eslogan, literario en lugar de comercial, que se dirige al ser humano, no al consumidor. Se nos muestra

¹⁸⁶⁸ *Ibíd.*, p. 336.

¹⁸⁶⁹ *Ibíd.*, p. 333.

¹⁸⁷⁰ *Ibíd.*, p. 333.

¹⁸⁷¹ *Ibíd.*, p. 334.

¹⁸⁷² *Ibíd.*, p. 335.

¹⁸⁷³ Stanislaw Lem. “De cómo Ergio, el autoinductivo, mató a un carapálida”, op. cit., p. 135.

¹⁸⁷⁴ Guillermo Samperio. *La Gioconda en bicicleta*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 335.

¹⁸⁷⁵ *Ibíd.*, p. 335.

¹⁸⁷⁶ *Ibíd.*, p. 336.

una opción vital plausible, no un producto utilitario, sin pretender convencernos de su conveniencia.

Ya en *Anteojos para la abstracción* se nos ofrece un modo diferente de medir e interpretar el tiempo. En el “Capítulo IV”, el protagonista crea el *Tempus fractum*, un reloj que refleja la época simbólica a que pertenece la persona que lo lleva puesto. Así, en la muñeca de un niño distraído y soñador marca el año 2084, mientras que en la de un hombre severo o carente de romanticismo señala el siglo XIII:

Elaborando algunos relojes, ya en su primera juventud, logró diseñar uno que registraba un comportamiento extraño del tiempo. A través de un campo magnético dirigido a la muñeca del usuario, recibía una serie de pulsaciones que ponían en marcha la maquinaria. Desde su niñez había notado que el mundo adulto se complacía con registros superficiales de la temporalidad. En la adolescencia, comprendí que para la vida práctica de los adultos no podía ser de otra manera, pero me sorprendía que los aplicaran también para su vida íntima, espiritual, amorosa. Buscaban una simplificación de la vida. (...) Así supuse la existencia potencial de una dimensión del tiempo, cuyo fundamento estuviese en la discontinuidad. Aventuré a creer que esta dimensión quizás cumpliera una función distinta de la registrada horizontalmente por los relojes comunes y corrientes.¹⁸⁷⁷

En *Ventriloquía inalámbrica*, se ensalza la capacidad que posee el arte a la hora de “ponerle frases perecederas al ocio, colores a la somnolencia, crucigramas a la desesperación, impedir con cabriolas cómicas el suicidio de algún soñador desencantado, mostrar el trapecio oculto de lo terrible cotidiano, impulsar el insomnio hacia el aro de fuego y otros fines que no tiene caso referir ahora”¹⁸⁷⁸. En el capítulo “Advertencia sobre nada” se reivindica al artista en el significado absoluto del término, aquel que no olvida los detalles que pasan desapercibidos en la existencia cotidiana y se sirve de todas las disciplinas a su alcance para urdir palabras e imágenes que el viento no puede llevarse:

[Los] cómicos comerciantes, cuya estirpe se remonta a varios siglos antes de Cristo y se une en la actualidad con saltimbanquis, ilusionistas, escritores, titiriteros, contorsionistas, bandidos que no se manchan de púrpura, arquitectos, escultores, actrices, entre otros oficiantes y adoradores del simulacro, la alucinación y el pretexto.¹⁸⁷⁹

Samperio se juega el tipo en cada línea, demostrando que el talento depende no sólo de la aptitud, sino también de la actitud. Al servicio de la diversión de los lectores y

¹⁸⁷⁷ Guillermo Samperio. *Anteojos para la abstracción*, op. cit., p. 30.

¹⁸⁷⁸ Guillermo Samperio. *Ventriloquía inalámbrica*, op. cit., pp. 85-86.

¹⁸⁷⁹ *Ibíd.* 15-16.

con la máxima seriedad, sus palabras se encumbran a la altura de los actos por medio de una poética que nace en los bordes de los géneros híbridos pero que posee la vocación de tocar el corazón de la literatura. Por eso, en “A los nuevos cuentistas” sugiere que se rompan las fronteras en las artes y se adopte una perspectiva valiente y serena para constatar su valor en la humanidad: “El cuento genera guías para ver esa vida, para detenerse en sí mismo, viendo o leyendo en los otros. Aquí hay una visión conceptual y ética del mundo.”¹⁸⁸⁰

En conclusión, su uso artístico de la palabra como principal medio de expresión lo convierten en un *poeta*. Además, como hemos visto al estudiar su vinculación con la pintura, la fotografía, el cine, el *cómic* y la publicidad, se presenta en sociedad como un *artista* en sentido amplio. La poética de la libertad de la que hablamos al principio de este capítulo se confirma en su inteligente apropiación de los procedimientos del mundo de la imagen. La ligazón que existe entre lo estético y lo ético, entre lo *retórico* consciente del pulso literario y lo *erótico* instintivo del impulso creativo, nos ayuda a interpretar los hallazgos de una obra versátil y susceptible de asumir diversas formas.

Sólo resta analizar la forma por antonomasia, “El fantasma”.

¹⁸⁸⁰ Guillermo Samperio. “A los nuevos cuentistas”, *El puro cuento*, 2007, 3, p. 7.

CAPÍTULO VI

“EL FANTASMA”

VI.1. “EL FANTASMA” COMO FRACTAL DE LA POÉTICA SAMPERIANA.

Era el Señor De Este Misterio, un territorio tan vasto como el universo mismo, si yo lo quisiera.¹⁸⁸¹

Lauro Zavala, en “Glosario para el estudio de la metaficción”, define el fractal narrativo como un *elemento metonímico* que condensa la totalidad de una ficción en una escala atómica, produciendo un *aire de familia* con el universo al que refiere: “es decir, la parte (el fractal) puede representar al todo y ser intercambiado por otro fractal de la misma serie”¹⁸⁸². El término *fractal*, signo de nuestro tiempo en tanto refleja la necesidad de síntesis en nuestras sociedades repletas de información, proporciona un excelente punto de partida para comprender el papel de “El fantasma” en la poética de Samperio. De hecho, por su complejidad, este texto ha de analizarse desde diversos puntos de vista.

Siguiendo la terminología del crítico mexicano, quien distingue los *marcadores de intertextualidad* “explícitos (comillas, notas al pie) [de los] implícitos (interrupciones, espacios en blanco, cambio de formato)”¹⁸⁸³, el paratexto que nos ocupa ejerce no sólo como texto completo, sino que incluso parece consignar el paradigma perfecto del *architexto* del que hablaba Genette. En rigor se trata de un *escrito* cuyo hipotexto, impensable o imposible, equivale exactamente a toda la literatura. Andrea Bell, en su artículo “El cuento breve venezolano contemporáneo”, da medida con su razonamiento de la proporción que cobra cualquier elipsis en las aportaciones literarias, especialmente en las que se sustentan en la brevedad: “Mientras menos delimitado sea un texto, más tiene que trabajar el lector para contribuir a una comprensión satisfactoria del mismo.”¹⁸⁸⁴

¹⁸⁸¹ Guillermo Samperio. *Ventriloquía inalámbrica*, op. cit., p. 43.

¹⁸⁸² Lauro Zavala. “Glosario para el estudio de la metaficción”, en *Ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura*, op. cit., p. 339.

¹⁸⁸³ Lauro Zavala. *Cómo estudiar el cuento*, op. cit., p. 18.

¹⁸⁸⁴ Andrea Bell. “El cuento breve venezolano contemporáneo”, *Revista Interamericana de Bibliografía*, 1996, XLVI (1-14), p. 131.

Sucre, en *La máscara, la transparencia*, considera que aun en las obras más audaces aparecen *frases hechas o hábitos estilísticos* que restan originalidad: “No es posible decir nada sin someterse a una sintaxis y a significaciones ya establecidas”¹⁸⁸⁵. Simultáneamente a esta codificación en el léxico y en los aspectos temáticos, se asume como norma no escrita que las restricciones formales presuponen o refuerzan la libertad compositiva del artista. Sin embargo, la ausencia total de escritura en “El fantasma” logra que una paradoja se imponga dentro de otra y que ningún tipo de limitación condicione el concepto de independencia creativa. En este sentido puede afirmarse que tal vez Laurence Sterne escribió *Tristram Shandy* (1759) sin sospechar que, para conseguir que el final de una historia se retrasase hasta el infinito en contra de sus fuerzas de avance, no se precisaba escribir nada.

También paradójicamente Samperio se muestra como un autor prolífico, capaz de componer el texto más breve jamás publicado. “El fantasma” reduce la escritura a su mínima violencia, sin menoscabo de su máxima expresión. Frente al bonsái, cuya generación agrade la naturaleza acortando la talla de los árboles, un buen microtexto – sólo en apariencia relativamente rápido de escribir – no empequeñece ni la calidad ni la potencia de la actividad literaria. Involucrado en la cuestión de su propia validez estética, este fractal de la poética samperiana se configura como el representante extremo y probablemente más intenso de la ficción breve posmoderna. No por casualidad Zavala lo cita, en su tipología de estrategias metaficcionales, como el mejor exponente de la “Subversión: Título sin texto (GS: *Fantasma*).”¹⁸⁸⁶

Su brevedad quizá no tenga precedentes en la historia de la literatura. Su única baza reside en un título que anuncia el contenido más extenso del mundo, implicando todas las enciclopedias culturales de cada uno de los lectores. Si bien se ha admitido que “El dinosaurio” monterrosiano, debido a la riqueza de su planteamiento estructural, más que un relato ofrece una novela, “El fantasma”, por su naturaleza híbrida y ambigua, se instala indistintamente en cualquier género literario. Se convierte, *de facto*, en el cuento, el ensayo, la novela o el poema más breve del mundo.

En esta dirección, en su tesis *La trampa en la sonrisa: sátira en la narrativa de Augusto Monterroso* (1995), Francisca Noguerol recuerda los tres cuentos más escuetos

¹⁸⁸⁵ Guillermo Sucre. *La máscara, la transparencia*, op. cit., p. 255.

¹⁸⁸⁶ Lauro Zavala. “Para analizar la metaficción en cine y literatura”, en *Ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura*, op. cit., p. 257.

de Hispanoamérica: “Si “El dinosaurio” ostentaba el título de relato más breve de la literatura, ya ha sido superado por “Dios” de Sergio Golwartz (el texto de este cuento repite simplemente la palabra “Dios”) o “El fantasma” de Guillermo Samperio, cuyo contenido consiste precisamente en que no aparece nada escrito bajo el título”¹⁸⁸⁷. Basta, por tanto, una nomenclatura precisa para expresar una idea infinita.

Aunque la generosidad conceptual de la que hace gala Monterroso sirvió en su momento para activar de manera decisiva la imaginación del receptor e incitar a que la condensación simbólica de un significante indujera a más de un significado, nuestro autor demuestra cómo con un solo sintagma nominal el principio de economía se eleva a su máxima potencia. Su texto no sólo acepta el mayor número de interpretaciones posibles, sino que además, en el plano semántico, el fantasma resulta más ancestral que el dinosaurio al cifrar su existencia en la inmortalidad. Por su condición intangible se concibe como el único ser que puede escapar tanto del paraíso como de los infiernos, comprobando en cierto modo la presencia divina con la misma eficacia con que se libra de ella. Se transforma así en el opuesto inasible, en el palíndromo visual de “Dios”, de Golwartz, cuento que, en opinión de Zavala, “merece ser leído cuidadosamente, en particular en un país mayoritariamente católico como México.”¹⁸⁸⁸

En su artículo “El cuento ultracorto: hacia un nuevo canon literario”, el crítico señala que las ficciones más breves se componen de una a doscientas palabras, situando a “Dios” a la cabeza de su clasificación, en tanto que una lectura literal del mismo “puede llevar a reconocer lo que podría ser la narración más extensa del mundo. De hecho, su interpretación está en función directa del capital cultural y de la enciclopedia intertextual que posea cada lector”¹⁸⁸⁹. En todo caso, el español Juan Pedro Aparicio ya ha reducido a dos el número de sílabas a contabilizar con su “Luis XIV”, de *La mitad del diablo* (2006): “Yo.”¹⁸⁹⁰

Esta sana obsesión por batir el récord de la contención recibe su herencia de las observaciones de Julio Torri en “El ensayo corto”, en *De fusilamientos* (1940), donde

¹⁸⁸⁷ Francisca Noguero Jimémez. *La trampa en la sonrisa: Sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*, op. cit., p. 46.

¹⁸⁸⁸ Lauro Zavala. *Cómo estudiar el cuento*, op. cit., p. 41.

¹⁸⁸⁹ Lauro Zavala. “El cuento ultracorto: Hacia un nuevo canon literario”, *Revista Interamericana de Bibliografía*, 1996, XLVI (1-14), p. 72.

¹⁸⁹⁰ Juan Pedro Aparicio. “Luis XIV”, en Clara Obligado (Ed.). *Por favor, sea breve 2. Antología de microrrelatos*, op. cit., p. 222.

aboga por huir de la *tentación* de agotar el tema: “El desarrollo supone la intención de llegar a las multitudes. Es como un puente entre las imprecisas meditaciones de un solitario y la torpeza intelectual de un filisteo.”¹⁸⁹¹

Moreno Villarreal, en un fragmento de *Linealogía*, aprecia el mismo dilema desde otro ángulo, estimando que la “*tentación* de la escritura sería decirlo todo en una frase”¹⁸⁹². Graciela Tomassini y Stella Maris Colombo, a propósito de “Esquemas de lo posible” de Anderson Imbert, subrayan la importancia que adquiere en la literatura contemporánea el afán de decir más con menos:

Esquemas [...] cuya esencial desnudez resulta acrecidamente compensada con la expansión semántica que experimenta la base textual explícita de estas composiciones en virtud de los juegos basados en presuposiciones e implicaciones, así como los múltiples mecanismos de alusión activados en este terreno ficcional.¹⁸⁹³

“El fantasma” ni siquiera requiere *base textual explícita* para multiplicar los efectos del esquema. Como una greguería implícita, deslumbra cuando consigue que la fórmula “metáfora más humor” produzca el mayor número de imágenes con la menor cantidad posible de letras. La *metonimia* inherente a todo fractal se alza así como una cosmovisión *humorística* que se resuelve en una *metáfora* de lo no enunciable, sin necesidad de auxiliarse en ninguna frase ni, en definitiva, en ninguna palabra. En cierto modo, se convierte en el arte poética no escrita de la literatura samperiana.

¹⁸⁹¹ Julio Torri cit. en Dolores M. Koch. “El micro-relato en México: Torri, Arreola, Monterroso”, loc. cit., p. 165.

¹⁸⁹² Jaime Moreno Villarreal. *Linealogía*, op. cit., p. 27. La cursiva es mía.

¹⁸⁹³ Graciela Tomassini y Stella Maris Colombo. “La minificción como clase textual transgénica”, loc. cit., p. 82.

VI.1.1. Fantasmas tradicionales.

Y otra ventaja que tenemos los cuentistas frente a las producciones cinematográficas o televisivas es que en nuestra creación todo es posible, nuestra imaginación jamás estará supeditada a un presupuesto.¹⁸⁹⁴

Samperio fortalece la noción de lo fantasmal a fin de demostrar y recomponer la esencia de lo maravilloso. Para ello, consciente de que siempre existen conceptos que no se pueden escribir, evita la descripción de su personaje con la particularidad de aludir a prácticamente todas las realidades imaginables. Como apunta Rosalba Campra, debe partirse de la pérdida de vigencia de lo sobrenatural en las narraciones fantásticas:

No ya la lucha, sino la imposibilidad de explicación de algo que no se sabe ni siquiera si ha ocurrido o no. En un mundo enteramente “natural”, inscripto en un sistema de realidad identificable, se abre el precipicio de la no-significación. El héroe fantástico ya no puede combatir; se enfrenta con la nada: un punto interrogativo. Mucho más inquietante, mucho más comprometedor, mucho más fantástico que una legión de fantasmas.¹⁸⁹⁵

Gustav Meyrink, en *El Golem*, sugiere que la nada produce más vértigo que cualquier otro acontecimiento terrible cuando atrapa al protagonista de su novela a una “habitación, llena de ojos que no veía”¹⁸⁹⁶. El hecho de que “El fantasma” no pueda verse multiplica la sensación de horror ya que, si se viera, implicaría, como en el caso del monstruo cabalístico, una lucidez y una recuperación de la memoria lindantes con la locura: “El instinto de conservación me decía que me volvería loco de miedo si llegaba a ver el rostro del fantasma”¹⁸⁹⁷. Pese a esta hipótesis, la propuesta samperiana rompe con todos los tópicos sobre la literatura fantasmagórica en la medida en que no encierra a ningún ser fantasmal en un texto, sino que lo libera.

En la “Introducción” de *Historias de fantasmas de la literatura inglesa I*, de Michael Cox y Robert Gilbert, se explica que en la narrativa tradicional los espectros simbolizaban tanto la vida más allá de la muerte como lo irremediable de la convivencia entre los humanos y “los muertos vengativos o reconfortantes del folclore, [bien] como los aburridos y prosaicos fantasmas de la investigación científica, o como los

¹⁸⁹⁴ Guillermo Samperio. “230”, en *Cómo se escribe un cuento. 500 tips para nuevos cuentistas del siglo XXI*, op. cit., p. 71.

¹⁸⁹⁵ Rosalba Campra. “Fantástico y sintaxis narrativa”, loc. cit., p.109.

¹⁸⁹⁶ Gustav Meyrink. *El Golem*, op. cit., p. 144.

¹⁸⁹⁷ *Ibíd.*, p. 146.

imprevisibles aparecidos de la ficción”¹⁸⁹⁸. En el Diccionario de Oxford, según la misma fuente, un *ghost* es “el alma de una persona fallecida (...) que se aparece a los vivos”¹⁸⁹⁹, lo que conlleva que las consecuencias de sus acciones constituyan el tema central de unas historias estrictamente sobrenaturales. Las comparencias literarias de estos seres desagradables pueden ser culminantes o inesperadas en la trama, pero normalmente se presagian de forma gradual e insistente a través de variados recursos narrativos. Sin embargo, “El fantasma” samperiano aparece de repente, de una sola vez y para siempre, sin provocar terror o haciéndolo muy parcialmente. No resiste, por tanto, ningún tipo de clasificaciones:

En esencia, se pueden reducir a dos: los fantasmas inconscientes condenados a repetir constantemente alguna iniquidad propia o de otra persona, y los fantasmas conscientes. Estos últimos sólo se aparecen a una persona concreta, que buscan para despedirse de ella, para enmendar algún error ancestral o en pos de un desagravio o castigo; pero también (...) cuando, voluntaria o involuntariamente, son conjurados por los vivos.¹⁹⁰⁰

Los fantasmas, dobles misteriosos de los ángeles, simultáneamente están y no están, son buenos y malos, humanos muertos y no humanos vivientes. Pero el vocablo posee también la acepción de la duda, el rencor, los celos, la cobardía o la desesperanza que nos acechan. Como las consecuencias funestas del amor y la muerte, su presencia descompone nuestras creencias más firmes sin que ninguna terapia pueda abolirlos por completo. Su pesada carga deviene insoportable, sobre todo porque suelen manifestarse en grupo. “El fantasma” samperiano, sin prescindir de estas peculiaridades, construye ante todo una tautología, ya que por su estatus fantástico se caracteriza esencialmente por la evasión. Su invocación, como aduciría Campra, no puede resultar más coherente: “Una vez que se ha manifestado como tal, desaparece, y su desaparición es, paradójicamente, la prueba de su existencia.”¹⁹⁰¹

Como si fuera un solitario *superhéroe* de cómics, los poderes de “El fantasma” concentran todos los contenidos y adoptan cualquier forma. Precisamente por carecer de término medio, no se muestra limitado por ningún principio ni final. Al surgir y desvanecerse por arte de magia, su formulación aspira a un lenguaje universal equiparable a la idea de Nietzsche acerca de que “todo nuestro llamado conocimiento es

¹⁸⁹⁸ Michael Cox y Robert A. Gilbert. *Historias de fantasmas de la literatura inglesa I*, op. cit., p. 9.

¹⁸⁹⁹ *Ibíd.*, p. 9.

¹⁹⁰⁰ *Ibíd.*, p. 17.

¹⁹⁰¹ Rosalba Campra. “Fantástico y sintaxis narrativa”, loc. cit., p. 96.

un comentario más o menos fantástico de un texto desconocido”¹⁹⁰². Pese a la dificultad de su esclarecimiento, el texto dibuja un espíritu más vivo que nunca cuya condición esquivada se fundamenta en su naturaleza insustancial, ausente. En apariencia se alza como el espacio más blanco de la literatura, pero en su trasfondo habita en misterios oscuros y sugiere esencias incoloras.

Su invisibilidad, empero, coloca las tradicionales historias de terror en la órbita de la posmodernidad acudiendo a lo real y lo irreal, lo artístico y lo *superartístico*, el sí y el no. Paronomásicamente, “El *fantasma*” invita a dejarse seducir por la *fantasía*. Aunando el homenaje con la emulación de los escritos precedentes y ampliando el marco de la literatura neofantástica, completa la ubicación de nuestro autor en la era posmoderna, ayudándonos a apreciar mejor los recodos insólitos de su obra.

Una forma inmejorable de entenderlo estriba en las siguientes palabras de Ana María Shua, quien en “Temporada de Fantasmas” describe los más recientes síntomas del idealismo berkeleyano en nuestra época como *textos translúcidos* o *medusas del sentido* que escapan de cualquier definición: “No necesitan reproducirse. Tampoco es posible cazarlos. (...) Breves, esenciales, despojados de su carne (...) no se exhiben ante los ojos de cualquiera. El experto observador de fantasmas sabe que debe optar por una mirada indiferente, nunca directa.”¹⁹⁰³

¹⁹⁰² Friedrich Nietzsche cit. en Jaime Alazraki. *En busca del unicornio: Los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, op. cit., p. 106.

¹⁹⁰³ Ana María Shua. *Temporada de fantasmas*, op. cit., p. 3.

VI.1.2. Vinculación con textos de otros autores.

He aquí otra de las grandes contradicciones geniales del cuento: cuanto más personal es un texto, mayor universalidad logrará.¹⁹⁰⁴

“El fantasma” se ha de *leer* toda la vida, especialmente en otros textos. El hecho de que existan tantos títulos con su mismo nombre potencia su misterio, sugiriendo los restos de un palimpsesto universal que puede reencarnarse en el blanco de cualquier obra literaria. Sus antecedentes son infinitos, al igual que sus consecuentes. Así como el propio Samperio, en *Después apareció una nave*, ofrece la opción de que el decálogo de Horacio Quiroga se amplíe – “un punto puede ser que el protagonista puede atravesar paredes”¹⁹⁰⁵ –, la superación del espacio vacío se transmuta en el undécimo mandamiento de todo escritor.

Como observa González Iglesias al analizar el Poema XXV de Optaciano, ya en la Antigüedad Tardía se engendró un género consistente en prever todas las formas literarias futuras. De ahí que pueda establecerse una filiación genética entre el anuncio del verso libre y el poema en prosa, en el caso del ejercicio latino, y la profecía de la absoluta virtualidad en el enigma que propone Samperio. La intertextualidad basada en la conciencia autorreflexiva que éste revela, como las estrofas optacianas del siglo IV d. C., conecta cualquier texto y aun cualquier autor y género concebido:

El poema es centón de sí mismo, *intertexto absoluto, por supuesto de sí mismo, pero porque es intertexto absoluto de todo el lenguaje, de todas las palabras y poemas usados antes y después* (el abstracto de la operación matemática lo sustrae a la linealidad de la evolución literaria, de modo que, como hemos visto, prevé la *totalidad ideal de la literatura.*)¹⁹⁰⁶

Este temprano *modelo* para las vanguardias históricas, por su penetración en los intergéneros, metafóricamente liberaba de los tópicos del tema fijado o de la invocación a las musas con un mecanismo matemático por el que la belleza podía transmitirse de forma ideal, platónica o pitagórica. Tanto el inacabado poema de Optaciano como el inacabable de nuestro autor con recursos finitos proyectan sendos discursos poéticos ilimitados, más fáciles de comprender con la inteligencia que con los sentidos (sobre

¹⁹⁰⁴ Guillermo Samperio. “448”, en *Cómo se escribe un cuento. 500 tips para nuevos cuentistas del siglo XXI*, op. cit., p. 136.

¹⁹⁰⁵ Guillermo Samperio. *Después apareció una nave. Recetas para nuevos cuentistas*, op. cit., p. 160.

¹⁹⁰⁶ Juan Antonio González Iglesias. “El intertexto absoluto: El poema XXV de Optaciano Porfirio”, loc. cit., p. 361.

todo si apelamos al de la vista). La libertad creativa de “El fantasma”, no obstante, no sólo se sobrepone a las reglas estilísticas de cualquier época, ya se refieran éstas al número u orden de sílabas, palabras, frases o versos, sino que incluso se salta la norma literaria de que haya que *escribir algo*.

Nos hallamos por tanto ante una especie de vanguardismo futuro que bien podría calificarse de poesía pura, ya que su huida de la prisión de la escritura nos enfrenta directamente, si no con exactitud con “El Poema”¹⁹⁰⁷, sí con El Texto. Si seguimos la trayectoria de la herencia que recibe “El fantasma” a través de un amplio viaje espacio-temporal por la literatura, no extrañará llegar al “Capítulo VII. Conversación con los hombres”, de *Micromegas. Historia filosófica* (1752), de Voltaire:

Prometióles escribirles un hermoso libro de filosofía, á propósito para su uso y de fácil comprensión, y que en él encontrarían explicado el fin de todas las cosas. Efectivamente, les entregó el volumen antes de marcharse: llevároslo á París, depositándolo en la Academia de Ciencias; pero cuando el secretario lo hubo abierto, sólo alcanzó á ver un libro con las páginas en blanco [*sic*].¹⁹⁰⁸

Samperio plantea un acercamiento posmoderno a la misma cuestión milenaria. Para ello se sitúa en la estela de Borges, quien lamentaba la inutilidad del lenguaje sucesivo para captar las múltiples realidades simultáneas. “El fantasma”, al tratar de englobar la totalidad del cosmos en una sola cifra, emparenta con “El aleph” borgesiano en la medida en que el ángulo donde se divisan el universo y la biblioteca trasluce también la blancura de la hoja infinita. Más específicamente, se transmuta en el “etcétera” de “Argumentum ornithologicum”, ya que su significación nunca puede aprehenderse por completo. La presencia de los incontables se erige así como una extraña demostración de la existencia de la divinidad:

Cierro los ojos y veo una bandada de pájaros. La visión dura un segundo o acaso menos; no sé cuántos pájaros vi. ¿Era definido o indefinido su número? El problema involucra el de la existencia de Dios. Si Dios existe, el número es definido, porque Dios sabe cuántos pájaros vi. Si Dios no existe, el número es indefinido, porque nadie pudo llevar la cuenta. En tal caso, vi menos de diez pájaros (digamos) y más de uno, pero no vi nueve, ocho, siete, seis, cinco, cuatro, tres o dos pájaros. Vi un número entre diez y uno, que no es nueve, ocho, siete, seis, cinco, etcétera. Ese número entero es inconcebible; *ergo*, Dios existe.¹⁹⁰⁹

Según Calvino, el razonamiento que prescinde de la lógica sólo puede llevarse a

¹⁹⁰⁷ *Ibíd.*, p. 366.

¹⁹⁰⁸ Voltaire. *Zadig-Cándido-Micromegas*, op. cit., p. 282.

¹⁹⁰⁹ Jorge Luis Borges. *El hacedor*, op. cit., p. 22.

cabo por una mente superior a la humana, “que sin embargo no debe despreciarse ni considerarse nula, puesto que ha sido creada por Dios, y procediendo paso a paso ha comprendido, investigado y realizado cosas maravillosas”¹⁹¹⁰. Acogiendo parcialmente esta premisa, uno de los posibles juegos que propicia “El fantasma” consiste en cerrar los ojos e imaginar un *número entero inconcebible* no susceptible de sumarse, restarse, multiplicarse ni dividirse. Como ocurre con sus pájaros, también los “Tigres azules” de Borges aparecen como seres insólitos que destruyen la ciencia matemática y, como el texto samperiano, desafían las reglas racionales sustituyéndolas por el misterio eterno de “los días y las noches, con la cordura, con los hábitos, con el mundo”¹⁹¹¹. En este camino trascendente se encuentra asimismo “Descubrimiento”, del argentino Eugenio Mandrini:

Oír el canto de los pájaros, oírlos hasta descubrir cuál de ellos hace del canto el gorjeo invencible. Después oír el aullido de los perros, oírlos hasta descubrir cuál de ellos alcanza el gemido más desgarrador. Y así, hasta finalmente descubrir cómo es en la alegría y en el desamparo la voz la de Dios. Lo demás, su atroz silencio, ya lo conocemos.¹⁹¹²

“El otro tigre” tiene en común con estos textos el cuestionamiento del lenguaje y su representación. En el poema borgesiano se aprecia la diferencia que dista entre “el tigre verdadero” y el “de los símbolos”, así como la conjetura de que ambos felinos se igualen en un mismo nivel de existencia: el de la “ficción del arte” que los nombra. Oculto en la interioridad de los versos, como las letras se esconden en “El fantasma”, cohabita “otro tigre” que podríamos definir como *poesía*; es decir, como “un sistema de palabras humanas (...) / [que] impone una aventura indefinida, insensata y antigua (...) / [y] que no está en el verso”¹⁹¹³. En última instancia, nos asiste el recuerdo del final de “Mateo XXV, 30”: “y todavía no has escrito el poema.”¹⁹¹⁴

En el lado opuesto, Borges imagina en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” “poemas famosos compuestos de una sola enorme palabra”¹⁹¹⁵ que tal vez podría ser “fantasma”. Stanislaw Lem, en el “Viaje decimotercero” de *Diarios de las estrellas*. *Viajes*, inventa

¹⁹¹⁰ Italo Calvino. *Seis propuestas para el próximo milenio*, op. cit., p. 57.

¹⁹¹¹ Jorge Luis Borges. *La memoria de Shakespeare*, op. cit., p. 47.

¹⁹¹² Eugenio Mandrini. “Descubrimiento”, en Clara Obligado (Ed.). *Por favor, sea breve 2. Antología de microrrelatos*, op. cit., p. 168.

¹⁹¹³ Jorge Luis Borges. *Antología poética (1923-1977)*, op. cit., pp. 29-30.

¹⁹¹⁴ *Ibíd.*, p. 55.

¹⁹¹⁵ Jorge Luis Borges. *Ficciones*, op. cit., p. 24.

un lejano planeta de la constelación del Cangrejo, llamado Fantasmio no por casualidad. En él se alberga el Maestro Oh, un sabio que posee en realidad un nombre larguísimo e impronunciable para los idiomas terrestres y que disfruta de menciones honoríficas:

A medida que crecía y estudiaba, le quitaban cada año un título y una parte del nombre y, como demostraba unas aptitudes intelectuales fuera de serie, perdió ya a la edad de treinta y tres años su última distinción, dos años después no tenía ni un título, su nombre era definido en el alfabeto fantasmiano con una sola letra, muda por añadidura.¹⁹¹⁶

Esa letra podría ser, a su vez, la “F” de “fantasma” que, hilando más fino, deriva en la “hache aspirada” de varias palabras que, con el tiempo, enmudecerán en la fijación del castellano. Salvando las rupturas idiomáticas con el original polaco, en el final de “El guardagujas” de Arreola, incluido en *Confabulario total* (1962), se menciona un lugar parecido: “los trenes han creado muchas poblaciones además de la aldea de F”¹⁹¹⁷. El cuento trata sobre un viajero que se dispone a subir a una suerte de tren fantasma que enlaza con todos los puntos de la nación pero que carece de destino. Tras abandonar la fonda en que se hospeda, definida como “un presidio”¹⁹¹⁸, el protagonista se topa con un guardagujas jubilado que le explica lo azaroso de comprar un pasaje que no conduce necesariamente al sitio que uno desea. Tras proferir su intención de llegar a la estación X, la sensación fantasmagórica se incrementa cuando se narra que su viejo guía “se disolvió en la clara mañana.”¹⁹¹⁹

Volviendo a Lem, en “De cómo Ergio, el autoinductivo, mató a un carapálida” se alude a un planeta transparente llamado Aberrabia que “contiene la imagen del Universo entero dentro de él (...), [en] una región de silencio eterno”¹⁹²⁰. En *Solaris*, el océano se identifica con un vasto espectro, inexplicable. La propia estación espacial se compara con un “buque fantasma”¹⁹²¹, ya que las proyecciones materiales que visitan a los astronautas se auto-construyen a partir de recuerdos e imágenes. Como acontecía en el creacionismo del mago Huidobro, sólo la voluntad impulsa la extracción de cosas sorprendentes de la nada. La ficción y la realidad se entremezclan de manera inevitable,

¹⁹¹⁶ Stanislaw Lem. *Diarios de las estrellas. Viajes*, op. cit., p. 110.

¹⁹¹⁷ Juan José Arreola. “El guardagujas”, en Donald A. Yates y John B. Dalbor (Eds.). *Imaginación y fantasía: Cuentos de las Américas*, op. cit., p. 120.

¹⁹¹⁸ *Ibíd.*, p. 114.

¹⁹¹⁹ *Ibíd.*, p. 121.

¹⁹²⁰ Stanislaw Lem. “De cómo Ergio, el autoinductivo, mató a un carapálida”, op. cit., p. 150.

¹⁹²¹ Stanislaw Lem. *Solaris*, op. cit., p. 146.

como cuando José Bianco convoca a un espíritu en “Sombras suele vestir” (1941), especificando que los “deseos te hicieron venir.”¹⁹²²

En cualquier caso, “El aleph” y “El fantasma” nos dirigen hacia el interior de un agujero negro, o blanco, donde se puede colocar un reflector para verse a uno mismo. En palabras de Samperio, “la imaginación, al transportar al soñador a otro mundo, hace del soñador un ser diferente de sí mismo. Y sin embargo este otro ser sigue siendo él mismo, el doble de sí mismo”¹⁹²³. Tres años después, precisamente en “Borges desde varios espejos”, afirma que “bastan dos espejos opuestos para construir un laberinto”¹⁹²⁴. Uniendo ambas declaraciones puede deducirse que, ante los vidrios enfrentados que se limitan a trasponer imágenes borrosas, la primera letra del alfabeto hebreo impulsa la multiplicación de las demás por medio de una contigüidad – mágica o fantasmagórica – que aclara y revela a través de una lógica extraña. No en vano “espejo” y “espectro” se identifican misteriosamente a través de la paronomasia.

Siguiendo el sendero que traza esta amplia transfusión literaria, puede conectarse “El fantasma” con los dos puntos con los que cíclicamente termina y empieza el poema “Piedra de sol”, de Octavio Paz. De hecho, los continúa y completa si pensamos en lo que Sucre comentaba acerca del significado del título del poemario *Blanco*, del propio Paz: “(Como el mundo), está y no está escrito, en él la palabra está y no está dicha. Así, el lector tiene que convertirlo en experiencia personal. Leer no es tanto descubrir un sentido como, sobre todo, hacerlo posible.”¹⁹²⁵

Cortázar, en esta línea, tramó que la novela que escribía el Morelli de su *Rayuela* contuviese “un episodio en el que dejaría en blanco el nombre de los personajes, para que en cada caso esa supuesta abstracción se resolviera obligadamente en una atribución hipotética”¹⁹²⁶. Al producir intertextualidad con todos los textos, y en rigor con casi todas las elipsis que inciten a aumentar la imaginación del lector, la fórmula fantasmal dice más con menos y cumple con la profecía cortazariana: “Sin palabras llegar a la

¹⁹²² José Bianco. “Sombras suele vestir”, en Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo. *Antología de la literatura fantástica*, op. cit., p. 60.

¹⁹²³ Guillermo Samperio. “Prólogo. Damas fantásticas”, op. cit., p. 10.

¹⁹²⁴ Guillermo Samperio. *El club de los independientes*, op. cit., p. 16.

¹⁹²⁵ Guillermo Sucre. *La máscara, la transparencia*, op. cit., p. 233.

¹⁹²⁶ Julio Cortázar. *Rayuela*, op. cit., p. 611.

palabra (qué lejos, qué improbable).”¹⁹²⁷

Para alcanzar dicho objetivo, los escritores han tenido que suprimir o modificar varias de las grafías preexistentes, como hizo Max Beerbohm en “Enoch Soames”, de *Siete hombres* (1919), al concluir que la simultaneidad de las dimensiones temporales conduce a la relatividad de las certidumbres humanas. Así ocurre con el mismo alfabeto: “los sriptores (...) an aprendido a aser su obligasión sin pensar en el maniana”¹⁹²⁸. Ana María Shua, en “Los arduos alumnos de Pitágoras”, recurre a Borges – “Lo supieron los arduos alumnos de Pitágoras: / Los astros y los hombres vuelven cíclicamente”¹⁹²⁹ – con intención similar cuando crea una ficción donde las faltas de ortografía cobran entidad ontológica:

Los hombres y las cosas, ¿vuelven cíclicamente? Y, en ese caso, ¿cómo vuelven? ¿Vuelven exactamente igual o con ciertas modificaciones, casi imperceptibles pero que sin embargo cuentan? Este texto, por ejemplo, podría volver a ser escrito por mi misma mano, sobre este mismo papel, pero con hotra hortografía. Los ombres y las cosas buelven cíclicamente. Digamos que en otro ciclo todo es igual pero, por ejemplo, no existe el SIDA, digamos que el Fondo Monetario le acuerda el préstamo a la Argentina un mes antes o un mes después. Y me doy cuenta, entonces, de que en este nuevo ciclo podrías no quererme, y tengo que pasar rápidamente los eones para atrás o para adelante, llegar cuanto antes a otra etapa en que los hombrez y laz cozaz vuelvan zíclicamente a ver si esta vez nos va mejor.¹⁹³⁰

Hiriart, en *La destrucción de todas las cosas*, relaciona los signos de la escritura con el absurdo de la condición humana: “Comas, puntos, comillas, letras, una letra tras otra, frases, párrafos ¿qué caso tiene todo esto? A lo mejor, pasado algún tiempo ya nadie sabe cómo se lee este escrito. Es lo más probable. Pero tengo que seguir”¹⁹³¹. Shua, en “Huyamos”, prefiere ironizar sobre idéntico oxímoron a la vez gráfico y metafísico: “¡Huyamos, los cazadores de letras est´n aqu´!”¹⁹³²

“El fantasma” samperiano constituye el máximo de mínima expresión que puede alcanzar el universo libresco pero, como los autores citados, sin eludir la ambigüedad.

¹⁹²⁷ *Ibíd.*, p. 113.

¹⁹²⁸ Max Beerbohm. “Enoch Soames”, en Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo. *Antología de literatura fantástica*, op. cit., p. 42.

¹⁹²⁹ Jorge Luis Borges. *Obras completas II (1952-1972)*, op. cit., p. 241.

¹⁹³⁰ Ana María Shua. *Casa de geishas*, op. cit., p. 209.

¹⁹³¹ Hugo Hiriart. *La destrucción de todas las cosas*, México, Era, 1992, p. 13.

¹⁹³² Ana María Shua. “Huyamos”, en Clara Obligado (Ed.). *Por favor, sea breve 2. Antología de microrrelatos*, op. cit., p. 219.

Su relativización absoluta obtiene el *desideratum* de la ficción breve, erigiéndose contra el poder y la autoridad de las premisas literarias, recordando la actitud anarquista del primer Samperio. Esta aseveración confluye con lo que Booth indica acerca de que *la ironía inestable* tiende a reducir las fronteras genéricas, ya que probablemente “ninguna otra forma de comunicación humana haga tanto con tal rapidez y economía”¹⁹³³. Se exalta así la dislocación y la divergencia como movimientos excluyentes del sentido unívoco: “[Lo irónico] siempre prescinde de algo, y una vez que se ha convertido en un espíritu o concepto a quien se deja libre por el mundo, se convierte en una ironía total que debe prescindir de sí misma, dejando... Nada.”¹⁹³⁴

En esta dirección camina el espectro del mencionado relato “Enoch Soames”, quien, obsesionado por confirmar su existencia a ojos de los demás, declara su autenticidad identificándose como “¡sólo un fantasma! Nada más”¹⁹³⁵. De hecho, parte del atractivo de la poética samperiana estriba en su disidencia o, más exactamente, en su capacidad para colocar el *centro* en el *margin*. Por ejemplo, si conectamos su texto en blanco con “Los fantasmas y yo” (1973), de Avilés Fabila, podemos reflexionar sobre los efectos humorísticos de la transmutación espontánea: “Siempre estuve acosado por el temor a los fantasmas, hasta que distraídamente pasé de una habitación a otra sin utilizar los medios comunes.”¹⁹³⁶

En “El fantasma” de Anderson Imbert se presenta a un personaje que acepta la escasa magnificencia que preside la vida tras la muerte: “Había querido averiguar cómo era el tránsito al otro mundo, ¡y resultaba que no había ningún otro mundo! La misma opacidad de los muros, la misma distancia entre mueble y mueble”¹⁹³⁷. Posiblemente en la naturalidad con que nuestro texto asume su invisibilidad e intrascendencia, en su inherente facultad para pasar desapercibido, reside la falta de atención crítica que todavía padece. En cierto modo, se aproxima a la situación de “El hombre invisible”, de

¹⁹³³ Wayne C. Booth. *Retórica de la ironía*, op. cit., p. 40.

¹⁹³⁴ *Ibíd.*, p. 230.

¹⁹³⁵ Max Beerbohm. “Enoch Soames”, en Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo. *Antología de literatura fantástica*, op. cit., p. 46.

¹⁹³⁶ René Avilés Fabila. *Fantasías en carrusel (1969-1994)*, op. cit., p. 97.

¹⁹³⁷ Enrique Anderson Imbert. “El fantasma” (1976), en Varios Autores. *Cuentos de caballeros extraordinarios*, Madrid, Páginas de espuma, 2005, p. 79.

Gabriel Jiménez Emán: “Aquel hombre era invisible, pero nadie se percató de ello”¹⁹³⁸; por eso puede metamorfosearse en el reverso del cuento de Luisa Valenzuela, donde el paratexto supera en extensión, pero no en efectividad narrativa, al texto: “El sabor de una media luna a las nueve de la mañana en un viejo café de barrio donde a los 97 años Rodolfo Mondolfo todavía se reúne con sus amigos los miércoles a la tarde”: “Qué bueno.”¹⁹³⁹

Asimismo, “El fantasma” se vincula con los bestiarios si apelamos al *hidebehind*, un animal que se halla *siempre detrás de algo*, tal y como se explica en “Fauna de los Estados Unidos”, del *Manual de Zoología fantástica* de Borges y Margarita Guerrero: “Por más vueltas que diera un hombre, siempre lo tenía detrás y por eso nadie lo ha visto, aunque ha matado y devorado a muchos leñadores”¹⁹⁴⁰. Recuérdese que estos antólogos descubrieron a “A Bao A Qu” en una microficción teñida de idealismo y que inaugura *El libro de los seres imaginarios* con la descripción de un ser con la facultad de aparecer o desaparecer según sea objeto de observación o no. En opinión de Idoia Leal, alumna del taller literario de Samperio, “el aire es el único fantasma aprobado por la ciencia”. Quizá por este motivo en numerosas fábulas actuales surgen criaturas paradójicamente invisibles que cuestionan el carácter “científico” del género al que pertenecen.

En “El animal invisible”, del *Libro de animales* (1994) de Wilfredo Machado, se sugiere una especie de sujeto efervescente que asedia a los actos creativos: “El hecho – particular y sin importancia – de que no lo veas, no significa que no exista, o que no esté aquí, acechándote desde algún lugar de la página en blanco, preparado y ansioso de saltar sobre tu ceguera”¹⁹⁴¹. No en vano este autor cuenta en su *Poética del humo* (2004) con dos textos titulados “Fantasmas”: un microrrelato que arranca de la visión romántica de los espectros para insertarse en la cotidianeidad contemporánea de las lavanderías, y un poema que pertenece a la sección “Sonetos oscuros”. Por otra parte, Luis Felipe Hernández propone en “La elefantasma” una figura fantasmagórica parecida: “Sus orejas, semejantes al celofán en transparencia, son enormes al igual que la trompa

¹⁹³⁸ Gabriel Jiménez Emán. *Los 1001 cuentos de 1 línea*, Caracas, Fundarte, 1981, p. 51.

¹⁹³⁹ Luisa Valenzuela. *Aquí pasan cosas raras*, op. cit., p. 91.

¹⁹⁴⁰ Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero. *Manual de zoología fantástica*, op. cit., p. 75.

¹⁹⁴¹ Wilfredo Machado. *Libro de animales*, op. cit., p. 49.

balanceante con la cual va recogiendo memorias y recuerdos.”¹⁹⁴²

“El fantasma” habita en el mismo lugar utópico con el que sueña Daniel Pizarro en “Búsqueda”: “Era gótica, púrpura y muy espigada. *Es la ciudad de los pensamientos*, dijo Eleazar. *Mientes*, repuse, y la ciudad desapareció”¹⁹⁴³. El enclave urbano superado por sus propios límites, fantasmales de tan borrosos en el Distrito Federal, se detalla metonímicamente en “Servicios urbanos”, incluido en *Sastrerías* de Walter Medina: “Ese salón no podía caber en el sector del edificio en que se situaba”¹⁹⁴⁴. Adolfo Castañón advierte que esta complicada delimitación de las fronteras del país se refleja en la elasticidad de los géneros literarios: “El fantasma de lo híbrido recorre la literatura mexicana.”¹⁹⁴⁵

En efecto, *escrito* en verso y en prosa, ya que no excluye ninguna de la dos posibilidades, nuestro texto ofrece una multitud de *modos*, combinados o inéditos, *de escritura*. No sólo fascina con su transcategorización genérica, sino que, al mostrar el máximo equilibrio posible entre fondo y forma, resulta perfecto para ejemplificar el fenómeno del hibridismo genérico en literatura de los últimos tiempos. Si las obras posmodernas se distinguen por sintetizar estilos literarios y demostrar que las lindes genéricas no distan demasiado entre sí, “El fantasma”, en una fecha tan temprana como 1988, constituye la cima de los postulados posmodernos. En él conviven las teorías románticas y vanguardistas referentes a la ruptura de géneros con la idea clásica de la *poiesis*. Se enfrenta al *fantasma* de la posmodernidad, abordando todas las opciones sin quedarse con ninguna. Implica, en cierto modo, el fin de la era posmoderna y, en contra de lo que podría parecer, Samperio decide seguir creando con más motivos que nunca.

Anderson Imbert señala que “una obra importante no pertenece a un género: más bien pertenece a dos, al género cuyas normas acaba de transgredir y al género que está fundando con nuevas formas”¹⁹⁴⁶; de ahí que el espacio en blanco no sea prioridad exclusiva de la narración. Por ejemplo, en el poema “Los enemigos del cuerpo”, de *Esto es mi cuerpo* (1997), González Iglesias se sirve únicamente del paratexto para expresar un fuerte sentido de denuncia:

Este poema forma un díptico con el anterior. Al escribirlo, comprobé que los enemigos del

¹⁹⁴² Luis Felipe Hernández. *Circo de tres pistas y otros mundos mínimos*, México, Ficticia, 2002, p. 119.

¹⁹⁴³ Daniel Pizarro. “Búsqueda”, en Cecilia Pisos (Ed.). *Cuentos breves latinoamericanos*, op. cit., p. 43.

¹⁹⁴⁴ Samuel Walter Medina. *Sastrerías*, op. cit., p. 18.

¹⁹⁴⁵ Adolfo Castañón. *Arbitrario de literatura mexicana. Paseos I*, op. cit., p. 212.

¹⁹⁴⁶ Enrique Anderson Imbert. *Teoría y técnica del cuento*, Buenos Aires, Marymar, 1979, p. 15.

cuerpo son muchos más que los amigos. Cuando éramos pequeños, el alma tenía sólo tres enemigos. Ahora el cuerpo tiene muchos más. Enumerarlos hubiera desvirtuado la inocencia de este libro. Un poema completamente en blanco los denuncia mejor.¹⁹⁴⁷

En “Algunos aspectos del cuento”, Cortázar explica que la mejor manera de edificar la armazón de un buen relato y conseguir un “secuestro momentáneo del lector es mediante un estilo basado en la intensidad y en la tensión (...), [eliminando] todas las ideas o situaciones intermedias”¹⁹⁴⁸. No obstante, sin recurrir (al menos explícitamente) a la “intensidad” ni a la “tensión”, “El fantasma” puede ser considerado un “cuento” por el lector que así lo desee. Quizá se trate del cuento por antonomasia si estimamos que “fantasma”, usado como adjetivo, en el argot popular significa “cuentista”. Nada impide que lo llamemos “poema”, aunque más bien se acerca a los “cuentos poemáticos” que no carecen de narratividad ni de experimentación formal, analizados en este párrafo por Andrés Neuman:

Aunar conflicto fuerte e inquietud lingüística, sin subordinar jamás uno a otro. Es decir, evitando un lenguaje meramente funcional y sometido al argumento, pero también los lucimientos retóricos que minimicen la historia que se cuenta. Lo dijo Novalis y uno no va a querer discutirlo: “cuando los cuentos y los poemas adquieren la dignidad de historia universal, una sola palabra secreta basta para dispersar al viento el mundo al revés.”¹⁹⁴⁹

Más que una convención genérica, “El fantasma” engendra un libro que está en todos los libros. En memoria de la Biblioteca de Alejandría, homenajea ante todo a los proyectos que se quedaron sin realizar o ni siquiera esbozar. Recuerda a todos los *libros fantasma*, a los que pasaron desapercibidos (*inéditos* para los ojos de los lectores), se destruyeron o se dejaron sin escribir o sin publicar, instaurando un paradójico olvido del material esencial de la escritura: la tinta. Si no se necesita escribir nada para edificar un texto, si en consecuencia no se puede leer, tampoco el destino está escrito. Samperio nos regala así la libertad absoluta, la hoja en blanco reservada para cada uno de nosotros.

Según García Berrio, las obras del futuro se originan a partir de lo fragmentario e inorgánico que conspiran contra el canon, modulándose en la ausencia de centro y “en el viejo ideal nietzscheano del *aporismo* como ‘forma de eternidad’, con la radical salvedad de que esa eternidad, en cuyo magisterio soñaba Nietzsche, es la eternidad

¹⁹⁴⁷ Juan Antonio González Iglesias. *Esto es mi cuerpo*, Madrid, Visor, 1997, p. 42.

¹⁹⁴⁸ Julio Cortázar. “Algunos aspectos del cuento”, loc. cit., p. 390.

¹⁹⁴⁹ Andrés Neuman. “El cuento del uno al diez”, loc. cit., pp. 183-184.

inasequible del neutro para Blanchot”¹⁹⁵⁰. “El fantasma”, aséptico sólo en apariencia y aforístico por excelencia, no pertenece en exclusiva a la literatura, sino que diluye las fronteras entre las artes. Para comprender la enorme brecha que abre entre todas ellas, hemos de remontarnos al hecho de que pre-modernos como Velázquez, Cervantes o Píndaro, según José Luis Pardo en “¿Cómo se llega a ser artista contemporáneo?”, no se profesionalizaron “por la simple razón de que, en sus épocas y sociedades respectivas, no existía el estatuto de ‘gran artista profesional’, no estaban institucionalizadas las instancias que conceden esa categoría.”¹⁹⁵¹

Cuando Benjamin precisa, en “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica”, la paulatina desaparición del *aura* mística que envuelve a las manifestaciones artísticas en la Edad Media, particularmente en el ámbito religioso, piensa en cómo los creadores modernos acentúan la autoría de sus composiciones. Sin embargo, cada vez más se parte de la disolución del concepto de obra propiciada por las vanguardias históricas, construyendo o imaginando piezas visuales poco susceptibles de conservarse en museos como “cuadros”, productos sonoros apenas identificables como “canciones”, o gráficos que no pueden catalogarse en las bibliotecas como “libros”. Pese a que algunos críticos sostienen la irrupción de un nuevo halo romántico presente en las preocupaciones ecológicas y sociales, la condición misteriosa del proceso artístico resulta bastante sospechosa en nuestro mundo. Ante esta coyuntura, “El fantasma” conserva intacta la sensación de misterio sin detrimento de ninguno de los hallazgos vanguardistas.

Para ello, establece fuertes vínculos con Marcel Duchamp y Kazimir Malévich. En 1913, el pintor francés rompe con su primer *ready-made* (una rueda de bicicleta sobre un taburete) con el supuesto de que se deba pintar un cuadro, ni siquiera cubista, del mismo modo que Samperio ignora el precepto de que haya que escribir un texto. En el mismo año, el ruso da a conocer su *Cuadrado negro*, primera pintura suprematista, consistente en la mera exposición de dicha figura geométrica sobre un fondo blanco. Según reconoce Robert C. Morgan en *Del arte a la idea. Ensayos sobre arte conceptual*, la *tabula rasa* instalada por Malévich, a la que éste llamó “forma cero”, reduce el

¹⁹⁵⁰ Antonio García Berrio. *Teoría de la Literatura (La construcción del significado poético)*, op. cit., p. 294.

¹⁹⁵¹ José Luis Pardo. “¿Cómo se llega a ser artista contemporáneo?”, en <http://www.letraslibres.com/index.php?art=8599>. (Bajado el 22/6/2005).

impulso artístico a su expresión formal más pura: “Para el bien de la nueva cultura del arte, los objetos se han desvanecido como el humo”¹⁹⁵². Como aduce Francis Francina en *La modernidad y lo moderno. La pintura francesa en el siglo XIX*, la creación malévichiana no está marcada por la similitud con la realidad: “Al observador no se le invita a ‘rellenar’ las partes vacías para compensar las ausencias, imaginando otro tipo de cuadro, sino a lo que se le invita es a captar la diferencia que existe entre esta obra y otras formas de representación.”¹⁹⁵³

Semejanzas más obvias con “El fantasma” se hallan en el *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* con el que Malévich argumenta en 1918 que las intuiciones y la intención creadora prevalecen sobre la intervención manual. Con la misma voluntad de erigirse sobre el buen gusto establecido se alza el gesto duchampiano de reivindicar el valor formal del objeto por sí mismo en *La fuente* (1917/ 1964). Su inédita concepción del urinario de porcelana implica que la belleza puede residir fuera de los consabidos medios “hechos a mano”, como la pintura, la escultura o incluso la escritura. Rosalind E. Krauss, en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, recoge la primera reseña sobre la famosa letrina, aparecida en el número 2 de *The Blind Man* en mayo de 1917 y firmada anónimamente por su autor:

Si el señor Mutt [seudónimo de Duchamp] hizo o no la fuente con sus propias manos carece de importancia. Él la ELIGIÓ. Cogió un artículo ordinario de la vida y lo colocó de tal manera que su significado habitual desapareció bajo el nuevo título y punto de vista – creó un nuevo pensamiento para ese objeto.¹⁹⁵⁴

Siempre que Samperio se acerca a lo pictórico regresa a sus orígenes, donde aún no había decidido su vocación artística. En “El fantasma” permean las enseñanzas del arte conceptual en la medida en que puede interpretarse tanto como un cuadro como un caligrama donde se vierten simultáneamente innumerables imágenes y palabras. Su configuración plantea un *dibujo*, acaso una *palabraimagen*, que *pinta* la imposibilidad de escribir tal y como Bram van Velde, según se indica en el ensayo “La palabra ultraja al silencio: Juliet/van Velde”, busca “la imposibilidad de pintar” como consecuencia de

¹⁹⁵² Kazimir Malévich cit. en Robert C. Morgan. *Del arte a la idea. Ensayos sobre arte conceptual*, Barcelona, Akal, 2003, p. 37, [1996].

¹⁹⁵³ Francis Francina *et alii*. *La modernidad y lo moderno. La pintura francesa en el siglo XIX*, Madrid, Akal, 1998, pp. 35-36.

¹⁹⁵⁴ Marcel Duchamp cit. en Rosalind E. Krauss. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996, p. 66, [1985].

que “las palabras no pueden decir lo esencial.”¹⁹⁵⁵

Como arguye Pardo en “Introducción: las imágenes del tiempo” al esclarecer la obsesión del cineasta Wim Wenders por liberarse de la cárcel del lenguaje, urge huir de la asunción lineal de la historia para renovar el arte:

Desde que se vive en el tiempo y se experimenta el sentido, desde que se habla, no parece posible encontrar ninguna vía de escape que permita salir de ese territorio. (...) El lenguaje se convierte, entonces, “en una especie de prisión en la que estamos encerrados, o una especie de guía que habría que seguir ciegamente.”¹⁹⁵⁶

“El fantasma”, tan digno de *contemplarse* como de *leerse*, amplía la percepción de la mimesis y de la representación en un aspecto que hubiera agradado al pintor René Magritte. Como en el célebre “Esto no es una pipa” – cartel situado debajo de la obra *La perfidia de las imágenes* (1928-1929) –, Samperio formula en el ámbito literario la pregunta de qué es exactamente la ficción. Para ello parte de la evidencia: al igual que los vampiros no reflejan su imagen en los espejos, los fantasmas no pueden describirse con palabras. Su estrategia ficcional sitúa así en un terreno extraliterario su particular conclusión: *esto no es (sólo) un texto*. Impreso en la mitad de un libro sumamente lúdico como *Cuaderno imaginario*, su mera aparición desborda la visión tradicional de la literatura. Al enfrentar al *Dios* de la escritura con la noción pura de la *textualidad*, apreciada desde un punto de vista interdisciplinar, puede *verse* como el equivalente literario de las pinturas en blanco de Henri Matisse. Es decir, al basarse en un título que traduce todo lo traducible, desvanece el contenido sin destruir físicamente la obra.

En este sentido, “El fantasma” se vincula con dos cuadros que, con concepciones distintas del espacio sobre el que sugerir el universo, se expusieron en el paradigmático 1968: el de Lucio Fontana que, bajo el membrete de *Ambiente espacial*, presenta un fondo completamente en blanco atravesado por un fino segmento vertical de color negro¹⁹⁵⁷; y el de Joan Miró, *Pintura sobre fondo blanco para la celda de un solitario*, donde sólo se exhibe un trazo negro en la tela. En cualquier caso, exceder los límites de lo literario enlaza con las utopías de los primeros surrealistas y mitiga la aparente incompatibilidad entre las artes plásticas y las gráficas. Con este fin, Samperio cambió

¹⁹⁵⁵ Bram van Velde cit. en Guillermo Samperio. *Los franchutes desde México*, op. cit., pp. 141-142.

¹⁹⁵⁶ José Luis Pardo. *Sobre los espacios, pintar, escribir, pensar*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1991, p. 21.

¹⁹⁵⁷ Lucio Fontana. *Ambiente espacial*, en <http://proa.arkham.com.ar/exhibiciones/pasadas/fontana/salas/indice-19.html>. (Bajado el 23/12/2007).

recientemente el título en la antología *Comitivas invisibles. Cuentos breves de fantasmas*, suprimiendo el artículo. Una vez evaporado éste, el sustantivo “Fantasma”¹⁹⁵⁸ demuestra que una palabra vale más que mil imágenes.

En esencia, “El fantasma” se escapa del libro, se cuelga en la pared sin marco alguno con una filosofía cercana al taoísmo: “El gran cuadro no tiene esquinas”¹⁹⁵⁹. Esta amplitud de miras emparenta con el arte minimal, considerado por Francisca Pérez Carreño como el último episodio de la historia de las vanguardias. El texto samperiano conecta con estas producciones artísticas en su afán por reducir al mínimo el esfuerzo productivo, no así el intelectual, y por no poder clasificarse entre las artes temporales como la literatura o la música. Como estos objetos que prescinden de la base escultórica tradicional para no encasillarse en una sola disciplina, Samperio descarta la grafía como principal señal externa de su *escrito*: “La eliminación del pedestal es conceptualmente análoga a la eliminación del marco en la pintura. Esta carencia, tan aparentemente inicua, significa que la obra de arte no posee espacio propio.”¹⁹⁶⁰

Las esculturas minimalistas, empero, no persiguen la originalidad ni parecer artísticas, ya que suelen guardar grandes concomitancias entre sí y en su construcción “todo está a la vista y se subraya la idea de que no hay nada oculto o misterioso en la obra”¹⁹⁶¹. De composición previsible, otra diferencia entre ellas y el texto samperiano reside en que no requieren al espectador como constructor de sentido. Al ofrecerse materialmente terminadas por el artista y condicionadas por las circunstancias de la exposición, carecen de autonomía y “dependen del contexto, donde se montan – se cuelgan, alinean o amontonan – y donde funcionan.”¹⁹⁶²

“El fantasma”, en esta línea, puede recordar a la composición musical ‘4’33’’, concebida por John Cage e *interpretada* por David Tudor en 1952. Con el propósito de provocar al espectador, se trataba únicamente de sentarse al piano sin tocar ni una nota durante el período de tiempo indicado por el título de la obra. Como explica Helen Westgeest, “the sounds of unrest in the audience constituted the contents of the work. It was ‘framed’ by Tudor’s opening the lid of the piano at the start of the piece, and

¹⁹⁵⁸ Guillermo Samperio. “Fantasma”, en Raúl Brasca y Luis Chitarroni (Comps.). *Comitivas invisibles. Cuentos breves de fantasmas*, Buenos Aires, Desde la Gente, 2008, p. 9.

¹⁹⁵⁹ Lao Tse. *Tao Te King*, Barcelona, Edicomunicación, 1994, p. 85, [s. VI a. C.].

¹⁹⁶⁰ Francisca Pérez Carreño. *Arte minimal. Objeto y sentido*, Madrid, Visor, 2003, p. 133.

¹⁹⁶¹ *Ibíd.*, p. 132.

¹⁹⁶² *Ibíd.*, p. 138.

closing it again after 4 minutes and 33 seconds.”¹⁹⁶³

Como ave fénix, “El fantasma” instauro un posible punto de partida con el que revitalizar la literatura en un sentido similar a lo que observa Zavala en el caso de los cortometrajes experimentales de Norman McLaren, “en los que puede haber un título sin película, o en los que los objetos adquieren una personalidad más marcada que la de los seres humanos, o en los que la música es motivo de imágenes abstractas que corresponden al ritmo mismo de la música”¹⁹⁶⁴. Como aduce Santiago Vera Cañizares en *Proyecto artístico y territorio*, el arte nace en cualquier parte y bajo cualquier situación en que se localice una mente generadora de interdisciplinaria:

De la misma manera que asistimos a la *amplificación del taller*, vamos a presenciar una explosión de las técnicas y las disciplinas (...), estableciendo relaciones participativas en una *actuación no jerarquizada*, de contaminación mutua; perdiendo la “pureza de sangre” para traspasar fronteras, ocupar y explorar “las tierras de nadie.”¹⁹⁶⁵

¹⁹⁶³ Helen Westgeest. *Zen in the fifties: Interaction in art between east and west*, Amsterdam, Waanders Publishers, Zwolle, 1996, p. 57. “Los sonidos bulliciosos de la audiencia constituían el contenido de la obra. Esto fue ‘tramado’ por Tudor al abrir la tapa del piano al comienzo de la pieza, y otra vez al cerrarla después de 4 minutos y 33 segundos”. La traducción es mía.

¹⁹⁶⁴ Lauro Zavala. *Ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura*, op. cit, p. 254.

¹⁹⁶⁵ Santiago Vera Cañizares. *Proyecto artístico y territorio*, Granada, Universidad de Granada, 2004, p. 127.

VI.1.3. Comparación con otros títulos samperianos.

El tiempo es insondable. Es un rumor inaudible por el que andamos.¹⁹⁶⁶

Por las rendijas de “El fantasma” se filtran todos los textos de Samperio, escritos o no. A través de él, los signos primordiales de su poética conforman múltiples puentes telescópicos a los que el lector ha de asomarse para aprehender una escritura inagotable y consciente de sí misma. Estableciendo diversos puntos de cohesión con la mayoría de sus dichos y ficciones, el *leit motiv* se presenta desde el principio, incluso en relatos tan realistas y políticos como “Desnuda”, donde se evoca a la joven amante del narrador en estos términos: “Tu Georgina se te ha vuelto un fantasma.”¹⁹⁶⁷

“El Fantasma de la Jerga”, en este sentido, se torna en un explícito antecedente en tanto se ocupa de la esfera de las carencias y el vacío, trasladadas a la resignación de un espectro condenado a desaparecer antes de que los vivos invadan sus estancias y lo descubran. Samperio, con su habitual mezcla de compasión, complicidad e ironía, describe así a este ser incapaz de habitar entre otros:

El silencio y la soledad, la quietud y el aislamiento, la ausencia y el amanecer de tonos grises lejos de las ventanas, las habitaciones en reposo y los objetos a punto del habla son, entre otras sutiles, las condiciones ambientales necesarias para el buen cumplimiento de los avatares en el transitar de este fantasma. Como suele pasar con la mayoría de los fantasmas, el de la Jerga es amo y señor de un espacio que no le pertenece.¹⁹⁶⁸

Con “Dr. Mane”, se celebra un hermoso homenaje a los proyectos que quedan sin terminar ni publicar. Asistimos así a la impresión de que “El fantasma”, antes de su creación, había sido devorado por Textófaga: “Asesiné un libro para que se levantaran sobre él no sólo las flores de mi azalea sino también nuevos y significativos relatos”¹⁹⁶⁹. Al deslizarse por *otros* títulos, su *escritura* logra que de los restos de los archivos inacabados o incompletos emerjan las propuestas más sugestivas.

Asimismo, la consideración *a posteriori* de nuestro texto anticipa la apreciación samperiana del Distrito Federal, enriqueciendo recodos inéditos o insinuados en *Gente de la ciudad*. Según López Parada, la capital mexicana diseña un laberinto inabarcable:

¹⁹⁶⁶ Guillermo Samperio. *Anteojos para la abstracción*, op. cit., p. 73.

¹⁹⁶⁷ Guillermo Samperio. *Lenin en el fútbol*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 129.

¹⁹⁶⁸ Guillermo Samperio. *Textos extraños*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 275.

¹⁹⁶⁹ *Ibíd.*, pp. 320-321.

“En las desvalidas ocasiones en que el escritor joven se interesa por describirla, tendría que acudir a un tono de pesadilla, policiaco o alucinatorio o ayudarse de la alegoría para dar cuenta de su desproporción y su locura”¹⁹⁷⁰. Samperio, sin obviar la “pesadilla” ni la “locura”, ni mucho menos la composición alegórica, asimila su lugar de nacimiento en un golpe de vista con la irrupción sinuosa de su *no muerto* en las letras mexicanas. “El fantasma” se convierte de este modo no sólo en el texto más breve en la ciudad más grande del mundo, sino también en el más *limpio* dentro del territorio más contaminado del planeta.

La propia expansión de la Ciudad de México resulta fantasmal: “Injusticia social, urbana y ahora ecológica – uno de los libros de Samperio recibe el significativo nombre de *Miedo ambiente* –, también el aire aparece corrompido”¹⁹⁷¹. El humo que palpita en las galerías subterráneas y supera en densidad el desasosiego del metropolitano muta, en la poética samperiana, en un vapor trashumante que expresa el oxígeno interno respirado por la conciencia colectiva. Con la asunción de lo fantasmagórico, la angustia invisible no se traduce necesariamente en una sensación de terror, sino que más bien incrusta lo insólito en lo cotidiano y lo verosímil en lo increíble. De este modo, “El fantasma” implícito en *Gente de la ciudad* es el *silencio* de una urbe ruidosa.

Al mismo tiempo se erige como el *texto más imaginario y extraño del cuaderno*. Su publicación en *Cuaderno imaginario* supone un triunfo sobre la pesadumbre de la autoexigencia creadora. Aludido en todo el libro, su presencia se hace patente en “Nido de metáforas”, donde se indica que “la mosca es un punto y seguido que anda por toda la página en blanco”¹⁹⁷². El insecto, desde este punto de vista, atraviesa “El fantasma” a la vez que se despista persiguiéndolo: si lo capturase, desaparecería. Para Monterroso no existe verdadero escritor que no haya dedicado al menos una línea a escribir sobre tales seres alados; de ahí que piense que “hay tres temas: el amor, la muerte y las moscas”¹⁹⁷³. Samperio sustituye al invertebrado por el espectro o, más bien, incorpora un cuarto tema inesperado y ausente. Aunque sea casual, cabe reseñar que en la edición de *Cuentos reunidos*, al reverso del espacio en blanco, se transparentan físicamente los párrafos de “Cuento para insecticida o el coleóptero impertinente”. “Las moscas” monterrosianas se

¹⁹⁷⁰ Esperanza López Parada. “Las leyes de la frontera, los mapas del caos”, loc. cit., p. 26.

¹⁹⁷¹ *Ibíd.*, p. 27.

¹⁹⁷² Guillermo Samperio. *Cuaderno imaginario*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 259.

¹⁹⁷³ Augusto Monterroso. *Movimiento perpetuo*, op. cit., p. 13.

transforman, indirectamente, en animales fantasmagóricos por excelencia:

En el principio fue la mosca. (Era casi imposible que no apareciera aquí eso de que en el principio fue la mosca o cualquier otra cosa. De esas frases vivimos. Frases mosca que, como los dolores mosca, no significan nada. Las frases perseguidoras de que están llenos nuestros libros.)¹⁹⁷⁴

En esta dirección, “La máquina perfumada”, de *Tribulaciones para el siglo XXI* (*ensayos*), se centra en la apreciación de una vieja máquina de escribir que “no desdeña tachones ni tropiezos, a manera de manchas-mosca, cucaracha y hasta manchas-ciempiés”¹⁹⁷⁵. En referencia a esta nostalgia por la tinta antigua, Samperio sugiere que la página en blanco no suele otorgar ninguna oportunidad a las erratas; justo al contrario de lo que ocurre con “El fantasma”, que asume con su *escritura* las pasadas, presentes y futuras. Por esta razón, en “André Velter, poeta de la geometría espacial, tendido en el horizonte del Tibet”, de *Los franchutes desde México*, se apoya en su entrevista con el poeta francés para posicionarse teóricamente respecto a la importancia de que todo quede dicho y valorado: “La última expresión poética de la página en blanco fue el vacío occidental y nosotros no queremos caer en la tentación. El vacío tiene otras formas de existencia”¹⁹⁷⁶. Así, comprendemos mejor la formulación de su profecía: “El poema es un libro escrito en el horizonte.”¹⁹⁷⁷

“El fantasma” es una especie de máquina maravillosa, un intento no frustrado de explicar todo lo que quiere decir Samperio en sus escritos. Por ello, en las greguerías de *La brevedad es una catarina anaranjada*, no duda en vincularlo con su reivindicación tanto de la imaginación y el erotismo – “Un fantasma es una sábana sin pies”¹⁹⁷⁸ –, como del ingenio y el humor: “Remato fantasma viejo. Si tiene un doblón de oro, búsqume en el cementerio”¹⁹⁷⁹. En “Fantasmas a futuro” lo relaciona con el paraíso perdido:

Tienes razón, querida Pech, somos ya fantasmas de nosotros mismos, ni siquiera sobrevivientes. Vino la devastación divina y aquí estamos nosotros, a los que les negaron la entrada, fueron expulsados, o los que no pudimos subir a la barca. Nuestro fantasma va delante nuestro. Esta frase semeja un juego de palabras, pero no. Es la contundencia de seguir siendo los que fuimos,

¹⁹⁷⁴ *Ibíd.*, p. 12.

¹⁹⁷⁵ Guillermo Samperio. *Tribulaciones para el siglo XXI* (*ensayos*), op. cit., p. 40.

¹⁹⁷⁶ André Velter cit. en Guillermo Samperio. *Los franchutes desde México*, op. cit., p. 157.

¹⁹⁷⁷ Guillermo Samperio. *Los franchutes desde México*, op. cit., p. 168.

¹⁹⁷⁸ Guillermo Samperio. *La brevedad es una catarina anaranjada*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 443.

¹⁹⁷⁹ *Ibíd.*, p. 445.

testigos de nuestra ausencia. Si hace 18 días fue el fin del mundo, yo no quiero volver a ir. Hasta luego.¹⁹⁸⁰

Comentando las narraciones de Rulfo, Castañón señala que un “fantasma recorre la literatura mexicana: la impotencia para crear personajes. Significativa, singularmente, el único personaje creado por nuestras letras es Pedro Páramo, patriarca inasible de un pueblo fantasma”¹⁹⁸¹. Sin embargo, Samperio cubre esa carencia simbólica valiéndose precisamente de lo espectral. En su “Prólogo” a *El Golem*, arguye que varios artistas pueden adoptar a una misma criatura, pero sólo uno configura la concepción culminante de grandes mitos como Fausto o Don Juan. Puede inferirse que “El fantasma” no sólo cumple esta premisa, sino que además queda ligado para siempre con su creador y se constituye en su doble o *alter ego* del mismo modo que tradicionalmente se identifica a Don Quijote con Cervantes o a Hamlet con Shakespeare:

Todo escritor clásico crea un símbolo, un personaje que lo identifica: Cervantes crea al Quijote; Shakespeare a Hamlet. Algunos personajes son tomados por varios escritores; sin embargo, es uno solo quien les da la forma definitiva. Así podemos decir que el doctor Fausto es el que Goethe imaginó y lo mismo podemos decir de Don Juan Tenorio: que es el imaginado por Zorrilla. El golem literario es el de Gustav Meyrink.¹⁹⁸²

Auguste Villiers de L'Isle-Adam, en *Cuentos crueles* (1883), advierte que cada detalle de la narrativa fantástica denota la esencia de lo sobrenatural, de manera que no se impone una separación tajante entre los fantasmas humanizados y los humanos espectrales: “El personaje fantasma es más su propio reflejo en los objetos que lo circundaron”¹⁹⁸³. Darío, en *Los raros*, subraya esta indeterminación citando un “juicioso consejo de la Kabala: `No hay que jugar al espectro, porque se llega a serlo´.”¹⁹⁸⁴

Con “El Fantasma”, Samperio se ve reflejado a sí mismo y, tal vez, se evita. Al comprender que la vida y la muerte son inexplicables, comparte la teoría rubeniana del esfuerzo que se precisa para que un texto perdure en la memoria de la humanidad: “La lucha por la inmortalidad es una lucha por (...) el dominio de los clamores y los espectros que nos habitan”¹⁹⁸⁵. Lautréamont se perfila más pasional en su comparación

¹⁹⁸⁰ *Ibíd.*, p. 436.

¹⁹⁸¹ Adolfo Castañón. *Arbitrario de literatura mexicana. Paseos I*, op. cit., p. 137.

¹⁹⁸² Guillermo Samperio. “Prólogo”, op. cit., p. 17.

¹⁹⁸³ Auguste Villiers de L'Isle-Adam cit. en Luzelena Gutiérrez de Velasco. “Francisco Tario, ese desconocido”, loc. cit., pp. 48-49.

¹⁹⁸⁴ Rubén Darío. *Los raros*, op. cit., pp. 209-210.

¹⁹⁸⁵ *Ibíd.*, p. 235.

entre el ser humano y sus proyecciones imaginarias: “Hay en la vida horas en las que el hombre, de piojosa cabellera, lanza, con los ojos fijos, furiosas miradas a las verdes membranas del espacio; pues le parece escuchar, ante sí, el irónico abucheo de un fantasma. Titubea y curva la cabeza: lo que ha oído es la voz de la conciencia.”¹⁹⁸⁶

No estamos muy lejos de la afirmación de Montaigne acerca de que su persona nutre la materia de su obra, ni de la de Baudelaire a propósito de que la individualidad se concreta a través del estilo literario. No obstante, Samperio adopta una perspectiva posmoderna para resolver la misma problemática, asumiendo el desconocimiento de sí mismo y negando el narcisismo al alzar su personalidad sobre un basamento indefinido. Según Ana Rueda, Emil Cioran respalda esta idea al creer que “sobre uno mismo es lo único que se puede hablar”¹⁹⁸⁷, rechazando la filosofía kantiana que asigna al artista una omnipotencia divina. Por consiguiente, “El fantasma” posibilita “otro yo” sobre la idiosincrasia samperiana, permitiéndonos entender no sólo a sus demonios particulares, sino también al propio autor.

Desde otro punto de vista, puede ser interpretado como supresión absoluta de la autoría individual y de la originalidad de la obra artística. Un fácil silogismo indica que Samperio es un fantasma, luego no existe. De hecho, el texto en sí no pertenece a nadie, a ningún escritor en exclusiva. Como corrobora Rueda: “¿Qué nos hace pensar que el lenguaje de un texto vaya a transmitirnos la verdad del autor? Un texto es por naturaleza elusivo”¹⁹⁸⁸. Por esta razón adviene imprescindible *leerlo* en su contexto. Ante todo, “El fantasma” invita a leer la obra completa samperiana, a que se conozca su poética si se pretende alcanzar una comprensión lo más plena posible de un espacio en blanco irrepetible. El lector ha de convertirse en él y volverse de ficción, ya que en último extremo se trata de una crítica a la descripción exhaustiva de los personajes. Rememora de esta forma al poema “José Luis Cuevas hace un autorretrato”, de *Irás y no volverás* (1973), de José Emilio Pacheco: “Mi desolado tema es ver qué hace la vida/ con la materia humana/ Cómo el tiempo/ que es invisible/ va encarnando espeso/ y escribiendo su historia inapelable/ en la página blanca que es el rostro.”¹⁹⁸⁹

¹⁹⁸⁶ Conde de Lautréamont. *Los cantos de Maldoror*, op. cit., p. 111.

¹⁹⁸⁷ Emil Cioran cit. en Ana Rueda. *Relatos desde el vacío*, op. cit., p. 112.

¹⁹⁸⁸ Ana Rueda. *Relatos desde el vacío*, op. cit., pp. 112-113.

¹⁹⁸⁹ José Emilio Pacheco. *Tarde o temprano (Poemas 1958-2000)*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 123.

VI.2. EL “SILENCIO COMUNICATIVO”.

La música es el silencio que hay entre las notas.¹⁹⁹⁰

“El fantasma” ahonda en toda clase de paradojas. En su combate contra los materiales que ponen trabas a la imaginación, se asemeja al mítico golpe que Miguel Ángel atestó al mármol de su Moisés para exigirle el habla. Constata, como la sordera de Beethoven y Goya o la ceguera de Homero y Borges, que existe una fuerza más allá de los sentidos en la configuración del arte. Ver en la oscuridad implica la facultad de percepción que Saint-Exupéry atribuye a *El principito*: “Lo esencial es invisible a los ojos.”¹⁹⁹¹

En efecto, hemos de prescindir de la vista y del oído para *leer y escuchar* un texto perteneciente a una obra sumamente cuidadosa con la imagen y con la musicalidad. En “Comentarios a la `Esencia de la Poesía””, García Bacca resalta la nueva mirada con que Heidegger intuye el origen del cosmos, influyendo en la concepción filosófica de Samperio: “Ser es apertura al infinito, potencia hacia lo ilimitado, atmósfera de luz en que todo se hace visible, sin que la luz sea directa y propiamente visible a solas de todo; es simple lugar de aparición, con esa función justamente: hacer aparecer lo demás sin aparecerse ella.”¹⁹⁹²

El método de la razón poética de María Zambrano, como explica Piñas Saura, consiste también en hablar de todo, incluso de lo impronunciable, para llegar al sendero de la sensibilidad y lo imaginario: “Para conectar con lo real tendríamos que renunciar a una visión unilateral, que no advierte que el contacto con lo que nos rodea quema. Se trata de rescatar oscuridades, y para ello es precisa mucha claridad, pero mucha claridad oblicua. (...) El poeta parece llevar el alma fuera y el cuerpo dentro”¹⁹⁹³. La poesía se transfigura, tanto en las teorías heideggerianas y zambranianas como en las samperianas, en la forma suprema de una cosmovisión que abarca más allá de lo racional:

El logos traza sus propios límites dentro de la luz. El de la poesía, en cambio, cobra su fuerza en los peligrosísimos límites en que la luz se disuelve en tinieblas, más allá de lo inteligible. Pero la

¹⁹⁹⁰ Guillermo Samperio. “Literatura y lectura”, op. cit.

¹⁹⁹¹ Antoine de Saint-Exupéry. *El principito*, op. cit., p. 88.

¹⁹⁹² Juan David García Bacca. “Comentarios a la `Esencia de la poesía””, en Martin Heidegger. *Hölderlin y la esencia de la poesía*, op. cit., p. 56.

¹⁹⁹³ María del Carmen Piñas Saura. “Sobre la razón poética de María Zambrano”, op. cit., pp. 132-135.

poesía nació como ímpetu hacia la claridad desde esas zonas oscuras, por eso precede a la filosofía – lenguaje meramente inteligible – y le ayuda a nacer. Sin la poesía previa, la razón no hubiera podido articular su claro mensaje.¹⁹⁹⁴

El pensamiento poético de Samperio se cimienta en la creencia en un significado estético tangible tanto en el espacio ocupado por el texto literario como en una intuición oculta propiciada por el lenguaje. Heredero de la clase especial de nihilismo que para Heidegger reside en disolver el ser como tal y transmutarlo en valor, se eleva como modo singular de transmitir *la nada* a la que abocaban las vanguardias. Aunque la página desnuda suele relacionarse en la tradición occidental moderna con los hallazgos mallarmeanos y con la insuficiencia comunicativa de la palabra, el silencio propulsado por “El fantasma” se acerca más a una interpretación fértil de la escritura latente y por venir. Frente a ella, Borges en “Nota sobre Walt Whitman” da cuenta del carácter laberíntico de una corriente más oscura que surge como consecuencia de la hermosa futilidad gongorina:

Góngora, creo, fue el primero en juzgar que un libro importante puede prescindir de un tema importante: la vaga historia que refieren las *Soledades* es deliberadamente baladí. (...) A Mallarmé no le bastaron temas triviales; los buscó negativos: la ausencia de una flor o de una mujer, la blancura de la hoja de papel antes del poema.¹⁹⁹⁵

Según analiza George Steiner en *Gramáticas de la creación*, la antigua filosofía griega se distingue, desde la cosmología de Parménides hasta la física de Aristóteles, por legar a nuestra ciencia un *horror vacui* que imposibilita partir de conceptos ilógicos: “A través de las tradiciones ocultas y místicas que ensombrecen y afectan la ortodoxia, como se ve, por ejemplo, en la obsesión de Pascal por el abismo, se recupera la negatividad y el problema de la nada para la filosofía.”¹⁹⁹⁶

Observa Castañón, de modo paralelo, que “El ‘anapoyetrón’ – una máquina antientrópica diseñada para transformar en energía pura los poemas elaborados por Mallarmé – ilustra hasta qué punto es inalcanzable, fulminante, la página en blanco”¹⁹⁹⁷. Pese a ello, la autonomía del arte moderno, sobre todo desde las vanguardias, se superpone a cualquier otra realidad y justifica las demoleadoras sentencias del poeta

¹⁹⁹⁴ María Zambrano cit. en María del Carmen Piñas Saura. “Sobre la razón poética de María Zambrano”, op. cit., p. 134.

¹⁹⁹⁵ Jorge Luis Borges. *Obras completas I (1923-1949)*, op. cit., p. 249.

¹⁹⁹⁶ George Steiner. *Gramáticas de la creación*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2002, p. 32.

¹⁹⁹⁷ Adolfo Castañón. *Arbitrario de literatura mexicana. Paseos I*, op. cit., p. 148.

francés – “el mundo fue creado para que acabe siendo un bello libro”¹⁹⁹⁸ – o de Octavio Paz – “el poema es el doble del universo”¹⁹⁹⁹. De ahí que Samperio se inscriba en la órbita no racionalista que impele a escribir un resumen o código universal cifrado en toda la literatura, tal y como lo revalida Borges en “Veinticinco de agosto de 1983”: “Escribirás el libro con el que hemos soñado tanto tiempo. Hacia 1979 comprenderás que tu supuesta obra no es otra cosa que una serie de borradores, de borradores misceláneos y cederás a la vana y supersticiosa tentación de escribir tu gran libro.”²⁰⁰⁰

Estos postulados que comparan el libro con el cosmos pueden responsabilizarse de varios textos *apocalípticos* que, como aprecia Sucre, recurren a Lautréamont para demostrar cómo la fe en la originalidad de la obra de arte comenzó a resquebrajarse hace casi dos siglos: “El *plagio* es necesario, decía, y pocos como él lo practicaron con tanto sentido irónico y aun paródico; también llegó a proponer esta otra fórmula memorable: ‘la poesía debe ser escrita por todos’”²⁰⁰¹. Así se suceden diversos ejemplos de poéticas del silencio, como ésta que emana de las concepciones de Juan Ramón Jiménez al acudir a la página en blanco como símbolo de la perfección estética:

Escribir poesía es aprender a llegar a no escribirla, a ser, después de la escritura, poeta antes de la escritura, poema en poeta, poeta verdadero en inmanencia consciente. ¡Qué belleza armoniosa y pacífica ese libro en blanco, en blanco voluntario, respetado blanco final, con silencio de muerte y transfiguración! Los que hubiesen leído mi obra poética, yo mismo, contemplando ese libro en blanco, sorprenderíamos sin duda, en sus páginas sin nada fijo y con todo en onda, una completa poesía suprema, una síntesis de combinaciones poéticas, clave de toda mi obra escrita y superior en absoluto a ella; un yo sobre el yo mío.²⁰⁰²

Monterroso, en *Lo demás es silencio*, traduce con ironía la máxima latina *nulla dies sine linea* como “anula una línea cada día”²⁰⁰³. Este precepto, llevado a su radicalidad, conduce a la desaparición del escritor, del lector y, por ende, de la última línea. En cierto modo, “El fantasma” anuncia que ese hipotético día en que la página se desvanecerá para siempre ya ha llegado. Al mismo tiempo, cumple con sus obligaciones

¹⁹⁹⁸ Stéphane Mallarmé cit. en María Victoria Utrera Torremocha. *Teoría del poema en prosa*, op. cit., p. 177.

¹⁹⁹⁹ Octavio Paz. *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, op. cit., p. 108.

²⁰⁰⁰ Jorge Luis Borges. *La memoria de Shakespeare*, op. cit., pp. 15-16.

²⁰⁰¹ Guillermo Sucre. *La máscara, la transparencia*, op. cit., p. 96.

²⁰⁰² Juan Ramón Jiménez cit. en María Victoria Utrera Torremocha. *Teoría del poema en prosa*, op. cit., pp. 290-291.

²⁰⁰³ Augusto Monterroso. *Lo demás es silencio. La vida y la obra de Eduardo Torres*, op. cit., p. 134.

poéticas sobreponiéndose a la duda metódica expuesta en “Cartas del poeta que duerme en una silla”, de Nicanor Parra: “El deber del poeta / Consiste en superar la página en blanco / Dudo que eso sea posible”²⁰⁰⁴. Inevitablemente, la hoja impregnada de blancura transforma a su autor en un *out-sider*: “Poeta maldito versus Página en blanco”: “¡Voy a ella!”²⁰⁰⁵

El propio Parra alega la desaparición del sujeto y objeto poéticos en su poema “Test”, donde propone que subrayemos o marquemos con una cruz la frase correcta que, en nuestra opinión, esclarezca las diferencias entre poesía y antipoesía. También “Subraye las palabras adecuadas”, de Britto García, y “Franz Kafka”, de Avilés Fabila, satirizan sobre la ingente cantidad de cábalas que habilita la libertad adquirida por el cada vez más selectivo lector: “a. seguía siendo Kafka, b. no estaba convertido en un monstruoso insecto, c. su figura era todavía humana. Seleccione el final que más le agrade marcándolo con una equis”²⁰⁰⁶. Con “Paréntesis”, Jorge Timossi, por su parte, sintetiza con humor y nostalgia los confusos papeles del creador y su obra en la edad contemporánea:

(El escritor era tan respetuoso con sus lectores que todo lo que escribía lo ponía entre paréntesis para que ellos pudieran elegir (libremente) entre leerlo o no, incorporar el texto completo o tomarlo como una (simple) intercalación, o bien quedarse sólo con los paréntesis que a veces (como se sabe) son mucho más útiles en la vida que en la literatura.)²⁰⁰⁷

Ante esta coyuntura, la autoexigencia creativa se vuelve una losa insuperable. *El libro vacío* (1958), de Josefina Vicens, en este sentido, muestra los padecimientos de un hombre normal enfrentado a sus frustraciones y a su deseo obsesivo por escribir. La novela se presenta a sí misma como el *cuaderno uno* de José García, escritor que sueña con purificar su borrador en una versión definitiva e imposible: “No me gusta esta última palabra: es dura, parece de hierro, con un gancho en la punta. En el cuaderno dos la suprimiré”²⁰⁰⁸. El protagonista admite que piensa “cada día con mayor convicción,

²⁰⁰⁴ Nicanor Parra. *Páginas en blanco*, op. cit., p. 243.

²⁰⁰⁵ *Ibíd.*, p. 261.

²⁰⁰⁶ René Avilés Fabila. “Franz Kafka”, en Clara Obligado (Ed.). *Por favor, sea breve. Antología de relatos hiperbreves*, op. cit., p. 128.

²⁰⁰⁷ Jorge Timossi. “Paréntesis”, en Clara Obligado (Ed.). *Por favor, sea breve. Antología de relatos hiperbreves*, op. cit., p. 132.

²⁰⁰⁸ Josefina Vicens. *El libro vacío*, México, Lecturas Mexicanas, 1986, p. 16, [1958].

que nadie va a leer esto nunca”²⁰⁰⁹. En la “Carta prefacio de Octavio Paz” se busca un consuelo a este doble proceso de imposibilidad y necesidad de escritura: “El saber que nada se dice aunque se diga todo y la conciencia de que sólo diciendo nada podemos vencer a la nada y afirmar el sentido de la vida”²⁰¹⁰. Esta insatisfacción que provoca la teoría de la relatividad hermana con “La neurroschatitis”, de Britto García:

El alienado por la Neurroschatitis, en lugar de ver las manchas de tintas como si fueran cosas, empieza a ver las cosas como si fueran manchas de tinta. Lo más peligroso de la enfermedad es la fase violenta, cuando el paciente empieza a atacar a todos los demás con líquido borra tintas, con el resultado de que los hace desaparecer. En la fase pacífica, arrepentido, se pone a volver a dibujarlos, pero como le quedan tan mal sufre otro ataque de cólera que lo induce a un nuevo proceso de borrado. El primer caso de esa enfermedad fue localizado en un lugar de la Mancha.²⁰¹¹

Idéntica obsesión recorre “Libros”, donde se enumeran las ambiguas opciones metaliterarias de estos antiguamente sagrados receptáculos de palabras. Para ello, el escritor invierte el orden lógico y coloca a los textos como lectores de nuestros rostros, sobre todo cuando nos acercamos a las páginas sin inocencia ni curiosidad: “Un libro cuyo título por pecar de completo comprendía todo el contenido del libro. (...) Un libro que resume un millar de libros y que da lugar a un millar de libros que lo desarrollan. (...) Un libro dedicado a demostrar la inutilidad de escribir libros”²⁰¹². Monterroso, en su quijotesco “Cómo me deshice de quinientos libros”, también pugna por disminuir la cantidad de volúmenes que – en ocasiones en vano – atesoran nuestras bibliotecas.

Lihn ejemplifica este propósito en su poema “Disparan en la noche”, donde confiesa que “Estas líneas fueron escritas / con el canto de la goma de borrar”²⁰¹³. Bajo estos versos se oculta el temor de que el desmesurado crecimiento de la imprenta ahonde en una producción delirante que termine con la literatura. La profecía inherente a “El fantasma”, circular e infinita, potencia el hecho de que cada generación perpetúe con modificaciones y re-escrituras el progreso que, en gran medida, nace de la duda, la

²⁰⁰⁹ *Ibíd.*, p. 113.

²⁰¹⁰ Octavio Paz en Josefina Vicens. *El libro vacío*, op. cit., p. 8.

²⁰¹¹ Luis Britto García. “La neurroschatitis”, en Lauro Zavala. “Disolución de fronteras (Humor e ironía en el cuento ultracorto)”, en Alfredo Pavón (Ed.). *Ni cuento que los aguante. La ficción en México*, loc. cit., p. 215.

²⁰¹² Luis Britto García. “Libros”, en Clara Obligado (Ed.). *Por favor, sea breve. Antología de relatos hiperbreves*, op. cit., p. 5.

²⁰¹³ Enrique Lihn. *Porque escribí. Antología poética*, op. cit., p. 294.

reflexión y el debate. De la Flor sugiere una solución similar con ambición y modestia:

En el mundo de lo personal, intuimos por ejemplo que la librería no debe en realidad crecer, sino antes bien profundizarse; que el problema no es poder acceder al total de la información, sino seleccionar los hitos por donde viene a cumplirse un destino personal. Voltaire leía arrancando las páginas, los grandes poetas escriben tachando.²⁰¹⁴

Al extenderse la transmisión secundaria del mensaje, propulsando “un discurso que ya no suele contener ideas sino citas”²⁰¹⁵ dentro de un contexto demandante de ahorro de materia prima, el libro se convierte en “un peligroso emisor antiecológico, un portador de *ébolos*, un objeto sumamente incorrecto, políticamente hablando”²⁰¹⁶. La gravedad de la situación no sólo estriba en que los usuarios *on-line* rompan con la lectura lineal y continua con que se difunde tradicionalmente el conocimiento, sino en que aumenta la desorientación y se reducen las garantías de las fuentes primigenias: “La navegación por el *texto-hiper*, admitiendo que sea tal navegación, adquiere la forma de un periplo por la laguna Estigia”²⁰¹⁷. De ahí que los escritores encumbren con tanto ahínco las figuras del cura y el barbero manchegos que realizaron un decisivo escrutinio en la librería de Don Quijote. Conviene estabilizar las ramas del saber y aliviar el ansia de erudición:

BIBLIOLITIA. Destrucción voluntaria de libros (...) [que parte del] emperador T'sin Shihuangti, que en el año 213 a. de C. mandó quemar los manuscritos sobre madera, verdaderos libros de la época, como castigo a los autores que habían criticado su política. La Biblioteca de Alejandría fue definitivamente destruida en el año 291 por los cristianos venidos de la Tebaida. (...) En el siglo XIII, santo Domingo de Guzmán mandó quemar los libros heréticos albigenses.²⁰¹⁸

En efecto, la concatenación inconmensurable de publicaciones, denunciada por Torri en “Era un país pobre” o por Cortázar en “Fin del mundo del fin”, desemboca en ficciones donde las hojas impresas invaden la Tierra hasta destruir la humanidad. En el relato cortazariano, por ejemplo, asistimos a un mundo en el que las bibliotecas arrasan con casas, campos y ciudades, suscitando que los escasos lectores que quedan se dediquen a la escritura: “Cada vez más los países serán de escribas y de fábricas de papel y tinta, los escribas de día y las máquinas de noche para imprimir el trabajo de los

²⁰¹⁴ Fernando R. De la Flor. *Biblioclasmo: Por una práctica crítica de la lecto-escritura*, op. cit., p. 112.

²⁰¹⁵ *Ibíd.*, p. 35.

²⁰¹⁶ *Ibíd.*, p. 123.

²⁰¹⁷ *Ibíd.*, p. 150.

²⁰¹⁸ *Ibíd.*, p. 11.

escribas”²⁰¹⁹. Hasta en el fondo del mar se amontonan las páginas, atrapando a los barcos y extendiendo una plaga por la que todas las personas escribirán hasta el final, aunque publicar banalidades alimente su término:

Empieza a difundirse la costumbre de intercalar un texto en otro para aprovechar las entrelíneas, o se borra con hojas de afeitar las letras impresas para usar de nuevo el papel. Los escribas trabajan lentamente, pero su número es tan inmenso que los impresos separan ya por completo las tierras de los lechos de los antiguos mares. En la tierra vive precariamente la raza de los escribas, condenada a extinguirse.²⁰²⁰

Esta interpretación, irónica y catastrofista, conecta con “Interrogantes sobre la difusión del libro” y “Los demasiados libros” de Gabriel Zaid. En el primer ensayo se advierte que “cientos de miles de títulos en venta no pueden ser para todos. Leyendo uno diario, se requerirían siglos para leerlos, sin contar los que irán apareciendo”²⁰²¹. En el segundo se insiste en un peligro que aboca a la negación de la literatura: “La cultura aplastante de los libros oprime a la humanidad (...). Pero hoy que en tantos países ya casi todo el mundo puede leer y escribir, y hasta publicar un libro antes de aprender a leer y escribir, la cultura libresca es aún más aplastante”²⁰²². Esta preocupación aparece también en “La superación tecnológica del libro”, “La nueva ley de Malthus” o “La oferta y la demanda de la poesía”, divertido refinamiento al estilo de Charles Lamb:

Toda persona que pretenda ser leída tendría que registrarse en una oficina central donde demostraría lo que ha leído. Por cada mil poemas (cuentos, artículos, libros) que demostrara haber leído, se ganaría un cupón para publicar un poema (cuento, artículo, libro). La cantidad exigida iría ajustándose, hasta lograr el equilibrio de la oferta con la demanda.²⁰²³

Monterroso, en “Fecundidad”, resuelve este dilema con su habitual sarcasmo: “Hoy me siento bien, un Balzac: estoy terminado esta línea”²⁰²⁴. En definitiva, desde los cuentos torrianos hasta otros más recientes como “La persistencia de las polillas”, de Wilfredo Machado, la manía *textófaga* de la tradición literaria occidental de los siglos XX y XXI parece no cesar nunca. De hecho, según dicta un aforismo de *La escritura del desastre* (1983), de Maurice Blanchot, “es menester repetirlo: el desastre des-

²⁰¹⁹ Julio Cortázar. *Historias de cronopios y de famas*, op. cit., p. 67.

²⁰²⁰ *Ibíd.*, p. 69.

²⁰²¹ Gabriel Zaid. *La feria del progreso*, op. cit., p. 97.

²⁰²² *Ibíd.*, p. 107.

²⁰²³ *Ibíd.*, p. 104.

²⁰²⁴ Augusto Monterroso. *Movimiento perpetuo*, op. cit., p. 111.

escribe”²⁰²⁵. Por los textos blanchotianos, como en cierto modo por “El fantasma”, da la impresión de haber pasado una inconmensurable goma de borrar, suponiendo que no equivalgan a los borradores mismos: “Si el libro pudiese por primera vez realmente comenzar, hace mucho tiempo que por última vez habría terminado”²⁰²⁶. Vila-Matas refuerza esta valoración de la literatura afirmando su imposibilidad: “Quien la busca, sólo busca lo que se escapa, quien la encuentra, sólo encuentra lo que está aquí o, cosa peor, más allá de la literatura. Por eso, finalmente, cada libro persigue la *no-literatura* como la esencia de lo que quiere o quisiera apasionadamente descubrir.”²⁰²⁷

Una clara consecuencia de esta búsqueda de la tabla rasa, tras el presentimiento de que nada nuevo puede añadirse, reside en la composición de *Bartleby, el escribiente* (1853), de Herman Melville. El alcance literario de esta sucinta obra puede resumirse, en palabras de José Luis Pardo, en que el novelista “prefiere no escribir una novela cuyo narrador prefiere no hacer literatura acerca de un escribiente que prefiere no escribir”²⁰²⁸. En *Bartleby y compañía*, Vila-Matas asume esta problemática con un libro articulado, al menos en intención, en torno a las intrigantes notas a pie de página de un hipotético texto en blanco. Uno de sus propósitos reside en investigar las causas que propician que determinados escritores, los *Bartleby*, decidan silenciar su literatura de modo definitivo. Como indica la máxima del escribiente y oficinista melvilleano que nunca había sido visto leyendo ni siquiera un periódico, “Preferiría no hacerlo” constituye una negación total ante cualquiera de los supuestos mandatos y preguntas a los que debe hacer frente el hombre actual:

El mal endémico de las letras contemporáneas, la pulsión negativa o la atracción por la nada que hace que ciertos creadores, aun teniendo una conciencia literaria muy exigente (o quizás precisamente por eso), no lleguen a escribir nunca; o bien escriban uno o dos libros y luego renuncien a la escritura; o bien, tras poner en marcha sin problemas una obra en progreso, queden, un día, literalmente paralizados para siempre.²⁰²⁹

La tajante sentencia bartlebyana se transmuta en un punto de inflexión literaria, en la respuesta prometeica del pesimismo existencial heredado de la estética romántica

²⁰²⁵ Maurice Blanchot. *La escritura del desastre*, Caracas, Monte Ávila Latinoamericana, 1990, p. 14, [1980].

²⁰²⁶ *Ibíd.*, p. 37.

²⁰²⁷ Enrique Vila-Matas. *Bartleby y compañía*, op. cit., p. 160.

²⁰²⁸ José Luis Pardo. “Bartleby o de la humanidad”, en Varios Autores. *Preferiría no hacerlo*, Valencia, Pre-Textos, 2001, p. 157, [2000].

²⁰²⁹ Enrique Vila-Matas. *Bartleby y compañía*, op. cit., pp. 11-12.

que persigue la obra de arte imposible. El autor moderno percibe que su anhelo por lo absoluto impide cualquier apuesta artística, ya que el silencio, antes y mejor que él, *lo dice todo*: “Es bien sabido que Dios calla, es un maestro del silencio, oye todos los pianos del mundo, es un consumado escritor del No, y por eso es trascendente”²⁰³⁰. Ya vimos en el primer capítulo de la presente investigación cómo Calinescu, en *Cinco caras de la modernidad*, plantea la era posmoderna como una reacción lógica a la hoja en blanco de las vanguardias. Si el cansancio de las letras a principios del siglo XX se manifiesta en la angustiante promoción de la página vacía, el *fantasma* contemporáneo de la *no escritura* nace tanto de la imposibilidad de escribir como de la conciencia de la vanidad de hacerlo:

Es el único camino que queda abierto a la auténtica creación literaria; una tendencia que se pregunta qué es la escritura y dónde está y que merodea alrededor de la imposibilidad de la misma y que dice la verdad sobre el estado de pronóstico grave – pero sumamente estimulante – de la literatura de este fin de milenio. (...) Escribiré notas a pie de página que comentarán un texto invisible, y no por eso inexistente, ya que muy bien podría ser que ese texto fantasma acabe quedando como en suspensión en la literatura del próximo milenio.²⁰³¹

El azar o el destino, pero sobre todo el talento, la consciencia y el esfuerzo, han designado precisamente a Samperio ese *texto invisible*, marcando un punto de partida para la escritura del porvenir y reflexionando sobre la pulsión negativa de la misma. En contra de lo esperado, “El fantasma” da un paso hacia delante y responde que nadie sabe qué *es* la literatura, que *está* en todas partes y en ninguna, y que la mejor forma de descubrir su finalidad en el siglo XXI estriba en el intento afanoso de seguir escribiendo. Sugiere que la *nada se escribe* eludiendo el *todo*, amenazando la presunción de *tabula rasa* a través de energía compositiva. Simultáneamente, revisa el pasado con prudente distancia, habilitando la modernidad y aun la posmodernidad por medio de recursos personales y procedimientos vanguardistas. Además de restaurar el valor de una época fascinante, reivindica el blanco para enfrentar el tradicional teorema de que *todo está escrito*. Como insinúa Vila-Matas, los escritores del No se complementan con los del Sí:

Estos libros fantasmas, textos invisibles, serían esos que un día llaman a nuestra puerta y, cuando nosotros acudimos a recibirles, por un motivo a menudo fútil, se desvanecen; abrimos la puerta y ya no están, se han ido. Seguramente era un gran libro, el gran libro que estaba dentro de nosotros, el que realmente nosotros estábamos destinados a escribir, *nuestro libro*, el mismo que

²⁰³⁰ *Ibíd.*, p. 24.

²⁰³¹ *Ibíd.*, p. 13.

no vamos a poder ya escribir ni leer nunca.²⁰³²

“El fantasma” *llama a nuestra puerta* y, además de desvanecerse, nos invita a que la abramos por nosotros mismos. De alguna forma misteriosa, el lector *escribe y lee* el texto. Aunque *todo esté escrito*, posee pleno sentido revisitar las formas literarias pasadas y combinarlas desde ópticas diferentes. En un mundo como el nuestro, regido por el alfabeto y por la condición del signo, Samperio demuestra que el *discurso del Sí* depende del silencio. Se sitúa así en la estela de Monterroso, quien cita a William Shakespeare para titular su libro *Lo demás es silencio*; o de Juan Rulfo, al que Quirarte denomina poeta porque escribe “para comulgar mejor con el silencio”²⁰³³. Cuando en “Silencia” nuestro autor reprocha la ausencia de comunicación – “Qué pasó con usted. Por qué tan silencio. Tan sin ninguna palabra.”²⁰³⁴ –, en verdad alude a la necesidad de la pureza, sin manchas ni remordimientos, de la que habla Sucre: “La transparencia conduce al silencio: no porque lo verdadero sea indecible, sino porque ya no necesita de ser dicho.”²⁰³⁵

Lihn, en su poema “Porque escribí” (1995), asegura que crear un sujeto poético ficticio le acarreó que se dudara de su existencia real, pero a cambio halla alivio en la actividad poética: “Escribí / y hacerlo significa trabajar con la muerte / codo a codo, robarle unos cuantos secretos (...). / Pero escribí y me muero por mi cuenta, / porque escribí porque escribí estoy vivo”²⁰³⁶. También para Samperio lo no dicho se vuelve un mecanismo de economía comunicativa que garantiza la canalización de su mensaje y, además, dota de vitalidad a la casilla vacía. Si en *La aparición de la Virgen* (1987) el poeta chileno sentencia “escribo, luego el otro existe”²⁰³⁷, en “El fantasma” se puede aducir que la fórmula “no escribo, luego el otro existe” soporta un relato sin fin en una página que nunca muere, metáfora paradójica de las empresas humanas y de sus preciosos límites. Un sintagma nominal que aparece y desaparece corrobora que diez letras bien combinadas resultan más consistentes que diez mil imágenes. El alcance de la ficción breve en la sociedad del siglo XXI reside en su perdurabilidad, ya que las palabras pueden ser tan importantes como los actos.

²⁰³² *Ibíd.*, p. 118.

²⁰³³ Vicente Quirarte. “La poesía de Juan Rulfo”, *Revista Universidad de México*, 1996, 542, p. 7.

²⁰³⁴ Guillermo Samperio. *La brevedad es una catarina anaranjada*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 427.

²⁰³⁵ Guillermo Sucre. *La máscara, la transparencia*, op. cit., p. 236.

²⁰³⁶ Enrique Lihn. *Porque escribí. Antología poética*, op. cit., p. 176.

²⁰³⁷ *Ibíd.*, p. 16.

“El fantasma” dinamita las clasificaciones porque no contiene ningún fonema y cumple con creces el sueño poético de *decir más con menos*. Combina lo *micro* con lo *macro* en un tiempo simultáneo y en un solo espacio. Un instante basta para tocar los extremos e igualar lo mayúsculo con lo minúsculo. Como una tentativa de redactar el infinito y enfrentar el vértigo de la creación, refleja tanto lo que se *quisiera escribir* como lo que se *escribe*. Gilles Deleuze, en “Bartleby o la fórmula”, insiste en que en la novela melvilleana el silencio “opera como si lo hubiese dicho todo, como si hubiese agotado todo el lenguaje de una sola vez”²⁰³⁸. Pardo, en “Bartleby o de la humanidad”, piensa que la imposibilidad de la escritura se anuncia con siglos de anticipación en el *Fedro* (420-410 a. C.) de Platón. Para el filósofo griego, la oralidad promueve el espíritu de la transmisión así como lo escrito propaga la muerte de la comunicación:

Si las objeciones de Platón contra el hermetismo de los signos escritos ya nos ponen sobre aviso de que la *lectura* (la comprensión del texto) y la *escritura* (su registro literal) no tienen por qué caminar juntas, y de que la práctica de la escritura es precisamente la *ocasión* de que se produzca su divorcio, ello se hará tanto más ostensible si, desde una cultura asentada sobre una mitología de procedencia oral, nos desplazamos hacia otras apoyadas en una religión de Libro.²⁰³⁹

Según Pardo, la preferencia negativa bartlebyana no desemboca en el nihilismo, sino en una gran “elección que, sin duda, como toda elección, comporta una renuncia e incluso un sacrificio: *el sacrificio de la literatura*”²⁰⁴⁰. Ante el *preferiría no hacerlo* del escribiente, Samperio toma una decisión afirmativa sin *sacrificar la literatura* en tanto propone más un sí que un no. Su poética facilita la expresión de la vida sin anular la letra. Como atestigua la última línea de “Silencio”, la carencia de sonido no representa las nociones de la nada ni de la muerte: “El silencio no está desnudo”²⁰⁴¹. Bajo este postulado vital, “El fantasma” pertenece al conjunto total de la escritura a través de su discreción y vincula lo dicho con lo callado. Aunque pueda evocar los *fantasmas* de la negación, no se identifica con ellos. Su *aparición* en la página 517 de *Cuando el tacto toma la palabra. Cuentos (1974-1999)*, o en la 252 de *Cuentos reunidos*, no conduce al abandono de la *poiesis*; por el contrario, propicia la libertad expresiva de una carrera artística dedicada al amor por la palabra.

Bartleby y “El fantasma” coinciden en ser siempre iguales y distintos, puesto

²⁰³⁸ Gilles Deleuze. “Bartleby o la fórmula”, en Varios Autores. *Preferiría no hacerlo*, loc. cit., p. 62.

²⁰³⁹ José Luis Pardo. “Bartleby o de la humanidad”, loc. cit., p. 150.

²⁰⁴⁰ *Ibíd.*, p. 148.

²⁰⁴¹ Guillermo Samperio. *Cuaderno imaginario*, en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 270.

que el lector ignora por completo sus antecedentes y fisionomías. Sin embargo, mientras que en la novela se cuestiona la existencia del protagonista – “mis amigos no dejaban de inmiscuirse con sus despiadados comentarios sobre el fantasma de mi despacho”²⁰⁴² –, cuya situación se ve condicionada por su carácter introvertido (como indican Deleuze: “Si no se le permite hacer su viaje, entonces su lugar no puede ser otro que la cárcel en la que encuentra la muerte”²⁰⁴³ y Pardo: “La pared de la calle o los muros de la prisión son las hojas de papel en donde yace la letra muerta llamada Bartleby”²⁰⁴⁴), el texto samperiano, en cambio, teje una *letra viva* que no se detiene en ninguna hoja. Frente al inmóvil oficinista, viaja y abre las puertas de las cárceles.

Tanto uno como otro se elevan como héroes prometeicos que arriesgan su *vida* (o su *escritura*) para obtener una respuesta más allá de lo evidente: “Escribir es copiar, multiplicar un original que nunca se comprende del todo”²⁰⁴⁵. Empero, a Samperio nunca se le podría acusar de plagio porque para *componer* su texto no utilizó lápiz ni computadora ni ningún otro instrumento tipográfico. “El fantasma” equivale al espíritu de los escritores del mismo modo que Bartleby es “el fantasma de la oficina, el espíritu de los escribientes”²⁰⁴⁶. La insonoridad, imperativo indispensable que complementa y justifica el acto literario, no se sustrae al hecho de que la misión secreta de las palabras consiste en evocar su ausencia. El poeta posee la facultad de testimoniarla, sin que ello implique jerarquía moral o trascendente respecto a otros seres del planeta.

Se trata de un *silencio comunicativo* conectado con la poesía y más cercano a la meditación oriental que a la página en blanco mallarmeana. Sitúa al ser humano en un lugar del cosmos donde la nostalgia por la oralidad no debe entenderse únicamente como herencia de la tradición romántica que compara al artista con un mensajero divino, sino también como una forma de unir los postulados de Occidente con los de Oriente. “El fantasma”, partiendo de un personaje universal para transmitir un silencio único, recuerda al Tao: cuanto más lo estudiamos, menos sabemos de él. La experiencia de su *lectura* no puede explicarse con palabras. Si, como pensaba Lao Tse, “el Tao es la

²⁰⁴² Herman Melville. *Bartleby el escribiente*, en Varios Autores. *Preferiría no hacerlo*, op. cit., p. 46, [1853].

²⁰⁴³ Guilles Deleuze. “Bartleby o la fórmula”, loc. cit., p. 89.

²⁰⁴⁴ José Luis Pardo. “Bartleby o de la humanidad”, loc. cit., p. 169.

²⁰⁴⁵ *Ibíd.*, p. 151.

²⁰⁴⁶ *Ibíd.*, p. 162.

fuerza primaria cósmica de la que parte la creación, pero nunca aparece como tal”²⁰⁴⁷, ya que si pudiera expresarse carecería de eternidad, el texto samperiano se asemeja a la concepción taoísta de que la vacuidad es completa y significativa por sí misma. En vez de separar los opuestos, Samperio determina un todo cohesivo igualando la naturaleza (literaria) con la cultura. El propio color blanco, según arguye Lee Kyong Myong al constatar la relevancia del primer cinturón en el aprendizaje de las artes marciales, posee un significado filosófico de pureza y “reivindica un estado de sublimación del conocimiento”²⁰⁴⁸. De hecho, el blanco y el negro se identifican con la filosofía del *yin* y el *yang*, y respectivamente con el sol y la luna, el día y la noche, el principio y el fin.

Se ha dicho que el menosprecio hacia la letra de Pitágoras, Sócrates o Cristo contrasta con su interés por la recepción de sus respectivos mensajes. Frente a la certeza de que el cerebro humano sólo intuye una mínima parte de la interacción general del universo, el propio Sócrates, de nombre paronomásico con su célebre máxima en español (“Sólo sé que no sé nada”), supera la tentación de ser nada para ser todo. Si la imposibilidad de escribir se potencia con el espacio en blanco, tal vez “El fantasma” designa una amenaza para el mundo de las letras. Entre otras rebeldías, transgrede con la convención racional que supone que para *leer* se necesita haber *escrito algo* antes. Como subrayaría Meyrink, en realidad tampoco se puede *pronunciar*: “Basta expresar una idea en voz alta para que se contagie de un horrible gusto terrenal”²⁰⁴⁹. Así traduce Calvino esta preocupación inherente a su oficio:

A veces trato de concentrarme en el cuento que quisiera escribir y veo que lo que me interesa es otra cosa, es decir, no algo preciso sino todo lo que queda excluido de lo que debería escribir (...). Para combatirla trato de limitar el campo de lo que voy a decir, y de dividirlo en campos aún más limitados, para seguir subdividiéndolos, y así sucesivamente. Y entonces siento otro vértigo, el vértigo del detalle del detalle, y lo infinitesimal, lo infinitamente pequeño me absorbe, así como antes me dispersaba en lo infinitamente vasto.²⁰⁵⁰

Samperio siempre busca nuevas temáticas y formas literarias, ensalzando la valentía de los escritores que a contracorriente se afanan por escribir algo que merezca la pena. En la actualidad se requiere una hoja en blanco en *Internet*, curiosamente lo único que no puede encontrarse en *google*. En opinión de López Eire, el silencio “se

²⁰⁴⁷ Richard Wilhelm en Lao Tse. *Tao Te King*, op. cit., p. 17.

²⁰⁴⁸ Lee Kyong Myong. *Taekwondo dinámico*, op. cit., p. 15.

²⁰⁴⁹ Gustav Meyrink. *El Golem*, op. cit., p. 170.

²⁰⁵⁰ Italo Calvino. *Seis propuestas para el próximo milenio*, op. cit., p. 83.

impone triunfalmente en la comunicación, ya que influye sobre los significados del contexto más que los significados del contexto sobre su propia falta de significado”²⁰⁵¹. De ahí que un texto en blanco, *marginalmente* ubicado en el *centro* de volúmenes tan vigorosos como *Cuaderno imaginario* y *Cuentos reunidos*, implique una invitación irresistible a imaginar. “El fantasma”, por sus rasgos difícil de adscribirse al universo virtual, se instaura como la manifestación máxima del miedo al vacío.

En *Lo cursi y otros ensayos* (1943), ya Gómez de la Serna afronta el *horror vacui* colocándole un espejo: “Los escritores tienen derecho al desvarío verbal y, sobre todo, en una época en la que se han vulgarizado los temas y anda el alma perdida (...). El vacío nos ha rodeado en nuestra época y casi todos nuestros actos y nuestras invenciones son una rebeldía del horror al vacío, una reacción contra ese horror.”²⁰⁵²

Por fortuna, Samperio continúa escribiendo y cohabita en su día a día con la creación. No piensa que esté todo dicho y ante cualquier precepto catastrofista se atreve a disfrutar de los matices. Si bien siempre debe estimarse la elegancia de la contención, quizá a nuestra época le falte dignificar también al artista honesto prolífico. Algunos no escriben más simplemente porque no pueden; otros sólo cuentan con una obra corta de carácter repetitivo. “El fantasma” demuestra que la amplia trayectoria literaria del autor se alza para delimitar el silencio, para elegir un tipo específico de escritura que ofrece la otra cara del temor a los demasiados libros y establece la fórmula del *amor vacui*. El último mensaje de *eros* se dice calladamente, ya que las dos formas extremas de lo poético se dirimen entre la palabra y el amor. Exactamente entre una y otro se diseñan los ejes simétricos que enmarcan la literatura samperiana. Habida cuenta el *topos* clave de la misma, “El fantasma” puede interpretarse como un texto amoroso que adelanta a sus precedentes dentro de una tradición ininterrumpida.

No en vano, su concepción del amor se acerca a la que presenta Pedro Salinas en *La voz a ti debida* (1933): “Qué alegría, vivir / sintiéndose vivido. / Rendirse / a la gran certidumbre, oscuramente / de que otro ser, fuera de mí, muy lejos, / me está viviendo (...). / Y que me vive / otro ser por detrás de la no muerte”²⁰⁵³. En *Cuentos de damas fantásticas* cita en consecuencia “Pregunta más allá”, de *Fábula y signo* (1931), para dar constancia de su propia obsesión por la amada impalpable, fantasmal en su distancia

²⁰⁵¹ Antonio López Eire. “La naturaleza retórica del lenguaje”, op. cit., p. 213.

²⁰⁵² Ramón Gómez de la Serna. *Lo cursi y otros ensayos*, Buenos Aires, Sudamericana, 1943, p. 22.

²⁰⁵³ Pedro Salinas. *Obras completas I. Poesía. Narrativa. Teatro*, Madrid, Cátedra, 2007, p. 280.

permanente: “Y te pregunto, sí, / y te pregunto de qué eres, / de quién; / y abres los brazos / y me enseñas / la alta imagen de ti, / y me dices que mía. / Y te pregunto, siempre”²⁰⁵⁴. En última instancia, “El fantasma” simboliza el anhelo por lo ausente, tejiendo una historia pasional a la manera de “Cuento de horror” de Arreola: “La mujer que amé se ha convertido en fantasma. Yo soy el lugar de las apariciones.”²⁰⁵⁵

El relato arreoliano, además de subyacer como hipotexto del analizado “Película de terror”, de *Cuaderno imaginario*, y de “Fantasma” de la española Patricia Esteban Erlés – “El hombre que amé se ha convertido en fantasma. Me gusta ponerle mucho suavizante, plancharlo al vapor y usarlo como sábana bajera las noches que tengo una cita prometedora”²⁰⁵⁶ –, pone en órbita la metáfora samperiana que vincula las sábanas fantasmagóricas con la mujer soñada. La figura neoplatónica de la amada vaporosa, que huye por su naturaleza escurridiza, simboliza el deseo por la palabra desconocida, en un aspecto que fascinaría a Cortázar: “Te quiero porque no sos mía; porque estás del otro lado.”²⁰⁵⁷

En *Solaris*, el astronauta convierte a su mujer fallecida en una proyección física que, como un espejo, refleja los recuerdos maravillosos que tenía de ella, dotando de vida relativamente independiente al fantasma: “Cuanto más tiempo pasa contigo, más se humaniza”²⁰⁵⁸. Algunos poemas de *Mal de amor* (1981), de Óscar Hahn, como “A mi bella enemiga” – “No seas vanidosa amor mío / porque para serte franco / tu belleza no es del otro mundo / Pero tampoco es de éste”²⁰⁵⁹ – o “Escrito con tiza” – “Detrás de todo gran amor la nada acecha”²⁰⁶⁰ –, ejemplifican esta sensación tan afín a la etérea poética samperiana. Más lejos y más directo va “Nacimiento del fantasma”:

Entré en la sala de baño
cubierto con la sábana de arriba
Dibujé tu nombre en el espejo
brumoso por el vapor de la ducha
Salí de la sala de baño

²⁰⁵⁴ *Ibíd.*, p. 245.

²⁰⁵⁵ Juan José Arreola. *Narrativa completa*, México, Alfaguara, 1997, p. 346.

²⁰⁵⁶ Patricia Esteban Erlés. “Fantasma”, en Clara Obligado (Ed.). *Por favor, sea breve 2. Antología de microrrelatos*, op. cit., p. 201.

²⁰⁵⁷ Julio Cortázar. *Rayuela*, op. cit., p. 543.

²⁰⁵⁸ Stanislaw Lem. *Solaris*, op. cit., p. 175.

²⁰⁵⁹ Óscar Hahn. *Mal de amor*, Madrid, Visor, 1998, p. 15, [1981].

²⁰⁶⁰ *Ibíd.*, p. 22.

y miré nuestra cama vacía
Entonces sopló un viento terrible
y se volaron las líneas de mis manos
las manos de mi cuerpo
y mi cuerpo entero aun tibio de ti
Ahora soy la sábana ambulante
el fantasma recién nacido
que te busca de dormitorio en dormitorio.²⁰⁶¹

Antonio Sánchez Zamarreño, en “100”, de *Fragmentos del romano*, reafirma el contenido metafísico de todo amor: “Conócete a ti mismo en otro cuerpo”²⁰⁶². Lo mismo hace Samperio en *Ventriloquía inalámbrica*, cuando el narrador se sumerge y se transforma en la puerta de los sueños: “El fluir de galerna del tiempo se conmovió, pero lo que yo creí, al entrar, una poesía en un antiguo idioma se fue aclarando hasta que escuché `Una mujer linda de ojos borrados pronunció una palabra en silencio; sus labios son ese fruto de oros que luce una vez y vuelve al olvido’”²⁰⁶³. “El fantasma”, en resumen, se adhiere al silencio amoroso que identifica *palabra* con *amada*:

La palabra que La Mujer Linda De Ojos Borrados había proferido no podía ser más que una: “Amor”. A partir de aquí, siguiendo mis pasos sobre el camino y el pensamiento, tuve que darle la razón a La Puerta, cuya idea no difería de la del Señor: la Ciudad Violeta y Sepia era mía y de La Mujer De Labios Dorados, guardada en el olvido. La ciudad era para mí, pero tampoco lo era. El amor se da en silencio; si no lo ves, se oculta.²⁰⁶⁴

²⁰⁶¹ *Ibíd.*, p. 30.

²⁰⁶² Antonio Sánchez Zamarreño. *Fragmentos del romano*, Salamanca, Diputación de Salamanca, 2003, p. 108.

²⁰⁶³ Guillermo Samperio. *Ventriloquía inalámbrica*, op. cit., p. 45.

²⁰⁶⁴ *Ibíd.*, p. 45.

VI.2.1. El género del lector.

En esta noche nos encontrábamos en el infinito, pues ahí es donde se juntan las paralelas.²⁰⁶⁵

“El fantasma” permite inventar diferentes formas literarias. Desde la perspectiva *marginal* que estudiamos al hablar de “Los arduos alumnos de Pitágoras” de Shua, diseña “el género del despiste”, caracterizado por la capacidad evasiva de las revoltosas letras que escapan de los ojos. Desde una visión *central*, inaugura “el género del lector”, colocándose a los pies de cualquier persona capaz de imaginar un mundo entero a través de una rejilla de información mínima. Como se asegura en el elizondiano *Cuaderno de escritura*: “Una frase escuchada al azar, proferida por un desconocido, en algún lugar remoto, puede revelarnos, si tenemos la presencia de ánimo de considerarlo inscrito dentro de nosotros como una posibilidad de ser expresada, la clave de todo un universo literario potencial”²⁰⁶⁶. Para alcanzar esta noción, Samperio nos demuestra que basta un título.

Su texto en blanco incita a pensar que los verdaderos espíritus son las ambiguas percepciones mentales del ser humano. Máxima ejemplificación del idealismo, somos los lectores los que *vemos* o no al fantasma. Una concepción idealista del cosmos no sólo logra extraer palabras de la nada, sino que, al caminar de la mano de la abstracción, la subjetividad, el relativismo, la comunicación paradójica o incluso la incomunicación absoluta, engendra un vértigo que evidencia todo lo pensable y, según Wittgenstein, que “el solipsismo coincide con el puro realismo”²⁰⁶⁷. En la práctica, “El fantasma” erige un limbo incoloro (más confuso que los agujeros negros) que se asemeja a la luz del túnel que se supone que presenciamos al morir.

Una asunción platónica de la literatura facilita la ideación de un texto de cero kilos de peso que se proyecte más allá de la materialidad del papel. Para anunciar el futuro de la poesía y del arte, donde quizá no hagan falta demasiadas palabras, Samperio prescinde de las señas de identidad más específicas del lenguaje. Su intención parte de los *Principles of Human Knowledge* de Berkeley quien, al dudar de la existencia de los

²⁰⁶⁵ Guillermo Samperio. “Tomando vuelo” (*Cuando el tacto toma la palabra*), en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 53.

²⁰⁶⁶ Salvador Elizondo cit. en Christopher Domínguez Michael. *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX (II)*, op. cit., p. 40.

²⁰⁶⁷ Ludwig Wittgenstein. *Tractatus logico-philosophicus*, op. cit., p. 113.

objetos, observa que “las diversas sensaciones, o ideas impresas en los sentidos, de cualquier modo que se combinen (...) no pueden existir más que en una mente que las perciba”²⁰⁶⁸. Borges hereda estos postulados y concluye que ningún idioma humano sirve para nombrar lo eterno e intemporal:

Niego, en un número elevado de casos, lo sucesivo; niego, en un número elevado de casos, lo contemporáneo también (...); cada estado que vivimos es absoluto (...). La desventura de hoy no es más real que la dicha pretérita. (...) Cada instante es autónomo. Ni la venganza ni el perdón ni las cárceles ni siquiera el olvido pueden modificar el invulnerable pasado (...); cada momento que vivimos existe, no su imaginario conjunto.²⁰⁶⁹

Por este motivo sólo posee significado completo la obra presente, el texto que se está leyendo o escribiendo en este instante. La trama de “El fantasma” es perfectamente legible en todas las lenguas, sin precisar de traducción ni de diccionario que aclare los términos difíciles. Toda su aventura o desventura sucede en nuestro cerebro, como la utopía borgesiana de impulsar un lenguaje hábil para expresar lo simultáneo. Diferente a los otros cuentos y poemas del planeta, únicamente emplea las palabras que queremos o necesitamos ahora. Según Wittgenstein, no puede concebirse un misterio sin resolución: “*El enigma* no existe. Si una pregunta puede siquiera formularse, también *puede* responderse.”²⁰⁷⁰

Es libre el que escribe lo que quiere, en la doble acepción de la que disfruta el verbo *querer*: voluntad y amor. Si la primera y el *Tractatus logico-philosophicus* nos invitan a soñar con la ruptura de lo sucesivo en las artes temporales, el segundo queda probado en *Nadja* por Breton, quien lo equipara a un milagro apasionado y excluyente: “La belleza será convulsiva o no será”²⁰⁷¹. Dicho axioma se cerciora de manera más analítica en el *Segundo manifiesto del surrealismo*: “La renuncia al amor, se base o no se base en un pretexto ideológico, es uno de los poquísimos crímenes sin posible expiación que, en el curso de su vida, pueda cometer un hombre dotado de un poco de inteligencia.”²⁰⁷²

Fácil de aprender de memoria, “El fantasma” se opone a las canciones o textos calificados “de relleno” gracias a su indiscutible intensidad. Su infinita historia se lee

²⁰⁶⁸ George Berkeley cit. en Jorge Luis Borges. *Obras completas I (1923-1949)*, op. cit., p. 137.

²⁰⁶⁹ Jorge Luis Borges. *Obras completas I (1923-1949)*, op. cit., p. 140.

²⁰⁷⁰ Ludwig Wittgenstein. *Tractatus logico-philosophicus*, op. cit., p. 131.

²⁰⁷¹ André Breton. *Nadja*, op. cit., p. 243.

²⁰⁷² André Breton. *Manifiestos del surrealismo*, op. cit., pp. 155-156.

“entre líneas”, de modo que parece que el viento se llevó hasta las últimas grafías. Su constitución extrema las premisas de *El lector implícito* (1972) de Wolfgang Iser, en tanto los mecanismos hermenéuticos que genera perfeccionan al máximo la actividad co-creativa del receptor. La desproporción que establece entre la entidad textual y los espacios de indeterminación nos concede una libertad sin precedentes a la hora de tomar la iniciativa. Roman Ingarden, en “Concreción y reconstrucción”, admite que la clave del significado se halla entre la dimensión artística del autor y la estética del lector. Sin embargo, ninguna interpretación puede actualizar las potencialidades exhaustivas de una obra:

Cuanto más “puramente” lírico sea el poema, menor es – hablando en general– la determinación efectiva de lo que consta positivamente en el texto; más cosas permanecen sin ser dichas. (...) Pasamos por alto los lugares de indeterminación en cuanto tales e involuntariamente rellenamos muchos de ellos con determinaciones no justificadas por el texto. Así pues vamos, en nuestra lectura, más allá del texto en puntos diversos sin ser claramente conscientes de ello.²⁰⁷³

En “La estética de la recepción en cuanto pragmática en las ciencias de la literatura”, Warning declara que la indeterminación ejercida por las elipsis sólo recibe una respuesta plausible cuando remite a un contenido conocido: “La experiencia estética no se debe a una emoción originaria desprendida de las cualidades metafísicas, sino a *lugares vacíos* que permiten al lector introducir la experiencia ajena de los textos en su propia experiencia vivida”²⁰⁷⁴. En el caso de “El fantasma”, únicamente podemos recurrir al contexto de la poética de Samperio. De hecho, su *lectura* requiere los ojos detrás de la mirada, su *escritura* necesita la mano invisible y, dado que nos enfrentamos a un texto samperiano, su *comprensión* se auxilia del pie figurado a ras del translúcido.

Stanley Fish, en “La literatura en el lector: estilística `afectiva””, insiste en un método de análisis fundamentado más en el lector que en el producto: “La objetividad del texto es una ilusión, y además una peligrosa ilusión, por ser tan físicamente convincente”²⁰⁷⁵. “El fantasma” se puede *leer* al revés, en horizontal o en vertical, con independencia de cómo se coloque el libro que supuestamente lo contiene. Al depender de una percepción sensible para erigirse como obra de arte y al no poseer ningún estilo

²⁰⁷³ Roman Ingarden. “Concreción y reconstrucción”, en Rainer Warning (Ed.). *Estética de la recepción*, loc. cit., p. 38.

²⁰⁷⁴ Rainer Warning. “La estética de la recepción en cuanto pragmática en las ciencias de la literatura”, loc. cit., p. 27.

²⁰⁷⁵ Stanley Fish. “La literatura en el lector: Estilística afectiva”, loc. cit., p. 120.

precisable, su desciframiento proporciona múltiples mensajes para cada persona.

Genette, en *Ficción y dicción*, patentó el sintagma “literalidad condicional” para signar el alcance literario de cualquier texto desde el punto de vista del receptor, de suerte que “una página de Michelet o de Demóstenes no se distingue de una página de tal otro historiador u orador de su categoría sino por una ‘calidad’ estética que al lector corresponde juzgar libremente y de la que no podemos decir que fuese deseada ni advertida siquiera por su autor”²⁰⁷⁶. Aunque añade que todo escrito posee estilo propio, ello no implica que lo ficcional y lo poético se apliquen arbitrariamente: “Todo texto no es sino *potencialmente* literario”²⁰⁷⁷. El propio Samperio asume que las obras literarias cuentan con omisiones deliberadas y huecos que, al ser llenados con la lectura, acaban formando parte de la personalidad poética del autor y provocando nuevas vivencias: “Lo que sucede en el lector es siempre, en mayor o menor medida, una transformación”²⁰⁷⁸. Lo mismo puede aducirse del escritor; de ahí que, a la pregunta acerca de su opinión sobre los lectores, conteste: “Me debo a ellos.”²⁰⁷⁹

Así, se prueba la generosidad del emisor y se permite que el receptor disponga de la última palabra. En términos estrictos los ideales samperianos sitúan lectura y escritura en idéntico nivel; por tanto, los perceptores hipotéticos de un escrito fantasmal deben conjurarse sin distinción entre críticos y aficionados. Empero, como aclara Daniel Mesa, “el comentario no explica el poema, sino que documenta su comprensión, que no existía antes de él.”²⁰⁸⁰

“El fantasma” ofrece un relato para todos los habitantes del planeta. En realidad, resulta ideal para todo lo que queramos. Evita la censura de cualquier época, ya que parece difícil prever – en el pasado o en el futuro – una *escritura* de su calibre, con tal talento *extraliterario* para desbordar la imaginación y engendrar fintas poéticas. Como puede *escribirse* en cualquier lugar del mundo, no sólo en un libro, salirse de la literatura significa, más exactamente, entrar en la vida. Con la neutralidad de su color, da en el *blanco* a través de un voto vacío en unas urnas coronadas por la bandera de la

²⁰⁷⁶ Gérard Genette. *Ficción y dicción*, op. cit., p. 33.

²⁰⁷⁷ *Ibíd.*, p. 120.

²⁰⁷⁸ Guillermo Samperio. “Literatura y lectura”, op. cit.

²⁰⁷⁹ Guillermo Samperio. “Transcripción del chat con Guillermo Samperio llevado a cabo el 3 de julio de 2003”, op. cit.

²⁰⁸⁰ Daniel Mesa Gancedo. *La apertura órfica. Hacia el sentido de la poesía de Julio Cortázar*, Neuchâtel (Suiza), Peter Lang, 1999, p. 297.

paz. Si bien se conjetura que la ciencia del porvenir dispondrá de un medicamento para cada paciente, la creación siempre ha aportado múltiples y exquisitas lecturas para cada observador. Como expone Max Beerbohm en “Enoch Soames”, “en la Vida y en el Arte – dijo – lo que importa es un final inevitable”²⁰⁸¹. Se trata, pues, de las cuestiones decisivas de la existencia.

“El fantasma” se alza como una invitación en toda regla a aumentar nuestra cultura. Todos podemos leerlo o no leerlo. Nos hace libres, ya que debemos formular las preguntas además de contestarlas. Por su facilidad de movimiento se escapa del encierro en un texto y se contrapone a *El Libro Guinness de los Récords Mundiales* (1955-actualidad), el más anti-poético del mundo por la primacía que otorga a la cantidad sobre la calidad. Profetiza la gran literatura, donde se podrá elegir y construir la historia, el idioma y el modo de dicción.

Augusto, el personaje central de *Niebla*, de Miguel de Unamuno, se lamenta del utilitarismo de las cosas: “¡Qué bella es una naranja antes de comida! Esto cambiará en el cielo cuando todo nuestro oficio se reduzca, o más bien se ensanche, a contemplar a Dios y todas las cosas en Él”²⁰⁸². Uno de los *fantasmas* del escritor consiste en saber si lo leen o no; Samperio no tendrá que preocuparse de esta servidumbre, al menos con este texto. En la *Antología de la literatura fantástica* se concluye que no debe dársele tanta importancia a escribir como a vivir: “Tal vez lleguemos a encontrar la pata de mono (...), pero no podremos utilizarla”²⁰⁸³. Palimpsesto del futuro que une la *poiesis* del pasado con la del presente, al fin y al cabo “El fantasma” es sólo un espectro. Como señala Wittgenstein en el “Prólogo” de su *Tractatus logico-philosophicus*:

La *verdad* de los pensamientos aquí comunicados me parece, en cambio, intocable y definitiva. Soy, pues, de la opinión de haber solucionado definitivamente, en lo esencial, los problemas. Y, si no me equivoco en ello, el valor de este trabajo se cifra, en segundo lugar, en haber mostrado cuán poco se ha hecho con haber resuelto estos problemas.²⁰⁸⁴

²⁰⁸¹ Max Beerbohm. “Enoch Soames”, op. cit., p. 43.

²⁰⁸² Miguel de Unamuno. *Niebla*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 109, [1914].

²⁰⁸³ Adolfo Bioy Casares. “Prólogo y Postdata al prólogo”, op. cit., p. 13.

²⁰⁸⁴ Ludwig Wittgenstein. *Tractatus logico-philosophicus*, op. cit., p. 48.

CONCLUSIONES

La luna es madre de los que duermen, mientras ella cruza la noche. Es todavía más madre de los que no duermen.²⁰⁸⁵

Ésta es la primera tesis doctoral sobre la poética de Guillermo Samperio. Con su realización, se inaugura un terreno de reflexión, proponiendo un trabajo orgánico que da cuenta de un mundo literario amplio y heterogéneo. Al estudiar la trayectoria de un escritor actual, poseedor de una sólida y dilatada obra caracterizada por el abordaje de diversos géneros literarios, se han adoptado diferentes puntos de vista, ya que una sola corriente teórica, filosófica o artística no abarcaría el eclecticismo de sus libros.

Hemos seguido una metodología abierta, con incidencia tanto en el aspecto hermenéutico como en el filológico. Las proposiciones fundamentadas en la teoría literaria se han sucedido a lo largo de la investigación, cobrando mayor relevancia en los dos primeros capítulos, mientras que en los siguientes se ha profundizado más en las aportaciones temáticas y estilísticas de los textos samperianos.

Dada la habilidad samperiana para ofrecer con voz propia un cosmos sólo sugerido por otros autores, o en muchos casos inédito, el barómetro esencial del presente estudio lo ha establecido la lectura de sus escritos. La inclusión de abundantes citas de escritores o críticos literarios, por otro lado, no ha obstaculizado la incorporación de comentarios personales.

Para indagar en los atributos de su escritura polimórfica nos hemos detenido en los conceptos que podían “cortocircuitar” las expectativas creadas. Las letras samperianas, decididas a no dar un momento de respiro al lector, pueden convertirse en un plato de incómoda digestión para el que precise un diagnóstico único. De ahí que, quizá por nostalgia de lo simple, se hayan sintetizado los contenidos de esta tesis en las posibilidades de una página en blanco de aparente rápida factura.

En cualquier caso, se ha partido del hecho de que la obra de Samperio, en contraste con la originalidad de su propuesta, es prácticamente desconocida para el gran público. Ni la consecución de premios y reconocimientos internacionales, ni la publicación de la mayor parte de sus textos en editoriales prestigiosas, han

²⁰⁸⁵ Guillermo Samperio. “La luna” (*La brevedad es una catarina anaranjada*), en *Cuentos reunidos*, op. cit., p. 422.

proporcionado hasta ahora motivos suficientes para solventar su olvido por parte de instituciones y academias. Así, se ha intentado cubrir al menos una porción del vacío crítico sufrido.

El título del presente trabajo entronca con la noción clásica de *poética*. Esta elección implica considerar las modificaciones promovidas por distintas disciplinas filosóficas y estéticas a lo largo de los siglos, desde las aristotélicas hasta las románticas deducidas de Kant, Hegel o Schlegel, para llegar con bases firmes a las concepciones de nuestro autor. Por ello, en el primer capítulo, se ha dilucidado hasta qué punto éste se adscribe parcialmente a los postulados de la posmodernidad. Dado que su poética no debe reducirse a los límites de ninguna epistemología y que nunca ha pretendido insertarse en ningún movimiento cultural, únicamente asume la condición posmoderna desde un punto de vista más transitorio que permanente. De este modo, le hemos situado como eslabón paradigmático de una etapa clave, donde la posmodernidad se concibe como heredera – tardía, pero legítima – de la modernidad.

En la encrucijada entre una y otra era, se ha aducido que su actitud literaria no revela el escepticismo radical de los posmodernos, si bien comparte con muchos de ellos la indagación particular en el hibridismo genérico y en los juegos relativistas. Su objetivo como “posmoderno poco convencional” reside en combatir el agotamiento de los temas preservando el tono cuestionante, lúdico e irónico de las vanguardias históricas, sin menoscabo de su compromiso con la sociedad en que vive.

En nuestros días la célebre querrela suscitada por *La batalla entre los libros antiguos y modernos* (1704), de Jonathan Swift, desemboca en una polémica entre los partidarios de la posmodernidad y sus detractores. Al adentrarnos en este debate, hemos escudriñado tanto los hallazgos como *las aporías* – empleando la nomenclatura y las apreciaciones de Hans Magnus Enzensberger – presentes en el concepto de *vanguardia*. En esta línea hemos destacado que, en Hispanoamérica, tras el periodo neovanguardista de los años sesenta y setenta, los primeros pasos de la *episteme* posmoderna vinieron dados con la posvanguardia de los ochenta.

En rigor, se ha insistido en que, en el ámbito latinoamericano, las décadas de los setenta y los ochenta se asocian al concepto de *posmodernidad periférica* – en especial, la segunda de las mismas – ya que, pese a la proliferación de numerosas manifestaciones literarias posmodernas en dicha latitud, sus logros artísticos se alzan en un contexto social marcado por la desigualdad económica y la represión política.

Siguiendo a Linda Hutcheon, hemos empleado el sintagma “modernidad tardía”,

en analogía con los años de decadencia de la cultura grecorromana, para definir la nueva *gnosis* como el último eslabón de la época moderna. Frente a los que piensan que la *episteme* posmoderna propone una ideología de signo conservador, antagónica a los ideales modernos, hemos estimado que posee suficientes argumentos para continuar los presupuestos humanísticos e, incluso, superar las antinomias de las dicotomías pasadas. En la medida en que la recepción de las “distintas posmodernidades” ha evolucionado a lo largo de las décadas, se ha argüido que, al menos una de ellas, la más comprometida con el mundo cotidiano, la más innovadora en la utilización de recursos lingüísticos, la más abierta a la ruptura genérica y la más respetuosa con la tradición literaria, se materializa claramente en buena parte de las composiciones samperianas.

Paralelamente, partiendo de que la división de los géneros en narrativa, lírica, dramática y ensayística no responde a las múltiples lecturas posibles de los textos actuales, se ha corroborado que su descripción depende en alto grado de nuestra propia interpretación. Bajo esta óptica se ha esbozado un recorrido cronológico, apuntando que la miscelánea se privilegia desde la sátira introducida por los romanos hasta las recopilaciones renacentistas de varia lección. Con el paso de las décadas, la *aemulatio* clásica va siendo sustituida por la pujanza del *inventare* – que etimológicamente significa “hallar, averiguar” –, en tanto cada creador ofrece sus códigos de escritura. Así, se llega a la posibilidad de que una novela se adscriba a la lírica o un poema al estilo dramático, lo que deriva en la concepción de que cualquier frase o párrafo pueda admitirse potencialmente como literario, aunque no se corresponda con ningún género en concreto.

A continuación, hemos señalado que los textos híbridos eclosionan con fuerza en Hispanoamérica con las primeras antologías de ficción brevísima, como *Cuentos breves y extraordinarios*, de Borges y Bioy Casares, o *El libro de la imaginación*, de Edmundo Valadés. La mezcla de géneros característica de principios del siglo XX adquiere un significado renovado en nuestros días, lo que nos ha llevado a adoptar un punto de vista que atiende a la brevedad como vector fehaciente de una transformación en la actitud del artista contemporáneo. De esta lógica se ha deducido que el pacto con la concisión como cauce idóneo de la hibridación signa su origen en el cuento, considerado en esta tesis como género primigenio de la literatura por la esencialidad con que propone “contar algo”.

En la obra de Samperio, la poeticidad se torna en el motor primordial de una *archiescritura* que conecta, en sus intenciones creativas, con la retórica clásica. Por este

camino se ha notado que un adjetivo inadecuado, una atmósfera impropia o un diálogo intrascendente pueden derrumbar la construcción del texto. Por ello hemos revalorizado los aciertos y las paradojas del “Decálogo del perfecto cuentista”, de Horacio Quiroga, cuyos consejos suponen la primera manifestación de conciencia crítica del género en Hispanoamérica.

Por otro lado, hemos detallado que el ensayo desempeña en el pensamiento moderno un papel similar al que ocupó el diálogo socrático en la Antigüedad, en la medida en que proporciona *obras abiertas*, de gran variedad temática, susceptibles de ser ampliadas y de insertarse en el ámbito de las opiniones. Se alza así como género transversal tendente a la digresión y a la aparición del aforismo en cualquier sección del texto, desembocando en columnas periodísticas y, ya en nuestra época, constituyendo un pilar imprescindible para resistir a la homogeneización del arte en *la aldea global*.

Posteriormente, nos hemos centrado en la novela fragmentaria por la destreza con que sus cultivadores incorporan numerosos tipos de discursos y emplean desde técnicas poéticas hasta argumentativas. Dada la preponderancia del reciente fenómeno de la autoficción en esta clase de novelas, se han trazado ciertos paralelismos entre las teorías de Enrique Vila-Matas – quien proclama que el mejor pseudónimo es el nombre propio –, y las de Samperio quien, ya a mediados de los noventa, había respondido a la desintegración del “yo” con una mirada irónica sobre su voz narrativa y su propia identidad, adelantándose a los procedimientos autoficcionales en su novela fragmentaria *Ventriloquía inalámbrica*.

En todo caso, el paso decisivo se da con las ficciones breves, fundamentales en la posmodernidad tanto por su coincidencia cronológica con la crítica sobre la misma como por la armazón teórica que las sustenta. Instauradas en el canon a partir de “El dinosaurio”, de Augusto Monterroso, se han establecido sus diferencias con el microrrelato, restringido a la definición de texto sometido a un esquema narrativo. Con el vocablo “microficción” – o “ficción breve”, si respetamos las preferencias de Samperio – hemos explorado una categoría transgenérica cuya vigencia se demuestra cada año por la profusión de revistas literarias y antologías dedicadas a su cultivo. La adscripción de Samperio a esta modalidad se vincula con su atracción por los insectos, los tornillos, las pelusas y otros objetos diminutos que rememoran y pueblan el mundo de su infancia.

“Rápido pero seguro”, el microtexto recupera y reconstituye los valores literarios tradicionales (diálogo, introspección, tolerancia, apertura mental, perdurabilidad,

imaginación, agudeza, entre otros), confiriendo significado a los mecanismos de la era computerizada (inmediatez, impaciencia, ligereza, saturación informativa, entre otros). Así, restablece conexiones con otros subgéneros como el epigrama, el *haiku* o el entremés. Con el poema japonés comparte el interés por difuminar los límites entre “sujeto” y “objeto”, mientras que, al igual que el género epigramático y varias piezas teatrales breves, se caracteriza por la diversidad de su temática y por proporcionar un campo adecuado para que el autor haga gala tanto de su ingenio como de su capacidad de síntesis.

De este modo, hemos indicado que los textos breves y/o fragmentarios alcanzan su mayor desarrollo a la vez que decaen los discursos totalizadores de los metarrelatos alrededor de 1989, año de la *fragmentación* en trozos del muro de Berlín y también del nacimiento oficial de *Internet*.

En el capítulo segundo, se ha partido de que la indagación en los límites cognitivos del ser humano se formula como “respuesta periférica a los postulados de la Ilustración”, en expresión borgesiana. En este sentido, los conceptos que Ross Larson emplea para distinguir la *fantasy* de la *imagination* se corresponden con lo que Jaime Alazraki denomina *literatura fantástica* y *neofantástica*. Aunque este último estudio centra su atención casi en exclusiva en la obra de Cortázar, sus aportaciones pueden extrapolarse a otras literaturas. Así, se ha destacado que los cuentos fantásticos se vinculan con el romanticismo y con el cuestionamiento de los valores burgueses, mientras que los neofantásticos se enmarcan en el contexto de la Primera Guerra Mundial y beben directamente de los hallazgos de las vanguardias, en concreto del surrealismo.

En opinión de Samperio, la *poiesis* fantástica no se reduce al escapismo ni a la evasión, sino que otorga coherencia y materialidad a lo soñado, presentido, excluido o inventado. Lo poético y lo fantástico se erigen como sustancias, no como adjetivos, de una obra en la que el lenguaje cobra su verdadera dimensión en la ficción. Por ello, el término “poesía neofantástica” resulta pertinente aplicado a la obra samperiana. Con esta nomenclatura hemos apelado a la originalidad de una modalidad expresiva en la que el lirismo da cabida a la imaginación y, en consecuencia, asume realidades más allá de la sensible.

El capítulo tercero comienza destacando la cosmovisión de Samperio a partir de los numerosos frentes en los que se desenvuelve su biografía. Al repasar los principales aspectos de su *curriculum vitae*, se ha subrayado su condición de autodidacta en varias

disciplinas, su labor como tallerista y su personalidad polifacética, que le ha embarcado en diferentes proyectos afines a la palabra escrita. El propio vocablo “taller” está vinculado a su pasado como pintor, ya que alude a la sede donde el artista desarrolla su trabajo creativo manualmente.

En cuanto al contexto literario en el que ubicar su obra, se ha valorado que nacer y vivir en la capital de México abre un abanico de posibilidades de lectura que, en el caso de nuestro autor y de muchos de sus coetáneos, se refleja en una escritura de carácter eminentemente cosmopolita.

En el ámbito mexicano los estridentistas, con Arqueles Vela a la cabeza, han sido reconocidos como los antecedentes de Samperio más lejanos por su tendencia a la experimentación genérica y al fragmentarismo. Después de estos vanguardistas vienen los pioneros del Ateneo de la Juventud, por su excelencia en el cultivo de la brevedad. El pensamiento de corte neoclásico de los *Contemporáneos*, en cambio, le influye más por oposición que por emulación.

Más cercano se encuentra el escritor al movimiento literario conocido como “La Onda”, caracterizado por exponer el habla cotidiana de los jóvenes de clase media de la capital mexicana. De hecho, Samperio confiesa en sus entrevistas que la intención de aunar el lenguaje literario con el coloquial nace en su juventud, cuando queda impresionado por el rescate narrativo de la lengua de la calle presente tanto en la obra de estos narradores mexicanos de los sesenta como en *Así en la paz como en la guerra* y en *Tres tristes tigres*, de Guillermo Cabrera Infante. Este tipo de escritura alienta su confianza e impulsa su creatividad, invitándole a la inclusión de coloquialismos y neologismos que prueban su afinidad con un lenguaje distintivo de la Ciudad de México. Con ello se ha resumido la evolución de la literatura mexicana del siglo XX, a su vez sintetizada en las influencias que recibe nuestro autor.

Estas ideas se confirman en sus escritos, donde hemos bosquejado la dirección doble y simultánea que delinea su trayectoria: por un lado, la impronta de los clásicos; por otro, la de los marginales. Aunque Samperio responde de los libros que escribe mucho más que de su pertenencia a una generación determinada lo hemos incluido, por una parte, en la extensa órbita de los nacidos entre 1932 y 1958; y, por otra, por sus semejanzas estilísticas, entre los escritores que vinieron al mundo poco después que él, en torno a los años cincuenta.

Su integración en el primer bloque obedece a tres preocupaciones: una de cariz político y de carácter urgente, constatada en la denuncia de los tristes acontecimientos

sucedidos en octubre de 1968 en la mexicana Plaza de Tlatelolco; otra de signo erótico, propulsada por la reivindicación del amor y de la comunión del cuerpo con la naturaleza; y una tercera ligada a la problemática urbana, que refiere las condiciones sociales del ciudadano medio a través del homenaje o la parodia. Samperio abraza las tres tendencias, en distintos grados y momentos de su trayectoria, como uno de los exponentes más originales de su época.

Por otra parte, nos hemos basado en los estudios de Luis Ignacio Helguera para proponerlo como integrante representativo del excelente conjunto de narradores nacidos alrededor de 1950. Este segundo grupo se consolida, según apunta Sandra Lorenzano, con la exploración de la capital mexicana desde una perspectiva polifónica, sin replantearse las anteriores visiones totalizadoras y atendiendo más a las escisiones en el entorno y en la personalidad de sus habitantes que a la búsqueda de rasgos homogéneos. En esta dirección, el libro *Gente de la ciudad* supera los obstáculos generacionales con la creación de estampas a medio camino entre lo lírico y lo narrativo, a un tiempo fractales e individualizadoras del Distrito Federal.

Asimismo, se ha comprobado que a ambas corrientes se circunscriben Elsa Cross, Francisco Hernández y Marco Antonio Campos, además de otros escritores más jóvenes como Carmen Boullosa o Juan Villoro. Todos ellos se desplazan indistintamente por los terrenos de lo culto y lo popular, huyendo de las jerarquías de cualquier orden. En consecuencia, hemos determinado que la *generación del 68*, a falta de mejor nombre, posee matices internacionales en la medida en que no sólo se enmarca en el ámbito mexicano, sino que también se forma como respuesta a las represiones acaecidas en Praga y París. La mayoría de “los hijos del 68”, antiguos militantes de izquierda que sufren un proceso paulatino de desencanto, se compromete con las demandas sociales, pero trascendiéndolas a través de una escritura que antepone la estética a la ideología y que se distingue por la universalidad de sus temas y la carencia de prejuicios nacionalistas.

Además, hemos advertido los paralelismos vitales y literarios de Samperio con un satélite subterráneo capitaneado por artistas raros e independientes. Reparando en que no sólo en la crónica visible u oficial se sostienen los legados adquiridos, se deja marcar por la impronta de Francisco Tario, por la originalidad de sus cuentos fantásticos y la profusión de sus autorretratos ficcionales; de Julio Torri, por el encanto y la sutileza de sus brevedades; y de Felisberto Hernández, por la descontextualización y el desconcierto que provoca su inventiva. En esta línea, hemos precisado las huellas del

cosmopolitismo de Juan José Arreola, de la ironía desmitificadora de Monterroso, de la preocupación por el lenguaje y por la metaficción de Salvador Elizondo, o de las cosmogonías únicas de inclasificables como René Avilés Fabila, Gabriel Zaid, Agustín Monsreal, Hugo Hiriart o Samuel Walter Medina.

Este tramo de la investigación se ha reforzado con un sucinto análisis de las poéticas de Borges y Cortázar, ya que la producción de ambos prosistas constituye un nutriente básico de la poética samperiana. Al definir el perfil de su personalidad, hemos visto que Samperio guarda similitudes decisivas con el segundo. Sus coincidencias se deben a la singularidad de sus respectivas propuestas y a la habilidad para transitar – en la escritura y en la vida – por “el lado fantástico” de la realidad.

En cuanto a la acogida de los libros samperianos, hemos sido conscientes de que una labor filológica que trate de incluir en el canon a un contemporáneo opera con dificultades. El conflicto entre los partidarios de la *explicación* clásica y los adeptos de la *interpretación* moderna no termina de resolverse con las aportaciones de la estética de la recepción; máxime si recordamos que Barthes publicó en 1968 “La mort de l’auteur” para declarar que la existencia del autor es un obstáculo para la lectura. Por ello hemos recurrido a la *función autor* de Foucault, la cual no sólo contribuye a una constatación psicológica y jurídica que regula las relaciones entre lector y texto, sino que además aporta un componente semántico y cultural imprescindible para dar sentido a la crítica textual. Así, un breve recorrido por los artículos y reseñas sobre su literatura nos ha llevado a resaltar que, apenas sobrepasados los sesenta años, Samperio se ha convertido para muchos especialistas en el mejor cuentista mexicano de las tres últimas décadas. Su voluntad de no repetir contenidos, fórmulas ni procedimientos literarios repercute en la respuesta de los críticos, quienes coinciden en destacar su imaginación y su destreza lingüística.

A continuación, se ha clasificado la trayectoria artística y vital de Samperio en dos etapas. La primera establece su fecha paradigmática en 1968, cuyos sucesos lo conducen a denunciar un genocidio fundamental a la hora de comprender la historia reciente mexicana. La segunda, activada por los terribles terremotos que asolaron México en 1985 y, en lo que se refiere a la situación internacional, por la caída del muro de Berlín, así como por un desafortunado accidente automovilístico en el plano personal, se traduce en la realización de proyectos marcados por la imaginación y el humor. A partir de la publicación de *Textos extraños* (1981), Samperio afianza su interés por renovar los temas fantásticos a través del sondeo del entorno inmediato, liberándose de

la angustia que le producía la excesiva autoconciencia crítica. Al abandonar la escritura sustentada en los avatares políticos, opta por una elaboración más “clásica” de la expresión literaria y por una alianza indisoluble con la estética a fin de encarar cualquier género literario con libertad y pulso experimentador. El espíritu lúdico fluye entonces en unas composiciones caracterizadas por lo imaginativo en cuanto al fondo y por la hibridación genérica respecto a la forma.

Puede hablarse así de una trayectoria circular en su literatura. Mientras sus primeros versos – nunca difundidos – adoptaron una estructura narrativa y se publicaron como cuentos, en la segunda etapa se produce el proceso inverso y los relatos tradicionales se transforman en poemas en prosa y microficciones de alta sugestión lírica. También se ha constatado que en esta segunda fase literaria existe una evolución, apreciable desde *Tribulaciones para el siglo XXI (ensayos)* (1999), signada por la catástrofe de la destrucción de las Torres Gemelas en Nueva York en 2001 y, en el aspecto personal, por un calamitoso desmayo sufrido tras bajar de un avión en 2007. En ella incrementa la profundidad de su aliento ensayístico, con manuales sobre didáctica del cuento o acerca de su experiencia como escritor y profesor de talleres.

Posteriormente, he analizado toda la producción de Samperio hasta la actualidad. Así, *Cuando el tacto toma la palabra* (1974) supone la primera toma de contacto del autor con la escritura. El propio título de este libro de cuentos apunta a muchas de las señas esenciales de su obra: la sensualidad, el cuidado por la sonoridad de los fonemas, el pacto indisoluble entre lo concreto – la piel – y lo abstracto – la palabra –, el lirismo asociado a la narración, la apreciación de los detalles y la rebeldía que supera las convenciones sociales.

Con *Fuera del ring* (1975) centra sus esfuerzos en el propósito de testimoniar con la palabra, acentuando las inquietudes políticas con su desasosegante *teoría de las miserias*. Predominan los asuntos turbios provocados por las desigualdades sociales, expresados en un estilo coloquial. Por fin, *Lenin en el futbol* (1978) ayuda a *llenar huecos temáticos* y cerrar su primera trilogía de libros de cuentos, caracterizada por la *sensibilidad revolucionaria*.

Con *Textos extraños* (1981) comienza su segunda etapa. En ella encuentra, según sus propias palabras, más libertad y placer para escribir, superando la inseguridad de su primera época. La depuración lingüística trasmina en los contenidos e intenciones, lo que redundará en un talante más universal y otra disposición para ver, imaginar y comprender el cosmos. Nuestro autor abre así un terreno propicio para la

experimentación e inicia su liberación estética.

El poemario *De este lado y del otro* (1982), casi en paralelo a su entrega anterior, denota su gusto por la indagación estilística. Hemos puesto de relieve que, al contrario de lo que ocurre con las equilibradas prosas de *Textos extraños*, en este título se ofrece una contrapartida poética a través de versos variados y, en algunos casos, no exentos de irregularidad. Si la narrativa representa la cara más armónica de la obra samperiana a partir de la segunda etapa, definiéndose por la precisión milimétrica de los acentos – a menudo de inspiración clásica – y por la incorporación de endecasílabos y alejandrinos en posiciones estratégicas, la poesía se distingue por una musicalidad “oscura” que suaviza la rigidez de las estrofas tradicionales. Hemos advertido la relevancia de este libro, con el que Samperio incumple el pacto entablado con Agustín Monsreal, uno de sus amigos más queridos, de mantenerse fiel al cuento.

Con *Gente de la ciudad* (1985) el escritor se sitúa entre el espíritu lúdico y la reflexión, dibujando un México replegado en sí mismo y, simultáneamente, apoyado en miradas con las que describe lugares, objetos y personajes capitalinos. Al recobrar su *mexicanidad* y abandonar la ideología anarquista, entronca con la tradición literaria hispanoamericana que retrata la ciudad no desde la recreación nostálgica del pasado, sino en el presente.

Por su parte, *Cuaderno imaginario* (1988) finaliza “la trilogía de los ochenta” y desvela una desinhibición sin precedentes en su trayectoria, aplicando las técnicas surrealistas y neofantásticas en un desafío que culmina en una gran independencia compositiva. Su narrativa ya no sólo se confunde con el ensayo o con el poema en prosa sino que se desprende de cualquier atadura genérica, adquiriendo autonomía *per se* a través de la innovación y la sorpresa. Definitivamente, la brevedad implica una manera más relajada y amplia de interpretar el universo, llevando al límite de lo microscópico su observación de la vida cotidiana.

La novela *Anteojos para la abstracción* (1994) persiste en el ejercicio de la pericia lingüística, deslumbrando por la compleja combinación de diferentes personas narrativas y adentrándose en los terrenos de la ciencia ficción. Este interés por las posibilidades literarias de la tecnología encuentra continuidad en los años siguientes, como se aprecia en varios relatos futuristas. En lo que atañe a *Ventriloquía inalámbrica* (1996), su segunda y más ambiciosa novela, se desenvuelve en estructuras laberínticas y contenidos polisémicos a fin de que el lector ingrese en las zonas ocultas del inconsciente de los personajes y del propio narrador.

En cuanto al “segundo ciclo” de esta etapa, arranca con *Tribulaciones para el siglo XXI (ensayos)* (1999), donde los textos refuerzan su cariz hermenéutico y consciente del entorno. Samperio toma postura ante las problemáticas de su tiempo – el arte, la posmodernidad, la ecología, el feminismo, entre otras – con voz independiente, amena y cabal. Esta resolución la corrobora en *Los franchutes desde México* (2000), donde se concentra en la visión mexicana de la producción artística y cultural francesa.

Después, nos hemos sumergido en su tercera trilogía de cuentos y en su primer libro didáctico. Así, con *La Gioconda en bicicleta* (2000) regresa el cuentista capaz de unir lo real con lo fantástico, configurando una amalgama genérica cimentada en los recursos de la crónica y el trabajo artesanal del lenguaje. En *Después apareció una nave. Recetas para nuevos cuentistas* (2002) el oficio de escritor se pone al servicio de un manual para narradores noveles, con el que comparte su experiencia como maestro de talleres y emprende un recorrido histórico por los procedimientos cuentísticos. En *La mujer de la gabardina roja y otras mujeres* (2002) exalta a sus verdaderas musas, las mujeres de diversas clases sociales que luchan por afirmarse y a partir de las que forja personalidades extrañas, tiernas, crudas, humorísticas, idealizadas o desengañadas. Mientras tanto, *La brevedad es una catarina anaranjada* (2004) lo instituye como “el Gómez de la Serna mexicano”, con ficciones breves impregnadas de agudeza y capacidad metafórica.

Finalmente, hemos estudiado sus últimas publicaciones. Así, se ha revelado que en el introspectivo *Al filo de la luna* (2005) traza un viaje, de carácter intimista, por las letras del alfabeto, logrando que intrincadas referencias culturales y vitales regulen el devenir de los poemas en prosa. En *El club de los independientes* (2005) agrupa a varios de sus escritores favoritos, haciendo gala de una documentación sólida y ecléctica que, alimentada con intuiciones penetrantes, tiende puentes entre clásicos y marginales. Los conceptos tradicionales de tiempo y espacio se tambalean en *La pantera de Marsella* (2006), donde incluye excelentes ejemplos de “poesía neofantástica” para describir un alma presa del desamparo y el abandono. En *Cómo se escribe un cuento. 500 tips para nuevos cuentistas del siglo XXI* (2008) se refrendan los consejos personales a autores noveles con citas de expertos en el género cuentístico, mientras en *La guerra oculta* (2008), su último libro de cuentos hasta la fecha, alterna lo humorístico y lo fantástico con lo realista, mostrando las técnicas adquiridas a lo largo de más de treinta años y creando nuevas estrategias literarias.

También se han comentado sus tres antologías para otros autores: *La mano junto*

al muro. Veinte cuentos latinoamericanos (2003), donde recopila dos decenas de textos excelentes tanto por su originalidad intrínseca como por la diversidad de sus temáticas, estructuras, voces narrativas, estilos y tonos; *Di algo para romper este silencio. Celebración por Raymond Carver* (2005), proyecto que supuso un enorme compromiso por parte de Samperio a la hora de buscar y recoger poemas, relatos y ensayos de todo el mundo que se sumaran al homenaje del escritor estadounidense; y la reciente y personal *Rafael Pérez Estrada. Antología de breve ficción* (2010). Tampoco hemos olvidado escritos menos convencionales, como la novela colectiva *El hombre equivocado* (1988) o el e-book *El homo non sapiens* (2010), notable por la fuerza de sus intuiciones, su vuelo lírico y la impronta de la filosofía oriental. Al mismo tiempo, se han mencionado las antologías en que ha sido incluido y las traducciones que ha recibido, así como los proyectos en los que se halla embarcado en la actualidad.

El capítulo cuarto se encuentra dedicado a los principales temas, símbolos y personajes de la poética samperiana. Con el primer tema, “el compromiso”, se ha hecho hincapié en cómo la desconfianza hacia las ideologías y el desmantelamiento de los sistemas políticos de izquierdas tras la caída del muro de Berlín contrarresta con el deseo del autor de combatir las injusticias de cualquier signo. Empero, los imperativos vitales de Samperio se dan en el orden estético. Comprometido ante todo con la palabra, estima que lo político forma parte de la intimidad de cada uno. Defensor acérrimo del arte como salvación, se ha inferido que su anarquismo es de naturaleza poética: busca cambiar, al menos, una pequeña parcela del mundo a partir de la utopía íntima que engendra cada manifestación artística.

Con el segundo tema, “la otredad”, se ha abordado su interés por la personalidad múltiple, relacionándola con los sujetos con nombres iguales o parecidos al suyo que abundan en su literatura, y con quienes coincide en importantes aspectos biográficos. Esta inquietud se refleja en los motivos recurrentes del espejo, los dobles o las infinitas identidades que pueblan su psicología. La construcción de disfraces o máscaras múltiples propicia la convivencia de comportamientos muy disímiles entre sí, lo que le permite conciliar atributos de su pensamiento contrapuestos o incompatibles en apariencia.

En cuanto a los símbolos que usa, se ha resaltado “la puerta” por su incitación a lo maravilloso y a la reflexión metafísica. Para ello hemos partido del encierro, real o simbólico, que distintos artistas han enfrentado a la hora de abrir las *cárceles* alusivas a los obstáculos externos a la creación. Teniendo en cuenta que la sensibilidad artística

puede forjarse con penalidades como la guerra, el destierro, la censura, las injusticias sociales o la cárcel, Samperio trata de evitar que su percepción del mundo se “encarcele” en ninguna idea preconcebida, apostando por la revelación que espera tras la “puerta”. Acude a esta imagen sobre todo en sus primeros libros, cuando aún tenía recientes sus terribles días en prisión por participar en el movimiento de 1968. Por esta razón la conecta con la actividad literaria, por una parte, y con sus preocupaciones habituales en torno a la política o el sexo, por otra.

Por lo que respecta a “la ciudad”, el Distrito Federal se sitúa como localización extraordinaria de sus textos, tanto por su idiosincrasia como enclave urbano como por la condición plural de sus habitantes. Hemos recordado así el fuerte impacto – territorial, social y emocional – del terremoto de 1985, el cual acabó con miles de vidas, deteriorando gran parte de la arquitectura de la capital y, sobre todo, frustrando la confianza depositada en las autoridades. De este modo, Samperio no pierde de vista la esencia de su país, presentándose como un urbanita deudor del lugar donde vive. En cualquier caso, el enorme potencial semántico que abriga el nombre de su ciudad le ayuda a evitar las descripciones extensas, de suerte que su marco histórico funciona como un referente y una alegoría de lo que sucede en los textos.

Con “los pies”, presente en las dos etapas de su obra, descubre su profundo amor por la mujer. Así, sus reflexiones en torno al calzado se vinculan con el erotismo. El tono de las prosas sobre los zapatos de tacón se sobrepone a las etiquetas de lo *políticamente correcto*, elevándose como metáforas de la aspiración a las alturas; de ahí que Mercurio, el de los pies alados, emblema de la comunicación en Occidente, se torne en un mito de referencia.

Al tratar los personajes de su universo, se ha indicado como rasgo distintivo la libertad de la que gozan. Dado que los encontramos de todo tipo y condición social, la mejor manera de conocerlos reside en analizar las motivaciones y las consecuencias de sus actos. Entre ellos “las mujeres” se erigen, como afirma el propio escritor, como gran esperanza de futuro tanto en el plano político-social como en el artístico. En cuanto a la tradición literaria en que se apoya para precisar su ideal femenino, se muestra deudor de las imágenes y las metáforas de la poesía vanguardista, heredando del surrealismo en general y de la narrativa cortazariana en particular la idea de *eros* como salvación. Esta exaltación de la sensualidad posee su contrapartida en la idealización de la amada imposible, personificada en damas a veces cotidianas y en ocasiones fantasmagóricas, pero siempre poseedoras de una verdad.

La caracterización de “los otros”, por el contrario, incide en la diversificación de la identidad. Los hombres suelen presentarse como seres a imagen y semejanza de su creador en la fisiología, la vestimenta o las cualidades artísticas, pero muy distintos ideológica o éticamente hablando. Pese a que con frecuencia tienen una visión del mundo contraria a la suya, Samperio opta por no juzgarlos y por ponerlos al servicio de la historia y del lector. Entre ellos, abundan los que rigen su vida con valores éticos opuestos a los del autor; sin embargo, en la configuración de los personajes jóvenes se decanta por dotarlos de atributos amables y bondadosos.

Cabe recordar que los personajes samperianos que más contribuyen a subrayar la problemática de la alteridad son los animales. El vínculo entre éstos y los humanos se nutre de los hallazgos de Borges, Cortázar, Arreola o Monterroso, quienes revitalizaron los bestiarios en Hispanoamérica. La principal aportación de Samperio a esta tradición consiste en la construcción personal de *microbestiarios*, asimilando y superando a sus predecesores a través de la defensa de los seres pequeños o microscópicos. A menudo éstos se muestran idóneos para expresar el mundo de la infancia pero también, y como contrapartida, para la sátira social.

En el capítulo quinto, me he detenido en varias de las estrategias retóricas desplegadas por Samperio a lo largo de su obra. Con ellas, conforma una poética donde la libertad compositiva se traduce en la elaboración de un exigente estilo personal. Encarando sin descanso la página en blanco con el objetivo de toparse algún día con el “texto perfecto”, persigue la mejor combinación posible de palabras sin preocuparse en exceso del pudor ni de las convenciones académicas o estilísticas. De ahí que tanteo tanto los territorios extraliterarios como los “residuos” que la literatura culta rechaza por supuesto agotamiento, sorprendiendo con su innovador empleo del ripio.

La ética de su estética se fundamenta en las ideas de Heidegger, para quien, en virtud del lenguaje, el poeta ha de testimoniar la pertenencia del hombre a la Tierra. Esta función dota de significado a la Historia y cohesionada a la humanidad entera en un solo proyecto. Por ello, Samperio nombra desde lo más puro hasta lo más vulgar, desde lo sustancial hasta lo marginal. Simultáneamente, su posición lúdica respecto a los tópicos de todo tipo propicia la composición de textos enfocados hacia la creatividad, de modo que cada uno de ellos constituye una aventura nueva. Por consiguiente, su finalidad estriba en proporcionar al lector un placer análogo al que experimentó con la realización de sus escritos.

Apoyándonos en los procedimientos literarios de algunos de sus predecesores se

ha demostrado que Samperio es, ante todo, un poeta en la más amplia acepción del término. El hecho de ser más conocido como cuentista no le impide trascender los géneros y erguirse como un “polígrafo” de difícil catalogación, ajeno a los prejuicios que restringen la voluntad creativa. No en vano hemos estudiado cómo gran parte de sus textos comercializados como “cuentos” ofrecen rasgos afines a la novela o la poesía. Al mismo tiempo, algunos de sus libros de “creación pura” incluyen ensayos y crítica literaria, lo que resulta coherente con su reivindicación de que los poemas en prosa y las microficciones cohabiten con los relatos tradicionales, o con su propósito de reciclar y revitalizar subgéneros desusados como las estampas o los retratos.

Entre las estrategias retóricas de orden semántico, el autor dedica una atención preferente a la metáfora, favoreciendo con ella una comprensión más completa de lo que nos rodea. Su configuración parte de la noción aristotélica de que la habilidad para producir tropos originales debe considerarse como la categoría superior de la poesía. Por otra parte, la ironía se instala como instrumento de ruptura y ocasiona un lenguaje opuesto a los mecanismos racionales previsibles. Así, es notable su utilización de lo que Wayne C. Booth denomina “ironía inestable”, puesto que acude con asiduidad a una extrema contradicción entre las proposiciones y sus referentes.

En la Antigüedad, la retórica epidíctica dejaba en segundo plano la persuasión del auditorio y se orientaba hacia el elogio de la belleza, de suerte que tanto en lo que respecta a las motivaciones básicas como a la selección de los temas, la narración se volvía prácticamente indistinguible de la poesía excepto por la ausencia de métrica. Nos hemos sustentado en este precedente a la hora de afirmar que Samperio obtiene en sus composiciones una atmósfera que sólo puede calificarse con el nombre de poesía, sustantivo que en su estética se asocia a la brevedad. La poeticidad, en su obra, no reside tanto en la elección del verso o de la prosa como en la musicalidad. Su esmero en los acentos y ritmos, en efecto, aparece ligado al recurso a las anáforas, los paralelismos, la recurrencia del fraseo corto y la inserción estratégica de endecasílabos y alejandrinos incluso en narraciones de largo aliento.

En el terreno estilístico, sobresalen la maestría de sus juegos fónicos de palabras, su empleo de la hipálage y las asonancias. Además, la apropiación de procedimientos del surrealismo o de metáforas “al modo ramoniano” posibilita que sus ficciones breves se hilvanen como sucesiones de greguerías.

En esta dirección, se ha resaltado la influencia de Cortázar, quien concibe la poesía como un juego donde se dirime la vida. A través de un estilo personal signado

por su cuidadosa asimilación del legado del argentino, Samperio reivindica los ámbitos que suelen excluirse de la literatura por medio de técnicas generadoras de lo que los formalistas rusos denominan “extrañamiento”. Esta habilidad se traduce en una suerte de “libertad controlada” tanto en el aspecto conceptual como en el formal, lo que desemboca en su incursión en otras disciplinas artísticas. De hecho, vincula los avances en literatura con su hibridación con manifestaciones artísticas como la pintura, la fotografía, el cine, el *cómic* o la publicidad. En realidad, vuelve a sus orígenes como pintor cada vez que se acerca a las artes plásticas y deja que el sentido de la vista determine la elaboración de sus textos.

Así, hemos comprobado su aproximación a la pintura en las microficciones, susceptibles de percibirse en un solo golpe de vista, pero también en las descripciones, que parecen fluir como si el narrador tuviera un pincel en la mano y nos mostrara las escenas de forma directa. De esta estrategia derivan las connotaciones de las diversas gamas cromáticas presentes en sus escritos. Por otra parte, nos hemos detenido en la conexión que existe entre algunas de sus brevedades y la imaginería del cine negro, en su talento para construir una especie de *cómics* sin dibujos ni bocadillos a través de narraciones impresionistas ricas en onomatopeyas y, por último, en su alianza con la publicidad. Respetando los postulados de André Breton, Samperio elabora eslóganes publicitarios que no sólo conectan con sus experimentos en el campo de los *mass media*, sino con la dimensión ética que subyace en su apropiación consciente de los recursos de la imagen. Al romper con las fronteras entre las artes, se presenta en sociedad como un *artista* en sentido amplio.

En última instancia la investigación revela una situación paradójica, ya que ha necesitado más de quinientas páginas para analizar microficciones que, en muchos casos, apenas rebasan una línea. Esta aparente contradicción se ha acentuado en el capítulo sexto, cuya inspiración esencial se cifra en un texto completamente en blanco. La brevedad de “El fantasma” probablemente no posea parangón en la historia literaria, dado que deposita sus bazas en un paratexto compuesto por dos palabras que refieren el contenido más extenso concebido. Su hipotexto, inabarcable, equivale con exactitud a toda la escritura. Expresión suprema del idealismo berkeleyano, demuestra los límites artísticos y cognitivos de la humanidad. Con un solo título, fractal de toda una trayectoria, el principio de economía se eleva a su máxima potencia, permitiendo el mayor número de interpretaciones posibles.

La concisión del texto marca un antes y un después en la literatura, ya que evoca

un imaginario infinito y por ende imposible de *escribir*. Sobrepasando las fronteras del hibridismo genérico, su inclusión en una colección de cuentos y ficciones breves no lo reduce a un estatuto determinado, menos aún cuando ni siquiera está *escrito*. A partir de su revisión de los tópicos de los fantasmas literarios tradicionales, de su sincronía con otras composiciones análogas de escritores precedentes o contemporáneos y, ante todo, de su coherencia con el conjunto de la producción samperiana, a la que contiene ineluctablemente, se ha apuntado la vía de intertextualidad que genera con otras obras en blanco.

He señalado así la posibilidad de que “El fantasma” se vincule a su creador y se instaure como su doble o *alter ego*, del mismo modo que se liga a Don Quijote con Cervantes o a Hamlet con Shakespeare. La propuesta samperiana destruye todos los tópicos en la medida en que no encierra a ningún ser fantasmal en un texto, sino que lo libera a partir de la apertura genérica. Aunando el homenaje de los escritos precedentes y ampliando el marco de la literatura neofantástica, nos ayuda a valorar los recodos insólitos de su poética.

El lector, en todo caso, decide imaginar o no a “El fantasma”, paradigma de la poética en que se inscribe, pero también de la neovanguardia, de la ironía deconstructiva, de las teorías de la recepción y del conflicto entre imagen y palabra. Al igualar estos dos últimos campos expresivos, se concibe como cuadro o caligrama que depende de una percepción sensible para instalarse como producto artístico.

Con un solo gesto abre las pesadas puertas de las cárceles, desestructurando las prisiones del tiempo y del espacio. Su desafío literario y poético revela al “otro” fantasma, el de las confusas etiquetas que se atribuyen a la posmodernidad, colocando el *margin* en el *centro* y anunciando el clímax de esta epistemología al constituir “el máximo de mínima expresión” que puede alcanzarse en el universo libresco. Proyecta, matizándolas o superándolas, la mayoría de las conclusiones vertidas en esta investigación acerca de la poética samperiana. Como en rigor no es de nadie ni pertenece a ningún autor, se torna imprescindible estudiarlo en su contexto de *aparición*. En el centro del vitalista *Cuaderno imaginario* consolida, al reflexionar sobre el panorama literario contemporáneo, la pertinencia de leer y, por consiguiente, de escribir.

Las ciencias humanas no apelan a la exactitud, pero sí a la objetividad que atesoran las manifestaciones concretas. Con ellas, determinamos que la obra samperiana posee unidad y heterogeneidad, temperamento único dentro de una inquietud ecléctica. Aunque sólo fuese por una innovación tan potente como “El fantasma” o por la ingente

cantidad de momentos disfrutables que nos concede con sus creaciones, Samperio ha demostrado sobradamente que leer y escribir en nuestros días merece la pena.

Espero haber ofrecido un acercamiento cuidadoso a la cosmovisión samperiana, reafirmando las dos caras indivisibles que han estructurado esta investigación desde el principio: el marco abstracto y las concreciones materiales, las exigencias académicas y el goce estético, la profusa teoría literaria y los no menos excelentes libros samperianos.

Aunque no he cesado de pensar y escribir, en solitario y bien aconsejado, desde la presentación de mi Trabajo de Grado, realizada en el lejanísimo 24 de junio de 2002, sospecho que la amplitud de mi tarea oculta una compleja combinación de ambición e inseguridad. De hecho, su realización se ha visto interrumpida por factores de orden pragmático y por toda clase de imprevistos: por ejemplo, varias páginas se eliminaron, involuntariamente, de mis ordenadores, al menos en cuatro oportunidades, alzándose como la desaparición más sugestiva la ocurrida en casa del propio Samperio. Como Hugo Hiriart en *La destrucción de todas las cosas*, confieso ahora “entender a Santa Teresa cuando dice que la recompensa del trabajo está en el trabajo mismo.”²⁰⁸⁶

No me resisto a referir las ocasiones en que, preguntado por el asunto de mis pesquisas, entre otras *tesituras*, mis interlocutores confundieron a Samperio con el gallego Ramón Sampedro, autor de *Cartas desde el infierno* (1996), o con el cuentista y novelista catalán José Luis Sampedro, debido a sus apellidos paranomásicos. En opinión de Piglia, el arte “es una actividad imposible desde el punto de vista social porque su tiempo es otro, siempre se tarda demasiado (o demasiado poco) para ‘hacer’ una obra”²⁰⁸⁷. En cierto modo, este desajuste con los condicionantes de la vida cotidiana sucede también en el discurso académico. A excepción del rápido gesto genial con que Chuang Tzu hubiese reforzado la sentencia pigliana si viajásemos a la China del siglo IV a. C., el siguiente cuento recogido por Italo Calvino en *Seis propuestas para el próximo milenio* se ajusta a la desincronización inherente a toda empresa silenciosa:

Entre sus muchas virtudes, Chuang Tzu tenía la de ser diestro en el dibujo. El rey le pidió que dibujara un cangrejo. Chuang Tzu respondió que necesitaba cinco años y una casa con doce servidores. Pasaron cinco años y el dibujo aún no estaba empezado. “Necesito otros cinco años”, dijo Chuang Tzu. El rey se los concedió. Transcurridos los diez años, Chuang Tzu tomó el pincel y en un instante, con un solo gesto, dibujó un cangrejo, el cangrejo más perfecto que jamás se

²⁰⁸⁶ Hugo Hiriart. *La destrucción de todas las cosas*, op. cit., p. 230.

²⁰⁸⁷ Ricardo Piglia. *Formas breves*, op. cit., p. 117.

hubiera visto.²⁰⁸⁸

Considero que una investigación de esta envergadura debe proponer un estado de la cuestión, sin pretender alcanzar conclusiones definitivas. Los reconocimientos en vida implican la aceptación de la belleza del presente. Ojalá todos los artistas puedan disfrutar, en directo, del entusiasmo que provocan sus obras. Estamos obligados a no demorar la ocasión del homenaje; de ahí que el esfuerzo por estudiar la obra samperiana se fundamente en la propuesta de posibles vías de sondeo para estudios posteriores. Confío en que se trate únicamente de un primer paso para los filólogos y críticos del devenir. Se trata de invitar a leer, desde la pasión y la apertura mental, tanto los textos publicados como las próximas entregas de Samperio.

La amistad y el placer, tan emparentados con la escritura, nos incitan a los lectores, presentes o futuros, a la ampliación y la profundidad. Tal y como, en el fondo, nunca *leemos* la literatura borgesiana, sino al *Borges* que hay en nosotros, el fin íntimo de este análisis reside en descubrir al *Samperio* que habita en nuestro interior. Con la colaboración estrecha y de primera mano del mejor conocedor de su producción, y asesorado por dos tutores de una dimensión intelectual tan sólo comparable con su gran humanidad – no hay aquí una sola página que no hayan revisado hasta el último detalle –, concluimos con esta búsqueda que prueba que las puertas de las cárceles estaban abiertas incluso antes de que nos diésemos cuenta.

²⁰⁸⁸ Italo Calvino. *Seis propuestas para el próximo milenio*, op. cit., p. 67.

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS DE GUILLERMO SAMPERIO.

CUENTO.

Cuentos reunidos, México, Alfaguara, 2006. Incluye:

Cuando el tacto toma la palabra [1974]

Fuera del ring [1975]

Lenin en el futbol [1978]

Textos extraños [1981]

Gente de la ciudad [1985]

Cuaderno imaginario [1988]

La Gioconda en bicicleta [2000]

La mujer de la gabardina roja y otras mujeres [2002]

La brevedad es una catarina anaranjada [2004]

Textos inéditos

La Gioconda en bicicleta, México, Océano, 2000.

----- “Tarántula”, en Varios Autores. *Terminemos el cuento*, Madrid, Alfaguara, 2001, pp. 121-132.

----- “El azulenco Michel”, *Isla desnuda*, noviembre de 2002, 11, pp. 74-75.

La mujer de la gabardina roja y otras mujeres, Madrid, Páginas de Espuma, 2002.

Despadrada, México, Minimalia, 2003.

La brevedad es una catarina anaranjada, México, Lectorum, 2004.

La guerra oculta, México, Lectorum, 2008.

POESÍA.

De este lado y del otro, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1982.

Al filo de la luna, México, El tucán de Virginia, 2005.

La pantera de Marsella, México, Calamus, 2006.

NOVELA.

Anteojos para la abstracción, México, Instituto Politécnico Nacional, 1999, [1994].

Ventriloquía inalámbrica, México, Océano, 1996.

ENSAYO.

¿Por qué Colosio?, México, Océano, 1995.

Tribulaciones para el siglo XXI (ensayos), Puebla, UAP, 1999.

Los franchutes desde México, México, Aldus, 2000.

Después apareció una nave. Recetas para nuevos cuentistas, México, Alfaguara, 2002.

El club de los independientes, México, Lectorum, 2005.

Cómo se escribe un cuento. 500 tips para nuevos cuentistas del siglo XXI, Córdoba, Berenice, 2008.

LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL.

La reina y Solovino, México, Gobierno del Distrito Federal, 2000.

Emiliano Zapata, un soñador con bigotes, México, Alfaguara, 2005, [2004].

Tongolele y el ombligo de la luna, México, Ediciones B, 2010.

Hidalgo. Aventurero astuto de corazón grande, México, Ediciones B, 2010.

Morelos. Adicto de la nación, México, Ediciones B, 2010.

Juárez. Héroe de papel, México, Ediciones B, 2010.

Marcos, el enmascarado de estambre. (Biografía no velada), México, Lectorum, 2011.

OBRA COLECTIVA O EN COLABORACIÓN.

El hombre equivocado. Novela colectiva, México, Joaquín Mortiz, 1988.

ANTOLOGÍAS.

Cuando el tacto toma la palabra. Cuentos (1974-1999), México, Fondo de Cultura Económica, 1999.

Di algo para romper este silencio. Celebración por Raymond Carver, México, Lectorum, 2005.

ARTÍCULOS.

----- “¿Escritor o bailarina?”, *La talacha*, abril-junio de 1987, 2, pp. 51-52.

----- “El escritor y la autoaniquilación creativa”, en Lauro Zavala (Ed.). *Teorías del cuento II. La escritura del cuento*, México, UNAM, 1995, pp. 101-109.

----- “Acerca de *El retorno de Andrés y otros viajes*”, *Revista Universidad de México*, noviembre de 1997, 562, pp. 31-33.

----- “El dibujante se dibuja”, *Astillero*, junio-julio de 2000, 2, pp. 9-17.

- “Brevedades literarias”, *El Financiero*, México, 8 de febrero de 2002, p. 52.
- “Brevedades de la prosa”, *El Financiero*, México, 15 de febrero de 2002, p. 52.
- “Oscuridades”, en <http://www.lag.uia.mx/acequias/acequias19/a19p18oscuridades.html>. (Bajado el 5/12/ 2003).
- “Sherwood Anderson, pionero de la literatura estadounidense que introdujo personajes ‘extraños’ retomados después”, en www.cnca.gob.mx/cnca/nuevo/diarias/220798/letrasco.html. (Bajado el 22/7/2003).
- “La ficción breve”, en Francisca Noguero Jimémez (Ed.). *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2004, pp. 65-69.
- “Palou, promesa cumplida”, en www.literateworld.com/spanish/2002/escritormes/feb03/w01/box3.html. (Bajado el 18/10/2005).
- “Literatura y lectura”, en http://www.cajondeletras.com/colaboradores/cajon_3/literatura_samp3_ens.htm. (Bajado el 17/11/2005).
- “Manera de mis lecturas primerizas”, en www.jornada.unam.mx/1997/jul97/970727/sem-samperio.html. (Bajado el 13/4/2006).

MISCELÁNEA.

- (Introducción). “El poeta comunitario Jaime Sabines”, en *Jaime Sabines*, México, Cuadernos Politécnicos de Difusión Cultural, 2000, pp. 7-12.
- (Introducción). “El otro y su reflejo”, en Carla Rippey. *Hábito de imágenes*, México, Tecnológico de Monterrey, 2002, pp. 2-3.
- “Prólogo”, en Gustav Meyrink. *El Golem*, México, Lectorum, 2002, pp. 5-20.
- “Prólogo. Damas fantásticas”, en Varios Autores. *Cuentos de damas fantásticas*, Madrid, Páginas de Espuma, 2002, pp. 7-11.
- (Ed.). “Presentación”, *La mano junto al muro. Veinte cuentos latinoamericanos*, México, Alfaguara, 2003.
- “A los nuevos cuentistas”, *El puro cuento*, 2007, 3, pp. 6-7.
- *Tekstos desde la Kómoda web*, en <http://guillermosamperio.blogstop.com>. (Desde el 17/2/2009 hasta la actualidad).
- (Selección y prólogo). “Rafael Pérez Estrada: El trasgresor en el trampolín”, en *Rafael Pérez Estrada. Antología de breve ficción*, Córdoba, Berenice, 2010.
- *El homo non sapiens*, en http://dev.amphibiaeditorial.com/index.php?page=account.index&option=com_virtuemart&Itemid=39&hx=529. (Bajado el 5/5/2011).

BIBLIOGRAFÍA SOBRE SU OBRA.

ARTÍCULOS Y RESEÑAS.

ARREDONDO, Arturo. "Guillermo Samperio: Un escritor chilango", *IPN. Arte, ciencia, cultura*, julio-agosto de 1995, 2, pp. 13-17.

ARRIBAS, Rubén A. "Guillermo Samperio: La conceptualización al poder", en <http://www.revistateina.com/teina/web/teina15/lit3.htm>. (Bajado el 22/11/2008).

BALZA, José. "Introducción", en Guillermo Samperio. *El hombre de la penumbra*, Caracas, Alfadil, 1991, pp. 4-6.

BARRERA, Lourdes. "El tacto toma la palabra. Reconocimiento a Guillermo Samperio al cumplir 25 años de trabajo literario", en <http://www.cnca.gob.mx/cnca/nuevo/diarias/170699/eltactot.html>. (Bajado el 21/10/ 2003).

BLANCO, José Joaquín. "Eros y Lenin sindicados", *Nexos*, 1982, V, p. 38.

COVO, Jacqueline. "Guillermo Samperio o la realidad oculta (*Gente de la ciudad*)", en Patrick Collard (Ed.). *El relato breve en las letras hispánicas actuales*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1997, pp. 55-62.

DURÁN, Cecilia. "Presentó Guillermo Samperio *Cuentos reunidos*, libro que incluye obras de 30 años como cuentista", en <http://www.lajornadajalisco.com.mx/2007/05/28/index.php?section=cultura&article=009n2cul>. (Bajado el 6/7/2007).

ELVRIDGE-THOMAS, Roxana. "La ciudad como mito en 'Algo sobre las tinieblas', de Guillermo Samperio", en <http://www.utep.edu/rlmc/octavo.html>. (Bajado el 22/9/2008).

FLORES SORIA, Eugenia y Sylvia Georgina Estrada. "Guillermo Samperio: Paseo por el cuento", en http://www.vanguardia.com.mx/guillermo_samperio:_paseo_por_el_cuento-414819.html. (Bajado el 1/10/2010).

GARCÍA AGUILAR, Eduardo. "Tubos y piñones. El imperio de Samperio", *Excelsior*, 25 de junio de 1981, pp. 11-12.

GARCÍA, José Manuel. "Los géneros híbridos, ideas y un ejemplo: Guillermo Samperio, *Cuaderno imaginario*", en <http://www.utep.edu/rlmc/octavo.html>. (Bajado el 26/9/2008).

GONZÁLEZ PAGÉS, Andrés. "Introducción", en Guillermo Samperio. *Cuando el tacto toma la palabra*, México, IPN, 1999, pp. 7-8, [1974].

GÜEMES, César. "Guillermo Samperio cumple 25 años de cuentista", *La Jornada*, 20 de junio de 1999, p. 28.

LARA ZAVALA, Hernán. “Nota introductoria”, en *El cuento contemporáneo. Material de lectura*, México, UNAM, 1995, pp. 3-5.

----- “Prólogo”, en Guillermo Samperio. *La cochinilla y otras ficciones breves*, México, UNAM, 1999, pp. 7-13.

MÁRQUEZ, Celina. “El texto, ese animal extraño de Samperio”, *La Palabra y el Hombre. Revista de la Universidad Veracruzana*, 1991, 79, pp. 268-270.

MOLINA, Silvia. “Guillermo Samperio, un rostro literario”, *Revista Universidad de México*, abril de 2007, 38, en http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/3807/pdfs/98_99.pdf. (Bajado el 6/5/2007).

NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca. “Textos de Chile, de dulce y de manteca”, *La palabra*, Colombia, Universidad Pedagógica Nacional, 2002, pp. 36-39.

----- “La intensidad y los (S)amperios”, en Carmen Ruiz Barrionuevo et alii. (Ed.). *La literatura iberoamericana en el 2000. Balances, perspectivas y prospectivas*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2003, pp. 1887-1892.

----- “Samperio, el nefelibata”, en Guillermo Samperio. *Cuentos reunidos*, México, Alfaguara, 2006, pp. 29-34.

PASO, Fernando del. “Una cita en el arcoiris”, en <http://www.jornada.unam.mx/2007/03/25/index.php?section=cultura&article=a04a1cul>. (Bajado el 5/9/2011).

PONTES VELASCO, Rafael. “Guillermo Samperio y el pentagrama”, *Isla desnuda*, noviembre de 2002, 11, pp. 71-73.

----- “La ficción breve engendra movimiento: Micro-acciones en *Gente de la ciudad* de Guillermo Samperio”, en Francisca Nogueroles Jiménez (Ed.). *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2004, pp. 265-279.

----- “Flexible y permeable; mutante y ausente. Textos híbridos en *La Gioconda en bicicleta* de Guillermo Samperio”, en Varios Autores. *X Encuentro de Latinoamericanistas españoles. Identidad y multiculturalidad: La construcción de espacios iberoamericanos*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2004, pp. 1124-1131.

----- “Stereografías (54): Samperio, Guillermo”, en http://amebaboy2.blogspot.com/2005_08_01_archive.html. (Bajado el 4/8/2005).

----- “Propios y ajenos. Escritores desde varios espejos”, en Guillermo Samperio. *El club de los independientes*, México, Lectorum, 2005, pp. 7- 13.

----- “Entre verde y gris”, en Guillermo Samperio. *Al filo de la luna*, México, El tucán de Virginia, 2005, pp. 145-151.

TRUJILLO MUÑOZ, Gabriel. “Guillermo Samperio: La ilusoria realidad, la exacta fantasía”, en http://trujillo.blogspot.com/2005/08/guillermo-samperio-la-ilusoria_23.html. (Bajado el 5/10/2008).

VARIOS AUTORES. “Recorrido por la crítica”, en www.adhocic.com.mx/vernota.asp?ID=419&seccion=3. (Bajado el 22/10/2004).

----- “Samperio en su tinta”, *El puro cuento*, 2007, 3, pp. 2-3.

----- “Las mujeres y Samperio”, en <http://www.liceus.com/cgi-bin/ac/07/samperio.asp>. (Bajado el 20/7/2008).

----- “Guillermo Samperio cuenta”, en <http://escritura-en-tiempo-real.blogspot.com/p/un-escritor-cuenta.html>. (Bajado el 23/2/2011).

----- “Guillermo Samperio”, en <http://sapiens.ya.com/cajondeletras/curriculum/samperio.htm>. (Bajado el 17/5/2011).

----- “Guillermo Samperio”, en http://es.wikipedia.org/wiki/Guillermo_Samperio. (Bajado el 26/7/2011)

VÁZQUEZ ALMANZA, Paola. “Todos somos ficticios”, en http://www.literatura.inba.gob.mx/literaturainba/diccionarios/notas_more.php?id=2356_0_4_0_C. (Bajado el 1/8/2011).

ZANABRIA, Karla. “Guillermo Samperio será homenajeado por el IBN”, *El Universal*, 18 de junio de 1999, p. 3.

ZAVALA, Lauro. “Los cuentos de Samperio: El reencantamiento de lo cotidiano”, en Guillermo Samperio. *Cuentos reunidos*, México, Alfaguara, 2006, pp. 23-25.

ENTREVISTAS.

CAMACHO, Daniela y Óscar Rocha. “‘El escritor es un cazador de maravillas’. Entrevista a Guillermo Samperio”, *El puro cuento*, 2007, 3, pp. 8-14.

CAMPOS, Marco Antonio. “Epílogo-entrevista”, en Guillermo Samperio. *La cochinilla y otras ficciones breves*, México, UNAM, 1999, pp. 177-200.

CUERVO, Mariela. “Guillermo Samperio: Entre lo fantástico y lo político”, *Plural: Revista cultural de Excelsior*, 1982, 3, pp. 13-15.

GALICIA MIGUEL, Renato. “‘Sin fuerza estética interior, uno es remedo de artista’: Samperio”, *Cultural. El Financiero*, 18 de junio de 1999, p. 66.

GARCÍA, Luis. “Entrevista: Guillermo Samperio”, en <http://www.literaturas.com/GuillermoSamperioEntrevistaabril2003.htm>. (Bajado el 20/5/2004).

GARCÍA, Mara L. “Entrevista a Guillermo Samperio”, *El cuento en red: Estudios*

sobre la ficción breve, otoño de 2002, 6, pp. 1-6.

GARCÍA, Salvador. “Guillermo Samperio: El deseo de la escritura”, en www.literateworld.com/spanish/2002/portada/mar03/w01/topbox3.html. (Bajado el 28/2/2003).

GÜEMES, César. “Participaron 15 jóvenes en *Terminemos el cuento*, certamen de Alfaguara”, en <http://www.jornada.unam.mx/2002/05/21/04an1cul.php?origen=cultura.html>. (Bajado el 2/2/2002).

----- “Con *La Gioconda en bicicleta* culminó un ciclo de tres décadas en el cuento: Samperio”, en <http://www.jornada.unam.mx/2001/05/08/08an1cul.html>. (Bajado el 18/11/2002).

LARA, José. “Mi oficina, además de cantina es un cabaret: Guillermo Samperio”, en www.conaculta.gob.mx/saladeprensa/2003/04jul/samperio.htm. (Bajado el 7/6/2004).

MENDOZA, Leo Eduardo. “Diálogo con Guillermo Samperio”, en Guillermo Samperio. *Antología personal*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1990, pp. 9-22.

MORALES, Enrique. “La principal influencia en mi estilo literario me viene de mi madre: Samperio”, en <http://www.cnca.gob.mx/cnca/nuevo/2001/diarias/may/040501/lagiocon.html>. (Bajado el 23/5/2002).

PACHECO COLÍN, Ricardo. “Aquí, ahora es el infierno: Samperio”, en www.cronica.com.mx.wps. (Bajado el 30/7/2002).

PALOU, Pedro Ángel. “Retrato de la ciudad ominosa. Entrevista con Guillermo Samperio”, en <http://www.lajornadasanluis.com/1997//07/27/sem-palou.html>. (Bajado el 11/4/2006).

PONTES VELASCO, Rafael. “Entrevista a Guillermo Samperio: El genio precisa todos los ángulos”, *Quimera*, marzo de 2003, 227, pp. 55-60.

RAMOS RODRÍGUEZ, Jacqueline. “Es momento de recoger lo sembrado: Samperio”, *Reforma*, 21 de julio de 1999, p. 10.

RANGEL, Lourdes. “En mis talleres aprenden a escribir hasta las piedras: Guillermo Samperio”, en www.cnca.gob.mx/cnca/nuevo/diarias/120700/lanarrat.htm. (Bajado el 3/8/2006).

RODRÍGUEZ, Dunia. “*La Gioconda en bicicleta*, un viaje por la vida”, en www.cimac.org.mx/noticias/01may/01050907.html. (Bajado el 10/4/2002).

ROFFÉ, Reina. “Guillermo Samperio: Entrevista”, *Delibros*, junio 2003, 166, pp. 48-49.

VARIOS AUTORES. “Transcripción del chat con Guillermo Samperio llevado a cabo el 3 de julio de 2003”, en www.conaculta.gob.mx/chat/samperio.html. (Bajado el 8/8/2004).

----- “G. S. confiesa: `No puedo dejar de escribir`”, en www.escrituracreativa.com/revista%20digital/n21/charlas.htm. (Bajado el 17/9/2005).

----- “Guillermo Samperio, cuento, novela y poesía”, en http://redescolar.ilce.edu.mx/redescolar/act_permanentes/lengua_comunicacion/palabraescritor/iprincipal/esgsen.htm. (Bajado el 24/6/2007).

----- “Taller en línea (literario múltiple)”, en http://fundacionculturalsamperio.blogspot.com/2011_02_01_archive.html. (Bajado el 28/3/2011).

----- “Breve entrevista con Guillermo Samperio”, en <http://revistamicrorrelatos.blogspot.com/2010/12/breve-entrevista-guillermo-samperio.html>. (Bajado el 7/5/2011).

VILLEGAS GARCÍA, Bladimir. “Guillermo Samperio: `Que Echeverría no se haga el loco por el genocidio del 68`”, *Quehacer político*, 28 de septiembre de 2002, 1099, pp. 22-25.

VILLORO, Juan. “Guillermo Samperio. Entrevista”, *Revista de cultura Lateral*, junio de 2003, 102, pp. 8-9.

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS.

ÁFRICA VIDAL, M^a del Carmen. *¿Qué es el posmodernismo?*, Alicante, Universidad de Alicante, 1989.

AÍNSA, Fernando. “Revuelta y rutina de lo fantástico en la obra de Enrique Anderson Imbert”, *Río de la Plata: Culturas*, 1985, 1, pp. 81-94.

ALAZRAKI, Jaime. *En busca del unicornio: Los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, Madrid, Gredos, 1983.

----- “Contar cómo se sueña: Para una poética de Felisberto Hernández”, *Río de la Plata: Culturas*, 1985, 1, pp. 21-43.

----- “¿Qué es lo neofantástico”, en David Roas (Ed.). *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco, 2001, pp. 265-282, [1990].

----- “La postmodernidad de Julio Cortázar”, en Carmen Ruiz Barrionuevo y César Real Ramos (Eds.). *La modernidad literaria en España e Hispanoamérica*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1995, pp. 129-137.

ALBALADEJO, Tomás. “*E pluribus unus*: Discursos en la novela y discurso de la novela”, *Ínsula*, octubre de 2009, 754, pp. 9-13.

ALBERCA, Manuel. “El pacto ambiguo (*Bonus track*)”, *Ínsula*, octubre de 2009, 754, pp. 14-18.

ALONSO, Rosario y María Vega de la Peña del Barco. “Sugerente textura, el texto

- breve y el haikú. Tradición y modernidad”, en Francisca Noguero Jiméneez (Ed.). *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2004, pp. 95-106.
- ANDERSON IMBERT, Enrique. *Teoría y técnica del cuento*, Buenos Aires, Marymar, 1979.
- ANDRES-SUÁREZ, Irene. *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*, Palencia, Menoscuarto, 2010.
- ARENAS CRUZ, Elena. “El ensayo como clase de textos del género argumentativo: Un ejemplo de Ortega y Gasset”, en Vicente Cervera, Belén Hernández y María Dolores Adsuar (Eds.). *El ensayo como género literario*, Murcia, Universidad de Murcia, 2005, pp. 43-58.
- ARGÜELLES, Juan Domingo. “Augusto Monterroso: El arte del cuento”, *Astillero*, junio-julio de 2000, 2, pp. 19-31.
- ARISTÓTELES. *Poética*, en Víctor García Yebra (Ed.), Madrid, Gredos, 1992, [335-323 a. C].
- AULLÓN DE HARO, Pedro. “El género ensayo, los géneros ensayísticos y el sistema de géneros”, en Vicente Cervera, Belén Hernández y María Dolores Adsuar (Eds.), *El ensayo como género literario*, Murcia, Universidad de Murcia, 2005, pp. 13-23.
- “La teoría idealista de los géneros literarios”, en S. Crespo *et alii*. (Eds.). *Teoría y análisis de los discursos literarios: Estudios en homenaje al profesor Ricardo Senabre Sampere*, Salamanca, Universidad de Extremadura/ Universidad de Salamanca, 2009, pp. 49-57.
- BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000, [1957].
- BARTHES, Roland. *El grado cero de la escritura*, México, Siglo XXI, 1973, [1953].
- “Le mort de l’auteur”, en *Le bruissement de la langue*, Paris, Gallimard, 1984, pp. 61-68, [1968].
- “L’effet de réel”, en Gérard Genette y Tzvetan Todorov (Dirs.). *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, pp.81-90, [1968].
- BECERRA, Eduardo. “Salvador Elizondo y la novela de la `escritura””, en Salvador Elizondo. *Farabeuf o la crónica de un instante*, Madrid, Cátedra, 2000, [1965].
- (Ed.). “La flecha en el carcaj. Prólogo”, *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*, Madrid, Páginas de Espuma, 2006, pp. 11-19.
- BELL, Andrea. “El cuento breve venezolano contemporáneo”, *Revista Interamericana*

de *Bibliografía*, 1996, XLVI (1-14), pp.123-145.

BENÍTEZ, Fernando. “Conversaciones con Juan Rulfo”, *Sábado*, suplemento cultural de *Uno más uno*, 26 de julio de 1980, p. 4.

BENÍTEZ, Jesús. “Introducción”, en Leopoldo Lugones. *Lunario sentimental*, Madrid, Cátedra, 1988.

BENJAMIN, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, 1989, pp. 17-59, [1935].

BERMAN, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, Madrid, Siglo XXI, 1991, [1982].

BLANCHOT, Maurice. *La escritura del desastre*, Caracas, Monte Ávila Latinoamericana, 1990, [1980].

BLOCH, Robert. “Introducción: Una carta abierta a H. P. Lovecraft”, en Robert E. Weinberg y Martin H. Greenberg (Eds.). *El legado de Lovecraft*, Barcelona, Martínez Roca, 1991.

BLOOM, Harold. *El canon occidental*, Barcelona, Anagrama, 1997, [1994].

BORGES, Jorge Luis. “Así escribo mis cuentos”, en Lauro Zavala (Ed.). *Teorías del cuento II. La escritura del cuento*, México, UNAM, 1995, pp. 31-44, [1982].

----- “El cuento policiaco”, en Lauro Zavala (Ed.). *Teorías del cuento II. La escritura del cuento*, México, UNAM, 1995, pp. 349-362, [1983].

----- “Prólogo”, en Julio Cortázar. *Cartas de mamá* (1959), Buenos Aires, Proa, 1992, [1983].

BOOTH, Wayne C. *Retórica de la ironía*, Madrid, Taurus, 1989, [1974].

BOZZETTO, Roger. “¿Un discurso de lo fantástico?”, en David Roas (Ed.). *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco, 2001, pp. 223-242, [1990].

BRETON, André. *Manifiestos del surrealismo*, Madrid, Visor, 2002, [1924 y 1930].

----- *Le surréalisme et la peinture*, Nueva York, Brentano's, 1945, [1926].

----- *Les vases communicants*, Paris, Cahiers libres, 1932.

BÜRGER, Peter. *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 2000, [1974].

BURGOS, Fernando. “La vanguardia hispanoamericana y la transformación narrativa”, *Nuevo Texto Crítico* 2, 1989, 3, pp. 157-169.

CALINESCU, Matei. *Cinco caras de la modernidad*, Madrid, Tecnos, 1991, [1987].

CALVINO, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Siruela, 1989, [1988].

CAMPRA, Rosalba. “Lo fantástico: Una isotopía de la transgresión”, en David Roas

- (Eds). *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco, 2001, pp. 151-191, [1981].
- “Fantástico y sintaxis narrativa”, *Río de la Plata: Culturas*, 1985, 1, pp. 95-109.
- CARRASCO, Iván. “El poema extenso hispanoamericano a fines de siglo”, *Albatros. Revista mexicana de cultura*, 2000, 18, pp. 11-13.
- CASTANY PRADO, Bernat. *Literatura posnacional*, Murcia, Universidad de Murcia, 2007.
- CASTAÑÓN, Adolfo. *Arbitrario de literatura mexicana. Paseos I*, México, Vuelta, 1993.
- CERRADA, Cristina. “El agujero del donut”, en Eduardo Becerra, (Ed.). *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*, Madrid, Páginas de Espuma, 2006, pp. 147-152.
- CERVERA, Vicente y María Dolores Adsuar. “El bosquejo como arte”, en Vicente Cervera, Belén Hernández y María Dolores Adsuar (Eds.). *El ensayo como género literario*, Murcia, Universidad de Murcia, 2005, pp. 11-12.
- CLARK D´LUGO, Carol. *The fragmented novel in Mexico. The politics of form*, Austin, The University of Texas Press, 1997.
- COHEN, Marcelo. “Lugares”, en Eduardo Becerra, (Ed.). *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*, Madrid, Páginas de Espuma, 2006, pp. 39-44.
- COMPAGNON, Antoine. “Qu´est-ce qu´un auteur? 2. La fonction auteur”, en <http://www.fabula.org/compagnon/auteur2.php>. (Bajado el 2/3/2011).
- “Qu´est-ce qu´un auteur? 11. La L´illusion de l´intention”, en <http://www.fabula.org/compagnon/auteur11.php>. (Bajado el 3/3/2011).
- CORTÁZAR, Julio. “Teoría del túnel”, en Saúl Yurkievich (Ed.). *Obra crítica / 1*, Madrid, Alfaguara, 1994, [1947].
- “Algunos aspectos del cuento”, en Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (Eds.). *Del cuento y sus alrededores*, Caracas, Monte Ávila, 1993, [1962].
- “Del cuento breve y sus alrededores”, en *Último Round*, Madrid, Siglo XXI, 1974, Tomo I, pp. 59-82, [1969].
- COX, Michael y Robert A. Gilbert. *Historias de fantasmas de la literatura inglesa I*, Barcelona, Edhasa, 1989, [1987].
- CRUZ GÓMEZ, Leonor. “Los cuentistas en el Ateneo de la Juventud”, *Ínsula*, 1997, 611, pp. 15-18.
- CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura europea y Edad Media latina*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1989, [1948].

- DELEUZE, Gilles. “Bartleby o la fórmula”, en Varios Autores. *Preferiría no hacerlo*, Valencia, Pre-Textos, 2001, [2000].
- DERRIDA, Jacques. *De la gramatología*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1971, [1967].
- DÍAZ, José. “La minificción, el género del futuro”, en <http://www.letrasdechile.cl/historico/modules.php?name=News&file=print&sid=741>. (Bajado el 19/1/2005).
- DILTHEY, Wilhelm. *Obras de Wilhelm Dilthey. VII*, en Eugenio Ímaz (Ed.), México, Fondo de Cultura Económica, 1944-1963.
- DOLEZEL, Lubomir. “Semiotics of Literary Communication”, *Strumenti Critici*, 1986, 1, pp. 5-48.
- DOMENELLA, Ana Rosa. “Las pintoras también narran... también cuentan (Leonora Carrington, Remedios Varo, Frida Kahlo)”, en Alfredo Pavón (Ed.). *Ni cuento que los aguante. La ficción en México*, México, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1997, pp. 19-40.
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher. *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX (I y II)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, [1989].
- *Diccionario crítico de la literatura mexicana (1955-2005)*, México, Fondo de Cultura Económica, 2007.
- DURÁN AYANEGUIEN, Fernando. “Poesía después de Auschwitz”, *Nación*, Costa Rica, 27 de marzo de 2008.
- EAGLETON, Terry. *Las ilusiones del posmodernismo*, Barcelona, Paidós, 1997, [1996].
- ECO, Umberto. *Obra abierta*, Barcelona, Ariel, 1979, [1962].
- *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen, 1981, [1979].
- ENRIGUE, Álvaro. “Elogio del neopreno”, en Eduardo Becerra, (Ed.). *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*, Madrid, Páginas de Espuma, 2006, pp. 121-132.
- ENZENSBERGER, Hans Magnus. “Las aporías de la vanguardia”, *Revista Sur*, noviembre y diciembre de 1963, 285, pp. 1-23.
- EPPLÉ, Juan Armando. “Introducción”, *Revista Interamericana de Bibliografía*, 1996, XLVI (1-14), pp. 10-17.
- *Brevísima relación. Nueva antología del microcuento hispanoamericano*, Chile, Mosquito, 1999.
- ERASTO CORTÉS, Jaime. “Trece cuentos de Arturo Souto Alabarce”, en Alfredo

- Pavón (Ed.). *Ni cuento que los aguante. La ficción en México*. México, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1997.
- FADANELLI, Guillermo. “Los límites de una virtud”, en Eduardo Becerra, (Ed.). *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*, Madrid, Páginas de Espuma, 2006, pp. 57-61.
- FERNÁNDEZ, Jesse. *El poema en prosa en Hispanoamérica. Del modernismo a la vanguardia*, Madrid, Hiperión, 1994.
- FERNÁNDEZ, Teodosio. “Lo real maravilloso de América y la literatura fantástica”, en David Roas (Ed.). *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco, 2001, pp. 283-297, [1991].
- FERNÁNDEZ ARIZA, Guadalupe (Coord.). “Mario Vargas Llosa: El dictador y la tragedia”, *Literatura hispanoamericana del siglo XX. Historia y maravilla*, Málaga, Universidad de Málaga, 2006, pp. 175-189.
- FERNÁNDEZ CUBAS, Cristina. “En China, donde viven los chinos...”, en Eduardo Becerra, (Ed.). *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*, Madrid, Páginas de Espuma, 2006, pp. 21-26.
- FISH, Stanley E. “La literatura en el lector: Estilística afectiva”, en Rainer Warning (Ed.). *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989, pp. 111-131, [1970].
- FOUCAULT, Michel. “Qu’est-ce qu’un auteur”, en *Dits et écrits 1954-1988* (vol. I), Paris, Gallimard, 1994, pp. 789-821, [1969].
- FRASCINA, Francis *et alii*. *La modernidad y lo moderno. La pintura francesa en el siglo XIX*, Madrid, Akal, 1998.
- FRESÁN, Rodrigo. “Apuntes para una teoría del cuento”, en Eduardo Becerra, (Ed.). *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*, Madrid, Páginas de Espuma, 2006, pp. 95-104.
- GADAMER, Hans Georg. *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1993, [1960].
- GALLEGO RODRÍGUEZ, Isabel. “Verdad histórica y verdad poética en *Los perros del paraíso*”, en Guadalupe Fernández (Coord.). *Literatura hispanoamericana del siglo XX. Historia y maravilla*, Málaga, Universidad de Málaga, 2006, pp. 205-221.
- GARCÍA, Germán Leopoldo. *Gombrowicz. El estilo y la heráldica*, Buenos Aires, Atuel, 1992.
- GARCÍA BACCA, Juan David. “Comentarios a la ‘Esencia de la poesía’”, en Martin Heidegger. *Hölderlin y la esencia de la poesía*, México, Séneca, 1944, [1936].
- GARCÍA BERRIO, Antonio. *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)*, Madrid, Cátedra, 1989.

- GARCÍA BERRIO, Antonio y Teresa Hernández Fernández. *La poética: Tradición y modernidad*, Madrid, Síntesis, 1990.
- GARCÍA BERRIO, Antonio y Javier Huerta Calvo. *Los géneros literarios: Sistema e historia*, Madrid, Cátedra, 1992.
- GARCÍA CAMBEIRO, Fernando. *Oliverio Girondo. Los límites del signo*, Buenos Aires, Gaspar Pío del Corro, 1976.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 2003, [1989].
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor. *El surrealismo*, Madrid, Taurus, 1982.
- GARCÍA GUAL, Carlos. "Introducción", en Luciano de Samósata. *Relatos fantásticos*, Madrid, Alianza, 1998.
- *Sobre el descrédito de la literatura y otros avisos humanistas*, Barcelona, Península, 1999.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989, [1982].
- *Nuevo discurso del relato*, Madrid, Cátedra, 1998, [1983].
- *Ficción y dicción*, Barcelona, Lumen, 1993, [1991].
- GIBSON, Walker. "Authors, Speakers, Readers, and Mock readers", en Jane P. Tompkins (Ed.). *Reader-Response Criticism*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1980, pp. 1-6, [1950].
- GOLOBOFF, Gerardo Mario. "Ideas sobre lo fantástico borgeano", *Río de la Plata: Culturas*, 1985, 1, pp. 59-64.
- GÓMEZ, Sergio. "El malentendido", en Eduardo Bécerra, (Ed.). *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*, Madrid, Páginas de Espuma, 2006, pp. 89-94.
- GÓMEZ TRUEBA, Teresa. "Hay vida en la frontera: Mestizaje entre géneros y 'novela' contemporánea", *Ínsula*, octubre de 2009, 754, pp. 2-5.
- GONZÁLEZ IGLESIAS, Juan Antonio. "El triunfo del architexto", en Rafael Pérez Estrada et alii. *El levitador y su vértigo*, Madrid, Calambur, 1999, pp. 204-224.
- "No me hubiera importado ser Horacio. Autorretratos poéticos de Francisco Fortuny", en M. A. Márquez, A. Ramírez de Verger y R. Zambrano (Eds.). *El retrato literario. Actas del XII Simposio de la Sociedad Española de Literatura general y comparada*, Huelva, Universidad de Huelva, 2000, pp. 193-201.
- "El intertexto absoluto: El poema XXV de Optaciano Porfirio", en Francisca Pordomingo Pardo, Vicente Bécares Botas, Rosario Cortés Tovar y José Carlos

- Fernández Corte (Eds.). *Intertextualidad en las literaturas griega y latina*, Madrid/Salamanca, Ed. Clásicas/ Universidad de Salamanca, 2000, pp. 337-366.
- “Borges, Lucano, Séneca y España”, en Carmen Ruiz Barrionuevo, Francisca Noguerol Jiménez, M^a Ángeles Pérez López, Eva Guerrero Guerrero y Ángela Romero Pérez (Eds.). *La literatura iberoamericana en el 2000. Balances, perspectivas y prospectivas*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2003, CD-room.
- “*Exegi/ Monvmentvm/ Aere/ Perennivs*. Una lectura desde la estética postmoderna”, en Rosario Cortés Tovar y José Carlos Fernández Corte (Eds.). *Bimilenario de Horacio*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2004, pp. 385-394.
- *Poética y poesía*, Madrid, Fundación Juan March, 2008.
- GRANJA, Agustín de la. “El entremés y la fiesta del *Corpus*”, *Criticón*, 1988, 42, pp. 139-153.
- GUERRERO, Gustavo. “El otro Rossi”, *Ínsula*, 1998, 618-619, pp. 32-33.
- GUTIÉRREZ DE VELASCO, Luzelena. “Francisco Tario, ese desconocido”, en Alfredo Pavón (Ed.). *Ni cuento que los aguante. La ficción en México*. México, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1997, pp. 41-53.
- HABERMAS, Jürgen. *El pensamiento postmetafísico*, Madrid, Taurus, 1990.
- *El discurso filosófico de la modernidad*, Madrid, Taurus, 1991.
- HAHN, Óscar. *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*, México, Premià, 1982, [1978].
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estética I*, Barcelona, Península, 1989.
- HELGUERA, Luis Ignacio. *Antología del poema en prosa en México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999, [1993].
- HERNÁNDEZ, Belén. “Prefacio”, en Vicente Cervera, Belén Hernández y María Dolores Adsuar (Eds.). *El ensayo como género literario*, Murcia, Universidad de Murcia, 2005, pp. 7-10.
- “El ensayo como ficción y pensamiento”, en Vicente Cervera, Belén Hernández y María Dolores Adsuar (Eds.). *El ensayo como género literario*, Murcia, Universidad de Murcia, 2005, pp. 143-178.
- HOFFMANN, Yoel (Ed.). *Poemas japoneses a la muerte. Escritos por monjes zen y poetas de haiku en el umbral de la muerte*, Barcelona, DVD, 2001.
- HOLLAND, Norman N. *The Dynamics of Literary Response*, Oxford, 1968.
- HOWE, Irving e Ilana Wiener Howe (Eds.). *Short shorts: An anthology of the shortest stories*, Boston, Mass, D. R. Godine, 1982.

- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*, Madrid, Alianza, 1998, [1938].
- HURTADO, Óscar (Ed.). *Wells, Bradbury, Asimov... Narraciones de ciencia ficción*, Madrid, Miguel Castellote, 1971.
- HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, New York/London, Routledge, 1988.
- HUYSEN, Andreas. “Cartografía del postmodernismo”, en Josep Picó (Ed.). *Modernidad y postmodernidad*, Madrid, Alianza, 1992, pp. 189-248.
- INGARDEN, Roman. “Concreción y reconstrucción”, en Rainer Warning (Ed.). *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989, pp. 35-53, [1979].
- INGRAM, Forrest. *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century Studies in a Literary Genre*, The Hague/ París, Mouton, 1971.
- ISER, Wolfgang. *El acto de leer*, Madrid, Taurus, 1987, [1976].
- IWASAKI, Fernando. “Mi primera experiencia textual”, en Eduardo Becerra (Ed.). *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*, Madrid, Páginas de Espuma, 2006, pp. 79-81.
- JAMESON, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós, 1991, [1984].
- JARAUTA, Francisco. “Para una filosofía del ensayo”, en Vicente Cervera, Belén Hernández y María Dolores Adsuar (Eds.). *El ensayo como género literario*, Murcia, Universidad de Murcia, 2005, pp. 37- 41.
- KOCH, Dolores M. “El micro-relato en México: Torri, Arreola, Monterroso”, en Merlin H. Forster y Julio Ortega (Eds.). *De la crónica a la nueva narrativa mexicana*, México, Oasis, 1986, pp. 161-177.
- KOLOCOTRONI, Vassiliki, Jane Goldman and Olga Taxidou (Eds.). *Modernism. An Anthology of Sources and Documents*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1998.
- KRAUSS, Rosalind E. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996, [1985].
- LABASTIDA, Jaime. “Informe sobre Monterroso”, *La literatura de Augusto Monterroso*, México, UAM, 1988, pp. 83-90.
- LAGMANOVICH, David. “Hacia una teoría del microrrelato hispanoamericano”, *Revista Interamericana de Bibliografía*, 1996, XLVI (1-14), pp. 19-37.
- LANCEROS, Patxi. “Apunte sobre el pensamiento destructivo”, en Gianni Vattimo *et alii*. *En torno a la posmodernidad*, Barcelona, Anthropos, 1994, pp. 137-159, [1990].
- LARREA, Juan. “El surrealismo entre viejo y nuevo mundo”, en Víctor García de la

- Concha (Ed.). *El surrealismo*, Madrid, Taurus, 1982, pp. 47-49, [1944].
- LARSON, Ross. *Fantasy and Imagination in the Mexican narrative*, Arizona State, University of Arizona State, 1977.
- LAUSBERG, Heinrich. *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura (Tomos I y II)*, Madrid, Gredos, 1990 y 1991, [1966 y 1967].
- LEAL, Pilar, Ignacio Martín y Rafael Pontes Velasco. *Tras la huella de... el cuento*, México, Edere, 2005.
- LEAL SOARES, Carmen. “El retrato del bárbaro en las *Historias* de Heródoto: Un discurso de alteridad y de identidad”, en José Antonio Sánchez Marín y M^a Nieves Muñoz Martín (Eds). *Retórica, poética y géneros literarios*, Granada, Universidad de Granada, 2004, pp. 39-55.
- LESSER, Simon. *Fiction and the Unconscious*, Boston, 1957.
- LODGE, David. *Working with Structuralism. Essays and Reviews on Nineteenth and Twentieth-Century Literature*, London, Ark, 1986, [1981].
- LÓPEZ EIRE, Antonio. “La naturaleza retórica del lenguaje”, *Logo. Revista de Retórica y Teoría de la Comunicación*, Junio-Diciembre de 2005, Año V, 8-9.
- “La poética de la prepoética. La poética prearistotélica”, en José Antonio Sánchez Marín y M^a Nieves Muñoz Martín (Eds). *Retórica, poética y géneros literarios*, Granada, Universidad de Granada, 2004, pp. 11-37.
- LÓPEZ PARADA, Esperanza. “Las leyes de la frontera, los mapas del caos”, *Ínsula*, 1997, 611, pp. 24-28.
- *Una mirada al sesgo. Literatura hispanoamericana desde los márgenes*, Madrid, Iberoamericana, 1999.
- “El torbellino de las nuevas generaciones”, en <http://www.elpais.com/articulo/narrativa/torbellino/generaciones/elpepuculbab/20010505elpbabnar/TES>. (Bajado el 1/5/2006).
- LORENZANO, Sandra. “Sencillamente tibia (La Ciudad de México como protagonista)”, en Alfredo Pavón (Ed.). *Ni cuento que los aguante. La ficción en México*, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1997, pp. 187-208.
- LYOTARD, Jean-François. *La posmodernidad (explicada a los niños)*, Barcelona, Gedisa, 2003, [1986].
- MAESTRO, Jesús G. *Los materiales literarios. La reconstrucción de la Literatura tras la esterilidad de la “teoría literaria” posmoderna*, Pontevedra, Academia del Hispanismo, 2007.

- MALPARTIDA, Juan. “Salvador Elizondo, el escriba”, *Ínsula*, 1998, 618-619, pp. 20-22.
- MARCHÁN FIZ, Simón. *La estética en la cultura moderna*, Madrid, Alianza, 1992.
- MARDONES, José María. “El neo-conservadurismo de los posmodernos”, en Gianni Vattimo *et alii. En torno a la posmodernidad*, Barcelona, Anthropos, 1994, pp. 21-40, [1990].
- MARTÍNEZ GÓMEZ, Juana. “Algunos aspectos de la proyección de la greguería en Hispanoamérica”, en Luis Sáinz de Medrano (Ed.). *Las vanguardias tardías en la poesía hispanoamericana*, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 293-309.
- MATAMORO, Blas. “Enrique Molina y un posible surrealismo argentino”, en Luis Sáinz de Medrano. *Las vanguardias tardías en la poesía hispanoamericana*, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 271-280.
- MAYDEU, Javier Aparicio. “La sedición de los géneros en el siglo XX (o ‘novela’ es todo aquello que se lee como tal). Esbozo para un ensayo”, *Ínsula*, octubre de 2009, 754, pp. 6-9.
- MAYER, Hans. *Historia maldita de la literatura*, Madrid, Taurus, 1999, [1975].
- MAYER, Marcos. “Prólogo”, en Thomas de Quincey. *Seres imaginarios y reales*, México, Océano, 1999, [1994].
- MESA GANCEDO, Daniel. *La apertura órfica. Hacia el sentido de la poesía de Julio Cortázar*, Neuchâtel (Suiza), Peter Lang, 1999.
- *Extraños semejantes. El personaje artificial y el artefacto narrativo en la literatura hispanoamericana*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2002.
- MORA, Carmen de. *En breve. Estudios sobre el cuento hispanoamericano contemporáneo*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1995.
- MORA, Gabriela. *En torno al cuento: De la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica*, Buenos Aires, Danilo Albero Vergara, 1993.
- MORA, Vicente Luis. *Pangea. Ciberespacio, blogs y velocidad en el nuevo milenio*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2006.
- *Diario de lecturas*, en http://vicenteluismora.blogspot.com/2008_06_01archive.html. (Bajado el 5/6/2008).
- MORGAN, Robert C. *Del arte a la idea. Ensayos sobre arte conceptual*, Barcelona, Akal, 2003, [1996].
- NAHARRO-CALDERÓN, José María. “Epílogo. De ‘Cadahalso 34’ a *Manuscrito cuervo*: El retorno de las alambradas”, en Max Aub. *Manuscrito cuervo*, Alcalá de

Henares, Universidad Alcalá de Henares, 1999.

NAVARRO, Hipólito G. “Abuela Tecla”, en Eduardo Becerra, (Ed.). *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*, Madrid, Páginas de Espuma, 2006, pp. 75-77.

NEUMAN, Andrés. “El cuento del uno al diez”, en Eduardo Becerra, (Ed.). *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*, Madrid, Páginas de Espuma, 2006, pp. 169-184.

NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca. *La trampa en la sonrisa: Sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000, [1995].

----- “Micro-relato y posmodernidad: Textos nuevos para un final de milenio”, *Revista Interamericana de Bibliografía*, 1996, XLVI (1-14), pp. 49-66.

----- “Textos como esquilas: Los híbridos genéricos de Augusto Monterroso”, *Ínsula*, 1998, 618-619, pp. 29-32.

----- “Introducción”, en Francisca Nogueroles Jiménez (Ed.). *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2004, pp. 11-12.

----- “Analogías inquietantes: Paseo entre las jaulas de la minificción iberoamericana”, en Andrés Cáceres y Eddie Morales (Eds.). *Asedios a una nueva categoría textual: El microrrelato*, Valparaíso, Universidad de Playa Ancha, 2005, pp. 47-58.

----- “Dragones en mazmorras de papel”, en Fernando Moreno, Sylvie Joserand y Fernando Colla (Eds.). *Fronteras de la literatura y de la crítica*, París, CRLA-Archivos, 2006, pp. 356-365.

----- “Últimas tendencias y promociones”, en Trinidad Barrera (Ed.). *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo III. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 2008, pp. 167-180.

----- “La narrativa centroamericana. Augusto Monterroso”, en Trinidad Barrera (Ed.). *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo III. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 2008, pp. 215-229.

----- “Juntos pero no revueltos: Las colecciones de cuentos integrados en las literaturas hispánicas”, en Vicente Cervera y María Dolores Adsuar (Eds.). *Alma América. In honorem Victorino Polo*, Murcia, Edit.um, Tomo II, 2008, pp. 162-172.

----- “Cuentarlo todo: El texto breve como ejercicio de libertad”, en Coloquio *Vivir del cuento*, París, 25 y 26 de junio de 2008. Ponencias grabadas en <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/vivir/cuento/htm>. (Bajado el 29/7/2008).

----- “Líneas de fuga: El triunfo de los dietarios en la última narrativa en español”, *Ínsula*, octubre de 2009, 754, pp. 22-25.

- “Palabras galvanizadas”, en Clara Obligado (Ed.). *Por favor, sea breve 2. Antología de microrrelatos*, Madrid, Páginas de Espuma, 2009, pp. 11-20.
- NÚÑEZ Felipe. “Postmodernos y antimodernos: La vana opción entre ladrones y asesinos”, en <http://ret000s6.en.eresmas.net/ladrones.html>. (Bajado el 2/6/2006).
- ORTEGA, Julio. *El muro y la intemperie*, Hanover, Ediciones del Norte, 1989.
- ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, en *Revista de Occidente*, Madrid, Alianza, 1983, [1925].
- PARDO, José Luis. *Sobre los espacios, pintar, escribir, pensar*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1991.
- “Bartleby o de la humanidad”, en Varios Autores. *Preferiría no hacerlo*, Valencia, Pre-Textos, 2001, [2000].
- “¿Cómo se llega a ser artista contemporáneo?”, en <http://www.letraslibres.com/index.php?art=8599>. (Bajado el 22/6/2005).
- PAVÓN, Alfredo (Ed.). *Ni cuento que los aguante. La ficción en México*, México, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1997.
- PAZ, Octavio. *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix Barral, 1990, [1974].
- “El surrealismo”, en Víctor García de la Concha (Ed.). *El surrealismo*, Madrid, Taurus, 1982, pp. 36-45.
- PEREA, Héctor. “El cuento mexicano casi ayer, casi hoy”, *Ínsula*, 1997, 611, pp. 10-12.
- PÉREZ CARREÑO, Francisca. *Arte minimal. Objeto y sentido*, Madrid, Visor, 2003.
- PÉREZ LÓPEZ, M^a Ángeles. “Introducción. La antipoesía de Nicanor Parra (Poesía en tiempos de zozobra)”, en Nicanor Parra. *Páginas en blanco*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001.
- PÉREZ LÓPEZ, M^a Ángeles y Juan Luis Calbarro. “Julio Vélez en el recuerdo”, en Carmen Ruiz Barrionuevo y César Real Ramos (Eds.). *La modernidad literaria en España e Hispanoamérica*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1995, pp. 243-245.
- PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*, Barcelona, Anagrama, 2000.
- “Secreto y narración. Tesis sobre la *nouvelle*”, en Eduardo Bécerra, (Ed.). *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*, Madrid, Páginas de Espuma, 2006, pp. 187-205.
- PIÑAS SAURA, María del Carmen. “Sobre la razón poética de María Zambrano”, en Vicente Cervera, Belén Hernández y María Dolores Adsuar (Eds.). *El ensayo como género literario*, Murcia, Universidad de Murcia, 2005, pp. 131-142.

- PISOS, Cecilia (Ed.). *Cuentos breves latinoamericanos*, Argentina, Aique, 1998.
- PIZARRO, María. “Prólogo”, en Federico Hernández Aguilar. *Último divorcio de Blancanieves y otros cuentos*, México, Ediciones del Ermitaño, 2003, pp. 5-8.
- POLLASTRI, Laura. “El insidioso espacio de la letra: Juan José Arreola y el relato breve en Hispanoamérica”, *Revista Interamericana de Bibliografía*, 1996, XLVI (1-14), pp. 147-169.
- POZUELO YVANCOS, José M^a. *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis, 1993.
- “El género literario ‘ensayo’”, en Vicente Cervera, Belén Hernández y María Dolores Adsuar (Eds). *El ensayo como género literario*, Murcia, Universidad de Murcia, 2005, pp. 179-191.
- PREMAT, Julio. “El autor. Orientación teórica y bibliográfica”, en Julio Premat (Ed.). *Figures d’auteur. Figuras de autor, Cahiers de LI.RI.CO. Littératures contemporaines du Río de la Plata*, 2006, 1, pp. 311-317.
- PRIETO, Julio. “‘Viajeras razones’. Metafísica y fantasía, o el extraño caso de Macedonio y Borges”, en Julio Premat (Ed.). *Figures d’auteur. Figuras de autor, Cahiers de LI.RI.CO. Littératures contemporaines du Río de la Plata*, 2006, 1, pp. 139-155.
- PULEO, Alicia Helda. “La sexualidad fantástica”, en Varios Autores. *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*, Poitiers, Espiral Hispanoamericana/ Université de Poitiers, 1986, pp. 203-212.
- QUENEAU, Raymond. *Ejercicios de estilo*, Madrid, Cátedra, 1993, [1947].
- QUIRARTE, Vicente. *Viajes alrededor de la alcoba*, Monterrey, Gobierno del Estado de Nuevo León, 1993.
- “Yo es otro: El escritor como personaje”, *Siempre!*, 1996, 2226, pp. 54-59.
- “La poesía de Juan Rulfo”, *Revista Universidad de México*, 1996, 542, pp. 6-10.
- REISZ, Susana. “Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales”, en David Roas (Ed.). *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco, 2001, pp. 193-221, [1989].
- RIBEIRO FERREIRA, José. “La concepción poética en Calímaco”, en José Antonio Sánchez Marín y M^a Nieves Muñoz Martín (Eds). *Retórica, poética y géneros literarios*, Granada, Universidad de Granada, 2004, pp. 81-94.
- RICARDOU, Jean. *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1967.
- RIFFATERRE, Michael. *Ensayos de estilística estructural*, Barcelona, Seix Barral, 1976, [1971].
- RIVIÈRE, Margarita. *Lo cursi y el poder de la moda*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992.

- ROAS, David (Ed.). “La amenaza de lo fantástico”, *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco, 2001, pp. 7-44.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando. *Biblioclasmo: Por una práctica crítica de la lecto-escritura*, Sevilla, Renacimiento, 2004, [1997].
- RODRÍGUEZ MAGDA, Rosa M^a y M^a del Carmen África Vidal (Eds.). “El postmodernismo ya no tiene quien le escriba”, *Y después del postmodernismo, ¿qué?*, Barcelona, Anthropos, 1998, p. 7-13.
- ROJO, Violeta. *Breve manual para reconocer minicuentos*, Caracas, Ediciones de la Universidad Simón Bolívar, 1996.
- “El minicuento, ese (des)generado”, *Revista Interamericana de Bibliografía*, 1996, XLVI (1-14), pp. 39-47.
- RUBERT DE VENTÓS, Xavier. *Crítica de la modernidad*, Barcelona, Anagrama, 1998, [1980].
- RUEDA, Ana. *Relatos desde el vacío*, Madrid, Orígenes, 1992.
- RUIZ BARRIONUEVO, Carmen. “De lo fantástico a lo neofantástico: Leopoldo Lugones y Julio Cortázar”, en Guadalupe Fernández Ariza (Coord.). *Literatura hispanoamericana del siglo XX: Imaginación y fantasía*, Málaga, Universidad de Málaga, 2004, pp. 129-146.
- SÁINZ DE MEDRANO, Luis. “La poesía en el siglo XX: Del posmodernismo a las vanguardias”, en Trinidad Barrera (Ed.). *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo III. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 2008, pp. 483-497.
- SALDAÑA, Alfredo. *Modernidad y postmodernidad. Filosofía de la cultura y teoría estética*, Valencia, Episteme, 1997.
- SALVADOR, Álvaro (Ed.). *La piel del jaguar. 25 poetas hispanoamericanos ante el nuevo siglo*, Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2006.
- SÁNCHEZ CAMARGO, Martín. “Leer el libro del desencanto: Pedro Ángel Palou”, en Alfredo Pavón (Ed.). *Ni cuento que los aguante. La ficción en México*, México, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1997, pp. 151-177.
- SÁNCHEZ MARÍN, José Antonio y M^a Nieves Muñoz Martín (Eds.). “Ideas del epigrama en Julio César Escalígero”, *Retórica, poética y géneros literarios*, Granada, Universidad de Granada, 2004, pp. 397-414.
- SHKLOVSKI, Víktor. *El arte como artificio*, México, Siglo XXI, 1970, [1917].
- SHUA, Ana María. “Variaciones sobre el cuento”, en Eduardo Becerra (Ed.). *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*, Madrid, Páginas de Espuma, 2006,

pp. 45-48.

SOUVIRON LÓPEZ, Begoña. “Alejo Carpentier. Entre el surrealismo y lo real maravilloso americano”, en Guadalupe Fernández Ariza (Coord.). *Literatura hispanoamericana del siglo XX. Historia y maravilla*, Málaga, Universidad de Málaga, 2006, pp. 107-141.

STEINER, George. *Gramáticas de la creación*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2002.

STEVENS, Kathryn L. “Configuración de la onda en un cuento de José Agustín”, en Merlín H. Forster y Julio Ortega (Eds.). *De la crónica a la nueva narrativa mexicana*, México, Oasis, 1986, pp. 453-462.

SUCRE, Guillermo. *La máscara, la transparencia*, Caracas, Monte Ávila, 1974.

SZABOLSCI, Miklós. “La ‘vanguardia’ literaria y artística como fenómeno internacional”, *Casa de las Américas*, 1972, 12, pp. 4-17.

TRABADO CABADO, José Manuel. *La escritura nómada. Los límites genéricos en el cuento contemporáneo*, León, Universidad de León, 2005.

TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*, Barcelona, Ediciones Buenos Aires, 1982, [1970].

----- “Definición de lo fantástico”, en David Roas (Ed.). *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco, 2001, pp. 47-64, [1970].

TOMASSINI, Graciela y Stella Maris Colombo. “La minificción como clase textual transgenérica”, *Revista Interamericana de Bibliografía*, 1996, XLVI (1-14), pp. 79-93.

TOURAINÉ, Alain. *Crítica de la modernidad*, Madrid, Temas de hoy, 1993, [1992].

UMBRAL, Francisco. *Guía de la posmodernidad. Crónicas, personajes e itinerarios madrileños*, Madrid, El Papagayo, 1987.

UTRERA TORREMOCHA, María Victoria. *Teoría del poema en prosa*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1999.

VARIOS AUTORES. “Cuentos breves latinoamericanos”, en http://www.telesecundaria.dgme.sep.gob.mx/recursos/Libro/lpm_esp2_v1_188-227.pdf. (Bajado el 31/7/2008).

VÁSQUEZ, Juan Gabriel. “Apología de las tortugas”, en Eduardo Becerra, (Ed.). *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*, Madrid, Páginas de Espuma, 2006, pp. 159-167.

VATTIMO, Gianni *et alii*. “Posmodernidad: ¿Una sociedad transparente?”, *En torno a la posmodernidad*, Barcelona, Anthropos, 1994, pp. 9-18, [1990].

----- “Vocación ontológica de las poéticas del siglo XX”, en *Poesía y ontología*, Valencia, Universidad de Valencia, 1993.

- VELA, Arqueles. *Teoría literaria del modernismo*, México, Botas, 1949.
- VERA CAÑIZARES, Santiago. *Proyecto artístico y territorio*, Granada, Universidad de Granada, 2004.
- VERDEVOYE, Paul. “Ayer y anteayer”, *Río de la Plata: Culturas*, 1985, 1, pp. 3-19.
- VILA-MATAS, Enrique. *Bartleby y compañía*, Barcelona, Anagrama, 2000.
- “¿Por qué es usted tan posmoderno?”, *Babelia, El País*, 14 de septiembre de 2002, p. 24.
- “Intertextualidad y metaliteratura” (Conferencia pronunciada el 12 de mayo de 2008). Audio (mp3), en <http://www.march.es/conferencias/anteriores.voz.asp?id=2503>. (Bajado el 24/12/2009).
- VITAL, Alberto. “Espacios canonizadores de la literatura mexicana (El caso de Marco Antonio Campos)”, en Alfredo Pavón (Ed.). *Ni cuento que los aguante. La ficción en México*. México, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1997, pp. 143-149.
- VODICKA, Felix. “La concreción de la obra literaria”, en Rainer Warning (Ed.). *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989, pp. 63-80, [1979].
- WARNING, Rainer. “La estética de la recepción en cuanto pragmática en las ciencias de la literatura”, en Rainer Warning (Ed.). *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989, pp. 13-34, [1979].
- WELLEK, René y Austin Warren. *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 1993, [1949].
- WESTGEEST, Helen. *Zen in the fifties: Interaction in art between east and west*, Amsterdam, Waanders Publishers, Zwolle, 1996.
- WILDE, Oscar. *El crítico como artista*, El Escorial, Langre, 2002, [1890].
- WILLIS ROBB. “La cena de Alfonso Reyes, cuento onírico: ¿Surrealismo o realismo mágico?”, en Merlín H. Forster y Julio Ortega (Eds.). *De la crónica a la nueva narrativa mexicana*, México, Oasis, 1986, pp. 115-125.
- WILSON, Robert Rawdon. *In Palamedes' Shadow. Explorations in Play, Game & Narrative Theory*, Boston, Northeastern University Press, 1990.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*, Madrid, Alianza, 1995, [1921].
- WOLFF, Erwin. “Der intendierte Leser”, *Poetica*, 1971, 4, pp. 141-151.
- YURKIEVICH, Saúl. “El juego imaginativo: Fantasía intermediaria y espacio potencial”, *Río de la Plata: Culturas*, 1985, 1, pp. 125-139.
- “Julio Cortázar: Al calor de su sombra”, en Varios Autores. *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*, Poitiers, Espiral Hispanoamericana/ Université de

Poitiers, 1986, pp. 9-24.

----- “De la prosa breve y plena: Juan José Arreola”, *Ínsula*, 1998, 618-619, pp. 7-8.

ZAITZEFF, Serge I. “Julio Torri, precursor de Julio Cortázar”, en Varios Autores. *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*, Poitiers, Espiral Hispanoamericana/ Université de Poitiers, 1986, pp. 25-32.

ZAPATA, Ángel. “‘Habrá una vez’. (Una invitación al cuento)”, en Eduardo Becerra, (Ed.). *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*, Madrid, Páginas de Espuma, 2006, pp. 63-69.

ZAVALA, Iris M. *La posmodernidad y Mijail Bajtin: Una poética dialógica*, Madrid, Austral, 1991.

ZAVALA, Lauro. “Humor e ironía en el cuento mexicano contemporáneo”, en David Huerta *et alii*. *Paquete: Cuento (La ficción en México)*, Tlaxcala, UAT/ UAP/ INBA/ CNCA, 1990, pp. 159-180.

----- “El cuento ultracorto: Hacia un nuevo canon literario”, *Revista Interamericana de Bibliografía*, 1996, XLVI (1-14), pp. 67-77.

----- “Disolución de fronteras (Humor e ironía en el cuento ultracorto)”, en Alfredo Pavón (Ed.). *Ni cuento que los aguante. La ficción en México*, México, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1997, pp. 209-215.

----- “Instrucciones para bailar en el abismo: Qué es la metaficción y por qué están diciendo cosas tan terribles sobre ella”, en Lauro Zavala (Ed.). *Teorías del cuento IV. Cuentos sobre el cuento*, México, UNAM, 1998.

----- “Seis problemas para la minificción: Un género del tercer milenio”, *El cuento en red: Estudios sobre la ficción breve*, 2000, 1, en http://cuentoenred.xoc.uam.mx/cer/numeros/no_1/pdf/no1_zavala.pdf. (Bajado el 18/1/ 2002).

----- “El cuento mexicano en los albores del siglo XXI”, *Maga. Revista Panameña de Cultura*, 2001, 46, pp. 40-43.

----- *Cómo estudiar el cuento*, Guatemala, Palo de hormigo, 2002.

----- “La minificción en Arreola y el problema de los géneros. Seis aproximaciones breves”, en <http://www.difusioncultural.uam.mx/revista/feb2003/zavala.pdf>. (Bajado el 4/5/2004).

----- *Paseos por el cuento mexicano contemporáneo*, México, Nueva imagen, 2004.

----- *Ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura*, México D. F., Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2007.

FUENTES SECUNDARIAS.

- AGUSTÍN, José. *Inventando que sueño. Cuentos completos (1968-1992)*, México, Joaquín Mortiz, 1995.
- ALLAN POE, Edgar. *Narraciones extraordinarias*, Madrid, Salvat/ Alianza, 1969.
- ALLEN, Woody (Dir.). *The Purple Rose of Cairo*, Estados Unidos, Orion Pictures, 1985.
- ARIAS GARCÍA, Benito (Ed.). *Grandes minicuentos fantásticos*, Madrid, Alfaguara, 2004.
- ARLT, Roberto. *Los siete locos*, Madrid, Cátedra, 2003, [1929].
- ARREOLA, Juan José. *Narrativa completa*, México, Alfaguara, 1997.
- AUB, Max. *Crímenes ejemplares*, Madrid, Calambur, 1991, [1957].
- *Manuscrito cuervo*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1999.
- AVILÉS FABILA, René. *Fantasías en carrusel (1969-1994)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995.
- BORBOLLA, Óscar de la. *Las vocales malditas*, México, Nueva imagen, 2001, [1988].
- BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*, Madrid, Alianza, 1999, [1944].
- *El Aleph*, Madrid, Alianza, 2000, [1949].
- *El hacedor*, Madrid, Alianza, 1997, [1960].
- *Antología poética (1923-1977)*, Madrid, Alianza, 1998, [1981].
- *La memoria de Shakespeare*, Madrid, Alianza, 1997, [1983].
- *Obras completas I (1923-1949)*, Buenos Aires, Emecé, 1984.
- *Biblioteca Personal*, Madrid, Alianza, 1997, [1988].
- *Obras completas II (1952-1972)*, Buenos Aires, Emecé, 1996, [1989].
- BORGES, Jorge Luis y Adolfo Bioy Casares. *Cuentos breves y extraordinarios*, Buenos Aires, Losada, 1997, [1953].
- BORGES, Jorge Luis y Margarita Guerrero. *Manual de zoología fantástica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1957.
- BORGES, Jorge Luis, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo. *Antología de la literatura fantástica*, Barcelona, Edhasa, 1996, [1965].
- BRASCA, Raúl y Luis Chitarroni (Eds.). *Textículos bestiales: Cuentos breves de animales reales o imaginarios*, Buenos Aires, Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, 2004.
- (Comps.). *Comitivas invisibles. Cuentos breves de fantasmas*, Buenos Aires, Desde la Gente, 2008.

BRETON, André. *Nadja*, Madrid, Cátedra, 1997, [1928].

BRITTO GARCÍA, Luis. *Abrapalabra*, Caracas, Monte Ávila, 2003, [1979].

BROWNING, Tod (Dir.). *Freaks*, Estados Unidos, Metro Goldwyn Mayer, 1932.

BUÑUEL, Luis (Dir.). *Un chien andalou*, Francia, Luis Buñuel Producción, 1929.

----- *L'âge d'or*, Francia, Vizconde de Noailles, 1930.

----- *Viridiana*, España/ México, Film Sans Frontières, 1961.

CABRERA INFANTE, Guillermo. *Tres tristes tigres*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1967.

CAMUS, Albert. *El extranjero*, Madrid, *El País*, 2002, [1942].

----- *La peste*, Barcelona, Edhasa, 1998, [1947].

CANALES, Alfonso. *El puerto*, Melilla, Ayuntamiento de Melilla/ UNED, 1979.

CELAN, Paul. *De umbral en umbral*, Madrid, Hiperión, 1995, [1955].

CERVANTES, Miguel de. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha I*, Madrid, Cátedra, 1992, [1605].

----- *Novelas ejemplares II*, Madrid, Clásicos Universales, 2000, [1613].

----- *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha II*, Madrid, Cátedra, 1992, [1615].

CORTÁZAR, Julio. *Historias de cronopios y de famas*, Barcelona, Edhasa, 1999, [1962].

----- *Rayuela*, Madrid, Punto de lectura, 2001, [1963].

----- *La vuelta al día en ochenta mundos*, México, Siglo XXI, 1967.

----- *Cuentos completos/ 1*, Madrid, Alfaguara, 1998.

----- *Cuentos completos/ 2*, Madrid, Alfaguara, 2001.

DÁVILA, Arturo. *Catulinarias*, Madrid, Hiperión, 1998.

DARÍO, Rubén. *Los raros*, Zaragoza, Golpe de dados, 1998, [1896].

DENEVI, Marco. *Ceremonia secreta y otros cuentos*, New York, The MacMillan Company, 1965.

----- *El jardín de las delicias*, Sant Adrià de Besòs, Thule, 2005, [1992].

DESPENTES, Virginie y Coralie Trinh Thi (Dirs.). *Baise-moi*, Francia, FilmFixx, 2000.

ELIZONDO, Salvador. *Farabeuf o la crónica de un instante*, Madrid, Cátedra, 2000, [1965].

----- *El grafógrafo*, México, Vuelta, 1992, [1972].

ENDE, Michael. *La prisión de la libertad*, Madrid, Alfaguara, 1993, [1992].

FERNÁNDEZ, Macedonio. *Papeles de Recienvenido*, La Habana, Casa de las

Américas, 1969, [1929].

----- *Una novela que comienza*, Santiago de Chile, Ercilla, 1941.

FONTANA, Lucio. *Ambiente espacial*, en <http://proa.arkham.com.ar/exhibiciones/pasadas/fontana/salas/indice-19.html>. (Bajado el 23/12/2007).

GALEANO, Eduardo. *El libro de los abrazos*, México, Siglo XXI, 1996, [1989].

GARMENDIA, Julio. *La tienda de los muñecos*, Caracas, Monte Ávila, 1981, [1927].

GIRONDO, Oliverio. *Espantapájaros (Al alcance de todos)*, Buenos Aires, Losada, 1932.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. *Greguerías*, Madrid, Clásicos Castalia, 1994, [1914-1955].

----- *Lo cursi y otros ensayos*, Buenos Aires, Sudamericana, 1943.

GONZÁLEZ IGLESIAS, Juan Antonio. *Esto es mi cuerpo*, Madrid, Visor, 1997.

HAHN, Óscar. *Mal de amor*, Madrid, Visor, 1998, [1981].

HEIDEGGER, Martin. *Hölderlin y la esencia de la poesía*, México, Séneca, 1944, [1936].

HERNÁNDEZ, Felisberto. *Las hortensias*, Montevideo, Arca, 1967, [1950].

HERNÁNDEZ, Luis Felipe. *Circo de tres pistas y otros mundos mínimos*, México, Ficticia, 2002.

HIRIART, Hugo. *Disertación sobre las telarañas*, México, Martín Casillas, 1980.

----- *La destrucción de todas las cosas*, México, Era, 1992.

HÖLDERLIN, Friedrich. *Poemas de la locura*, Madrid, Hiperión, 1998, [1978].

HUIDOBRO, Vicente. *El espejo de agua*, Buenos Aires, Orión, 1916.

----- *Altazor. Temblor de cielo*, Madrid, Cátedra, 2005, [1931].

JIMÉNEZ EMÁN, Gabriel. *Los 1001 cuentos de 1 línea*, Caracas, Fundarte, 1981.

JUAN, Marcela de. *Segunda antología de la poesía china*, Madrid, Alianza, 2007.

KAFKA, Franz. *Cuentos completos*, Madrid, Valdemar, 2001, [2000].

KIM, Ki-duk (Dir.). *3-iron (Bin-jip)*, Corea del Sur, Big Blue Film, 2004.

LAO, Tse. *Tao Te King*, Barcelona, Edicomunicación, 1994, [s. VI a. C.].

LAURENTI, Roberto. *En torno a Pasolini*, Madrid, Sedmay, 1976.

LAUTRÉAMONT, Conde de. *Los cantos de Maldoror*, Barcelona, La otra orilla, 2007, [1868].

LEE, Kyong Myong. *Taekwondo dinámico*, Barcelona, Edición Hispano Europea, 2000.

LEM, Stanislaw. *Diarios de las estrellas. Viajes*, Barcelona, Bruguera, 1980, [1957].

----- *Solaris*, Barcelona, Minotauro, 2003, [1961].

- *Congreso de futurología*, Madrid, Alianza, 2005, [1971].
- “De cómo Ergio, el autoinductivo, mató a un carapálida”, en Varios Autores. *Antología de ciencia ficción*, México, Alfaguara, 2000, [1977].
- LIHN, Enrique. *Porque escribí. Antología poética*, Chile, Fondo de Cultura Económica, 1995.
- LOVECRAFT, Howard Phillips. *El que susurra en la oscuridad*, Barcelona, Bruguera, 1977, [1930].
- *Dagón y otros cuentos macabros*, Madrid, Alianza, 1984, [1982].
- LUGONES, Leopoldo. *Lunario sentimental*, Madrid, Cátedra, 1988, [1909].
- LYNCH, David (Dir.). *Mulholland Drive*, Estados Unidos/ Francia, Universal Pictures, 2001.
- MACHADO, Wilfredo. *Libro de animales*, Caracas, Monte Ávila Latinoamericana, 1994.
- MALDONADO, Tryno. *Grandes Hits vol. 1. Nueva generación de narradores mexicanos*, México, Almadía, 2008.
- MELVILLE, Herman. *Bartleby el escribiente*, en Varios Autores. *Preferiría no hacerlo*, Valencia, Pre-Textos, 2001, [1853].
- MEYRINK, Gustav. *El Golem*, México, Lectorum, 2002, [1914].
- MIHURA, Miguel. *Mis memorias*, Madrid, Temas de hoy, 2003, [1998].
- *Teatro completo*, Madrid, Cátedra, 2004.
- MILLER, Frank, Robert Rodríguez y Quentin Tarantino (Dir.). *Sin City*, Estados Unidos, Dimension Films, 2005.
- MILLER, Peter. *Author! Screenwriter! How to succeed as a Writer in New York and Hollywood*, Cincinatti, Adams Media, 2006.
- MILLÁS, Juan José. *Articuentos*, Barcelona, Alba, 2001.
- MONSREAL, Agustín. *La banda de los enanos calvos*, México, Consejo Nacional de Fomento Educativo, 1986.
- *Diccionario de juguetería*, México, Aldus, 1996.
- MONTAIGNE, Michel de. *Ensayos*, en M^a Dolores Picazo (Ed.), Madrid, Cátedra, 2002, vol. 1, [1580].
- MONTEJO, Eugenio. “Siempre necesitamos decir de nuevo las palabras de amor”, en http://www.elpais.com/articulo/narrativa/MONTEJO/_EUGENIO/Siempre/necesitamos/decir/nuevo/palabras/amor/elpbabnar/20020622elpbabnar_20/Tes. (Bajado el 13/1/2003).
- MONTERROSO, Augusto. *Obras completas y otros cuentos*, México, Era, 1990,

[1959].

----- *Movimiento perpetuo*, Barcelona, Seix Barral, 1981, [1972].

----- *Lo demás es silencio. La vida y la obra de Eduardo Torres*, Barcelona, Anagrama, 1991, [1978].

MORENO VILLARREAL, Jaime. *Linealogía*, México, Juan Boldo i Climent, 1988.

MUÑOZ MOLINA, Antonio. *Escrito en un instante*, Palma de Mallorca, Calima, 1997.

NOLAN, Christopher (Dir.). *The Dark Knight*, Estados Unidos, Warner Bros, 2008.

OBLIGADO, Clara (Ed.). *Por favor, sea breve. Antología de relatos hiperbreves*, Madrid, Páginas de Espuma, 2001.

----- (Ed.). *Por favor, sea breve 2. Antología de microrrelatos*, Madrid, Páginas de Espuma, 2009.

OVIEDO, José Miguel. *Cuaderno imaginario*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1996.

PACHECO, José Emilio. *Tarde o temprano (Poemas 1958-2000)*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000.

PARRA, Nicanor. *Páginas en blanco*, en M^a Ángeles Pérez López (Ed.), Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001.

PAZ, Octavio. *El laberinto de la soledad*, Madrid, Cátedra, 2003, [1950].

PENNAC, Daniel. *Como una novela*, Barcelona, Anagrama, 2001, [1993].

PÉREZ ESTRADA, Rafael. *Ulises, o Libro de las distancias*, Madrid, Huerga & Fierro, 1997.

----- *Bestiario de Livermoore*, Málaga, Dardo, 1998.

----- *El muchacho amarillo*, Barcelona, Plaza & Janés, 2000.

----- *La palabra destino*, Madrid, Hiperión, 2001.

PERUCHO, Javier (Ed.). *El cuento jíbaro. Antología del microrrelato mexicano*, Ciudad de México, Veracruzana, 2006.

PIGLIA, Ricardo. *Prisión perpetua*, Barcelona, Lengua de trapo, 2000, [1988].

PORTELA, Antonio. *¿Estás seguro de que no nos siguen?*, Barcelona, DVD, 2003.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española. Vigésima segunda edición*, Madrid, Espasa-Calpe, 2001.

REYES, Alfonso. *Última Tule*, México, Imprenta Universitaria, 1942.

----- *Obras completas de Alfonso Reyes. XX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

RIMBAUD, Arthur. *Poesías completas*, Barcelona, Orbis-Fabbri, 1997, [1972].

- ROSSI, Alejandro. *Manual del distraído*, Madrid, Anagrama, 1997, [1978].
- RUBINSTEIN, Becky. *Hadas y ensal-hadas*, México, Del rey Momo, 1997.
- SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. *El principito*, Madrid, Alianza, 1999, [1943].
- SALINAS, Pedro. *Obras completas I. Poesía. Narrativa. Teatro*, Madrid, Cátedra, 2007.
- SAMÓSATA, Luciano de. *Relatos fantásticos*, Alianza, Madrid, 1998.
- SÁNCHEZ ZAMARREÑO, Antonio. *Fragmentos del romano*, Salamanca, Diputación de Salamanca, 2003.
- SCHLEGEL, Friedrich. *Fragmentos, seguido de "Sobre la incomprendibilidad"*, Barcelona, Marbot, 2009, [1797].
- SHUA, Ana María. *Casa de geishas*, Buenos Aires, Sudamericana, 1992.
- *Temporada de fantasmas*, Madrid, Páginas de Espuma, 2004.
- SWIFT, Jonathan. *Viajes de Gulliver*, Barcelona, Forum, 1984, [1726].
- TARANTINO, Quentin (Dir.). *Reservoir Dogs*, Estados Unidos, Miramax Films, 1992.
- *Pulp Fiction*, Estados Unidos, Miramax Films, 1994.
- TORRI, Julio. *Tres libros*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, [1964].
- *El ladrón de ataúdes*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- UMBRAL, Francisco. *Tratado de perversiones*, Barcelona, Argos, 1977.
- UNAMUNO, Miguel de. *Niebla*, Madrid, Cátedra, 1998, [1914].
- VALADÉS, Edmundo. *El libro de la imaginación*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992, [1970].
- VALENZUELA, Luisa. *Los heréticos. Cuentos*, Buenos Aires, Paidós, 1967.
- *Aquí pasan cosas raras*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1975.
- VALLS, Fernando y Neus Rotger (Eds.). *Ciempíes. Los microrrelatos de "Quimera"*, Barcelona, Montesinos, 2005.
- VARGAS LLOSA, Mario. "La trompeta de Deyá", en Julio Cortázar. *Cuentos completos/ I*, Madrid, Alfagura, 1998.
- VARIOS AUTORES. *Quince líneas: Relatos hiperbreves*, Barcelona, Tusquets, 1996.
- *Antología de ciencia ficción*, México, Alfaguara, 2000, [1997].
- *Galería de hiperbreves*, Barcelona, Tusquets, 2001.
- *Cuentos de damas fantásticas*, Madrid, Páginas de Espuma, 2002.
- "Vanidad aparte", en <http://www.librusa.com>. (Bajado el 30/6/2002).
- *Cuentos de caballeros extraordinarios*, Madrid, Páginas de Espuma, 2005.
- VICENS, Josefina. *El libro vacío*, México, Lecturas Mexicanas, 1986, [1958].

- VILLENNA, Luis Antonio de (Ed.). *10 menos 30. La ruptura interior en la "poesía de la experiencia"*, Valencia, Pre-Textos, 1997.
- VOLPI, Jorge. *Mentiras contagiosas*, Madrid, Páginas de Espuma, 2008.
- VOLTAIRE. *Zadig-Cándido-Micromegas*, Barcelona, Tip. Lit. de Pertierra/ Bartolí y Ureña, 1901, [1752].
- WALTER MEDINA, Samuel. *Sastrerías*, México, Era, 1979.
- WILDE, Oscar. *El retrato de Dorian Gray*, Quito, Libresa, 1998, [1890].
- *El fantasma de Canterville*, Madrid, Anaya, 2001, [1891].
- YATES, Donald A. y John B. Dalbor (Eds.). *Imaginación y fantasía: Cuentos de las Américas*, New York, Holt/ Rinehart and Winston, 1960.
- YÉPEZ, Heriberto. "Literatura weblog", en <http://www.literaturas.com/heribertoyepezwblogfebrero2003.htm>. (Bajado el 4/1/2009).
- ZAID, Gabriel. *La feria del progreso*, Madrid, Taurus, 1982.

APÉNDICE

A.1. Entrevistas.

He aquí una colección ordenada de declaraciones en distintas épocas, elaborada a partir de entrevistas personales o de la correspondencia electrónica con el autor. Todas ellas fueron revisadas por Guillermo Samperio, a quien agradecemos su generosidad y disposición incansable, en abril de 2010.

A.1.1. Entrevista 1.

Conformada por fragmentos del Trabajo de Grado “La puerta de la cárcel está abierta. Géneros híbridos en *Textos extraños* y *Cuaderno imaginario* de Guillermo Samperio” que no fueron publicados en el número 227 de la revista *Quimera*. Nuestro autor solía recitar un poema antes de cada entrevista, en particular de *El arte de amar* de Ovidio. El propósito consiste en formular una pregunta general y permitir que sea el razonamiento del escritor el que dirija la conversación y conduzca los argumentos.

Rafael Pontes: ¿Por qué escribe?

Guillermo Samperio: A los quince o dieciséis años me di cuenta de que iba a ser artista, pero no sabía bien en qué rama. Por no seguir la profesión de mi padre, descarté la música. Intenté la pintura, pero me resultó angustiante y no me sentía cómodo. A los trece o catorce años había escrito letras de canciones y decidí componer poesía. Me deprimí un poquito por el resultado, por lo que me puse a escribir cuento.

Junto a Marx, Engels, Lenin o Bakunin, la filosofía de izquierda imperante, leí al obispo Berkeley, Diderot, D’Alambert, Ortega y Gasset, Sastre y Camus, además de literatura absurda, experimental y fantástica. Durante el movimiento estudiantil de 1968, preso y torturado, tuve la mala fortuna de presenciar varias muertes. La lectura de Camus me provocó la escritura en ese momento y me llevó a testimoniar lo que estaba sucediendo en mi entorno; pero no en el sentido de connotación historiográfica o periodística, como el género de testimonio de los setenta en América Latina. Leer a Lenin a veces me aburría. Me sentía culpable de pensar que Berkeley es un gran señor y Borges uno de sus hijos latinoamericanos más esplendorosos. Quise denunciar las injusticias que presencié, pero tuve el arte en cuenta desde el principio.

Luego escribí cuentos sociales, siempre con la forma literaria como dominante; trabajando hacia el interior de los personajes más que a su decir, y con eso evité el

panfleto tan recurrido en los sesenta. Eran textos que mostraban las contradicciones de la gente de izquierda, dirigiéndome hacia nuevas formas de moralidad. Quizás mi experiencia en el “hippismo” me orillaba a dudar un poco de las izquierdas. Mi abuela no se equivocaba cuando me decía: “Ya llegó el hippy-comunista”.

RP: Y entonces, ¿para qué escribe?

GS: Escribo para testimoniar. Con la literatura se testimonian las cosas del espíritu y del acontecer humano, aunque suene a Perogrullo. No puedo pensar en un lector concreto; en el momento en que se escribe ya se está eligiendo. Plantearse uno específico es una preocupación fuera del texto. Ya ha de venir solo, si viene. Antes veía las cosas desde una teoría, no desde un pensamiento propio. Ahora mi ética es la ética de la estética, más estética que ética. Me lastiman las injusticias vengan de donde vengan, de cualquiera que sea el color o tendencia política. Al menos en México, la gente escucha todavía a los escritores. Intervengo sólo en cartas firmadas por mí, nunca en proclamas conjuntas, de los llamados “abajofirmantes”.

Detrás de un libro de cuentos tiene que haber un trasfondo filosófico no visible. Lo aprendí con Camus, ya que Sartre propone una obra literaria demasiado filosófica. Camus me impulsó de manera intelectual a la escritura. Desde el punto de vista social, los impulsores fueron el movimiento del 68 y el *rock*. Primero empecé leyendo filosofía materialista y marxista, luego seguí con los idealistas y, finalmente, me encontré con los filósofos poetas, como Nietzsche. Mis tres primeros libros de cuentos se enmarcan en la experiencia de aprender la gramática, encontrar la fórmula del manejo de una jerga literaria, incorporar poeticidad o trasfondo filosófico a lo prosístico, buscar profundidad. Estos eran mis presupuestos, una poética personal que residía en el fondo de lo que escribiera. Me di cuenta de que existía la posibilidad de la aparición de diversos niveles de lectura en un cuento o en una novela, como en mis *Anteojos para la abstracción* que, aunque de ciencia ficción, llevan carga filosófica. Si se compara lo que se dice en ella con lo que está sucediendo desde hace diez años.... Mi eclecticismo es evidente, ya que no estudié carrera universitaria.

RP: ¿Podría profundizar en su idea de lector?

GS: El lector viene solo, sin preocuparse por ello. Según María Zambrano, un secreto no se dice porque dejaría de serlo. Un secreto se escribe y, cuando se revela por medio de la escritura, ya tenía destinatario o destinatarios. La escritura, si no revela secretos, se queda en la superficie, el costumbrismo, la descripción. La literatura tiene que ver con alumbramiento, revelación de lo oscuro, epifanía... Hace quince años se

hablaba de que no había corrientes literarias, sino escrituras. Del mismo modo, no hay lector general, sino lectores. Por la diversificación, cada escritor tiene sus lectores. No sé cuántos tendré, pero mis libros se reeditan y traducen. La literatura se hace más con trabajo que con habladurías o declaraciones.

RP: Los géneros.

GS: Deseo reproducir algunos géneros en homenaje a la brevedad, pero rompiendo con las reglas de la Retórica y la Estilística. Como el ripio es condenado por la Estilística, hago textos donde se utilice bien. Me acerco al chiste peligrosamente. Con una greguería como “Los zapatos amarillos están pintados de mango” se puede empezar a ver la realidad de otra manera. En el taller de mi maestro Augusto Monterroso no me preocupaba tanto por los ejercicios, sino que iba directamente a la literatura.

RP: ¿Por qué rompió el pacto con su amigo Agustín Monsreal de escribir sólo cuentos?

GS: Un género literario no es una militancia, ni una mujer a la que haya que guardarle fidelidad. Aquellos escritores fieles a un solo género son monógamos. Están casados con una sola diosa de la escritura. ¿Por qué no ser politeísta y poligámico con la escritura? Intento hacer incursiones por la greguería, la novela, la novela breve, la poesía, el ensayo literario, la crónica, la entrevista misma. Cuantos más géneros maneje, cada texto que escriba será en potencia más fuerte.

RP: La musicalidad.

GS: Un amigo poeta me dijo que, si bien yo era un pésimo versificador, podría ser un buen cuentista. Abelardo Castillo asegura que los verdaderos narradores quisieron ser poetas. De todos modos, seguí el camino de mi padre: música y letra. No hay día en que no lea un poema. Me interesa que la prosa tenga musicalidad y ésta tiene que ser poética. Algún día voy a incorporar, en mi narrativa, sonetos al caballo o al camello. El lector no piensa de modo consciente en la musicalidad, pero la percibe y siente que está de acuerdo con lo que lee: aquí estriba la magia de los endecasílabos y los alejandrinos en la prosa. Los incorporo siempre que se puede porque, a la larga, la sonoridad se vuelve monocorde, sobre todo en una novela con seiscientas páginas de endecasílabos. Un libro así equivaldría a leer dos veces seguidas *El Cid Campeador*. Una técnica consiste en empezar un párrafo con frases cortas. El cuento lo comparo con la sonata y con el soneto: cuento-sonata-soneto. En su origen el soneto era una canción. Los juglares contaban historias a través del verso. Existen breves historias de amor en los sonetos de Garcilaso, o de amor divino en los de San Juan de la Cruz. Julio Estrada

ha musicalizado *Pedro Páramo*, lo que prueba la poeticidad de cierta prosa.

RP: Los pies y los zapatos.

GS: Mi trabazón con los pies tiene que ver con la “eroticidad”; con experiencias primarias, infantiles, adolescentes. Los pies son el secreto. Silvia Molina notaba dos preocupaciones en mi obra: una estilística con el lenguaje y otra temática con los zapatos. Cobré conciencia de ello al leer su ensayo. Fue un impulso natural, pero ahora reconozco que es un fetiche mío. El goce inconsciente es muy rico, pero escribir con conciencia se vuelve placer propositivo. He estudiado los pies en Oriente y cómo se han reprimido en Occidente. Cuando un caballero se pone a los pies de su dama, realiza un acto más erótico y de respeto que de sumisión. El hombre se ofrece a la mujer desarmado; no con su mazo ni su daga en la cintura, ni exhibiendo su lanza. Sin armadura. Las armas tienen una función específica: defender a su dama. Mi cuento “Manifiesto de amor” trata un poco de la pérdida de la infancia, ya que suelo relacionar el pie con la niñez. Vivir para los pies de una mujer inicia el espíritu del cantar de gesta que quiero escribir. Aunque puede sonar a componer otro *Quijote*, el tono melancólico responde más al tema clásico del amor que a los cantares tradicionales. El Medievo me parece muy rescatable.

La dama y el caballero se tienen que proteger las partes débiles. Después del cerebro, los pies y las manos son las partes más complejas y sensibles. Pienso los pies vivos por sí mismos; también las manos. Son hermanos de percepción. En realidad soy diestro, aunque creo que iba a ser zurdo. Las extremidades han sido parte de mi temática desde siempre. La cultura occidental ha reprimido la eroticidad de los pies, aunque son la segunda parte nerviosa del cuerpo. Hay una “pataterapia-manoterapia” que hombre y mujer se aplican uno a otro, excitados. Me hago la *pedicure* cada cierto tiempo.

Nunca imaginé que mi primer cuento estuviera predestinado, donde unas manos y unos pies hacen el amor. En “Cuando el tacto toma la palabra” hay una pareja en torno a la mesa y dos sillas. Él y, más allá, su prima. Juegan con los pies para que no los vean. Entonces no tenía conciencia de que los pies iban a ser un tema fetiche en mi literatura.

Respecto del calzado, tenía una amiga dueña de una tienda de zapatos. Me pidió alguna idea publicitaria y artística. Para mí, un eslogan es un aforismo que la publicidad le ha quitado al arte. Iba siendo hora de que la literatura se sirviera también de la publicidad, por eso decidí escribir greguerías sobre los zapatos. Mi amiga usó las frases y consiguió vender más. Así logré un buen descuento en la tienda.

Con los textos de los zapatos puedo crear un retrato de mujer sin hablar de ella

directamente. Empleo la greguería, el verso, el aforismo, el epigrama, entremezclados. Creo que son prosas poéticas de zapatos que proponen biografías de distintos tipos de mujeres. Casi se ha olvidado la importancia erótica. Se presenta uno sin armas y sin naipes bajo el brazo. Estas prosas breves, casi cuentos, implican decir a la mujer que el destino del hombre está en manos de ella, y no a la inversa. El hombre tiene que actuar nutritiva y cariñosamente. Hay que rechazar los vínculos viciados que se entablan cuando un amante golpea las partes débiles del otro. Como resultado, hay que quedarse con una experiencia y no con una acumulación de rencor. Como se dirime con la espada en la calle, con la palabra en la intimidad. Quizá algunos hombres no han descubierto el placer de servir a una dama o cocinar para ella. Persigamos el *don* de todo caballero, como en las gestas francesas. Para que un caballero sea fino, tiene que aceptar sus partes femeninas, hacerse más perceptivo.

RP: ¿Cómo interpreta la posmodernidad?

GS: Si Lyotard acepta no tener una idea precisa, menos la tengo yo. Trabajo la posmodernidad en los textos con la mezcla de géneros. En lo filosófico, Heidegger inicia la posmodernidad. Repensó los fundamentos del Ser con sus palabras originarias para encontrar en qué caminos se torció. Descubrió que había que reinterpretar desde los presocráticos, mirar hacia el pasado, reconstruirlo para recomponer el mapa. Lo llamaba “una gran vuelta por el pensar”. La posmodernidad recupera lo vivo de lo ido. Voltea hacia atrás. Empieza cuando el discurso comienza a fragmentarse, en los ochenta. Implica la deconstrucción y la incorporación en la arquitectura de estilos pasados con tecnología moderna actual. La posmodernidad cambia la temática, la forma de ver a tus personajes y escenarios.

En cierto modo fue transitoria, pero dejó el camino de la libertad de lo breve, de los géneros en general, frente a las ataduras estilísticas. La globalización incluye una indagación en la depresión humana europea. Sobre todo en el norte existe el problema de la drogadicción. Por eso he estudiado a las comunidades europeas con mi novela inédita *Vosotros los mismos*. En ella se cuele algún mexicano, pero los personajes son españoles y sobre todo franceses o del norte europeo. No es necesario universalizar la calle de mi barrio, ya se universalizó *per se*. Con Joyce, Dublín se vuelve ciudad de ciudades, ciudad universal. Así ocurre con ciudades imaginarias como Santa María, de Onetti. El problema es que ya estamos universalizados, todos y cada uno. Sin fronteras políticas ni geográficas, ¿para qué quieres universalizar escribiendo? Hay que plantear otros problemas. En mi novela inédita hay un *subway*, pero no se indica cómo se llama

ni se ofrece ningún dato histórico, ni calles ni nombres. La novela, sobre todo, tiene que experimentar formas nuevas. “Posmodernamente”, supone reciclar géneros antiguos y dar un tratamiento a futuro en el siglo que estamos viviendo.

La posmodernidad es un aporte de Heidegger en el sentido de prescindir de lo metodológico en el pensar. Se piensa sin más, sin voluntad de pensar: esto se acerca al antiguo Oriente, en especial al taoísmo. La filosofía heideggeriana pone un dique a Schopenhauer. Heidegger plantea que el último acto de voluntad de pensar consiste en dejar de tener voluntad; pensar sin fin visible ni metodológico. Quizá haya que llegar a las torceduras del camino, a las paradojas del pensar. Recuerdo una propuesta del francés Alain Badiou: la filosofía a partir de las implicaciones poéticas de Pessoa, Mandelstam y Celan; la radical transformación de las matemáticas con la teoría de los conjuntos; y el avance en el punto uno, desde la perspectiva freudiana. De ahí propone un trípode poético y científico. Se trata de una tarea para un Instituto de investigación, y yo no lo soy.

Sobre todo por los poetas, no me parece un mal camino. Pessoa, Mandelstam y Celan escuchan el silencio de las cosas y luego las nombran. Respecto de la perspectiva de Heidegger, recuerdo que en la antigua Atenas, antes de la aparición de Aristóteles, ya convivía el pensamiento religioso griego con los que habían venido del Oriente. La potente influencia aristotélica y, sobre todo, la creación de “escuelas con discípulos”, primero con Platón y luego con el mismo Aristóteles, agregando a los sofistas, vino a hacer laterales los planteamientos orientales hasta que, de hecho, dejaron de ser tomados en cuenta y se hizo poderoso lo que hoy conocemos como pensamiento de Occidente.

RP: El amor.

GS: Tengo mi respuesta precisa, en lo que cabe. He luchado por estar al lado del sentido de vida, a pesar de las depresiones heredadas de mi padre. El erotismo es el antídoto ante una herencia genética. Constituye una simple forma de vida, transcurrir de manera erótica los días con la pareja. Si se tiene actitud erótica múltiple, un librero es más que un librero y se le percibe repleto de símbolos. La parte culinaria es importante si tomamos el acto de comida como placer.

El acto sexual, el gran amor sin compromiso, es una manera de ir matando a la muerte. En la cámara negra, retratada por los rusos, se puede ver una mano serena expandiendo energía como explosiones enormes. Las manos trenzadas suponen una explosión de energía mayor, lo vi en un programa del Discovery Channel. El acto amoroso sexual es una explosión múltiple energética. No hay que despreciar el arte de

pensar como acto amoroso. Quien estaciona su pensamiento se va convirtiendo en un muerto en vida. A muchos ancianos les viene una depresión espantosa o se suicidan. El amor, lo erótico, se construye. Si estoy rodeado de gente, metido en una plática en una ciudad llena de mujeres con ojos caídos, de ruido... entonces, en el silencio y con discreción hay que dar pasos para ayudar al azar. Y luego dar más pasos para cambiar el hastío por nuevos rituales. El amor desemboca en explosiones parecidas a las atómicas. No se sabe de dónde viene la energía. Nosotros poseemos una energía erótica que perdura en el cosmos para tener en jaque a la muerte. No es azar, aunque éste juegue un papel importante. El azar no tiene voluntad, así que hay que ayudarlo.

El amor, pues, lo concibo en su acepción más directa, que es el *eros*; y de ésta a otra: el sentido de vida. La escritura, lo lúdico, la percepción, son parte de esa eroticidad. En cuanto al amor de pareja, pienso lo mismo. Lo cotidiano no es una carrera de obstáculos; hay que hacerlo creativo, erótico. La cotidianidad tiene mala fama, pero le viene de las relaciones que dejan de ser amorosas. El mundo de lo cotidiano es en principio el de los sentidos. Si lo dejas reiterativo o imperturbable, se vuelve cansado. Respecto del amor sexual, los acontecimientos estéticos los percibo genitualmente. Siento los cristales polacos, las esculturas griegas, un ensayo de danza, en los genitales. A la mujer la percibo de manera semejante: un acto erótico, pero también estético. Como artista, creo que hay que intervenir en la belleza de manera ineludible.

RP: ¿Es posible que lo mejor de su obra esté por llegar?

GS: He buscado crear cada vez mejor o hacer un mayor esfuerzo a través de mi experiencia en la escritura y mi crecimiento intelectual. Después de publicar un libro, varias veces me siento insatisfecho. El nuevo va a querer ser mejor que el anterior. Si uno se embelesa con su propia obra, se repite hasta el infinito. Cortázar fue un símbolo de búsqueda y entrega, como lo fue su maestro Roberto Arlt.

RP: ¿Cómo le gustaría ser recordado?

GS: Quiero ser recordado por unos cinco cuentos. También me gustaría ser recordado como un intelectual que estuvo cerca de los jóvenes y compartió experiencias con ellos. Escribo pensando en ellos. Creía que escribía para personas adultas, pero a mi obra sobre todo se acercan los jóvenes. Son los lectores más frescos. El *Cantar de Guillom et Annabella* es un homenaje a ellos y al joven que llevo dentro. La idea es transmitirles que, si buscan dentro de ellos mismos, pueden construir una solución futura. La literatura no sólo es un acto placentero, también es un acto sacro que repetimos desde el origen del judeo-cristianismo. Tratemos de reincorporar valores

incluso en estos momentos de tamiz decadente, pero sin ser panfletarios en ningún momento, sino sutiles, casi transparentes. Mi generación, por fortuna y por desgracia, tuvo utopías por las que luchar en gran parte de su juventud. Con la caída del muro de Berlín, se cancela la posibilidad de utopía. Al joven doctor no le queda más remedio que dedicar su vida a un microbio, lo cual no deja de ser muy útil.

También quiero ser recordado como padre de familia y buen amante.

RP: ¿Qué le gustaría que le hubiese preguntado?

GS: Por qué fui espeleólogo.

RP: Adelante.

GS: No me interesaba subir a la montaña, sino ir hacia lo que estaba oculto: la intuición, los escenarios de las formaciones rocosas, santuarios de la propia tierra. Estoy más cerca de los ínfimos que de los cielos. Por enseñanza del Conde de Lautréamont, quise tener su actitud ante el mundo; como la de los iluminados, Rimbaud, Swift... Un escritor debe incorporar la sátira como actitud. Ver el mundo con un toque de malditez, de sufrimiento, de humor negro.

RP: Entonces, ¿sí o no?

GS: El mío es un no que equivaldría a la resistencia, pero bañado o copeteado, entintado del desfallecimiento que sería esa punta de la montaña que es blanca: la que sale entre las nubes. Lyotard lo decía muy bien: la novela que no desfallece un tanto se convierte en impenetrable, como la última de Joyce. *La señora Dalloway*, de Virginia Woolf, aunque muy compleja, deja rendijas donde nuestro entendimiento y nuestra emotividad se cimbran, lo mismo que *Ferdydurke*, de Gombrowicz, *El castillo*, de Kafka, o *¡Absalón, Absalón!*, de Faulkner, quizá en ese orden, aunque podríamos mencionar otras novelas como no pocas de Samuel Beckett.

A.1.2. Entrevista 2.

Selección de charlas que tuvieron lugar en México, generalmente los domingos por la mañana, desde mediados de marzo hasta junio de 2002. Antes de comenzar las reuniones, Samperio acostumbraba a leer un poema de *La voz a ti debida*, de Pedro Salinas, o alguno de Garcilaso de la Vega.

RP: ¿El hecho de nacer en México es relevante para su literatura?

GS: En México, tras el derrocamiento del mito de la virginidad, se permitió que las mujeres pudieran tener experiencias premaritales. Freud habla de comunidades donde la mujer se siente herida al sangrar y el hombre culpable de ser sangrado. La parte que no está expresada en mí es la indígena; por eso quiero que el *Cantar de Guillom et Annabella* incorpore la mitología latinoamericana y a nuestro dios Tláloc. A éste lo coloco en mi imaginario junto a Dios Padre, el Espíritu Santo y Jesucristo. Según los cabalistas, el cuarto ausente es la Virgen o el Diablo. Yo creo que es uno para cada quien y el mío sería Tláloc.

De hecho, el cantar de gesta que estoy preparando tiene cáscara española y contenido latinoamericano. Aunque la idea del caballero al pie de la dama es occidental, los mexicanos poseemos un lado árabe. En México se aprecia mucho lo arabesco (en nuestra lengua tenemos cerca del 35% de arabismos que llegaron con la conquista) y al mismo tiempo tenemos una parte de españoles y otra indígena. La rama hispánica se confundía con la arábica, que sí tenía mecanismos de expresión, mientras que la indígena no podía expresarse. Existía un bagaje bajo en comparación con el árabe, que competía con el español.

Si bien lo árabe y lo español me llevaban a la creencia en un solo dios, en mis investigaciones de historia precolombina descubrí que la imagen de Tláloc estaba recogida en un texto muy temprano del siglo XVI. No era sólo un dios de la lluvia, sino dios de dioses. Se encuentra la misma efigie en distintas regiones, incluso donde llovía mucho. Como no encontraba expresada mi parte indígena, asumí una dualidad que en realidad es una trinidad, ya que Alá está incorporado a Dios Padre. En mi binomio, el dios occidental tiene un quince por ciento de Alá. Tláloc, por su parte, resulta de una combinación de lo masculino y lo femenino: dos serpientes que flotaban sobre el espacio infinito sin encontrarse, hasta que en un instante galáctico se dan aliento. Equivale a dos serpientes enfrentadas, enredadas en un cuerpo triturado. Nuestra columna vertebral tiene un sistema celular semejante al de las serpientes. La Santa Inquisición reprimió el erotismo y el lenguaje. Por eso los mexicanos tenemos este

apego por los dioses precolombinos. Hubo un gran debate en mi congregación interna; una discusión de mis “yoes”, ya que tengo más de occidental que de indígena. Debo mostrar mi sangre indígena no expresada, al menos a través de la religión. Poseo formación occidental, pero también un vínculo fuerte con mi madre.

Fui católico hasta la edad de veinte años; fervoroso, paranoico. Concebía al Ángel de la Guarda y a Dios como persecutores. Hasta que leí *Ludwig Feuerbach y el fin de la filosofía clásica alemana*, de Federico Engels: no entendí la mitad, pero supe muy bien que Dios no existía. Se redujeron la paranoia y la culpa, y descansé. Después de ocho años de psicoanálisis, cerca ya de los treinta y ocho, empecé a sentir la necesidad de reconocer la parte de religiosidad que había en mí. Busqué en múltiples religiones y llegué a la conclusión de que no podía pertenecer a ninguna iglesia. Decidí ser librepensador, mi propio sacerdote, mi propio fiel; controlando más al punitivo que al nutritivo. Cuando volví a ser creyente, me di cuenta de que no podía pertenecer a ninguna religión concreta. Soy consciente de que las religiones se someten a restricciones y puntos vacíos. El mundo es tan diverso y múltiple que tomar partido me parece absurdo. ¿Por qué no tener dos dioses, dos culturas?

RP: Su filiación política ha pasado de una reflexión de tendencia izquierdista a un compromiso global con la humanidad, denunciando cualquier tipo de injusticia.

GS: Lo mismo he hablado en Radio Martí que publicado en Casa de las Américas; sé que ambos medios se sitúan en un extremo. Lo importante son las personas. Cuando participé como observador electoral en el territorio zapatista, estuve cercano a la curia de San Cristóbal. No me gusta escuchar misas; prefiero entrar en una iglesia cuando ésta se encuentra en silencio y ofreciendo su frescura. Conocer a gente diversa me parece importante para un artista, porque permite percibir otras miradas del mundo.

RP: ¿A qué tipo de lectores se dirige su obra?

GS: En Alfaguara publicaron una antología grande de mi obra, prácticamente de todos mis cuentos. Además hay otros libros en las editoriales españolas Páginas de Espuma y Berenice. En Francia y Estados Unidos hay varias traducciones, como en Italia. En Europa había lectores que estaban predestinados a leer mis textos, aunque nacieran después. Me iba a perder en las abstracciones o en la lectura informativa de técnicas literarias, pero estoy creando de forma permanente juegos para mis discípulos. Jugando se pueden escribir buenos textos. Cualquier persona puede escribir si deja salir y cultiva su “yo” niño, lúdico, intuitivo, creativo, perceptivo, imaginativo, y lo combina

con su “yo” adulto. Los textos se acomodan solos.

No me preocupa cómo se han ido cuadrando mis libros, me gusta que se reciclen. Por ejemplo, el mismo material ordenado de distinta manera. Ya ha salido *La mujer de la gabardina roja y otras mujeres*, en Páginas de Espuma; puede parecer que trata sobre la gabardina roja, pero en realidad configura la cabeza de la mujer de la gabardina, la ensoñación de lo fantástico. El destino de los libros nunca se sabe cómo se hilvana. *Anteojos para la abstracción* estaba pensado para jóvenes, entró en una colección para adultos y, al final, en otra para jóvenes.

RP: Su trilogía *Textos extraños*, *Gente de la ciudad* y *Cuaderno imaginario*.

GS: *Textos extraños* es un libro de liberación de las ataduras que siempre estaban detrás de cada texto mío. Supone ir al encuentro con el texto sin premeditación. Algunos como “Las sombras” son francamente fantasmales. “Manifiesto de amor” lo pensé como un ovillo deshilachado. Cortázar usa mucho la metáfora del ovillo. Quise desobedecer al maestro, partiendo del centro hacia afuera. Las líneas argumentativas de este cuento no son muy claras. Es un texto doble: se narra la historia de un amor y de un espejo. En cualquier caso, sentí la liberación de la escritura y fui al encuentro del texto.

Por otra parte, nunca imaginé que *Gente de la ciudad* fuera traducido al francés y tuviera lectores de inmediato. Parecía que se habían acabado las leyendas de la Ciudad de México. Nosotros, de niños, tratábamos de no pasar por el mercado y, a ciertas horas, no nos acercábamos por si nos encontrábamos con el Conde en su carreta. Quise rescatar esos fantasmas y sacar del ostracismo las nuevas leyendas del D. F. que estaban en el aire. *Gente de la ciudad* fue mi señal de que podía escribir novelas. Se trata de un libro muy unitario donde el protagonista es la ciudad. Como una mujer dormida, con tatuajes donde se pueden leer sus historias. El mito local de las dos montañas es muy semejante al de la Bella Durmiente: en la de nombre “La Mujer Dormida” o Ixtacŷuatl, el príncipe vela el sueño de la amada convertido en la montaña de nombre masculino, el Popocatépetl. En este sentido, el libro de poemas *Mirándola dormir*, de Homero Aridjis, es una extensión de ambos mitos.

Con *Cuaderno imaginario* llegué a la exploración libre, adoptando distintas técnicas después de múltiples lecturas de lo breve: desde el *haiku* hasta otras formas orientales y occidentales. Me gusta más la blancura de los japoneses que la de los seguidores de Mallarmé, que no han sido pocos. *Cuaderno imaginario* se iba a llamar *Manual de miradas*. Termina una serie de inquietudes, estructuras, modos de ver, de crear imágenes... Siempre dándome muchas libertades, sin preocupaciones de qué iba a

pensar la crítica. Empecé a tener más confianza en mí mismo como escritor. El libro me permitió seguir experimentando, cosa que a mí me agrada y ahora parece que está mal vista.

Un cuento autorreflexivo no llama la atención por sí mismo, salvo que sea muy bueno. El ripio viene de mi rebeldía: me gusta estar en el otro lado. En México, desde *Contemporáneos* hasta la generación de Juan García Ponce, se desarrolló una gran estilística y a la vez una persecutoria sintáctica del estilo. Hubo un perfeccionamiento estilístico mal entendido. No hay que ser ripiosos, pero sí preguntarse si posee alguna bondad literaria, como que la asonancia en prosa pueda ser útil como imagen sonora. Me propuse escribir desde las prohibiciones. Lo bueno es que apareció José Agustín. Soy “joseagustiniano”, no en tanto adscripción a la literatura de “La Onda”, sino en la actitud de poder escribir como uno quiera y como le nazcan los textos de su sensibilidad, siguiendo también a Cabrera Infante. La retórica anquilosada maniató a generaciones de escritores. No es el caso de los autores con grandes textos: los libros de Hugo Hiriart; *Sastrerías*, de Walter Medina, *Palmeras de la brisa rápida*, de Juan Villoro. Por supuesto, también es un deleite hacer un ensayo con todas las leyes como Alfonso Reyes, Henríquez Ureña, María Zambrano, Ortega y Gasset. O la prosa limpísima de García Lorca y de Rafael Pérez Estrada.

Volviendo a *Cuaderno imaginario*, lo concibo como un “manual de miradas” sobre la vida cotidiana. Incluye desde la greguería hasta subgéneros inventados por mí. El buen lector nota las lecturas que hay detrás. La greguería es el género más breve, la unidad mínima de la narrativa. El *haiku* y los pareados son la unidad mínima de la poesía. El poema de una sola línea tiende más a lo reflexivo que a lo visual. Si atendiera a lo visual, sería una greguería. Las greguerías son bisexuales: metáfora más humor. Los poemas en prosa son “trisexuales”. La greguería hace referencia a sus dos recursos: el poético y el humor, que es un punto de vista. Como domina el humor, se adscribe a la prosa. La metáfora hay que dramatizarla para que entre al campo de la ficción, la narrativa.

Desde Baudelaire hasta Jaime Sabines, el poema en prosa es “trisexual” porque a una intención poética se le incorporan elementos narrativos: hay un dominio de la rítmica y de lo poético. El tercer elemento es que es monotemático, aunque puede ser evolutivo o revolucionar el monotema. Como una anécdota, por ejemplo. Por su parte, la prosa poética es más bien bisexual; aunque dominan las formas prosaicas, las poéticas apoyan la intencionalidad prosística. La prosa poética no necesariamente cierra

como un cuento, sino que queda abierta. Es como un ensayo, pero en combinación con otros elementos literarios.

RP: ¿Y la ficción breve?

GS: Arreola llamó a la ficción breve “varia invención”, un nombre muy elegante pero que no describe al objeto. En esta definición puede haber una fábula o un poema que combine verso y prosa. Se refería a que estos textos no son “cuentos” operando de manera literaria. Del centro hacia afuera, los convierte en “poemas en prosa”. Como decía Arlt, “yo busco la rosa imperecedera”. La mariposa es la imagen más recurrida de lo poético. Pienso en muchos géneros de lo breve, como la greguería. He propuesto dos géneros nuevos: el simplismo y el recado. Olga Cuéllar propone el telegrama.

Me gustan el aforismo, el epigrama, el *haiku*. Los siento como un juguetero para el lector. Los libros de ficción breve se pueden abrir por cualquier lado. No importa cuánto tarde en escribirlos: voy acumulando textos poco a poco y ya se irá configurando la estructura del libro. Lo breve es imperecedero. Los adultos combaten las cucarachas, que los van a sobrevivir. Los tibetanos respetan a las lombrices porque suponen que se reencarnan en ellas y no quieren descuartizarse a sí mismos.

Relatos vertiginosos, de Lauro Zavala, junto a la antología de Borges y Bioy Casares, se ha convertido en un manual de referencia en mis talleres. Su enseñanza reside en que hay diversas formas de la ficción breve, aunque algunas estén repetidas. Ése será el trabajo de una antología que estoy preparando; me refiero a introducir otras formas, no necesariamente a otros autores. Esta antología saldrá en Alfaguara y cada cuento será distinto entre sí²⁰⁸⁹. La constituirán muy buenos cuentos, cada uno ofrecerá una estructura diferente para el lector.

RP: Su amor por los animales.

GS: Adoro a mi perro y con él a todos los perros del mundo. Como San Francisco de Asís y Carlos Pellicer, siento a los animales como hermanos. Tengo mis preferidos: el caballo me parece el animal más bello. También el ciervo y las aves me gustan mucho. El caballo ha sido un héroe en muchas batallas desde la Antigüedad; hoy en día aún existen ejércitos de caballería. Junto a estos animales, me agrada en especial el camello: resultó clave en las guerras de los musulmanes contra los europeos.

Otro de mis favoritos es la jirafa. Siempre he soñado con una “jirafa-pony”, pequeña y doméstica. Como se advierte en la prosa poética de Arreola, necesitamos un

²⁰⁸⁹ Samperio se refiere a *La mano junto al muro. Veinte cuentos latinoamericanos*.

funcionamiento de movilidad sanguínea para vencer la gravedad. Hay que alcanzar tanto lo alto como lo pequeño; la sangre de la jirafa llega desde las patas hasta la punta de la nariz. La jirafa es un caballo surrealista, parece que no pertenece a este reino animal. Me atrae su lado fantástico.

Del caballo me fascina su cuerpo de equilibrio estético impresionante, el hecho de que protagonizó junto al hombre la verdadera historia. La modernidad entró a caballo y se cerró abandonándolo, aunque se hable de “x” caballos de fuerza para el motor del automóvil. En el momento del automatismo, se genera una inevitable regresión a la barbarie. Estamos viviendo una segunda prehistoria, una prehistoria futura de donde surgirá un hombre distinto o tal vez ninguno.

Mi perro, que tiene un poema dedicado en *La pantera de Marsella*, se llama Humphrey en homenaje al galán por antonomasia del siglo XX. Bogart era uno de los actores que adoraba mi madre y, a través de él, la recuerdo a ella. Con el toro percibo combinación de rito y sacrificio con vestigios de circo romano; adoro la fiesta brava. El hombre se ofrece a la bestia, al bisonte disminuido: se propone hacer arte en medio de la arena. Me conmueve hasta las lágrimas una buena faena. Soy muy español en ese sentido. Sobre todo por la generación del 27: Pedro Salinas, García Lorca... Lloro con ellos como lloro con el poemario *Muerte sin fin*, de José Gorostiza, o el largo poema de Jaime Sabines “Algo sobre la muerte del Mayor Sabines”.

RP: ¿Cómo entiende la poesía?

GS: Entiendo la poesía desde un sentido amplio, horaciano: poeta es aquel que escribe. Necesito reflejar el eclecticismo creativo y de pensamiento, la raíz poética de mi prosa. Me considero poeta en el sentido amplio de la palabra. Tengo intencionalidad poética y escribo poemas en prosa. A esto se le llama narrador por una convención de mercado. Una vez se usó un término que no cobró fuerza: “polígrafo”. El público manda y lo vio pedante. A pesar de mi columna “Defeñas”, por más que hice se impuso “chilango” a “defeño”. Un periodista no puede imponerse a una tradición.

RP: Usted es un gran amante de los diccionarios.

GS: Es cierto. Además de consultar el diccionario del sentido común popular, que es el más importante, en especial para no introducir pedantes cultismos, nunca me despego del diccionario de María Moliner, libre, preciso, ni del de Julio Casares, ni del de mexicanismos, entre muchos más.

Hay que distanciarse de libros que puedan deformar al escritor. Cortázar, en *Rayuela*, se burla del diccionario, refiriendo palabras que no se sabe qué quieren decir,

como arcaísmos. De la riqueza artística de España y Latinoamérica, un porcentaje muy alto proviene del mundo árabe. Sobre la “almohada” soñamos, dormimos en su magia. Reivindico que haya recuperación en España con el apoyo al arte, ideas y ciertas prácticas de sus antepasados árabes. Las culturas se trasminan. La lengua española lo supo aprovechar, junto a lo que había logrado asumiendo la sintaxis italiana. La lengua es psiquismo. No hubiera habido Siglo de Oro sin lengua árabe. Estoy a favor de la lengua de mis ancestros, aunque sé que muchos puristas pueden verlo como un desacato.

RP: “El fantasma”.

GS: “El fantasma” es un relato muy largo. Los editores sólo le dieron una página, pero en realidad consta de diecisiete páginas blancas. Se trata de un relato muy largo, o del cuento más breve nunca escrito. Se llamará simplemente “Fantasma” en una nueva edición. Claro que proviene de mi deseo de superar a mi maestro Monterroso, por su cuento “El dinosaurio”. El sentido de ser maestro reside en que alguien te supere. Sin embargo, no le he hecho tanta publicidad a “El fantasma” como la que se realizó por “El dinosaurio”. Busqué no sólo la “microbrevedad”, sino el texto significativo más breve. Quería expresar una idea, hacer expresivo el espacio en blanco sin la gravedad mallarmeana: la página blanca es el fantasma, no necesitaba escribir más. Ya Beckett había hecho la obra de teatro en blanco; se había creado el cuadro en blanco con el surrealismo, la música en blanco con Erik Satie.

Mi influencia no viene de Melville, sino de Roberto Arlt. *Bartleby, el escribiente* se puede interpretar de manera realista: era un hombre trabajador, pero en qué mundo extraordinario vivía. Esta magia la perciben los lectores. Al lector no hay que ganarle la partida; no se trata de un adversario, sino de un socio. El escritor tiene que ser respetuoso, hay que procurar que no se sienta ofendido. En ese sentido, no estoy de acuerdo con la teoría de Cortázar de que el cuento debe ganar por *knockout* al lector. Al contrario, hay que hacerlo cómplice.

Los temas de la literatura salen de la clandestinidad, aunque luego se vuelvan claros. Acompañado por él, invito al lector a jugar. Hemingway buscaba ganar la partida y agredió a muchos intelectuales, en especial a su maestro Sherwood Anderson (fundador del cuento moderno en los Estados Unidos). Éste lo recomendó en París y allí arribó el joven Ernest a despotricar contra Anderson. Ahora está pagando sus traiciones, poco a poco, con el olvido.

RP: ¿Cree en fantasmas?

GS: Sí, creo en fantasmas. Se trata del alma de un hombre que pasó por la Tierra y que no ha podido ir a la luz suave o a la luz de las llamas. Si era conde, hablará como conde. Si fue zapatero hablará como tal. Por ello no hay que temerles.

RP: ¿Cuál es la profesión de “El fantasma”?

GS: Aparecer una vez y para siempre.

RP: ¿Es su personaje identificativo?

GS: Prefiero llamarle “hado” en vez de fantasma, tal y como hicieron Lorca y la gitanería. Es pícaro y al mismo tiempo te ayuda. Como el hado de Camarón de la Isla, que me parece maravilloso. Me gustan el Golem y el Muñeco viviente, figuras que siempre me han atraído mucho y que me sirvieron para *Ventriloquía inalámbrica*. El personaje casi central de esta novela es un muñeco pedante. No se somete y es independiente; no intenta divertir, sino sentar cátedra, con pedantería. A mí me divierte porque lo inventé, pero no me gusta cuando lo encuentro en el medio académico, literario o artístico. Tiene una conducta muy infantil, parece un niño grande con bigote. Por el ambiente ruinoso, me gustaría escribir otra novela en torno al circo, la farándula y el cabaret, mezclados. Mi padre andaba de charro y viajó por todo el mundo con su trío. A mi casa llegaban magos, contorsionistas, futbolistas, cantantes, coristas... la gente que trataba mi padre para descubrir el gusto estético verdadero. Este tipo de vida era normal en mi infancia. Tengo dos hermanas *vedettes*. El cabaret se me hace como comer arroz y frijoles todos los días, como mi visión de México. Ya sé que puede parecer una visión salomónica.

En mi novela inédita introduzco a las gitanas. Nuestras madres nos prohibían ver a los gitanos, pero nosotros las desobedecíamos. Muchos de ellos fueron nómadas. El nómada conoce el universo. Me gusta mucho viajar, conozco todo el país y diversos lugares del mundo. Mi alma proviene de algún viajero de quién sabe cuándo o de un buque comercial. La sensación de viaje la tengo siempre y me agrada. No me importa extraviarme en Berlín sin saber alemán, como sugiere Walter Benjamin. Perdiéndome en Barcelona conocí a Irene, que en un cuento se llama Giovanna²⁰⁹⁰. Me he extraviado en la ciudad gótica de Barcelona, en París, en Florencia... Me buscaba conferencias y tomaba ahí mi avión para San Francisco. Arribé al Civil Center, que me deslumbró por su arquitectura moderna discreta. En Barcelona encontré desde un amor hasta el museo del zapato. En Florencia, descubrí serenidad y delicadeza. París lo disfruto muchísimo y

²⁰⁹⁰ Samperio alude al cuento “La Gioconda en bicicleta”, del libro homónimo.

de pronto me apesadumbra. Me tendré que ir a morir a Siena por la tranquilidad que me aporta. Padezco amor y odio con Nueva York. Con París mantengo una relación compleja: su majestuosidad discreta, grisácea, te quita un poco de entusiasmo.

RP: Witold Gombrowicz.

GS: Desde niño te atrapan las formas. Mi anarquismo viene de ahí, de escapar de las formas. Homenajeo a Witold porque también es un rebelde. Escribió uno de los grandes textos de la literatura universal: *Ferdydurke*. Con *Transatlántico* satiriza a Borges. Dice que ojalá los argentinos se librasen de Borges, quien equivaldría al Octavio Paz de México, al Arturo Uslar Pietri de Venezuela o a los Javieres Marías y Camilos José Cela de España. De la madre patria prefiero a los hermanos Goytisolo, que buscan más profundidad en sus temas. Y al gran Jaime Gil de Biedma, junto con Francisco Brines, Carlos Bousoño, el viejo José Ángel Valente, la nueva M^a Ángeles Pérez López, así como a Andrés Trapiello, Carlos Marzal, Luis García Montero, entre otros más.

RP: El lado femenino. ¿Por qué sitúa a las mujeres como solución de los males futuros en su ensayo “Tribulaciones para el siglo XXI”?

GS: Como digo en el cuento de la mitología del *Cantar de Guillom et Annabella*, existe una alegoría de la doblegación de las deidades femeninas que reinaban en la oscuridad: como la luna y la serpiente. Correspondía a un matriarcado en la sociedad, el cual tenía también sus crueldades. Cuando llegó el imperio de los dioses solares, surgieron nuevas formas de vida que han fracasado. Los imperios del sol agonizan, aunque los hombres traten de mantenerlos vivos. La mejor opción es que la mujer empiece a tomar las riendas del mundo, proponiendo nuevas formas de relación y de sociedad. Nuestros dioses fallaron, también nosotros mismos. El comunismo realista y el capitalismo fracasaron. Las ciudades se convirtieron en grandes burgos organizados en artes, oficios y profesiones. Más el desempleo. El reino de la noche, en cambio, está muy cerca de la intuición. Los hombres me resultan obvios. En francés lo llaman “el toque femenino”: el hombre tiene que aprovechar esa parte de su ser, porque posibilita la comunicación. Asumir lo femenino, manteniendo lo masculino.

RP: ¿Cómo encaja esta teoría con la poesía viril de Walt Whitman?

GS: Aunque su poesía es muy bella y revolucionaria, inevitablemente constituye el grito del “macho-man” que hereda Hemingway y se desprende hacia Fitzgerald. En última instancia, recuerda a Truman Capote. El *enfant terrible* me parece decadente, un lugar común.

RP: ¿Cuál es su percepción de Jorge Luis Borges y Julio Cortázar?

GS: Borges casi le impuso a Bioy Casares la idea de que un texto literario no se escribe de una sentada, aunque muchas veces le venían los principios y finales de sus textos así. La escritura borgesiana combina lo espontáneo con lo reflexivo. Sus estructuras, en una mente tan amplia y con tanta información, derivan a ser paradójales y complejas. Posee el dominio absoluto del tema, de ahí que sus textos parezcan ensayos-cuentos. Cortázar escribe de manera inversa. Con una sensación de vómito, sin tema preciso, se pone a escribir. De ahí que afirmara que era un *médium*. Es hijo, desde el punto de vista del manejo de los recursos narrativos, de Borges, de Macedonio Fernández, de Arlt, de Girondo, de Jarry, del surrealismo. Se trasminan en su escritura estas influencias. Sus cuentos están tan bien elaborados como los de Borges. Hay una calidad tan alta en los dos que no se puede decir cuál es mejor; están al mismo nivel. Bioy tiene también una prosa estupenda, al nivel de los hasta aquí mencionados de Argentina.

Borges se mueve más en las tramas oscuras, complejas, herméticas. Cortázar equivale al otro rostro de la luna: el humor abierto, manifiesto, claro. Casi toda su literatura es nítida y visual, sin dejar de ser fantástica y estremecedora. Son los dos grandes cuentistas de América Latina. Luego venimos una caterva de “intentadores” de cuentos. Parecemos cuentistas en tropel que pisamos un jardín de flores. No puede considerarse una herejía decir que, sin el libro *Dublineses*, de Joyce, no habría Borges ni Cortázar. Esta obra contiene todas las señales de lo que va a ser el cuento en el mundo. Es fundacional, en sentido semejante al texto versificado del Medievo *Sir Gawain y el Caballero Verde* con la novela moderna y a *Novelas ejemplares*, de Cervantes, con los cuentos de autor no tomados de la tradición, sino imaginados. También hay que destacar la presencia de Swift, bisabuelo de la literatura moderna, que sigue más que vigente.

RP: ¿Cuáles son sus textos favoritos en estos momentos?

GS: Los consentidos son siempre los más nuevos: “La voz oval”, “La lupa de Holmes”, “El doble”, “El fumador anónimo”, “Eulalia, la filósofa”, “El Mar Negro”, “El día naranja”, “El azulenco Michel”, “Energía de la vida eterna”, “El faro” (ya en una antología al francés), “Pompas”, “El estanque”, “Nadie es nadie” y algunos poemas como “Tus cosas”, “Marina nocturna”, “Lamento por la Dama de Elche”, “Morenita”, “Poemas japoneses en el aire fluido”, “Hora cero de la palabra”, “Palmera 1 y 2”. Creo que mencioné muchos, pero me apegó a lo que está en el horno. Respecto de libros, ahora me quedo con mi siguiente novela breve, después de casi diez años: *Vosotros los*

mismos. También estoy contento con la estructura de *Ventriloquía inalámbrica*. En los libros de cuentos también tengo mis preferidos. Quizá escriba quinientos cuentos para que perduren cinco. En realidad no aspiro a ser recordado por más.

RP: Su proyecto en vilo, escribir un cantar de gesta posmoderno.

GS: Ya me di cuenta de que tengo que invertir un tiempo grande en investigación. Concibo el proyecto a dos años mínimo. Lo percibo como una alternativa de vínculo con la mujer, respetuoso. Apuesto por los rituales de la cotidianidad. El libro trata de la transformación de uno mismo para salir adelante. Se configurará a partir de las señales que lanza el héroe, con el que me gustaría que se identificaran los jóvenes. No será un cantar rimado ni medido. Optaré por el verso libre, prosaico con la licencia de la épica. No será fácil que se aprenda, pero ojalá queden imágenes o versos. Lo imagino cerca del poema *pop-art*, como en la película *El submarino amarillo*, de *The Beatles*. Incorporaré información mitológica importante de México y América Latina. En lugar de un mago, el libro contendrá un chamán. El caballo blanco del héroe simbolizará el “re-corrido” mexicano. Incluiré traducciones a lo largo del cantar, sin considerar la falta de respeto a los derechos civiles. Voy a escribir lo que venga. Si el cantar toma otro rumbo, pues muy bien. La idea sólo sirve para echar a andar el texto, él mismo se va generando. En el *Cantar* hay mezcla del género épico-lírico con imágenes *pop*, infantiles y provenientes del mundo *underground*, donde se aspiran humos verdosos que vencen al monstruo de todos los días.

RP: ¿Y la ciencia ficción?

GS: Mi entrada en la ciencia ficción fue con la novela breve *Anteojos para la abstracción*. Admiro el cuento “A perfect day of the banana fish”, de Salinger. Según Heidegger, hay que dejar descansar los aparatos de la tecnología y manipularlos nosotros, en vez de que ellos nos manejen. Hoy resulta muy *chip* usar los *microchips*.

El sueño “huxleyano-lemiano-orwelliano” se está cumpliendo, por desgracia, aunque ellos no sean los responsables. La tecnología va no sólo dominando, sino habitando al ser humano. Los productos de la tecnología deben descansar en ellos mismos, distantes de los hombres. Existen los “cybertaxistas” en México, donde a los conductores les gusta adornar sus taxis con última tecnología. La computadora se vuelve un lugar sacramental y se le da una importancia absurda. Se ríen cuando en una comunidad africana adoran una botella de Coca-cola que cayó del cielo, pero no se ven a sí mismos idolatrando un sistema de pensamiento que impone la simplificación para que lo utilice cualquier alfabetizado o no alfabetizado. El sistema es la opción “sí/no”.

Nuestra mente es mucho más compleja, no se puede expresar “computacionalmente”. El camino de pensar es desconocido. De lo contrario, resultaría como una telenovela electrónica en la que sabes a dónde vas a llegar con los juegos. No debes quedarte inmerso en ese santuario de la bestia tecnológica. Se trata de una estrategia de la globalización: un lenguaje electrónico, un idioma dominante. Cuando hay alrededor de cinco mil lenguas, sin contar las quince mil que se han perdido en contra de la riqueza de la humanidad.

RP: ¿Por qué esa peculiar grafía para sus artículos en *El Financiero*, *Tekstos de la Kómoda*?

GS: Por la propuesta de Gabriel García Márquez de unificar el sonido. Mantener siete años el título *Tekstos de la Kómoda* supuso una resistencia adoptada. Por una parte, se opta por simplificar la lengua. Un lenguaje lleno de “k” sonaría más indígena. La simplificación ahorraría problemas de memorización a los niños. Historia sin “h” suena igual que con “h”. Para saber si “zapato” se escribe con “s” o con “z”, en rigor interviene la memoria. A fin de solventar esta falta de conocimiento de la redacción y la corrección de estilo, tuve que recordar que tenía poca memoria y fui mal estudiante. Creo que *El Quijote* no se debe recomendar en la adolescencia por el español antiguo, el tipo de acentuación, los arcaísmos, la puntuación... La educación de la literatura debe ser al revés: de los modernos a los clásicos. Y eso a pesar de la potencia de Don Juan Manuel, Fernando de Rojas, Santa Teresa, Gracián, Boscán, Garcilaso, Quevedo, Sor Juana, Góngora, Lope, o las cervantinas *Novelas ejemplares*. En todo caso, tampoco milito en contra de las reglas ortográficas actuales, ya que tal vez se me perdiera el amor por el español antiguo. Admito que mi posición es contradictoria.

RP: ¿Contento con sus traductores?

GS: *Bitácora de la quietud* fue un libro de poesía en prosa bilingüe, junto a unas cuarenta fotografías de un artista parisino de nombre Marc Pataut; se distribuyeron en un festival de poesía al norte de Francia. A veces las traducciones mejoran el original español; en este caso, la traductora se regodeó. “Mañanita blusera” es muy difícil de traducir. Me gusta más el francés que el inglés, pese a las cumbres de Shakespeare. Admiro la complejidad de la lengua francesa.

Beatle dreams and other stories fue una excelente selección de la primera gran etapa de mis cuentos; la traducción estuvo a cargo de los norteamericanos Howard Quackenbush y Russell Cluff, quienes han traducido ya a otros mexicanos. Me han publicado una veintena de cuentos en alemán, italiano, inglés, francés, búlgaro, etcétera.

En fin, cada vez más se va conociendo mi obra en el extranjero.

RP: ¿Cómo le gustaría que fuese una tesis sobre su obra?

GS: Yo no sé cómo se hace una tesis. Me gustaría un trabajo libre. Según Gómez de la Serna, “la filología es la burocracia de la lengua”. La filología me parece muy útil, pero no se puede convertir en la fiscalía. Existe un experimento en Venezuela donde, en lugar de tener programas de estudio, los alumnos plantean qué quieren estudiar. Cuentan con asesores de dimensión intelectual que los van guiando de acuerdo a su proyecto de carrera. Bueno, sé que es difícil elaborar una tesis al diversificarse las teorías de análisis desde la aparición del estructuralismo.

Los textos principales que usted ha elegido para estudiar mi obra son los más lúdicos. Si se les encajona en una tesis muy rígida, no se va a permitir la creatividad intelectual de quien la elabora. Pienso en una tesis como una extensión de los libros, pero en su dimensión analítica y crítica.

RP: ¿La puerta de la cárcel está abierta?

GS: Sacaría a los locos del manicomio y los repartiría en los puertos de la República mexicana. Les pondría un asiento para que buscaran caracolas o fabricaran zapatos. Sólo tendrían que lidiar con zapatos, en un ambiente cálido y generoso. No a los locos excepcionales que te quieren comer, como el de *El silencio de los corderos*. Estos suponen un porcentaje que no llega al 3%. El que busca ahorcar genéticamente trae tres revoluciones de más.

Reformaría las cárceles. A todo custodio le daría a leer la *Utopía*, de Tomás Moro. Se puede hacer una fábrica con los presidiarios. Si la región es zapatera, por ejemplo Guanajuato, convertiría las cárceles en fábricas de zapatos. Según la época, podrían fabricar productos para las madres. Me imagino todo un canal de distribución. Tener encerrados a los locos significa condenarlos a la muerte en vida o al suicidio. Que sean boleros o vendedores de chicles en la playa me resulta más atractivo. La sociedad no los tolera, como cuando se les encerraba en la “nave de los locos” y se les mandaba al mar hasta que morían de hambre. Encerrarlos es echarlos al agua; es mejor ponerlos junto al mar y tomar un aprendizaje de la historia. Algunos especialistas los encierran para que no queden lugares para los propios psiquiatras. Es obvio, no vamos a poner en el puerto a un loco furioso. Pero algunos pueden convertirse en nadadores y sacar ostras del fondo del mar, entregar a la humanidad los alimentos profundos de las aguas. El océano es nuestro padre. El mar es nuestro padre y nuestra madre, al igual que somos hijos de la luna y el sol.

Hay soluciones a la locura. El Medievo no es del todo oscuro, sino claroscuro; sus figuras emergen de la oscuridad. Me gusta intuir: preparo mi café, pongo música, reconozco todo mi apartamento a oscuras. Se trata de un homenaje a aquellos hombres que no tenían luz y exaltaban sus sentidos para llegar a casa de sus amigos. Ahora sólo tenemos dos minutos de relación con la oscuridad. Hice una encuesta y a la mayoría de las personas le daba miedo la oscuridad o pensaba en fantasmas. Los modernos inventaron la noche maligna.

RP: La astrología. Usted es Libra con ascendente Piscis.

GS: Soy más Piscis que Libra. Me acabo de hacer una carta astral y parece que tengo que andar lidiando con los planetas melancólicos. Llevo más de veinte años de psicoanálisis para combatir a Saturno. En cualquier caso, tanto Libra como Piscis me sitúan como artista. Mi signo del zodiaco pertenece al elemento aire, mientras que mi ascendente al agua. En mi carta astral se percibe mucho movimiento. El aire y el agua están ligados a la danza. El efecto que dan las marionetas es de levitación, casi como si no pisaran el suelo. La danza busca la ingravidez, como una nube o el humo.

RP: Su escritura es poco convencional.

GS: Si estamos de acuerdo con la idea de que el escritor es un espeleólogo, debemos descubrir siempre formas nuevas. Escribir no consiste en fabricar cuentos en serie como zapatos, calcetines o *discman*. Eso sería una falta de respeto al lector. Cortázar siempre escribió más cerca de los ínfimos. Tenía horror al paso del tiempo, era un hombre que no quería morir. En su reencarnación va a ser un afortunado o afortunada quien reciba el alma de Cortázar. Si lo encontrara como fantasma, hablaría con él.

Otro que no se repitió fue León Bloy; ni Giovanni Papini, ni Kafka ni el Conde de Lautréamont, quien escribió un libro crucial para Europa y Latinoamérica. Nos peleamos la paternidad “lautréamontiana”, pero quien mejor la ha aprovechado en el siglo XX ha sido Latinoamérica: Asunción Silva, Ramos Sucre, José Gorostiza, César Vallejo... Mallarmé inventó el azar en la hoja en blanco. El problema estriba en que influyó demasiado a las nuevas generaciones. Octavio Paz no va a crear tradición poética en México; sí López Velarde o Jaime Sabines. La “Piedra de sol” paziana, por desgracia, comienza a resquebrajarse. Por varias razones: una es la aparición de Pessoa, Mandelstam y Celan. La función crítica de la poesía queda abandonada por estos tres poetas. Proponen otra forma de hacer poesía que ya no tiene que ver con los vanguardistas ni con las culturas surrealistas. La recuperación de cierta mitología

empieza a mostrar fisuras. *Muerte sin fin* crece más y mejor que “Piedra de sol”. Paz defendía una poesía crítica; quería no sólo nombrar, sino cuestionar. Pienso que se convirtió en un asunto de filosofía o de sociología, no de poesía. El poeta tiene que oír el silencio de las cosas, poseer buen oído rítmico para escuchar los latidos de lo ignoto, lo innombrable; también de lo nítido y presente. También de lo complejo. Mandelshtam está en el limbo, ya que vivió la opresión soviética. Celan pertenece menos a la Tierra, mientras que Pessoa está más cerca.

RP: ¿Y usted dónde está?

GS: Pese a haber sido anarquista disfrazado de izquierda, quizá esté más cerca de los dioses de lo que creo. Pero siempre y cuando me consientan bajar a los ínferos, como corresponde a la creación. Hay distintas formas de escribir. Una temporada escribo realista, otra fantástica, otra en multiplicidad de estilos.

A.1.3. Entrevista 3.

Selección de conversaciones con Samperio en su domicilio en México, entre octubre y diciembre de 2002.

RP: Háblenos de su familia.

GS: Los tres hermanos Samperio llegaron a Campeche, vía marítima, desde Santander, España; una era mujer del porte típico chipriota, doña Nicolasa Samperio Vda. De Paula. Sabemos que habían llegado de Chipre hacia Santander, todavía judíos, huyendo de Alepo, donde nació el árbol Samperio – aunque, con seguridad, no era ese el apellido. Lo más probable es que, al llegar a España y tocarles después de nuevo la batida contra los judíos, decidieron ya no huir y convertirse al catolicismo asumiendo, como era costumbre, el nombre de un santo y apellidándose San Pedro. Con el paso del tiempo, acomodándose a una pronunciación más ágil, el apellido se transformó en Samperio.

En todo caso, arribaron a México hacia 1835, seguramente con dinero. Del tercer hermano no tenemos el nombre, pero sabemos que se trasladó al Estado de Hidalgo, donde fue también hacendado y, haciendo uso del derecho de pernada, diseminó a muchos “Samperios”; en el Sureste fuimos pocos. Mi tatarabuelo, don Pablo Samperio Ramírez, se casó con la campechana doña Carlota Martínez, que pertenecía a la Casta Divina de la Península de Yucatán; tal casta tenía el poder de la tierra y de los indios en la península. Debido a nupcias con dicha mujer, don Pablo fue aceptado como miembro de la casta, recibiendo, como era costumbre, una dote de envergadura. El matrimonio vivió en el Estado de Campeche y tuvieron seis hijos: Félix, Cesárea, Manuel, María de Jesús, José Dolores (mi bisabuelo) y Ana María. A la muerte de don Pablo, todos los bienes y haciendas quedaron en manos de su viuda, doña Refugio. De alguna manera, se convirtió en la propietaria si es que no lo era ya, pues fue una mujer dura y rígida respecto de sus principios y los de la casta. En un disgusto que José Dolores tuvo con ella, debido a que mi bisabuelo no se casó con mujer de la casta, sino con una “apiñonadita” (es decir, que no llegaba ni a medio morena), mi tatarabuela le quitó la hacienda.

Mi bisabuelo llevó a cabo una especie de huelga de hambre que hizo en la Casa Grande, recostado en un sofá, con la petición a su madre de que le regresara la hacienda, que pensara en sus cuatro nietos o allí se iba a morir; y lo cumplió. Mi abuelo Miguel Ángel, su hijo mayor, decidió llevarse a su madre y a sus tres hermanos al Puerto de Veracruz. Allí aseguró que se iba a casar con la mujer más bella del Puerto (desde luego,

una blanca, como lo habían educado). Mi abuela Clara Luz (hasta el nombre le ayudó a mi abuelo), si no la más, seguro que era una de las más lindas. El Trío Samperio, conformado por mis tíos Fallo y Neto y por mi padre William, compuso una canción a doña Clarita. Hasta la generación de mi abuelo se usó el “don”; ya después ninguno tuvo “don”.

RP: ¿Cuál sería su “don”?

GS: Creo que soy maestro de la palabra, al igual que dicen los albañiles: “Yo soy maestro de obras”. Acepto que tengo un lado creativo natural, pero también me he hecho con base en el trabajo: he realizado diversos tipos de tabiques, refuerzos, acabados... La literatura es un juego de palabras. En ella puedes matar a varias personas, torturar, violar a cinco, amar a siete. El irlandés Guillén de Lampart fue atravesado por el fuego de la Inquisición, una secta que cuestionó las siete almas que él decía tener, según señala Vicente Riva Palacio en su novela *Memorias de un impostor, don Guillén Lombardo, rey de México*. Justificaba su amor por siete mujeres diciendo que, si alguna se iba, sufría una de sus siete almas.

La diversidad de almas es la trampa perfecta para Casanova: no mató ni torturó a nadie, no amó a nadie en realidad, a diferencia de Don Juan, quien martirizó a sus amantes. En esa dirección, la literatura es un juego de palabras aunque al lector se le presenten como sucesos acontecidos, reales o fantásticos. Sobre todo en la escritura de la novela, el autor lleva por dentro a sus personajes. Asume lo que sienten, de ahí que padezca si su personalidad tiende a lo depresivo. El único que corre peligro es el propio escritor, hasta que se sacude el texto de encima.

La parte creativa y humorística de mi padre están ligadas a mí. Él fue actor, cómico, intérprete. Grabó a *Los locos del ritmo*, a *Los rebeldes del rock*, introduciendo el *rock and roll* en México. Fue director, maestro, profesor y promotor cultural, de ahí que se le adjudicara el apodo de “Mil usos”. He heredado esta facilidad polifacética. Mi padre fue ciclista, futbolista, levantador de pesas; también yo fui futbolista, voleibolista y corredor de fondo, además de espeleólogo. Esta capacidad la considero una riqueza, porque si me falla un barco puedo ir a otro. Con diversidad creativa, intento decir lo viejo y lo nuevo con lo nuevo. También heredé la parte fastidiosa. Mi padre era enojón y he tenido que luchar contra eso, para quitarme la angustia. Tengo que ir hacia el dominio de la cólera y controlar cosas como el alcohol y la marihuana. Yo no puedo beber nunca ni fumar hierba.

Seguí el camino de mi progenitor en el sentido de hacer muchas actividades a la

vez. Por lo menos he sido constante en las letras, aunque haya cambiado de profesiones. Al final resulta el mismo esquema: mi padre nunca dejó de ser músico, aunque ejerciera como actor, director artístico, ciclista, pelotari... Me ha salido caro el ejemplo paterno, pero no me quejo: también me he divertido mucho y las crisis constituyen la esencia de la vida. Una crisis implica futuro. Para Nietzsche, la oscuridad más prieta precede ligeramente a la alborada. La idea de renacer, antiquísima y cara al ser humano, confirma que uno en la vida resurge varias veces de sus cenizas.

RP: ¿Cuáles son sus principales influencias literarias?

GS: Me influyeron las novelas de José Agustín, calificado de escritor de “La Onda”: es decir, la incorporación del lenguaje y las costumbres de la juventud junto al predominio del *rock*... No seguí el camino de esta corriente literaria porque ya había buenos representantes, entre los que destaca Gustavo Sainz con *Gazapo*. Ambos autores me mostraron que era posible un registro de la voz cotidiana. Asimismo me influyó decisivamente mi tocayo Cabrera Infante con sus *Tres tristes tigres*, libro experimental donde incorpora el lenguaje cubano. Merece la pena mencionar a Roberto Arlt con sus *Aguafuertes porteñas*, donde recrea el lunfardo y el habla nueva de Buenos Aires, de finales del siglo XIX y principios del XX. En mi caso, opté por reflejar los lenguajes de otros sectores sociales, no sólo de los jóvenes: me interesé en el decir de los ancianos, los niños, la gente rica, la clase media, los obreros... Esto me abrió a la posibilidad de tratamientos de múltiples personajes y niveles de la sociedad. También aprendí a añadir humor al hecho literario, tomando la opción de ser irrespetuoso con la estilística, como Swift, Gironde y Salvador Novo; además de los futuristas, los surrealistas y otros movimientos que rompieron con el orden de la sintaxis y dieron paso a la imaginación, virtud que tomaría el poder de forma temporal en 1968. Sin Agustín, te podían llevar a la silla eléctrica literaria en México. Con él me atreví a publicar.

Antes de Agustín, los escritores escribían muy bien peinados. Por la influencia de *Contemporáneos*, con la excepción de Novo, se buscaba un cuidado exagerado y paranoico del trabajo en el lenguaje. En su opuesto se encontrarían, a la cabeza, grandes escritores como José Revueltas, Fernando del Paso, Salvador Elizondo y Carlos Fuentes; y, muy de cerca, Inés Arredondo, José de la Colina, Juan Vicente Melo, Sergio Fernández, Jorge Ibarguengoitia, María Luisa Mendoza o Elena Garro. Con cierta irrespetuosidad y experimentación, pude distanciarme del temor y la persecución a las fallas estilísticas de generaciones anteriores y empezar a escribir con mayor libertad, sin preocuparme por lo que dirían los escritores de *frac*. Mis primeros cuentos, incluso, los

escribí con un buen número de faltas de ortografía y de redacción. Mi ex-mujer, que sabía las reglas de acentuación y ortografía al haber estudiado en una academia de mecanografía en Ciudad Delicias, fue mi primera correctora de estilo. Así, tuve que ir aprendiendo dónde iba el punto y coma; el punto final ya sabía dónde ponerlo.

Aunque escribía con problemas de ortografía y gramática, tenía claro que el texto debía sonar bien. Hasta la fecha lo sigo pensando. Monterroso me sugirió estudiar la *Gramática castellana* de Henríquez Ureña y así seguí hasta llegar a impartir clases gramaticales. También me influyó la lectura de los *Cantos de Maldoror*. Este libro muestra la visión de un poeta sobre las preocupaciones del espíritu y la “malditez” del entorno. Aprendí que había que atreverse a llegar hasta el fondo en los temas de los cuentos. En este sentido quisiera agregar las novelas del Marqués de Sade, que revelan la miseria humana, moral, religiosa y social de toda una época. Lo considero un gran moralista, como a Casanova. Mis influencias principales no fueron cuentísticas, como puede apreciarse.

De forma paralela, un autor de cuentos que me conmovió fue Cortázar por esa versatilidad de poder ir de lo fantástico a lo realista, de lo culto a lo muy coloquial. También el referido Cabrera Infante, tanto con *Así en la paz como en la guerra* como con la novela ya mencionada. Me impresionaron los textos de José Revueltas, con su combinación de realismo con problemática existencial. Y escritores latinoamericanos que llamo “menores”, no porque su literatura no sea importante, sino porque no poseen estilos fuertes como García Márquez o Juan Rulfo (se nota mucho cuando uno se deja influir por ellos). Me refiero a los argentinos Rodolfo Walsh y Abelardo Castillo, o al uruguayo Onetti (que no era muy conocido cuando empecé a escribir). Conseguía antologías de distintos países y encontraba libros que nadie conocía en México, como los de Carson McCullers o Salinger... En cuanto a los españoles, a fines de los sesenta y principios de los setenta no encontré autores de la talla de Gómez de la Serna, Unamuno y otros. Me fui a la lectura de los latinoamericanos por recomendación de Monterroso, que me aconsejó que leyera en principio en lengua castellana y luego pasara a las traducciones.

No encontré narradores españoles modernos que me conmovieran, pero sí descubrí en la Generación del 27 poetas muy valiosos que redondearon mi manejo del idioma: leí todo Lorca y todo Salinas. Y casi toda la obra de León Felipe, que vivía en México: combinaba lo prosaico con lo poético, rasgo que después continuarían Ernesto Cardenal y Mario Benedetti. Creo que el padre de la poesía conversacional fue León

Felipe; nunca me perdía sus lecturas en el bosque de Chapultepec. Me gustaban Vicente Aleixandre, Miguel Hernández, los Machado, hasta el vilipendiado Luis Rosales. Amplié mi conocimiento con Alfonso Reyes, Borges, Bioy Casares, recomendados por Monterroso no tanto por el manejo de sus estructuras como por el de la lengua. Me encantaron y, tras leerlos, ya no podía seguir la línea de “La Onda”. He sido también lector empedernido de Alejo Carpentier. Pero, como me pasó con Borges y con Agustín, tampoco quise meterme por su camino.

Gracias a la Generación del 27 me di cuenta de que un cuentista debe leer poesía. Cómo me hubiera gustado encontrarme con Pérez Estrada, un escritor de culto todavía, pese a ser el padrastro de la ficción breve en España (el padre es Gómez de la Serna). Es padre, sin embargo, de grandes novelas, como las maravillosas *Ulises, o Libro de las distancias*, su *Doctor Harpo* y otras, además de sus cuentos breves y grandes.

Todo ello lo complementé con la lectura de *cómics* o *periodicuchos* despreciados, donde encontraba periodistas muy jocosos; disfruté leyendo crónicas de la fiesta brava, de deportes, de asesinatos. Contenían un lenguaje muy especial, no tan profesionalizado ni con tantas fórmulas hechas como los periódicos de ahora. En esa época había periodistas con estilo propio: a veces decadentes, burdos, pícaros, satíricos. Con ellos adquirí un aprendizaje, sobre todo de vocabulario, y encontré mucha “mexicanidad”.

También leyendo sub-literatura encontré ejemplos de cómo no debía escribir. Así como con Reyes, Salinas o Bioy Casares aprendí a escribir, otras fuentes me enseñaban cómo no debía hacerlo. Recuerdo una discusión entre Cortázar y Óscar Collazos, a quien también leí, sobre la revolución en la literatura. Collazos aseguraba que había que combinar la dimensión literaria con la popular, y de ahí uno tiene que hallar su estilo. Si te centras sólo en lo literario, el resultado puede parecer maquillado y superficial. Busqué entonces esa combinación de lenguaje popular con lenguaje literario y, al final, comprendí que el narrador debía ser lector de poesía y tener un gimnasio: saber escribir sonetos, aunque sean “de clóset”, y manejar alejandrinos, décimas, heptasílabos.... La narrativa surge de la poesía, de la épica metrificada, aunque *La Odisea* y *La Ilíada* ya nos lleguen en prosa. Vale la pena buscar también las versificadas, como en el caso de *La Ilíada* en traducción directa del griego, del maestro Rubén Bonifaz Nuño, uno de los mejores poetas mexicanos.

También fui buen lector de la literatura testimonial. El padre del género es Rodolfo Walsh. Leí aquellos testimonios de los premios de Casa de las Américas que hablaban de matanzas, torturas, fraudes... En ellos el escritor se volvía investigador, no

sólo redactor. El libro testimonial supone la mayor concreción, lo que se contrapone a lo filosófico, que se concibe como la mayor abstracción. Más adelante me volví fanático de Tom Wolfe. Él y su grupo incorporaban recursos literarios a lo periodístico. Leí el libro antológico *Nuevo periodismo* y aprendí mucho de la crónica periodística. Por ejemplo, entre relato y crónica, surgió mi texto “Mañanita blusera”, o mi novela-testimonio *¿Por qué Colosio?*, donde se narran las peripecias de sus posibles asesinos y la trama que lo fue cercando; desde luego que valoro mi vida y la de mi familia y sólo dejo hilos sueltos para que el lector saque sus conclusiones.

RP: ¿Por qué prefiere la noche al día?

GS: Las deidades más atractivas son lunares. La noche me recuerda el tiempo en que las deidades femeninas fueron predominantes, incluidas las serpientes. Los reptiles fueron vilipendiados por los imperios del sol, que los relacionaron con seres malignos conectados con el diablo. Los humanos poseemos una red neuronal “sérpica”, vislumbrada en la gran intuición de nuestros antepasados. La luna aparece como madre protectora, vigilante del sueño que transita en la nocturnidad. La creación artística surge precisamente de las intuiciones nocturnas, porque en la noche se fuerza la adivinación. Con la luz lunar apenas podemos vernos a nosotros mismos, nos invita a descubrirnos. La oscuridad vuelve al ser humano más creativo; en rigor los hombres se encuentran hipnotizados bajo la luz solar debido a que, desde que despiertan, tienen la mente puesta en sus labores técnico-productivas, sean cuales sean. No saben que siguen dormidos, en “autohipnosis”, en sus dinámicas laborales, y se olvidan del Universo, del camino hacia la verdad del que hablaba Heidegger. El sol equivale a lo burdo, a cierto realismo que ha tendido a fracasar. Los sistemas sociales que provienen de los imperios solares ya han demostrado su ineficacia. Los proyectos de vida pensados por ellos resultan obvios; en lo personal, prefiero abrigarme bajo la luz lunar antes que sufrir el estridente foco solar. Espero el día en que las diosas lunares serpentinadas vuelvan a dominar el cosmos. Según Alfonso Reyes, “la serpiente aconsejó el amor a Eva”.

RP: Otra de sus aficiones es la música.

GS: Amanezco con música como a mediodía. Antes de fumar un cigarro, me pongo la radio. También me tomo un yogurt para proteger el estómago. Ya que aterrice en la realidad o continúe en el sueño, me pongo a bailar una media hora para recibir el día con una de las manifestaciones máximas de la música y del planteamiento de las diosas nocturnas: la danza. Para mí es un deporte, un placer y un arte que no me hace daño. No practico la natación porque le tengo respeto y miedo al agua, ya que de niño

casi muero ahogado. La conclusión final de Joseph Conrad estriba en que no hay que confiar en el traicionero mar. Lo idolatro, pero sólo mojar los pies me lleva al vértigo. Lo considero un dios verdadero.

Escucho música todo el tiempo. Para dormir me pongo *CDs* suaves. Durante horas mi cuerpo sigue recibiendo señales sonoras, de ahí que amanezca como si me hubiera tomado un *cassette* en lugar de sales digestivas. Esta afición me viene de mi padre. A mi casa llegaba todo tipo de música. Me parece recomendable no tener dogmatismo respecto del arte y estar abierto a sus múltiples manifestaciones. Lo mismo adoro a Björk que a María Callas, mi favorita entre las cantantes de ópera. No estoy perdido en el pasado, sino que me abro al futuro: escucho a Morrissey, Gorillaz y otra música actual.

RP: En su casa guarda innumerables pequeños objetos.

GS: Recuerdo a mi padre fumando pipas; en aquel momento no sabía que Andy Warhol también guardaba las suyas. Abrir una caja antigua es como entrar en un féretro, pero también supone encontrarse con los recuerdos vivos de antaño. Muchos de mis objetos son miniaturas, ya que no dispongo de una casa enorme. Adoptaría una familia de jirafas para protegerla, pero mis objetos no pasan de los veinte centímetros de alto. Mi memoria es muy fallida, de ahí que las cosas me recuerden mi vida y la de otros: me traen momentos importantes, instantes. Mis cosas son mi memoria. Me encantaría tener una casa del doble de tamaño para poder vaciar y expandir las cajas antiguas. Aunque correspondan a épocas pasadas o simbolicen deseos irrealizados, las aprecio. Conservo una caja de cartón donde vienen sobres de invitaciones de hace más de treinta años e incluso objetos que, al abrirlos, me proporcionan un contacto inmediato con mi padre, como un “limpiapipas” o una corbata. Por mi mala memoria me he vuelto fetichista. Nací en 1948 y durante los años cincuenta pude disfrutar de los carros viejos. Los automóviles de mi niñez son los que más me gustan.

Me interesa el rescate de los rituales. Si voy a un concierto de Alanis Morissette, como buen *fan* me traigo una taza de recuerdo. Las tazas me resultan familiares, pero mi abuela y mi madre servían en tazones. Poseo tazas comunes para las visitas y tazones especiales para mis íntimos y para mí. Los zapatos decorativos simbolizan la parte erótica de los pies, reprimida en Occidente. El punto “P” me parece más erótico que el “G”, ya que refiere al baile y a las experiencias adolescentes. En las reuniones familiares nos hormigueaba el sexo y de ahí derivaron los juguetes bajo la mesa. Ligo los pies al sexo, inevitablemente. Como adulto, me dejo poseer por los dos pies; tal vez

debiera haber sido bailarín. Mi cuerpo responde bien al estímulo musical.

Incorporo tarjetas postales modernas, bien diseñadas, en mi panel decorativo. Fundé “El tucán de Virginia” porque me imaginaba a Virginia Woolf con este pájaro en el hombro. Los animales fantásticos, para América Latina y más para un mexicano que vive en un país surrealista, según André Breton, no pueden faltar en mi imaginario; de ahí que me acompañen figuras de dragones, gárgolas y monstruos. También tengo un saurio. La ballena me parece un esperma gigantesco. Los elefantes sostenían el mundo mucho antes de que inventaran que la Tierra giraba sobre sí misma. Ellos lo aceptaron y se fueron.

Cada objeto es un disparador de una época, de un lugar, de una persona o de un acontecimiento de mi vida; así no tengo necesidad de un “superarchivo” instalado en mi mente. Tan sólo requiero del *software* necesario para vivir lo más sereno posible: el conocimiento reposa en los objetos y mi cerebro aplica la carga de especialización de cada momento. La literatura, la electrónica, la arquitectura, tienen sus espacios propios sin necesidad de interferir en los mecanismos cotidianos. No vivo mi vida como una novela, ni me interesa hacerlo. Prefiero cederle espacio a lo sensitivo, el contacto con las cosas despierta los sentidos y constituye una renovación táctil. Cada caja huele a su tiempo; abrirla construye un placer para el olfato, la vista, el tacto y la intuición. No podría ser minimalista en mi forma de vida, ya que me seduce más lo barroco y lo arabesco. En literatura, en cambio, trato de ser lo más natural posible. Diferencio bien los espacios. Me sentiría cómodo en una casa enorme, medio “porfiriana”, para poder desplegar todos mis objetos. Esto me haría muy feliz. Cuando presencié una exposición de Warhol en Italia, descubrí que guardaba un almacén de “cajas de memoria” con papeles y libros de todo un año. Las imagino como cápsulas del tiempo. Me agradó esta coincidencia con el gran Andy.

En mi casa, elijo una multiplicidad de imágenes de mujeres en fotos o efigies. La principal figura es la Virgen de Guadalupe. No practico un “guadalupismo” fanático, ni doloroso ni flagelante. Concibo un rito sereno, del que entiendo que el mito se instala en la imagen. Nosotros, como pueblo, la seguimos porque la consideramos patrona de México y madre de la patria. Respecto a mi patria artística, me seduce la Gioconda: se trata de la mujer que a más seres humanos ha visto desde su existencia como cuadro. La cazadora Diana también tiene tradición en México, hasta el punto de que se la puede considerar una diosa “chilanga”. Ahora tengo una escultura suya en mi habitación. No sé cómo llegó aquí: se aprecia su mano extendida, en la que no porta flecha alguna.

Creo que el escultor la captó en el instante inmediato en que lanza su flecha. En fin, casi la mitad del mundo son mujeres y me gusta verlas en mi casa. Desde actrices como Salma Hayek hasta mujeres cotidianas o indígenas, intercaladas con las vírgenes que las acompañan y me protegen. No existen jerarquías en mi departamento. Santa Teresa de Jesús, aunque no está expuesta en mis paneles, también me causa admiración. Como la Virgen de los Dos Medallones, poblana. O la Virgen de la Soledad, que es la máxima expresión humana. La Virgen del Rayo plantea la idea de Hölderlin de que el poeta transmite luz a los demás. Me gustaría tener una imagen de ella; o de la Dama de Elche, que para un español, como mi tatarabuelo o mi bisabuela, equivale a una virgen de su propia sangre. Tengo una parte española importante, nado entre dos aguas. Cuento entre mis pertenencias el escudo de Santander, de donde proviene mi familia. Le tengo mucho respeto a la cultura española, desde Garcilaso hasta Pérez Estrada, pasando por Manrique, Cervantes, Quevedo, Salinas, Lorca. De este último me encanta *Poeta en Nueva York*, así como sus obras de teatro con su compañía itinerante y trashumante, además de su última poesía, la apasionada, la de amor, una de las mejores del mundo; la he leído muy bien y pienso escribir una micro-biografía amorosa de Lorca, como ya hice de Vallejo sobre la muerte, las mujeres y el amor.

Las imágenes religiosas de mi departamento son una consecuencia natural desde mi infancia. Aparte de considerar a la luna como diosa menor y a la Virgen del Rayo como fuerza creadora, me apoyo en la Virgen de los Dos Medallones cuando busco una unión, o en la Virgen de la Soledad cuando me siento acongojado. Las imágenes de mujeres, en mi departamento, simbolizan el amor. La luna simboliza lo femenino y refiere a todas las mujeres de la casa. A su vez, nos conduce a uno de sus hijos principales: el caballo. Por eso la vela de armas se realizaba por la noche, para proteger al caballero y a su animal. Estos objetos remueven mi memoria, me acompañan o me representan.

RP: Las artes plásticas.

GS: En la pintura, cuadro por cuadro, me interesa mucho el manejo del color. He comprado obras, he escrito sobre las artes plásticas y tengo amigos pintores con los que he intercambiado cuadros por textos. Siempre he apostado por la juventud; algunos jóvenes de los años setenta y ochenta, a los que compré cuadros, son los pintores de hoy. Estos cuadros se vendían baratos hace veinte años, pero ahora se han revalorizado. Muchos están en la pared, como parte de una gran colección que estoy preparando. No me importa tanto el precio como la estética en sí. Si encuentro a nuevos pintores, entre

veinte y treinta años, les compro las obras que me gustan.

Me encanta el arte gótico. Puedo pasarme días enteros viendo objetos. En el Renacimiento, los pintores empiezan a acercarse a *Madonnas* más terrestres: la de Botticelli representa a una diosa, pero también a una mujer con vestido, sombrero, abanico y botines de la época. No niego que *La Gioconda en bicicleta* reciba influencia de una idea warholiana. Llamarle a un cuento “La Venus con botines”, de acuerdo con los códigos actuales, podría resultar tan perverso como sublime. Casi todas las esposas del mundo son Venus, exceptuando la zona germana donde predominan las valquirias. Las japonesas, de pie pequeño, son Venus. Me gustaría tener pinturas árabes o andaluzas.

Las artes visuales me han acompañado desde mi infancia. Mi tío Luis Burgos me enseñó libros de Europa y Estados Unidos, desde los dibujos de Altamira hasta Picasso. Realizábamos sesiones de arte por puro placer, donde la enseñanza iba implícita. Ver y entender a Degas y a Rembrandt, a los doce o trece años, me parece una maravilla. He tenido la suerte de poder disfrutarlos toda la vida. Después de aprender a Picasso, ya me enfrenté solo al estudio del arte. Apuesto por la pintura mexicana: está a la vanguardia del mundo, pero los mercados internacionales son difícilmente accesibles. En la Bienal de Sao Paulo, en 2002, el ochenta por ciento de las innovaciones expuestas ya se habían realizado en México. Esto significa que podemos hacer diez bienales tranquilamente, basándonos en una exposición de los últimos treinta años. Creo que el gobierno mexicano debe proyectar más a sus artistas, con un organismo dedicado a la internacionalización y no sólo con becas. En España el gobierno respalda a los creadores lanzando a sus autores fuera del país. Latinoamérica posee un gran potencial artístico y necesita más apoyo para solventar la dureza de los mercados. Me hubiera gustado que se promocionara más a Pérez Estrada o a otros poetas que no pertenecen al *boom* español, pero que son de alta calidad.

En todo caso, en mi forma de escritura predomina lo visual. He ido alimentando esta característica de mi proceso creativo, desde siempre.

RP: El fútbol.

GS: Mis equipos favoritos son el América, el Barcelona, el Boca Juniors, la Juventus, el Manchester United y el Arsenal. En México, el primero es el más cuestionado por la intelectualidad: su mala fama proviene de ser propiedad de Televisa. No me considero americanista de canal televisivo, sino de cuando el equipo pertenecía a dueños españoles. Pierdan o ganen, siempre estoy con ellos. Jugué de niño y de joven

en su cantera. Por ello sostengo con alegría las banderas del América y del Barcelona. Si le voy a dos equipos, en una o dos ligas, tengo más posibilidades de quedar campeón. En realidad se trata de una cuestión familiar, ya que mi padre y mis tíos jugaron al fútbol. Con perspectiva, me parece un error por mi parte no haber seguido jugando en el América. Era un buen defensa y quizá como futbolista hubiera encontrado más tiempo para escribir. Me queda el consuelo de haber metido un gol un poquito más allá del medio campo.

Considero el fútbol, tanto el *soccer* como el americano, un refinamiento de los espectáculos antiguos donde morían los hombres. Qué bueno que en los estadios actuales no se arroje a los cristianos a la hambruna de los leones. Durante la infancia, el equipo de fútbol confirma una de las primeras fidelidades y concede un sentido de pertenencia. En lo personal, como jugador y aficionado, soy partidario del América por una cuestión de fidelidad, además de placer en la victoria y dolor en la derrota. Cuando escuchaba por la radio los partidos contra sus contrincantes, lo mismo podía derivar en un domingo regocijante que en la tristeza. Los símbolos futbolísticos son importantes en mi casa como parte de mi formación. Está demasiado analizado como para insistir en ello, pero el fútbol resulta catártico para el aficionado en tanto lo equilibra socialmente. Dentro del campo se configura el divertimento y el ocio. No me parece enajenante en absoluto, dada su tradición clásica y sus efectos benéficos para la salud individual y social. Un hombre triste, apesadumbrado por sus problemas, puede ponerse contento el domingo que gana su equipo. Los puristas y los izquierdistas extremos han vilipendiado el fútbol. ¿Quién dice que la inteligencia no casa bien con la patada al balón? Voltaire fue espadachín y torero en su época.

RP: Su experiencia en Chiapas.

GS: Como ciudadanos, como habitantes de la Tierra, tenemos que compartir tiempo, trabajo y dinero con los necesitados y los olvidados. A los indígenas les cae bien que alguien vaya a trabajar con ellos. Tengo una foto histórica con el Sub-Comandante Marcos; él mismo es histórico por excelencia, símbolo patrio inevitable. Dentro de treinta o cuarenta años, sus acciones no van a pasar desapercibidas en los libros de texto. Encuentro dos aportes clave en Marcos: uno es su discurso sobre la bandera mexicana, donde hace una nueva apropiación de un símbolo desprestigiado, relativizándolo con otras señales. Otro aporte estriba en su tesis sobre la democracia, sintetizándola con un aforismo: “Habrá democracia en México cuando el pueblo decida el destino de un funcionario en duda por corrupción”. El pueblo puede exigir deudas al

que prometió. La estrategia armada es sólo un escudo, si bien no se trata de la línea más apropiada. Dilapidar un todo por una de sus partes me parece poco analítico.

RP: Otros personajes históricos que llamen su atención.

GS: Del Che Guevara no hay más que decir. Resulta exagerado compararlo con Cristo, pero no con las pretensiones de Simón Bolívar: “Latinoamérica para los latinoamericanos”. La muerte del Che se tornó turbia, como la de Marilyn Monroe. Ambas muertes se trasminan envueltas en un humo oscuro. Se sospecha de una trama por parte de los Kennedy, en el caso de Marilyn, pero aún no se ha comprobado. Quizá Fidel Castro tuvo que ver con la desaparición del Che y de Camilo Cienfuegos, pero tampoco se ha aclarado el asunto. Las muertes forman parte del mito, pero las sospechas populares entran en conflicto con las explicaciones oficiales. Todo desaparece en el humo, de forma que nadie dice la verdad. Tengo libros de Gianni Versace y he escrito sobre él. En mi opinión, alguna mafia de la alta costura lo mandó matar. Me da la impresión de que fue una organización proveniente de Europa. Todos estos personajes históricos configuran símbolos de empatía para mí.

RP: ¿Y algún *superhéroe*?

GS: Al viejo Hombre Araña lo concibo como un *superhéroe* muy humano que me recuerda mi infancia. Me identifico con él: puede escalar edificios, pero ante todo se sitúa fuera de lo establecido. Esa ambigüedad, por la que al mismo tiempo podía ser bueno y cometer errores, lo hace más humano. Su novia Mary Jane, además, ocupa un papel más activo que Luisa Lane en el caso de Superman. También este aspecto lo acerca al lector. Su historia de cómo se convirtió en Spiderman, si mal no recuerdo, proviene de una araña radioactiva que pinchó a un ser humano corriente. Peter Parker es un hombre, pero a partir de un accidente comienza a adquirir superpoderes. Superman en realidad no es Clark Kent, mientras que Spiderman es hijo de personas normales. Quizá ahí radique su atractivo, en la combinación de terrenalidad y heroísmo. Me recuerda a la admiración que han despertado los prodigios, desde Hércules hasta *La Odisea*: son hijos del hombre y de la deidad, del misterio y de la humanidad. El Hombre Araña entronca con el tipo de héroes occidentales que nos han permitido imaginar los dioses, como una especie de Ulises en el océano de la gran ciudad.

RP: ¿Cómo se ve a sí mismo?

GS: Mi autorretrato no puede olvidar la herencia depresiva ni la locura. A menudo, detrás de mis bromas, se encuentra alguien deprimido. Puedo atender cuatro o cinco asuntos a un mismo tiempo, de forma natural. La hiperactividad tiende a un

eclecticismo que he aceptado en mí. Mi posición política es sencilla: denuncio cualquier injusticia de la sociedad, venga de donde venga.

El logotipo de Coca-cola me ha acompañado toda la vida. Uno cobra fidelidades, mientras mi refresco se vuelve un líquido entrañable y simbólico. Muchos productos de la mercadotecnia contienen elementos estéticos. La publicidad se ha mantenido de las artes, sus productos regresan a la sociedad transformados. Hay que reconocer lo bello allí donde aparezca. Recuerdo una campaña publicitaria del Palacio de Hierro, tan parecido a El Corte Inglés. La propaganda, poética y pegajosa, consistía en una bella que declaraba ser “totalmente Palacio”. Lograr que todo México diga “tal mujer es una chica Palacio” constituye un éxito rotundo. El problema residió en que, aunque el Palacio de Hierro aumentó de pronto sus ventas llevando a las mujeres a sus tiendas, tiempo después se dieron cuenta de haber olvidado a los esposos. Las esposas acudían a los establecimientos con las tarjetas de crédito de sus maridos, de ahí que se quisiera integrar también a los hombres. Ya no se podía decir “soy un hombre Palacio”, porque residimos en una cultura principalmente machista.

RP: ¿Qué otros aspectos de la publicidad le interesan?

GS: Mi padre fumaba cigarrillos Camel. De niño, junto a los cigarros hindúes que vendían en el centro, me parecían los más exóticos. Entonces yo vivía en la calle Oasis, andando por lugares que me recordaban desiertos y camellos. Recorría la avenida Río Nilo, una referencia de añoranza. Quizá por eso he viajado tanto por el norte del país, donde abunda lo desértico. Me encanta el diseño de los cigarrillos, todo un acierto publicitario con vistas a la permanencia. El Marlboro, en América Latina, tuvo en cuenta el machismo a la hora de realizar su campaña: bastó con subir a un vaquero a caballo, animal heroico de revoluciones e independencias. En México contamos con “El Centauro del Norte”, junto a Pancho Villa. Me imagino a Bolívar como un centauro, ya que en Latinoamérica el jinete a caballo simboliza la hombría. La actualidad no se puede concebir sin los equinos, construimos la verdadera historia subidos en ellos. La guerra motorizada constituye una vergüenza para la humanidad. Si los países acordaran la pelea hombre a hombre, empleando caballos en una guerra reglamentaria, no hubiéramos vivido las atrocidades que nos han tocado desde el siglo XX. ¿Qué chiste tiene aventar una bomba que desaparece un pueblo? La armamentística supone la mayor patanería de la historia, un ejemplo máximo de soberbia extralimitada. Como ya se ha dicho, pretende una competencia con los dioses.

Retomando el asunto de la publicidad, siempre he querido alzar un altar a una

bella-bella. De ahí viene mi texto “Fenómenos bellos”²⁰⁹¹, ya que no puedo evitar adorar lo extremadamente hermoso, pese a su componente demoníaco. Contemplo la belleza con tacto y tengo conciencia de armar arte encontrado, por eso he reunido cajetillas de Marlboro para utilizarlas como reciclaje estético y mostrarlas durante los cursos de verano para niños. De pronto encontré una foto de una linda costarricense y utilicé cerca de cien cajetillas para montar su altar. Luego puse un cenicero encima de su imagen. Debajo coloqué el puñal del arcángel San Gabriel y una pluma de un ave típica de Costa Rica. Si se quiere interpretar el mensaje desde el lado de las cajetillas, la construcción significa decirle: “Mira todo lo que te he fumado”. El puñal de madera equivale a aquellos punzantes que traían las diablas de Baudelaire. La figura ovoide, que se liga a la pluma, reproduce la belleza. Así como existen esculturas al soldado desconocido, mi forma de ir más allá de la publicidad estriba en levantar un altar a una joven misteriosa. Armar altarcillos, en el lugar más insospechado, es una manera de hacer arte cotidiano.

RP: ¿En su habitación hay algún altar especial?

GS: Cuando alguien se mira en el espejo de mi recámara, ignora que a su vez está siendo observado por un póster del cantante de *The Cure*. De niño y de joven escuché mucha música popular mexicana y latinoamericana, pero también ópera. Desde el punto de vista musical, no obstante, predomina en mí la visión “rockera”. Disfruté de diversos estilos en mi habitación, aunque *The Cure* se me figura un símbolo un tanto demoníaco. Cuando estás durmiendo, conviene llevarse bien con Dios y con el Diablo. Uno mismo equilibra lo diabólico y lo sacro en su propia persona. A lo maligno se le dan nombres muy técnicos, como depresión, fetichismo, *voyeurismo*, tergiversación sexual... Son pulsiones demoníacas, y se acabó. Un modo de luchar contra ellas reside en establecer una especie de alianza. Vivo en una cultura católica, principalmente, caracterizada por su denominación elusiva. La misma concepción de Cristo implica un sacrificio por nosotros. El fundador de nuestra cultura destaca por su carácter elusivo, y nos ha contagiado. En lo personal pienso que Jesús no se sacrificó, sino que fue delatado como muchos otros líderes actuales. Salvando las distancias, los años de cárcel de Nelson Mandela supusieron no uno, sino dos *vía crucis*. Lo interesante es sacrificarse por uno mismo. Ahí transita el aprendizaje, en ser héroe de uno mismo. Ser heroico en

²⁰⁹¹ Este ensayo, perteneciente a *Cielito lindo (lo que todo extranjero debe saber o no antes de venir a México)*, permanece aún inédito.

una guerra me parece ridículo. Precisamente lidiando contra las pulsiones demoníacas, uno consigue alzarse como su propio héroe. Hay que aliarse con las dificultades, pero también servirse de ellas y domarlas. Así he escrito dos novelas, una de ellas breve. Se trata de una especie de catarsis y limpieza espiritual. La literatura me ha resultado terapéutica, no digo que toda la creación sea así. Mi propio oficio me ha ayudado a vivir mejor, más sereno. He resuelto varios problemas de mi vida escribiendo.

Mi recámara equivale, para ser tautológico, al espacio de los sueños y esperanzas. Frente a los sucesos del pasado, los deseos del dormitorio apuntan al futuro. Quien descifre las paredes de mi habitación, podrá testimoniar los sueños y deseos principales de mi vida. El grabado de la mujer del antifaz que yace en la pared, despierta mi sensualidad. La posibilidad del deseo está tras la máscara. También en mi recámara aparecen mezcladas mis creencias religiosas. Como en la cama se hace el amor y el acto amoroso concentra todos los vectores del individuo en un punto preciso, resulta pertinente que en mi alcoba cohabiten las ensoñaciones, las creencias y las diversas pulsiones.

A.1.4. Entrevista 4.

Realizada en el programa de radio del reconocido periodista mexicano Emiliano López Rascón, a quien desde aquí agradezco su amabilidad por permitirme transcribirla, a finales de 2002.

Emiliano López: Si la literatura fuera una gran ciudad, ¿cuáles serían tus barrios literarios, cuáles tus avenidas? Descríbenos tu ciudad literaria.

GS: Bueno, tendría que haber árboles violetas, una playa en el D. F. (o, por lo menos, un río), alfalfares, diversas voces del tiempo y del viento, jirafas enanas; yo tendría una de ellas, en mi casa. Mariposas de alas blancas con sábanas pequeñas, humillo saliendo por aquí y por allá, y que siempre estuviera pasando, por la ventana, una mujer linda. Cercas para podérmelas saltar, nubes gordas, azules, rojas, en forma de dragones, de zapatos; nubes que soñaran, dentro de mi habitación. Voces que cantaran entre ópera y alguna melodía extraña, voces hermafroditas, instrumentos musicales de la naturaleza. Que los maizales tocaran rumbas, que las cascadas cantaran *rock* metálico, que los guajes naturales permanentemente entonaran el son montuno. Y que esa mujer linda que pasa por la ventana estuviera recostada en un sillón dentro del cuarto, quieta, fumando un cigarro, posando con una mano en la barbilla, mirando a la nube dentro de la habitación. A su lado, la jirafa enana. De pronto se sienta, cruza las piernas: falda corta, muslos largos, mirada de pájaro azul. Y al fondo de la habitación una serie de frascos donde hubiera cochinillas, arañas, una tarántula roja aterciopelada (de las que muerden pero no). Un breve rinoceronte en uno de los frascos, amamantado por una elefanta un poquito más grande. Alrededor de ellos, sus “rinofantes”, sus hijitos, que armarían una orquesta de cámara para animales diminutos; incluso para aquellos que el soberbio ser humano no logra ver y desprecia, como los ácaros.

RP: Sin salir de la literatura, ¿qué récord *Guinness* se atrevería a desafiar?

GS: El récord de dar el mayor número de talleres en mi vida y de compartir con discípulos mis experiencias literarias, mis lecturas. Me gusta ver crecer escritores a mi alrededor. Y que escriban mejor que yo, pero no tanto.

EL: Hay un gran travieso en Guillermo Samperio.

GS: Sí, porque como el personaje de la película *El experimento*, yo entablaba permanentemente un juego no sólo con mi padre, sino con la sociedad en su conjunto. Jugaba a escaparme, a hacer algo distinto a lo que me indicaban mi padre, mi madre y mi madrina. Desencontrándome hasta el grado de olvidarme de mí mismo y, un día, sorprenderme en una noche a las cinco de la mañana, solo, en una avenida. Se para el

automóvil que vengo manejando. Y me llevo.

EL: ¿Cuántas de tus ficciones están basadas en experiencias vividas realmente? Platícanos alguna de esas vivencias que, transfigurada, se convirtió en cuento.

GS: Siendo muy joven estaba yo en una organización clandestina. Creo que todo miembro de una orden clandestina es de por sí paranoico. Alguna vez sentí que me perseguían por el metro subterráneo y recordé que había dejado sola a mi mujer. Vino el terror mayor, porque pensé que no me perseguían a mí, sino que podían llegar a casa. Finalmente llegué a la reunión secreta, hice una llamada y todo estaba tranquilo. Esa experiencia de persecución imaginaria la llevé a un cuento que se llama “Desnuda”, que además ganó un premio. Pienso que muchos cuentos, o la literatura en general, vienen precisamente, si no sólo de estos miedos, sí de las sensaciones profundas que se viven. Lyotard decía que, para mostrar al sistema en su desnudez, no hay que ser panfletario, sino ir a los miedos más profundos de los personajes, de las personas, con sus placeres más importantes. Como sucede en *1984*, de Orwell, donde el protagonista, interrogado y torturado, tras soportar la presión durante mucho tiempo, se siente derrotado y deja de resistir cuando descubren su terror más profundo, que son las ratas. Le ponen una rata con una jaula diseñada para su rostro y en ese momento desvela todo. Esto implica que en literatura hay que resistir al sistema, pero también desfallecer un tanto para poder desvelarlo. Si se resiste demasiado, puede surgir una obra como *Finnegans wake*, de Joyce, cuyos significados últimos se llevó a su tumba. O *Paradiso*, de Lezama Lima, que sólo él conoce hasta sus últimas consecuencias, llevándose las claves de su libro.

EL: ¿Tratas de ser transparente?

GS: Busco un término medio. Más bien, lo que trato de hacer en los textos es ofrecer diversos niveles. Una primera lectura inmediata donde un lector que no tenga mucho trato con la abstracción, por ejemplo, encuentre una anécdota que le diga algo, que le “signifique”. Después hay varias cortinas que, dependiendo de cada uno, se pueden ir transitando.

RP: ¿Cómo llega a ese término medio? Es decir, ¿cómo pueden verse al mismo tiempo los ácaros y los elefantes?

GS: No sé si pensé, o leí en algún lugar, que había que atreverse a decir las cosas, a escribirlas, que no había que tener miedo. En mis primeros tres libros tenía mucho miedo y, cuando descubrí aquella frase, me liberé y pude decir y escribir lo que fuera. También recuerdo un precepto de María Zambrano: “Los secretos no se dicen, sino que se escriben”, porque si se dicen se transforman en chismes. Cuando se escriben, queda

la constancia específica que se quiere desvelar. Como concibo la literatura como un juego de palabras, me doy muchas libertades y lo mismo puedo hacer una hormiga del tamaño de un hombre que un elefante del tamaño de una cucaracha.

EL: ¿Cuál sería, para ti, la clave del humor? Si es que aceptarás, en primer término, considerarte un escritor humorista. Probablemente una parte importante de ti está haciendo travesuras con la realidad, riéndose de ella, volviendo grande lo pequeño, pequeño lo grande, manipulando lo que ve a través las palabras.

GS: Descubrí en muchas obras importantes de la humanidad, como *El Quijote*, *Ulises* o *Tom Sawyer*, que el humor es un elemento clave. Debe estar presente en la obra literaria, en todas sus dimensiones: desde el sencillo, inmediato, transparente, hasta el oscuro, satírico. La literatura es amoral. Si, de repente, dices “lleve usted esta silla de ruedas aerodinámica para que otros minusválidos lo envidien”, tienes una especie de greguería, de falso anuncio literario que en la realidad, como persona, no diría nunca. En el plano literario todo está permitido.

Respecto a los minusválidos, no me gusta que tengan olimpiadas aparte; sino que dentro de los mismos juegos debería haber, digamos, cien metros de nado libre con una mano o un brazo. Y que lo mismo participara el que sólo tiene un brazo que uno que se amarre el suyo: a ver quién gana. O básquetbol en silla de ruedas, donde también participaran los que pueden caminar. Me parece absurdo que hagan olimpiadas de dos tipos. Si lo miramos bien, todos somos minusválidos. El neurótico es minusválido de la mente y tiene limitaciones muy importantes, no visibles corporalmente. Si así le vamos revisando a cada persona, alguna minusvalía tiene.

EL: ¿A qué minusválidos te cuesta más trabajo tolerar?

GS: A los soberbios. Son minusválidos de la humildad, de la sencillez. Pobres.

RP: Una característica de su persona es precisamente la humildad, y también la generosidad, dones que le llevan a hacer amigos allá donde va.

GS: Me ha costado mucho trabajo saber qué es la humildad. Permanentemente aprendo de los demás. He entendido que cada persona, en cualquier lugar del mundo, tiene un microcosmos en su interior, infinito. Que es un individuo único e irrepetible, y puedo aprender de él. A donde voy, voy con la mente abierta. Desde luego que tengo prejuicios, pero intento controlarlos y que no vayan delante de mí, sino que espero a recibir la realidad con sus mensajes visibles u ocultos. De ahí surgen muchas veces buenas amistades.

EL: ¿Qué prejuicios admites o reconoces?

GS: Por ejemplo, que me adelanto a los hechos. Llegué hace poco a Saltillo y no estaba en el aeropuerto ninguno de mis amigos de hace varios años. En el hotel nadie me llamaba. A partir de ahí empecé a pensar que, primero, ya no me iban a dar trabajo; segundo, que ya no me querían; tercero, qué había hecho sin darme cuenta que los había ofendido. Me empecé a auto-conmiserar, me deprimí, me tomé un *valium*. A la mañana siguiente entra un telefonazo de mi mejor amigo de allá, que “lo invitamos a que deje plasmadas sus manos en la plaza de la ciudad”. Ahí ya me hizo el día. No sólo desayunó conmigo y me re-contrató, porque era el director de literatura, sino que tenía preparada una fiesta de despedida para mí. Adelantarme a los hechos me ha hecho sufrir un poco, porque no prejuzgo a mi favor, sino en mi contra.

EL: Eso también se llama optimismo, o pesimismo.

GS: Pesimismo. Durante muchos años he tenido una visión pesimista del mundo, del futuro. Creo que la humanidad se va a acabar antes que el mundo mismo; si no acabamos con el sistema solar, porque ya hay capacidad para ello. Pueden mandar una bomba atómica a Marte, aunque tarde dos años en llegar, y lo hacen pinole. O a Venus y a la Luna. Todo este lado del cosmos desaparecería en un ratito. Claro que al universo le tendría sin cuidado: un mundito más ahí, desaparecido, qué importa. Trato de pensar que cuando venga una catástrofe, el hombre va a reelaborarse, a reconstruirse, a renacer, a darse nuevas oportunidades, a permitirse una vida más libre, más adecuada a sí mismo. El problema es que leo demasiado, y de todo; a veces el conocimiento lleva a ciertas expectativas más bien pesimistas. Por lo menos no quiero tener el optimismo del autor de *Historia del tiempo*, Stephen Hawking, quien quiere armar un laboratorio con el que, al echarlo a andar, se gastaría la mitad de la energía mundial. No piensa en la hambruna, en la mortandad, en los congelamientos de multitudes, solamente quiere su laboratorio. Creo que la ciencia y la energía que queda deberían dirigirse a cuestiones básicas del hombre, como la salud, la educación. Preferible mondar papas, como decían las abuelas y bisabuelas, a comprarlas embolsadas en papel metálico. Cada bolsita de ésas supone quince minutos perdidos a las generaciones futuras.

RP: Dentro del sistema solar, ¿de qué planetas o astros está más cerca: la Luna, Venus, Marte...?

GS: Creo que Venus, siempre digo que soy medio venusino y no marciano. Me gusta pensar en el *Alfa Centauro*. A veces me sueño yendo hacia allá. Para viajar hasta allá no hay que construir grandes cohetes, sino ponerse uno bueno.

RP: “El fantasma” es el texto más breve del mundo, ya que únicamente contiene

el título. ¿Cómo se le ocurrió escribirlo en la ciudad más grande del planeta?

GS: Algo que me atrajo de las vanguardias fue que se firmó el silencio, el cuadro en blanco, la obra de teatro sin acción y sin personajes, sin escenografía. No pensé que, años después, se me ocurriría el cuento, o novela, o enciclopedia, “El fantasma”. Detrás de él puede haber una página en blanco o mil setecientas. Sí, me gustaría que se editara en un libro de mil setecientas páginas en blanco.

EL: Una segunda edición.

GS: Claro, corregida y aumentada. Cuando en el Fondo de Cultura Económica no más me pusieron una página, les dije: “Pónganle diez, porque es un cuento largo”. No quisieron, protestaron por la crisis de papel, que estaba yo atentando contra los árboles y que... Está bien, un fantasma de una página.

EL: Un fantasma chiquito.

GS: Al fin que va conmigo, porque todo lo pequeño me gusta.

EL: Háblanos de lo minúsculo, de tu mirada microscópica.

GS: Es infantil, porque uno de niño ve el mundo muy grande. Su calle es más grande; aunque en su cuarto no quepa más de una cama, la ve gigantesca. En mi caso, ante esta visión enorme del mundo, de mi entorno, me volví aliado de lo minúsculo, lo pequeño, lo breve. Entonces jugaba mucho con los insectos que encontraba debajo de una piedra sobre el pasto húmedo, o los que subían a un árbol, o los que estaban debajo de la cama. Ahora me maravilla saber que el mayor número de habitantes de la Tierra son invisibles: los ácaros. Vistos a través de un microscopio electrónico, son bellísimos. Algunos se horrorizan de ellos, como cuando vinieron los españoles, vieron a la Coatlicue y pensaron que era un monstruo. Y en verdad es un dios fundamental, de una belleza impresionante. Como hay quien nunca ha visto un ácaro, el día que lo ve piensa que son horribles. Cuando le dices a alguien que está habitado por millones de ácaros, en el cabello, dentro de él, que tiene una selva en su cabellera que da vida a millones de seres, puede caer en una psicosis muy seria. Prefiero no andarlo diciendo, aunque uno se acostumbra a cualquier habitante.

EL: Tienes una risa silenciosa. Da la impresión de que hablar y escribir para ti son el mismo acto, el mismo tiempo.

GS: Tienes razón. Cuando hablo, escribo cuentos. A veces me he reinventado frente a los medios de comunicación. Se busca que el artista revele su intimidad, no basta con la obra. La culpa no es de los medios, sino que los mismos lectores quieren saber qué tipo de calzones usas. A través del tiempo he sido boxeador, sacerdote, obrero,

“palettero”, astronauta. Voy cambiando de profesión cada cierto tiempo. Tengo ya como treinta biografías en torno a mí, pero me he negado a cualquier autobiografía; porque qué vas a contar, la verdad. Si la vida de un escritor es tan sencilla como la de cualquier ser humano. Se baña, come lo mismo que los demás: en México frijoles, en Francia *fondue*, en China aletas de tiburón. Usan zapatos, tienen mamá, papá. ¿Qué tanto puedes contar? Truman Capote dejó unas memorias donde insulta a todo el mundo y lo odian *post mortem*. Descubren que Pedro Salinas, el gran poeta de la Generación del 27, en realidad no escribió *La voz a ti debida* a su esposa, sino a su amante gringa. Nunca tienes contentos a todos. Si dices la verdad, se te echan encima. Mejor inventar una biografía. Los que se escandalizan, me gustaría que también mostraran sus miserias. Por lo regular, éstas se ocultan.

EL: Ya que estamos en el territorio de la ficción, que no de la autobiografía, ¿cuál sería tu mayor escándalo?

GS: Que me vieran levitando frente a la Torre Latinoamericana, desnudo.

RP: Llama la atención en sus textos la fijación por los pies. No sólo por los zapatos de tacón de colores, sino también por su pasión por el fútbol, el “balom-pié”.

GS: He tenido una relación con los pies muy importante. La mujer que me sedujo por primera vez en la vida fue con su pie, en un tren. Yo estaba muy pequeño, iba a oscuras el vagón y, de pronto, sentí algo en mi bajo vientre. Era un pie, de una mujer linda. Además un pie, al día siguiente lo comprobé, hermosísimo. Esta violación ferroviaria fue clave para descubrir que los pies son mensajeros del amor. En Oriente lo entienden, pero en Occidente lo han reprimido mucho. Nada más se usan bajo las mesas, entre las cobijas, en secreto, para romper reglas. A veces olvidamos que besando los pies de la mujer estaremos a su lado mucho tiempo.

El fútbol me gusta porque le veo el lado positivo. Prefiero ver un buen partido que a leones devorando cristianos, deporte antiguo tan multitudinario como el *football* y que se ha metamorfoseado en él. Se trata de un deporte civilizado, aunque a veces los leones están en las tribunas y se devoran unos a otros. Como en Inglaterra: uno creería que los británicos, tan flemáticos y bien comportados, como decía mi maestra de segundo de Primaria, ven los partidos en traje de *frac*. Pero no: son leones, o tigres, o halcones que se atacan unos a otros. Esto quiere decir que ya no está sirviendo, que todo indica que estamos en regresión. El fútbol libera violencia, es una catarsis: ésa es su función, pero parece que no basta.

EL: Cruzando dos obsesiones, la de los pies y la de lo minúsculo, era inevitable

que un cuento tuyo fuera “El ciempiés”.

GS: El ciempiés es uno de los animales que más me gusta. Me maravillaba mirarlo, de niño. Aunque recibí el don de la escritura, tengo una limitación: creo mucho, por lo mismo, en la palabra. Cuando decían “ciempiés”, pensaba verdaderamente que tenía cien pies. Después me di cuenta de que había de ochenta, de treinta, de ciento cuarenta pies. Esto me maravilló aún más. He pensado en dioses y diosas, sobre todo diosas, que tuvieran cuarenta piernas. Esto implicaría que tendrían veinte vulvas, así cada veinte días tendrías una mujer distinta. Durante veinte días, sería maravilloso. No sé si necesitaría veinte miembros; me encantaría, sería un orgasmo cósmico, celestial, deífico.

EL: Serían un par de ruedas dentadas, girando uno sobre otro.

GS: De por sí con una vulva y un miembro se entra en contacto con el universo. Se libera una energía, que no se sabe de dónde viene ni cómo se genera, que va al cosmos. Es donde uno sobrevive, la manera de matar a la muerte: el amor. Estaríamos así matando veinte veces a la muerte.

RP: Otra posibilidad es que fuera como una lombriz, “un pene de pies a cabeza”.

GS: Sí. A mí me daban vergüenza ajena las lombrices, andando por todos lados, encueradas, sin ningún recato. Entonces me decía: si las lombrices andan desnudas, son exhibicionistas, y se retuercen muy eróticas, ¿por qué las mamás se enojan tanto porque uno se masturbe?

EL: ¿No te asustaba el hecho de que partieras una lombriz y las dos se siguieran moviendo?

GS: Eso me maravillaba, porque creía que las muertes, digo las lombrices, morían instantáneamente al ser cortadas. Luego comprendí que eran como una amiba que se subdividía, y seguían viviendo ambas partes por su lado. Tengo entendido que, después, cada una de las partes fallece. Esto me entristece mucho y lloro lágrimas pequeñas por ellas.

RP: Se puede comparar a Julio Cortázar con Elvis Presley, que nunca muere. Si fuera el Elvis de los escritores, ¿dónde estaría Cortázar?

GS: Está en mi corazón y en el de sus cuarenta viudas. En el corazón de muchos lectores. Tienes razón en esta comparación con Elvis y Cortázar. Creo que me disfrazo por dentro de este último. Aunque mida 1.70, por dentro mido casi 2.00 metros. Aunque por fuera no me importe el destino de Nicaragua, por dentro sí. Aunque no soy traductor, por dentro traduzco hasta del ruso.

RP: Ser escritor es como ser chamán, como ir transformándose.

GS: El artista, no sólo el escritor, confirma la persistencia de los chamanes en el mundo. Uno es compadre, pariente de ellos. A muchos escritores y escritoras les sucede que están habitados por múltiples voces. De pronto te habla una por dentro y ya es una posesión que hay que exorcizar. La única manera de hacerlo es en la escritura. Dependiendo del tipo de voz, resulta más o menos tolerable. Si es neurótica, hay que escribir el cuento rápido. Si es serena, cálida, nutritiva, la mantienes unos diez días y después escribes el cuento.

RP: Una voz silenciosa, ¿puede crear textos como “Silencio” o “Agua”?

GS: Sí, creo que lo que domina el mundo es el silencio. A pesar de los grandes medios de comunicación, de los discursos políticos y las declaraciones en los periódicos, todo se expresa en silencio. Una mujer dice más con su silencio que con lo que platica con tres amigas durante siete horas. Un político que se avienta un discurso de cuatro horas dice más con lo que no ha dicho que con su palabrerío. Hasta un carro se expresa en silencio. Una catarina no tiene voz y su manera de expresarse es con sus colores, sus puntitos, sus antenas, su vuelo. El universo todo es en silencio. Lo único que ha hecho el hombre es intentar descifrar esos grandes, profundos silencios. No sé a qué nivel de profundidad de silencio ha llegado la humanidad. No parece mucho, porque tartamudea. Si uno se abandona al mundo, a las cosas, puede de pronto oír esos silencios. Y después escribir algo e intentar plasmarlos.

EL: ¿El escritor hace lo que decía María Zambrano? Si el hombre descifra esos objetos que se expresan, pero no con la palabra, ¿el escritor, de alguna manera, hace un pacto intermedio con la escritura, una forma del silencio?

GS: El escritor tiene la desgracia de percibir muchos silencios. Digo desgracia porque lo muy bueno, “silenciosote”, te conmueve profundamente, hasta las lágrimas. Pero también lo muy malo. La literatura siempre es un juego de palabras: puedes meter a un elefante en una botella, colgar a alguien de un árbol, ser un asesino serial. Eso sólo va estar en el papel y en las palabras. Sin embargo, esos temas, cuando emergen dentro de ti, resultan dolorosos. Por eso hay escritores que enloquecen, que se inclinan a borracheras, a las drogas, que son exhibicionistas. Con esos dolores o sufrimientos que tienen los escritores, la ciudad debería ser un poco más tolerante. En verdad se padece, mucho. Además, si se escribieran solamente asuntos bellos, armónicos, serenos... eso a la gente no le importaría. Hay que revelarle lo oculto, esos silencios escondidos en las grietas de los seres humanos. Ahí se encuentran cuestiones terribles. A veces se

perciben sin ni siquiera poner demasiada atención en ello, lo que supone un drama importante. Puedo poner ejemplos: Hölderlin enloqueció y dejó poemas fundamentales incluso para el desarrollo de la más alta filosofía. Poe fundó el cuento moderno y el de terror: ello lo llevó al opio, al alcoholismo. Kafka descubrió una dimensión del ser humano, él solo: no una corriente literaria. Lo kafkiano existía antes que Kafka, pero el que lo percibe de un golpe es él. Algo común a millones y millones de seres humanos: por ejemplo, la imposibilidad de llegar a tocar a la puerta de Dios, o del rey. Era un hombre frágil, enfermizo. Este descubrimiento, supongo, lo derrotó y lo llevó a la muerte.

Igualmente tienes descubrimientos felices. Lo importante de escribir un libro no es publicarlo, sino escribirlo. De ahí que haya escritores que, cuando lo ven publicado, consideran su libro muy “sin embargo”. Lo fuerte, lo impresionante, lo divertido, lo sufriente, estuvo en el proceso de escritura. Viene como una depresión *postpartum*. El arte en general, pero me voy a referir a la literatura, es más que nada femenina: es *la* literatura, *la* palabra, *la* oración, *la* intuición, *la* percepción, *la* creatividad. Está comprobado que se crea, se escribe, con el lóbulo femenino del cerebro. No le veo mucho caso a esta discusión sobre si la literatura es femenina o masculina. Finalmente, la hacen las partes femeninas del hombre. Obviamente, las mujeres que escriben se tienen que apoyar en el mismo lóbulo. No discutamos más. Habrá escritores que digan “no, no, no, yo escribo con mi lado masculino, escribo de manera erecta, no me confundan”. Se les olvida que tienen un porcentaje, menor genéticamente hablando, de femineidad; y que lo que les hace hombres es el dominio de su parte masculina. El artista se ayuda de esa parte femenina que tiene, pero no se reconoce tan fácilmente, causa mucho revuelo.

EL: ¿Qué tan implacable eres contigo mismo como crítico? ¿Quieres a tus hijos a todos por igual, pero sabes que unos te salieron mejor que otros; o sientes que el amor te impide verlos con un ojo más crítico, más despiadado? ¿Qué tan censor de ti mismo eres, ya de tus resultados y de tus productos?

GS: Soy muy exigente. No publico un libro si no tengo control sobre cada sílaba. Esto me lleva a re-escribirlos muchas veces, a oírlos otro tanto. En medida de que pasa el tiempo, tengo menos prisa. Esto es favorable, porque los textos reposan y puedes irlos corrigiendo y adecuándolos a sí mismos lo mejor posible. El gran beneficiario de esta exigencia es el lector. Hace unos malabares literarios para que otro los disfrute. Ya publicados los textos, poco a poco me olvido de ellos. Cuando leo, por ejemplo, alguno

que escribí hace diez, doce años, primero no recuerdo cómo lo escribí, de dónde vino la idea. Es más, lo siento ajeno a mí. A veces sí tengo textos que digo “bueno, pues éste no está tan mal”. Esa distancia, esa “ajeneidad” con lo creado te da la posibilidad de pensar “este cuento está mejor elaborado; éste, no tanto”. Sabes cuándo le atinaste y cuándo no. El mundo del lector es impredecible. De dos o tres cuentos que a mí, en lo particular, me gustan, nunca hablan ni los antologan.

EL: ¿Por ejemplo?

GS: Uno que se llama “Te amo”. Me gusta mucho, porque es la anécdota de un joven que va a amar por primera vez, que va a decir “te amo” por primera vez. Me costó mucho trabajo el final, porque nada más tenía la idea. Años después llegué a la conclusión de que el amor es más grande que la persona. Cuando estás enamorado, ese amor te rebasa, se expulsa, sale fuera de ti, esféricamente, y no lo puedes controlar. Al muchacho se le revela que el amor que tiene por la joven es más grande que él mismo. Y, entonces... Otro que me gusta, y que a Rafael también, es “Dominó”. Intenté meter mucha musicalidad y qué bueno que tuviste la sensibilidad de descubrirlo. Nadie lo había visto. Son los ejemplos que me vienen a la mente.

EL: ¿Qué cuentos muy gustados y reconocidos actualmente ya no son tan tuyos? Ya son más, por decirlo así, “patrimonio de la humanidad”: que te son un poco ajenos, no sabes bien qué dijiste, por qué lo dijiste, o no tienen el mismo sentido. Es más, ya no tienen sentido. ¿Hay algo así en algún texto?

GS: Hay varios. Uno de ellos es “Tiempo libre”, uno de los cuentos más breves que tengo. Otro es “La señorita Green”. Otro que no imaginaba que fuera a gustar tanto es “Rocío baila”. El de las lombrices también gusta mucho.

EL: Pero también te gusta a ti.

GS: Sí, a mí también. Otro que igual me extraña es “Pasear al perro”. Hay un cuento largo que al principio me gustaba mucho, ahora no tanto, que se llama “Aquí Georgina”. Otro que atrae bastante, ya que lo han traducido mucho, es “Ella habitaba un cuento”. Son los que por el momento recuerdo, los que me han comprado en distintas partes del mundo.

RP: Da gran valor a las mentes jóvenes, con menos prejuicios y experiencias negativas.

GS: La juventud en sí es bella. Cuando trabajé en una universidad, durante varios años, si andaba deprimido y veía a los jóvenes ahí, en el campus, me animaba. Me re-animaban, recibía una vitalidad impresionante. A medida que uno se va haciendo

viejo, se apega más a la juventud. Quizá sea una especie de miedo al transcurrir del tiempo, y quisiera uno aferrarse en la adoración a los jóvenes. Le decía a mi hijo hace poco, que es muy joven y bello, por qué entre más viejo me hacía yo, más me gustaban las mujeres jóvenes. Le llaman a uno “rabo verde”, pero no, es una cuestión estética; o miedo al paso del tiempo.

Por otro lado, he comprendido, desde el punto de vista de la creación literaria, que hay experiencias que ya no puedo vivir, visiones que ya no puedo tener. Si estoy cercano a los jóvenes, puedo aprender mucho de ellos, de lo que viene a futuro. Hay jóvenes muy frescos, pero otros que desde los diecisiete años están muy maleados y te pueden meter una cuchillada en cualquier momento. Por eso, cuando voy con ellos, uso chaleco antibalas... No, no es cierto. Un escritor debe aprender de su tradición, pero también de lo que va delante de él. Si no, se queda anquilosado. Si uno cree que ya llegó a la cumbre, aunque haya llegado según la crítica, nada más va a repetir circularmente lo que ya logró. Como soy un inconforme permanente con mi propia literatura, busco en la juventud las nuevas visiones, las nuevas sensibilidades. Por eso trabajo mucho con jóvenes.

EL: ¿Algún cuento que exprese, hable o provenga de esta relación con la jovialidad, con la frescura de la juventud?

GS: Los últimos textos que he estado escribiendo, de unos diez años para acá, se deben a mi relación con la juventud. Son más juguetones, más divertidos, muy poéticos, aliados del *cómic*, del dibujo animado, de todo lo que le atrae al joven. Veo canales de televisión para niños y adolescentes, los creadores de estas series son muy imaginativos. La cultura de la imagen es la gran competencia de la literatura: hay que aprender de ella, ya que ella misma se nutrió de lo literario... O me disfrazo de joven y me meto a una *disco*. Es horrible, pero ves cosas maravillosas allá adentro.

EL: ¿Ves mujeres lindas? Platícanos de la mujer linda, una obsesión y presencia recurrente en tus textos. ¿Cuándo apareció, en primer término? ¿Es una, varias mujeres, una abstracción de muchas, o una mujer linda que todavía estás esperando y no ha aparecido?

GS: En literatura, en redacción, en adjetivación, la palabra “bello” está casi prohibida. “Aquella tarde era bella” te la tachan, está censurada. “Hermoso” también está *out*. Entonces, buscando un adjetivo que expresara más o menos lo mismo, pero más perdurable, encontré “linda”. Este adjetivo es aplicable a todas las mujeres, no sólo a una. Como dice el dicho, “hay un roto para un descosido” o algo así. Para un hombre,

independientemente de lo que opinen otros, su mujer es linda. Tanto el lector como la lectora se identifican con esa entidad de “la mujer linda”. Por teléfono, o cuando le das un regalo a alguien, te dicen “ay, qué lindo”. A lo mejor va a entrar en decadencia más tarde el adjetivo pero, por el momento, está muy vigente.

EL: Has dicho que toda mujer es linda.

GS: Así es.

EL: Eso nos lleva a una paradoja. A una barbaridad.

GS: Dime.

EL: O Margaret Thatcher es linda o no es una mujer.

GS: Le dicen la “Dama de hierro”, entonces es una robot.

RP: No sólo cuando escribe, sino también cuando habla, ya que hemos dicho que son casi sinónimos en su caso, resulta difícil diferenciar la realidad de los sueños. ¿La vida es sueño?

GS: Es un sueño que pasa demasiado rápido. Así que hay que vivirlo lo mejor posible. Sin embargo, en últimas fechas, he preferido vivir la vida con su realidad brutal, quitarle la visión onírica y afrontarla aunque a veces resulte dolorosa.

RP: Eso conecta con su amor a lo cotidiano.

GS: Disfruto mucho las cosas diarias. No sé si por haber conservado demasiado a un niño interior, lo que llamo el “yo niño”, que es el que creo que escribe y, a veces, el que se expresa en lugar de mí. Puedo ir caminando por la calle y encontrar un tornillo. Otras personas ni lo ven. Yo lo levanto, me lo llevo y ahora lo tengo en casa. De niño, cuando ya las monedas de un centavo no valían nada, veías varias tiradas en la calle y nadie las levantaba. Es lo que está pasando ahora con las monedas de diez centavos en México, por todos lados te las encuentras. Voy juntando moneditas de diez centavos y, de pronto, tengo un peso. No es para gastármelos, sino que, como soy supersticioso, siento que esos diez centavitos me van a dar buena fortuna. Son ideas muy infantiles, es mi manera de jugar. Mi casa está llena de objetos de todo tipo, desde una cerámica de dos mil dólares o no sé... No sé los precios tampoco. Hasta un sacapuntas desusado y que le encuentro una belleza especial.

No soy muy exigente para la vida diaria. Lo mismo puedo dormir en el suelo, en la tierra – lo he hecho, no nada más lo digo – que en una cama del tamaño de la recámara. Prefiero, en los viajes, los hoteles modestos, las posadas, los hostales, lo más pequeño y familiar posible. Ahí, como camaleón, te confundes con los demás y te acercas a la gente. En cambio, en un hotel gigantesco, con multi-servicios, simplemente

eres parte de la decoración. En un mesón eres persona. A veces los administradores del hotel, o los botones, están mejor vestidos que tú y te da vergüenza estar a su lado. Se ofenden porque les das tres dólares y te los avientan en la cara. En un mesón das tres dólares de propina y el señor se pone feliz, trae a la esposa, te la presenta y... es día de fiesta. Das otros tres dólares, luego diez, mandas traer botellas y salen los de los demás “partos”. Se amanece uno ahí con toda la gente y se le olvida ir a los museos, a los ríos, subir a las catedrales y todo eso. En un mesón, en Florencia, se vive de maravilla.

RP: ¿Qué le gustaría que le preguntaran y qué no le gustaría que le preguntaran?

GS: Me gustaría que me preguntaran si he ido a la luna o no. Y no me gustaría que me preguntaran con cuántas mujeres me he relacionado.

RP: ¿Ha ido a la luna o no?

GS: Sí, varias veces. Especialmente al lado oscuro. El lado visible, cuando estoy allí, te deslumbra muy feo. Además, todo el mundo te está viendo desde la Tierra. En cambio, en el lado oscuro, puedes pensar lo que quieras y nadie se da cuenta.

RP: El lado oscuro equivale casi a las mujeres con las que ha estado.

GS: ¿Es qué?

RP: Casi lo que no quería que le preguntara.

GS: ¿El lado oscuro? Claro.

EL: ¿El número de mujeres en tu vida está en el lado oscuro de la luna?

GS: Sí, el número de mujeres en mi vida está en el lado oscuro de la luna.

EL: Así como existe una cotidianidad y una fusión entre la realidad y lo onírico, hay quizá una especie de hábitos, obsesiones, estilos que se van labrando con el tiempo, ciertos patrones de escritura. ¿Cuáles podrían ser tus apócrifos, los que sientes que escribiste de otra manera, donde abordaste otros temas? Cuentos insólitos que, de no saber que los escribiste, difícilmente te los podrían atribuir.

GS: Creo que buena parte de mis primeros cuentos. Como era ultra-radical de izquierda, marxista, leninista, maoísta, malthuseiano, schumpeteriano..., obviamente, cuando empecé a escribir quería denunciar las barbaridades de la burguesía y de sus súbditos: el ejército, las policías secretas y todo eso. En realidad, cada vez que escribía un cuento de corte social y de denuncia, me salía uno fantástico. Recuerdo que leí un libro muy grande y tortuoso de Lenin que se llamaba *Materialismo y empíreo-criticismo*, nada más el nombre era como de adivinanza. Como era tan mal polemista por escrito, Lenin hacía citas enormes de idealistas como el obispo Berkeley, Lambert, etc. Y me olvidaba de las citas de Marx y Engels, que eran más chiquitas. Me maravillaba con los

idealistas, me parecía fantástico lo que decían. Por culpa de Lenin me hice idealista.

EL: Los “Diálogos entre Hilar y Filón”, de Berkeley, te convencieron mucho más que Lenin.

GS: Por eso admiro al Che Guevara, creo que era más berkelyano que marxista.

EL: ¿Y los cuentos actuales que más te han parecido venidos de otro lado, como si te hubiera poseído otra persona, como si no los hubieras escrito? ¿Te ha pasado eso?

GS: Sí, cómo no. Aparte de las ficciones breves que estoy escribiendo y que sí tienen toda una intención personal, hay otros cuentos que son como disidentes, que parecen venir de otro lado. Tengo uno que se llama “Despadrada” que es muy muy perverso. Una voz femenina me poseyó y, a partir de ahí, lo escribí. Tengo otro que se llama “San Tao”, también muy irreverente respecto de la religión. Yo soy creyente, creo que algún amigo de Lucifer se me metió, luego lo escribí y se fue. O “Dragón negro”, en el que faltó el respeto a la selección mexicana de fútbol. Me pueden expatriar y me nacionalizo vietnamita.

EL: Estamos por terminar. No sé, Rafael, si quisieras hacer una última pregunta.

RP: Una última. Como aliado de la imagen, ¿cuáles son sus películas favoritas?

GS: De las que me acuerdo, *Ciudad blanca*, *Pulp Fiction*... Ay, me falla la memoria con la presión encima. Ahorita me aturullé y no puedo contestar.

EL: Tal vez sí sea fácil recordar cuáles son las imágenes y palabras, o imágenes vueltas palabras, que obsesivamente se cruzan en tu mente, que una y otra vez, transfiguradas con rostros distintos, en facetas distintas, vuelven y recurren en tus textos.

GS: Hay varias: “linda, breve, bicicleta, parámetro, zapato, cabello, caballo”. Creo que son de las principales.

EL: Algo que te gustaría decir para terminar por ahora, de lo que no hayamos hablado.

GS: Ah, ya me acordé: *Ciudad blanca*, *Pulp Fiction*, *Rumble Fish*, *Escenas de una familia*, *Los siete samurais*, *Morir en Venecia*, *Stalker*...

EL: Estas películas de Pixar, de animación, como *A Bug`s life*, las de bichos, de hormiguitas, esta última de las granjas, de los monstruos que animan objetos: ¿les encuentras algo cercano a tu literatura, a tu inspiración? ¿Te gustaron?

GS: Sí, cómo no. Las voy a ver con mucho gusto, por interés de investigación. Incluso he estado pensando en que varios de los últimos textos que he escrito podrían convertirse en dibujos animados, me quiero animar a escribir los guiones.

EL: ¿Algún texto es candidato a ser algún día imagen?

GS: Tengo uno que se llama “Pájaro carpintero”, que es de un proceso que llamo “técnica de arabescos”. Consiste en la unión sistemática de acciones, pero a través de una permanente metamorfosis, como sucede en una caricatura, en un dibujo animado. Te viene persiguiendo un oso, se tropieza, vuela como tres metros arriba, cae encima de un expendio de *hot dogs*... Aparece el *boom* típico del *cómic*, la estrellada, y luego se ve girando al oso envuelto en salchichas. Es una maravilla, tiene lógica, no se mata aunque vuele tres metros. De ahí me nutro mucho, realmente. Hacer aportaciones de imágenes, de poesía y de metáforas ya no es tan fácil. Cada día se van agotando más. Muchos poetas actuales dicen que la imagen y la metáfora están en desuso. Más bien, creo que no pueden hacer metáforas y declaran muerta la imagen para no verse en líos ellos mismos, ¿no?

A.1.5. Entrevista 5.

Reunión de los pasajes más interesantes recibidos por vía electrónica desde enero de 2003 hasta diciembre de 2006.

RP: ¿Cómo se encuentra en estos momentos?

GS: Me he teñido el pelo de castaño oscuro, con rayos naranja castaños claros; me he quitado el bigote y he bajado unos quince kilos. Me he cambiado el nombre para la firma de *e-mails*, a ver si logro que la gente me llame don Guillom. Estoy empezando a sentir ganas de volver a escribir. Ya está en circulación mi libro *La pantera de Marsella* en su última versión. Es bello el libro. Mis *Cuentos reunidos*, en Alfaguara, no saldrán hasta finales de 2006 y la difusión se hará en febrero de 2007. Lo presentarán Fernando del Paso, José de la Colina y Hernán Lara Zavala. La editorial me ha pedido que reduzca a quinientas cuarenta las pruebas, aunque daba para seiscientos sesenta. No es fácil sacrificar ciento veinte páginas de cuentos, pero creo que quité los menos comentados.

He estado en Guadalajara, impartiendo un curso-taller: me he vuelto un *speaker* que puede tener cuatro horas de atención de un grupo de veinte personas. He dado clases en la Universidad de Sevilla, manteniendo un grupo de también una veintena de participantes. Les descubrí, nada menos, que a un paisano suyo: Rafael Pérez Estrada. He encontrado otro par de libros suyos, con los que mi biblioteca se enorgullece. Participé en el Festival Internacional de Letras en el Golfo, con muchas actividades. En España me hospedé en casa de la nieta de Ortega y Gasset. En el Festival, donde quedé por arriba de Antonio Tabucchi, Hans Magnus Enzensberger y Carlos Fuentes, por ejemplo, conocí a un gran poeta andaluz: José Luis Reina. Nos hicimos muy amigos, él conoce muy bien a la nieta del filósofo. El único caso de un escritor, en el Festival, del que se acabaran sus libros y la gente lo anduviera persiguiendo haciendo colas, fue el mío. Me sentí muy contento y le doy gracias a Dios por otorgarme este éxito. Me tocó leer en la ronda donde estaba Hans Magnus y, luego que terminé mi lectura, me decomisó el libro grande del Fondo de Cultura Económica y *La Gioconda en bicicleta*.

También he asistido al Encuentro Internacional de poetas en Morelia. Aparte de varios viajes por la República de México, en la Universidad de Neuchâtel, Suiza, realizamos el V Congreso de Minificción. He cambiado mis oficinas a la colonia Roma y he mudado buena parte de mi biblioteca. Vivo en un departamento, solo, con mi preciada soledad. Lo he montado muy bien, estoy a gusto y comienzo a sentirme cada vez mejor. Ahora tengo que ir a una oficina que un amigo me ofrece para que entre

ambos llevemos a cabo actividades culturales. Una biblioteca como la mía supone un gran peso, por no decir lastre.

RP: ¿Qué lecturas le están atrapando estos días?

GS: Voy muy avanzado en mis clases de clásicos y estoy empezando a tomar clases de latín. Me ha encantado un texto de título “Escudo”, atribuido a Hesiodo, sobre el escudo de Heracles. Me emociona introducirme en los textos arcaicos. Paralelamente he empezado *Julio César*, de Shakespeare, tras haber terminado el maravilloso *Antonio y Cleopatra*. Es en verdad un genio y para mí sería el único autor, aparte de los grecorromanos, al que incluiría entre los “clásico-clásicos”. A partir de ahí, los otros clásicos se constituyen por país, como nuestra Sor Juana Inés de la Cruz y nuestro Carlos de Sigüenza y Góngora. En medio del desastre, por lo menos he seguido leyendo y estudiando letras clásicas, como a los presocráticos y a Platón. Aristóteles, aunque sé que es el grande, a mí me parece cierta rémora para el pensamiento de Occidente por su “metodologización”; sobre todo cuando la Hélade toleraba pensamientos de Oriente y podía realizarse una mezcla benéfica que no terminara en la bomba atómica.

De un buen número de novelas, me impresionó *El nombre de la rosa*, de Umberto Eco, y me divirtió *El jugador*, de Dostoyevski. Ahora releo *Madame Bovary* y relatos de John Cheever, un norteamericano nacido en 1912, antecedente de Carver y Salinger. También descubrí *Amar o depender*, del argentino Walter Riso. Se trata de un libro de psicología pragmática, pero que me ayudó a terminar mi última relación amorosa. De Pérez Estrada me deslumbra la belleza de *El domador*. Hay dos libros suyos de mi preferencia: uno es la antología, la mejor que se ha hecho de su obra, titulada *El levitador y su vértigo*. Se editó en 1999 en Calambur, en la Colección “Los solitarios y sus amigos”, dirigida entonces por Diego Doncel. El otro que me parece fundamental para España y lo español, a la manera de pensar de Unamuno y sobre todo de Ángel Ganivet, es *Ulises, o Libro de las distancias*. Es una novela, por llamarla de alguna manera, que todo lector español debería leer. Y no sólo español, ya que apunta para nuevo clásico, como el italiano Calvino. Con delicadeza y temeridad, supone una reafirmación de españolidad ante los bárbaros del norte de España. No hay que olvidar que cuando Julio César domina Las Galias, las habitaban hombres tribales, como gran parte del norte de Europa y del Este. Por ello Minos se establece en la isla ante las batidas de los que atacaban a los futuros griegos, en cualquier momento.

Que los países allende los Pirineos sean ahora grandes potencias no les quita su pasado bárbaro, que ahora eluden con “extremadas buenas costumbres”. Pienso en

México y en su conquista por los españoles: España era un reinado en toda la extensión de la palabra (traía tras de sí incluso el doblegamiento de los ingleses) y, debido a la bravura e inteligencia de Juana la Loca, que sí murió loca, gracias a Dios, se fundó no sólo el gran reinado de España, sino que se consolidó el Estado que dominó Europa por un buen tiempo. El establecimiento de los árabes, con su gobierno laxo de cinco siglos, permitió que cuando llegó el Virrey Villena a la Nueva España, los mexicanos que se formaron en la mezcla de razas recibieran la herencia milenaria de los indígenas, la de los españoles y, con ellos, la de los árabes. No en vano cerca del 40% de nuestra lengua está permeada por arabismos, además de la conducta mexicana que, en no pocos casos, responde a las culturas indígenas. Si se pusiera a Tláloc, el dios fundamental entre los dioses de Mesoamérica, en un santuario, habría millones de mexicanos adorándolo; pero nuestras autoridades han sido y son obtusas. Recuérdese cuando lo desenterraron para que lo pudiera observar Humboldt: esa noche estaba cuidado con flores veladoras y algunos indígenas lo reverenciaban.

Me interesan los escritores que miran detrás de las cosas, que intuyen, adjetivan con buena fortuna y son dueños de su lengua. Nada tiene que ver la España negra con Pérez Estrada; él pertenece ya a la galaxia. Se entrega con todas sus posibilidades lúdicas, intuitivas y enérgicas. Ahora estoy leyendo la novela *En el culo del mundo*, de António Lobo Antunes, y me parece una maravilla. He leído de esto y lo otro, como siempre, y aunque me he encontrado con textos excelentes, el Lobo me genera ese cosquilleo en los dedos que identifico con las ganas de escribir. Imagina a Pérez Estrada combinado con Felisberto Hernández, pero en prosa extensa, de gran, gran, aliento. Para mi sorpresa, las formas literarias de *En el culo...* se parecen un poco a las últimas prosas breves, entre narrativas y poéticas, que he andado escribiendo durante más de un año y que ya conforman un libro. Mientras más leo su novela, más lo considero un fenómeno. La fortuna que tenemos con él es que ha publicado algo así como una docena de libros y todavía le sobra mucha vida para deleitarnos con más. Debió ganar el Premio Nobel.

Estuve también leyendo libros de Ray Loriga, como *Lo peor de todo* y *Tokio ya no nos quiere*; me encanta su literatura y me gustó conseguir otros libros de él. Acabo de terminar de leer *Tres rosas amarillas*, de Carver, por enésima vez, y por enésima vez he terminado llorando. El cuento más conmovedor y mejor, desde mi punto de vista, es “Caballos en la niebla”, como quizá debió titularse el libro. Me está impresionando *La proposición del fundamento*, uno de los últimos textos de Heidegger. Se trata de un autor difícil, sobre todo por su manera actual, no metodológica, de filosofar. Esto le

lleva a reiterar sus formulaciones, de modo que su lectura semeja andar por un camino plagado de matorrales espinosos; pero, cuando llegas a un claro, viene un estado de vértigo y gusto. Paralelamente releo a Pascal. Pienso releer toda la obra de Kafka, combinándola con Lobo Antunes y otros autores, como Joyce. Clásicos con modernos. Por lo pronto terminé *La muralla china*, texto estupendo, un clásico, como *El castillo*, que me parece un monumento. Ojalá Kafka hubiera podido terminarla y re-trabajar el segundo 60% de la novela. La entrada es muy bella; luego vienen discursos de sus personajes, discursos maravillosos.

RP: Háblenos de cómo escribió cuentos como “El pájaro carpintero” y “Fuera del tiempo”.

GS: “El pájaro carpintero” es un texto que me agrada mucho. A veces, en medio del ficcionar, se cuelan estas historias del lado triste de la vida, con la esperanza de la magia. No hace mucho tiempo, no podía escribir un cuento donde una mucama robaba unas manos nuevas que estaban dentro de una maleta, entre otros muchos pares de manos. La idea la tenía guardada desde hacía un par de años, y lo mismo me pasaba con la novela *Vosotros los mismos*. Ya tiene en mis archivos quince años; sería cuestión de dedicarle unos días para terminarla. Pensaba que el cuento de las manos y la novela iban a ser excelentes. Mi psiquiatra Patricia Espinoza me aseguró que por este problema no concluía los textos: quería escribir EL cuento, así con mayúsculas, y LA novela. Me dijo que estaba bien que me esforzara por construir buenos textos, pero que la perfección no existe y menos cuando alguien se la exige a sí mismo. Me recomendó que me quitara de la cabeza la excelsitud y me aplicara a hacer lo mejor que pudiera porque, de lo contrario, nunca iba a terminar; podría llegarme la muerte, ésa que se impone sin lugar a duda. La perfección sólo le corresponde a Dios. Es normal que algunos humanos busquemos ir hacia ella, pero con la conciencia de que nunca se alcanzará. Ni juntando cien vidas. Ninguna exigencia, ni propia ni del entorno, es pertinente cuando nos lleva a pensar en el GRAN TEXTO. El contrapeso consiste en ponerle una buena dosis de humildad y darle la vuelta a la idea de perfección que, al final, hace que se agazape un tanto la soberbia. En esto estuve empeñado y ya terminé el cuento con un final que no tenía previsto, lo que confirmó el dicho de Patricia.

Estoy avanzando también en la novela; me quedan por terminar dos capítulos, modificar el último y darle cierta ambientación externa al drama. Transcurre en cualquier ciudad, o en todas y ninguna; no hay datos concretos sobre su pertenencia a ningún país. No pongo muchas expectativas cuando me presento a un concurso literario.

Así debe ser concursar: mandar el texto y olvidarse.

“Fuera del tiempo” forma parte de la secuencia de cuentos al estilo carveriano que he estado escribiendo, aunque inevitablemente se cuele un tanto de mi particular estilo. En lo personal me divertí mucho escribiéndolo, imaginando al *sioux* con sus dientes de oro. Siempre tuve ganas de usar un diente de oro para un personaje, pero en treinta y siete años no se había presentado la ocasión. Cuando era niño, era común que los adultos se pusieran piezas dentales brillantes: tenía un tío, al que le decían Fallo, que usaba un par de ellas. Por desgracia, en la actualidad los dientes dorados están mal vistos y sólo los narcotraficantes los usan, pero sigo teniendo ganas de ponerme al menos uno.

Pienso que para los admiradores de Carver no estaría mal entregarles un libro que ayudara a evocarlo; desde luego, dentro de mis limitaciones. Mi primer maestro de escritura, Andrés González Pagés, nunca pudo descollar del todo aunque en mi época juvenil fuera conocido. Siempre me decía que un escritor de cuentos debía tener capacidad para escribir todo tipo de relatos: realistas, psicológicos, poéticos, fantásticos. Esto nunca lo he olvidado y por ello le entro a escribir de todo. En varios artículos de mi columna *Homo non sapiens* hablo acerca de mis experiencias sobre el fútbol en mi infancia y adolescencia. Con estos escritos doy comienzo a, quizás, una serie de textos autobiográficos. Tal vez inicie lo que, a la larga, podría ser una autobiografía sincera y sencilla.

De los tres textos autobiográficos que he escrito sobre fútbol, uno de ellos se publicará en *El Financiero*. Seguiré con la línea autobiográfica, aunque a veces dos cuartillas me resulta un espacio demasiado estrecho para este objetivo. Por el momento, escribo sobre mi padre. He leído páginas de Chateaubriand y otras autobiografías para observar cómo las han resuelto los verdaderos grandes escritores.

RP: ¿Cuáles son sus planes de escritura?

GS: En julio me mandan las pruebas definitivas de mis obras incompletas. Lauro Zavala ha escrito la nota introductoria y Francisca Noguerol el prólogo²⁰⁹². Revisando mis archivos inéditos me di cuenta de que, antes de la larga sequía, en verdad escribí mucho. De tal suerte que he armado un nuevo libro de cuentos, de título *La guerra oculta*, para dárselo a Lectorum, editorial joven que se ha portado muy bien conmigo. Todavía me queda material para un libro de prosas poéticas, con híbridos como “Flor de

²⁰⁹² Samperio se refiere a *Cuentos reunidos*.

calabaza”. Guardo una serie de cuentos de corte carveriano con los que, escribiendo unos ocho o diez más para la antología, quedaría mi mejor homenaje para él y sus *fans*, yo entre ellos.

He vuelto a leer con pasión *La Ilíada* y *La Odisea*, lo que me ha otorgado un placer mayor. Las leí a los catorce años y cada cierto tiempo vuelvo a ellas; he pensado últimamente que la más compleja y completa en cuanto a su mundo dramático es la primera, ya que en ella se vuelcan todas las emociones y sentimientos, positivos y negativos – hasta mediocres – del ser humano. Constituye casi la síntesis de lo que le va a suceder al ser humano en los siglos venideros, hasta el momento en que hablo. Por eso son clásicos, porque vuelven a mover las pasiones sin importar los siglos que hayan pasado.

Cuando no puedo escribir, a menudo practico el siguiente método: llegada la noche, me obligo a escribir un *haiku* y nada más que uno. El tema depende de mi humor; luego los archivo en carpetas en función del estado de ánimo: depresivo, contento, desilusionado, enojado, etcétera. Y ahí los voy guardando. Tanto respecto de la vida como de la escritura o de las relaciones con las mujeres, siempre hay un lado visible y otro oscuro. Por ello me entusiasma “La canción a Prufrock”, de T. S. Eliot. Me reconforta pensar que he vivido en esta vida otras veinte, lo que me aleja del temor a la muerte. He estado a punto de morir en varias ocasiones: por ejemplo, un agente policiaco me amenazó con una pistola en la sien y otro cortando cartucho. Estuve en la cárcel en 1968 y sigo aquí, vivo y coleando. Todo un sistema de milagros. No puedo estar más que agradecido con el Invisible. Me sorprenden hechos como que alguien se fije en mi literatura o en mis ficciones breves; o que quieran publicarme un libro en Barcelona, ciudad de mis preferencias, que he recorrido palmo a palmo, admirando a los artistas a los que rinde tributo. Tengo cincuenta y ocho años, la vida va a velocidad de Fórmula Uno, si no es que ya existe la Fórmula Cuatro. Me hace feliz saber que al fin podrás regresar a trabajar en mi obra, lo que me alienta a seguir escribiendo.

RP: ¿Repasa sus primeros libros?

GS: En mis libros iniciales puedes percibir con mayor nitidez los mexicanismos e, incluso, los latinoamericanismos. Para mí sería difícil detectar los juegos de palabras, ya que casi no repaso mis primeras obras. Releo mucho lo último que estoy escribiendo, por obvias razones, o los libros recién publicados; pero los anteriores los dejo reposar en sí mismos. A veces me salen textos como si sudara en este calor tremebundo del D. F. Soy muy inseguro con mis escritos recién salidos del horno.

RP: ¿Cómo han sido sus últimos cuatro años, desde el punto de vista literario?

GS: Salió la reimpresión de *Lenin en el futbol* en la colección Punto de Lectura de Santillana. Escribí un decálogo para el perfecto cuentista, con “pirataje” de César Vallejo incluido. Como varios “vallejistas” me insistían en escribir a partir de algún texto vallejiano, decidí hacer un *collage* de sus obras modificando en lo mínimo algunos versos y agregando alguna inevitable palabra. En otros textos he incorporado a mi prosa poética versos de Paul Celan. Tuve que hacer una selección de mis cuentos para una grabación, aunque para mí resulta difícil elegir. Me gustan los textos nuevos, como “El teólogo” o “El pájaro carpintero”, pero no pocas veces me he equivocado. “Te amo”, que lo tenía olvidado, ahora es de los más leídos y escuchados. Hasta las lágrimas me saca. “Tiempo libre”, que lo consideraba un ejercicio entre kafkiano y cortazariano, lo han comprado en Estados Unidos y otros lados. Finalmente confeccioné una lista que apareció en un *CD* de la UNAM: se llama *Voz viva de México*, donde incluí mis cuentos imprescindibles en setenta minutos.

He escrito mucho durante estos cuatro años. Cuando no pude, la máquina de escribir interna siguió trabajando. Hasta el momento no había sabido cómo aplicar las enseñanzas de Pérez Estrada. Lo he leído y releído con obsesión y los primeros frutos ya empiezan a salir; desde luego, intentando integrar los recursos perezestradianos a mi propio proceso estilístico. Espero haberlo logrado, pero agradezco cualquier reseña crítica que pueda serme útil, sin importar que los comentarios sean negativos. Algunos textos me salieron medio barrocos, sobre todo por la adjetivación antes y después del sustantivo, por el fraseo largo y por generar una metáfora de la metáfora de la metáfora. Me preocupa que los textos queden recargados, pero no el “*lektor*” al que le da pereza seguir el proceso de metamorfosis del significado. Me interesa el buen lector, el que sabe distinguir entre el recurso barroco fructífero y el sobrecargado. Por eso pasé mucho tiempo en el laboratorio; creo que, encontrando el tono donde me sienta cómodo, podré retomar en algún momento el *Cantar de Guillom et Annabella*.

He escrito una biografía “novelada”, para el amplio público de Alfaguara, sobre Emiliano Zapata. Se están editando cincuenta mil ejemplares para la Secretaría de Educación Pública; creo que será un libro que se leerá siempre. No sólo porque soy especialista en Zapata, sino porque está dirigido tanto para adolescentes como para adultos. A quienes se lo he dado a leer, me han dicho que les provoca el llanto.

También he realizado *haikus* para un pintor que va a elaborar una animación. En este género, o son buenos o no son: escribes diez y quedan tres. Coincido con varios de

mis lectores en la visión estética y en nuestro gusto común por los autores que han dado de más pese a que la gente los ve de menos. Leí con gran placer y un poco de vergüenza tu estudio sobre *La Gioconda en "triciclo"*²⁰⁹³. Me ha conmovido y he aprendido a leerme mejor. Sólo te quiero hacer un par de comentarios, en los que tal vez no coincidamos. Creo que en "Las sombras" Sotelo no es acuchillado, sólo lo parece. Le meten un estilete en el cuerpo, pero quien muere así es la prostituta; aunque, como la narración es tan vaga, puede interpretarse que, al despertar en el basurero – reviviendo o resucitando como Lázaro – el protagonista trae ya plasmado en su cuerpo a un demonio. La sombra también puede equivaler al desdoblamiento de personalidad del *Doctor* y el *Mister*. En el texto "La Gioconda en bicicleta", lo que intenté y parece que no se cumplió, fue elaborar un cuento-micronovela; de ahí que lo dividiera en capítulos.

El 5 de octubre de 2004 me hicieron un homenaje las instituciones más importantes del país por mis treinta años de escritor y mis veinticinco de maestro de talleres literarios. El concepto de promoción fue 30+25=55 (años de vida). Además ya va en su segunda edición *Después apareció una nave*. Preparé una antología-homenaje sobre Carver, recopilando cuentos a la manera de o con tema carveriano que no rebasaran las cinco cuartillas. Recibí muchos textos de México, de Latinoamérica en general, y de Europa. En la antología se incluyeron escritores de todo tipo, sin importar la edad ni el currículum: lo que interesa es el juego. Se llamó *Di algo para romper este silencio*; lleva tres ensayos al final y un poema carveriano al principio.

Salieron del horno editorial *El club de los independientes* y *Al filo de la luna*, ambos quedaron bien. En este último cada poema en prosa lleva una viñeta con la letra y su dibujo correspondientes. Ha sido un libro como siempre quise sacar, de arte con arte. Sigo sin entender del todo el poemario, porque lo tenía escrito desde hace cerca de quince años. Lo encontré organizando el archivo, que ocupa ya un cuarto. Lo escribí cuando todavía no había leído a Pérez Estrada; esto me enorgullece ya que se da, de hecho, un paralelismo. Por esta razón me atrajo, por la imantación con la poeticidad del malagueño, mi maestro desde antes de conocerlo. Nunca imaginé que *El club de los independientes* y *Al filo de la luna* saldrían antes que *Cielito lindo*.

RP: ¿Qué ideas le gustaría llevar a cabo en el futuro?

GS: Estoy elaborando "perdigones" o postales para todos los amantes de la prosa

²⁰⁹³ Samperio remite aquí a mi artículo "Flexible y permeable; mutante y ausente. Textos híbridos en *La Gioconda en bicicleta* de Guillermo Samperio", loc. cit.

poética-cuento. Quiero irlos intercalando con otros textos más largos. Algunos no salen tan perdigones y de pronto crecen, surgiendo una especie de cuento. Me invitaron a publicar un libro en la editorial Thule, de Barcelona, de unas ciento setenta páginas de ficciones breves. Por su aspecto de reiteración técnica, si es que se realiza el proyecto, pienso que merece la pena terciar los textos sobre zapatos con otros sobre pies. La finalidad estriba en no cansar al lector ni hacerle un “des-favor”. En cualquier caso, el editor José Díaz tiene las manos libres para armar mi libro como crea oportuno. Si el autor no es dócil, qué sería de los editores. Creo que “Dominó” va bien para el arranque del libro. Sustituiré las apostillas por un texto con el tema de lo mínimo y mi infancia. Respecto al título, *Zapatos de tacón* me parece muy atinado. Posiblemente se intercalen los textos de zapatos de tacón (rojos, negros, grises, blancos, verdes, amarillos, púrpuras, azules y otros) con ficciones que, de algún modo, toquen el asunto de los pies. El editor establecerá el orden definitivo, pero he aquí una posible lista: “Estación fatal”, “Tus zapatos rojos y los cuatro mares”, “Los zapatos de la princesa”, “Al fondo se escucha el rumor del océano”, “Cuando el tacto toma la palabra”, “Cocodrilo y chambelán”, “El hongo invisible”, “Pata quebrada”, “Los pies ocultos” y “Del zapatero”. “Zapatos de tacón azules” está escrito a petición de Lauro Zavala.

Russell Cluff ha hecho una selección de mis textos para una antología que posiblemente publicará la editorial Colibrí. Aún le falta decidir los inéditos. Estoy a punto de terminar el primer tomo del *Homo non sapiens*, de unas ciento veinte cuartillas, que tal vez publicará el diario *El Financiero*. Algunos textos intentan la divulgación filosófica, desde luego sin alcanzar las alturas de Ganimet, ni mucho menos de Unamuno, autores que disfruto mucho. Este tipo de ensayo debe recargarse en la estética, en la poesía que atrapa lo huidizo. El concepto tarde que temprano se endurece y su trasfondo analítico se vuelve opacidad. Las metáforas envejecen con mayor lentitud. Ahí tenemos al último Lorca, con sus estupendas imágenes, imperecederas, como las del pequeño príncipe Oscar Wilde.

Voy preparando una antología de Pérez Estrada, mi maestro. Tendrá unas ciento ochenta páginas de puras joyas perezestradianas. Asimismo, estoy elaborando un libro que se titulará *Cuentos alcohólicos*. Tengo otro con varios textos heterodoxos que se acercan a la prosa poética y rozan apenas alguna anécdota. He pensado escribir algunos un poco más breves para incorporarlos, pero de pronto vuelven a crecer.

RP: ¿Todo creador lleva dentro de sí a un psicólogo?

GS: Tengo problemas de relación con la figura de autoridad, con el padre

“*introyectado*”. Me ha sido muy difícil enfrentarlo, pero cada vez más puedo superarlo. No tengo discípulos, ya que soy maestro de la ebanistería de la palabra, nada más. Ante los grandes problemas recomiendo serenidad; y, ante los pequeños, atenderlos de inmediato para que no se conviertan en una hoguera inextinguible. Cuando me muera voy a dejar mis obras incompletas, no terminadas. En realidad deberían llamarse *Obras Inconclusas*. Cuando ya no esté por estas tierras, dejaré encargado en mi testamento que no se permita que pongan *Obras Completas* a mi literatura.

Cuando escribí *Textos extraños, Gente de la ciudad o Cuaderno imaginario*, nunca tuve en mente plantearme una escritura posmoderna. Por entonces no había leído nada sobre el asunto, es más, todavía no se hablaba de ello; sólo sentí que mi discurso literario se me estaba fragmentando en las manos y que había que hacerle caso a ese impulso. Cuando leí las opiniones de Lyotard sobre el tema, tampoco imaginé que mi literatura se pudiera relacionar con dicha epistemología. Quizá, inconscientemente, salió así. En todo caso, soy del club de los “Petrarcas de la posmodernidad”, aquellos que aman a profundidad y también *in extenso*. En verdad somos pocos los miembros de tal tribu. Entre ellos se encuentra mi amigo Julio Bracho, quien se preparó ciencia política en la Alta Escuela de Estudios de París y sufre y disfruta del amor igual que yo. Somos de los que escribimos todo un libro a una mujer.

Por desgracia, o tal vez por alguna gracia, en ocasiones paso como dos meses sin escribir. Necesito darme ese espacio para recargar baterías y retomar más adelante la escritura. Esta racha de no escritura suele coincidir con mucho trabajo de oficina, que me absorbe la energía creativa. Respecto de los silencios literarios, no hay de qué preocuparse. Lezama Lima aseguraba que el poeta anda errante en silencio hasta que, de nuevo, se topa con una dinámica oscura. La ventaja de tal corriente es que aporta estructura, universo de lenguaje e imágenes (o escenas). Si no puedo escribir, ya me toparé con alguna de esas dinámicas que llevo en el cuerpo. Vale la pena seguir por estos lugares de Dios y “la Guadalupana”, escribiendo mis pendejadas.

RP: ¿Qué tal el equipo de sus amores?

GS: El América se coronó campeón en 2005, luego de mucho tiempo. Vi el partido con llanto. El marcador global fue de 7-4. La vuelta se jugó en el Estadio Azteca, que se pintó de amarillo. En el primer encuentro quedaron 1-1 y en el segundo 6-3. Me puse muy contento y mi alegría fue tal que salí a celebrar al Ángel de la Independencia, donde ondeaban miles de banderas amarillas. Eran como águilas doradas del Ángel, que volaban hasta Insurgentes por todo Reforma. El caballero guarda con dignidad sus

colores, aunque sea vapuleada su caballería. Así pasé años, flameando los colores amarillo y azul sin esconderme, ofendido y denigrado. Pero finalmente levanté el rostro, triunfante, como se conduce un caballero: teniendo cariño por el color vencido, sin humillarlo.

RP: ¿Qué les recomendaría a los escritores noveles?

GS: Les recomendaría que desatasen la poética que tienen limitada, escondida, prohibida. Quizá así surja una fuerza que los confirme como escritores de profundidades y sutilezas. Con frecuencia percibo que estoy en un plano de sensibilidad semejante al de algunos jóvenes: encuentro frases, versos, que me hubiera gustado escribir o que resuenan como si formaran parte de algún texto que hubiera escrito hace quince días. Resulta hermoso encontrar a escritores sintonizados en la misma estación de radio que sólo escuchan unos pocos. Me gustan los artistas que no renuncian a la metáfora alucinante que puede convertirse en un tigre, un perro tímido o gatos que saben de su “gatunidad” en medio de los trastos y trebejos de la casa. Qué decir de las féminas que transitan en los versos, casi táctiles: aquellas a las que sin lugar a dudas podría extender la mano y acariciarlas en sus palabras. Felicito a estos poetas con un abrazo de cuatro brazos. He sentido que algún autor se estaba limitando o que tenía dentro una bola de fuego que no dejaba salir. Qué alegría cuando brota la creación como esas esferas de lumbre que vuelan en las noches por el campo y que uno confunde con brujas: en realidad, son poemas de “ferocidad” creativa. Lo justo consiste en dejar expresar los diversos aspectos de la interioridad: las voces reprimidas, pero también las que no lo están tanto. Eric Berne, uno de los alumnos de Freud, en sus investigaciones dedujo que nos habitan miles de voces internas: sólo llegó a identificar trescientas. Pensando en términos de escritura, requerimos las más importantes, partan del dolor, el sufrimiento, la autocrítica, el placer, el hedonismo, la fantasía, el miedo, hasta la voz reflexiva o perversa. Es preferible que broten al papel que a la piel de otra persona o de uno mismo. Hay que dejar fluir esas voces y luego identificarlas; cada una pide una estilística propia, diferente a otras.

De cualquier manera mis textos son yo y no me importa lo que vaya a decir la crítica cuando note el estilo dispar. No me interesan los resultados, sino el proceso que vivo en la escritura y la re-escritura. Como diría Zoey Glass, uno de los personajes de Salinger, a su hermana Franny: “Actúa para la Dama Gorda”. No hay que escribir para los inteligentes ni para los tontos: al final resulta que la Dama Gorda es Cristo. Él no hacía las cosas para obtener un beneficio, sino para satisfacer a su padre, en última

instancia. Si el escritor joven no es religioso, en lugar de Dios podemos poner una mandarina o una sandía grande.

RP: ¿Alguna conclusión acerca de nuestra relación epistolar, vía *e-mail*?

GS: Hemos hablado, con profundidad y sobre todo con sinceridad, de la vida, de la muerte y del amor. Aunque he tenido muchos errores en mi vida, lo importante es que estoy aprendiendo de ellos. Si puedo ahorrar a mis amigos parte del camino, como hermano mayor o padre adoptivo o transitorio, lo haré. Gracias al niño-adolescente que me habita, al que no sólo dejo que se exprese porque también le pongo límites pertinentes, puedo entender a los jóvenes. En el fondo te mira el niño, el adolescente, el joven y el casi viejo, los cuales ya voy cargando: todos ven, escuchan, sienten, leen, comprenden a un tiempo su entorno y, en especial, a las personas queridas. Igual me hago amigo del dependiente de una miscelánea y lo trato con respeto. A esto se refería Zoey cuando hablaba de la “indiferencia”: in-diferencia, sin diferenciar la alteridad homogénea. Si actúas o escribes, lo haces indiferenciadamente para todos o para ninguno: es decir, para la Dama Gorda.

Quizá un día van y le leen un poema tuyo a alguien en estado de coma durante meses. Uno no concibe qué tanto se queda en la piel, el sonido que de cualquier modo recorre el camino sensible auditivo. ¿Qué sucedió? Sólo Dios sabe. Sé que es un ejemplo extremo.

A.1.6. Entrevista 6.

Realizada a finales de 2008 por correo electrónico.

RP: Tras su grave accidente cuando bajaba de un avión y pasar varios meses convaleciente, ¿cómo se encuentra de salud, anímica y física, en estos momentos?

GS: Poniendo pie en el túnel que conduce a los que bajan de los aviones (en este caso de Monterrey a México, D. F.), sentí un mareo fuerte. Ya había tenido algunos, pero no tan potentes. Pensé en arrimarme a la débil pared del túnel, pero lo siguiente fue darme cuenta de que estaba acostado bocabajo, mirando a mi izquierda. Lo primero que vi fue una tela gris, diferente a las cobijas del hotel en que me había alojado durante mi estancia en Monterrey. Me pregunté en qué cama me encontraba. Sentí que algo me molestaba en el ojo derecho, me moví para enderezar la cabeza y comprendí que bajo mis anteojos había algo líquido. Me intenté incorporar y descubrí que era sangre. No me dejaron levantarme, me recargaron contra la pared y escuché una voz que decía: “Ya volvió en sí”. Era la señal de que me había desmayado y había caído como regla. Vinieron unos paramédicos, me pusieron en una silla de ruedas, me sacaron de las salas del aeropuerto y me subieron a una ambulancia. No me dejaban usar el móvil, así que pedí que me llevaran al hospital más cercano. Fui transportado a uno pequeño, sencillo pero eficaz. De inmediato me atendieron en una breve habitación y la doctora de urgencias, tras comprobar que mi presión estaba muy alta, me dio un medicamento y me tomó varias radiografías de la cara, ya que tenía rota la nariz. Al analizarme el labio superior, se percató de que lo tenía profundamente roto y necesitaría un cirujano plástico. Llegó como una hora después.

Frente a mi cama había un espejo y las personas y las voces del pasillo arribaban a mis oídos. Escuché que el doctor le preguntaba a mi novia, una mujer muy joven, que cómo se encontraba su “padre”. Siguieron platicando, pero ella nunca le aclaró que yo no era su padre. Entró el cirujano y de inmediato le dije que su labor era atender primero al lesionado que a la mujer del lesionado; se disculpó sin mucha pena, me tomó una foto con su móvil y me mostró el “golpazazo”, terrible, que me había dado en el rostro. Procedió a suturarme, mientras la doctora me medía la presión y se aseguraba de que ya estaba en orden después de los medicamentos que me había suministrado. La sutura fue más bien rápida: usaron xilocaína para adormecerme el labio. Al terminar, el Don Juan me comentó que la operación de nariz se llevaría a cabo tres meses después, una vez que se hubiera deshinchado, dándome un precio estratosférico, como si fuera el cirujano de Batman.

En cuanto el médico se fue, se me informó de que ya podía salir del hospital. Desde luego, esa relación no duró más allá de las dos semanas y le pedí a Mariela que me devolviera todos los libros que le había prestado, no por una actitud de venganza, sino porque tenía obras vitales para mí y mi biblioteca. Quiero suponer que el golpe me removió las vértebras de la cintura, ya que aproximadamente mes y medio después, mientras me preparaba para dormir la siesta, realicé un movimiento hacia arriba y me vino el gran dolor que todavía no cede, pero que ha disminuido bastante.

Para enderezarme la nariz recurrí a un quiropráctico que, en vivo, casi terminó su trabajo en tres sesiones y sin necesidad de operación, cobrándome una cantidad irrisoria. De la columna vertebral, con descanso, relajantes musculares, analgésicos y acupuntura, he logrado recuperarme en un 80% luego de dos años en cama. Es muy probable, me comenta mi doctora, que un choque de automóviles que tuve hace tiempo me la hubiera dejado debilitada, y que el golpe por el desmayo, más el movimiento “extraño” de la cintura, hubieran colaborado a la hora de devolverme el malestar. De la columna también había padecido unos quince años atrás. Lo del mareo y el desmayo lo ligan a la presión o, tal vez, a un ligero problema de corazón.

Anímicamente me encuentro bien, ya que guardando cama he podido leer mucho. Al abandonar la convalecencia, me aboqué a terminar un libro de poemas en prosa (con algunos en verso) titulado *Volvimos a escuchar ese adagio de Mozart* y, actualmente, estoy escribiendo lo que llamo “textos protosurrealistas”. Llevaré escritos unos veinte. Además tengo una pretendiente que acabo de conocer en Pachuca, Hidalgo, a la que iré a visitar el próximo 25 de diciembre de 2008.

RP: Recién cumplidos sesenta años, ¿podría hacer un pequeño balance de su trayectoria artística y vital a lo largo de estas fructíferas décadas?

GS: Cuando en 1976 obtuve el Premio de Cuento Museo del Chopo, convocado una sola vez por la Universidad Nacional Autónoma de México, pude publicar un libro con los diez primeros ganadores y me di cuenta de que había superado en el certamen a escritores de reputada trayectoria. En 1977, con el Premio Casa de las Américas de La Habana, Cuba, cuando el concurso se encontraba muy prestigiado, me colocaron de inmediato, a los veintinueve años, entre los mejores narradores de México. Hasta entonces sólo dos mexicanos, además formados, reconocidos y con sitio privilegiado en las letras latinoamericanas, habían conseguido el galardón: Jorge Ibarguengoitia y Emilio Carballido. A ojo de buen cubero, ambos tendrían veinte años más que yo cuando lograron tal reconocimiento. Esto me sirvió para que me situasen en su mismo

nivel con apenas mi tercer libro escrito. Sin embargo, estas reflexiones las vengo haciendo últimamente, he seguido publicando y, en el camino, a la edad de cuarenta años, recibí un premio nacional con *Cuaderno imaginario*. Y a los cincuenta y dos me dieron el Cervantes de París por el cuento “¿Mentirme?”, conocido como “La mujer de la gabardina roja”. Es decir, he intentado mantener cada cierto tiempo un punto de confirmación de la calidad de mi literatura. En estos momentos, ante el fallecimiento del maestro Arreola, referencia de la prosa breve, en varios artículos especializados se ha comentado que soy el mejor cuentista vivo de México. Esto se ha corroborado con la publicación de mis *Cuentos reunidos* en Alfaguara, al lado de grandes cuentistas de Latinoamérica y el mundo. También recientemente me han publicado en Francia y España.

Como obtuve la beca para creadores que otorga la Oficina de Cultura de mi país para escribir tres libros, estoy muy entretenido con el reto. Ya entregué el primero, el de poemas en prosa de *Mozart*. Ahora estoy planeando una novela y luego vendrá otra. Las energías para la escritura siguen muy presentes. Por otro lado, estoy muy contento de que mis hijos estén cumpliendo con sus propósitos y vayan hacia delante cada vez más.

RP: Los arriesgados textos de *La guerra oculta*, su última publicación hasta la fecha, son de una perfección formal y madurez temática envidiables. ¿Cómo se siente usted con este libro?

GS: Con él me doy cuenta de que mis lecturas de poesía resultan cada vez más fructíferas, ya que en no pocos de sus escritos utilizo recursos poéticos. Al mismo tiempo, ya no persigo la elaboración del cuento como se entiende modernamente, sino que busco, por decirlo así, darle una doble vuelta de tuerca. A veces, muy a la inversa, apenas le ejerzo media vuelta en tanto pretendo que la fuerza resida en el cuerpo del texto. Desde luego que *La guerra oculta* contiene “cuentos cuentos”, pero también se va al extremo con poemas en prosa. Hernán Lara Zavala, estupendo narrador mexicano, en su presentación del libro en México, comentó que las secciones podrían haberse publicado de forma independiente, como cuando se hacían esas ediciones grandes de Borges donde se reunía un breve atado de textos.

RP: ¿Qué proyectos literarios e ilusiones por cumplir se ha propuesto para la década que se avecina?

GS: En principio, terminar las dos novelas que tengo que entregar al Fondo Nacional para la Cultura y las Artes del país. En la primera, un grupo de amigos se reúne para planear un viaje que finalmente no se realiza: es decir, se trata de la “novela

del no viaje”. La segunda se adentra en la vida de una mujer alcohólica, desde su infancia hasta quizás el momento de su destrucción interior, sin que muera, o tal vez fallezca en suicidio. Asimismo, como en un primer momento en México se practicó el surrealismo principalmente en las artes plásticas, me interesa promover un leve movimiento literario “protosurrealista”. Creo que ahora estamos viviendo situaciones más que surrealistas con los asuntos del narcotráfico, los raptos, la violencia callejera, etcétera.

RP: Después de casi siete años desde nuestra primera entrevista, le propongo de nuevo que declare qué le gustaría que le hubiese preguntado y se conteste usted mismo.

GS: No exactamente qué otras preguntas, pero quisiera comentar que, como al principio de mi carrera artística, me gustaría recuperar mi dedicación al dibujo. Tal vez recibir clases y, mientras tanto, retomar el dibujo artístico donde lo dejé. Curiosamente, al revisar por *Internet* la obra de varios pintores que me entusiasman, como Degas, Bouguereau, Brueghel El Viejo, Renoir, Rubens, Goya, Durero, Velázquez, etcétera, a los cuales visité durante mi adolescencia en reiteradas ocasiones, me vienen las cosquillas de volver al arte dibujístico. Quizá con alguna instalación y, por qué no, con algo de pintura.

Por cierto, me encantaría volver a Salamanca cuando le realicen su examen de doctorado y estar presente en él, en tanto ha dedicado mucho tiempo de su vida a estudiar mi obra, lo que agradezco de corazón tanto a usted como a sus directores de tesis Francisca Noguerol Jiménez y Juan Antonio González Iglesias.

A.2. Puntos suspensivos (Textos inéditos).

Con el propósito de no confundir esta sección con los inéditos incluidos en *Cuentos reunidos*, se han englobado los siguientes textos bajo el título de un sintagma extraído de “Brisas”: *Puntos suspensivos*. Previamente he consultado a Samperio para configurar la presente recopilación con varios de sus escritos aún no publicados. Este breve libro consta de dos partes diferenciadas: verso y prosa. Los tres primeros poemas pertenecen al *Cantar de Guillom et Annabella*, un insólita narración lírico-épica que, construida con una perspectiva posmoderna, se halla archivada entre otros proyectos de la literatura samperiana y posee la hermosura de la obra inacabada. Tanto la elección de los fragmentos como su modo de presentación responden al criterio del autor.

Los diecisiete textos en prosa, en su mayoría creados en los últimos cinco años y ordenados cronológicamente en lo posible, se han elegido por su belleza y su interés a la hora de dar a conocer un mundo poético singular. En concreto, “(la letra que se perdió en el camino)” es un codiciado descarte de *Al filo de la luna*, otorgando un espacio privilegiado a las letras olvidadas del abecedario.

Los veinte regalos, en definitiva, constituyen una joya para esta investigación y prueban la vitalidad de su carrera. Muestran más facetas de su exploración continua, destacando por un caudal experimental que se despliega en descripciones arriesgadas e imágenes intuitivas.

Agradezco la generosidad con que Samperio nos obsequia tanto con sus inéditos como con los delicados e insinuantes dibujos que completan esta panorámica de su poética. La puerta no sólo está abierta, sino que sigue ampliando sus límites.

A.2.1 Fragmentos de *Cantar de Guillom et Annabella*.

**Soneto en verso blanco con pie más que quebrado
más un terceto que se metió a fuerza
sobre don Guillom y Teófilo
halcón de las preferencias de este digno señor
el halcón más débil de los polluelos
y expulsado del nido pero don Guillom
hizo que lo alimentara y cuidara
un águila sumisa y querendona**

Guillom sujeta el mensaje en la pata
de Teófilo halcón de su querencia
de pecho negro y sepia intuitivo
fiel amoroso de porte arrogante

alza el brazo Guillom el ave presta
extiende las alas levanta el vuelo
se eleva contra las nubes púrpuras
cielo azul cobalto y la floresta

Teófilo vuela desiertos montañas
la zona verde limón de los mares
divisa la curvatura del mundo
baja hacia los bosques ensortijados
luminosos grises verdes azules
donde emerge una torreta de mármol
rojiverde almenas de pura plata

deja las alas abiertas flotantes
dirigido hacia la ventana oval
donde asoma la doncella Annabella

se detiene Teófilo en el mármol

la Dama lo acaricia lo besa
desata el mensaje y le da lectura:
“mi amor se postra ante el dedo meñique
de su leve virgen alado pie”

**Soneto de don Guillom en su caballo blanco
de nombre Nautilus mejor conocido como
“El Caballo Blanco” porque los vasallos
han dicho que en las noches prietas
trota o levita como fantasma de pegaso**

me abrazó la bruma de la congoja
yo que he sido hipnotista y triunfador
de batallas con monstruos de trovador
fui sorprendido por un humo de hoja

quebradiza perdido en mi dolor
en mi alma y al fondo breve luz roja
donde este presagio turbio se aloja
exhibido en la ausencia de color

reflexiono mientras trota el caballo
nubarrones de palabras ignotas
como flores sombrías a mi paso

mi cuerpo pide una chispa de rayo
a las deidades río claro a gotas
para huir del pantano de este ocaso

Cinco

se percibe ya el eco de sus pasos remotos
vestigios del sonido de la pezuña que golpea
sus cascos salpicaron la espuma de la playa

sus figuras cruzaron próximas se alejaron
se disolvieron en la bahía y viene el eco recuerdo de su paso
pasaron por aquí pasaron por el horizonte
hacían polvareda en los montes los caminos
las crines claras se distinguieron en las noches
distantes

los prietos se metamorfoseaban en la noche
las manchas blancas de los pintos eran
raudos mapas

o cuerpos iluminados por su madre la bombilla milenaria
contra el mantón nocturno costurera que hila estrellas
sus hocicos nítidos bajo el halago materno
pasaron por aquí pasaron y por el olvido del olvido
sombras que atravesaron la Zona Tenebrosa
los de alas blancas volaron contra la humareda

les pusieron nombres como a los humanos
algunos ganaron la partida conquistaron honor y aura
galoparon los libros
en torneos guerras cacerías traslados esculpidos
muertos dispersos en el campo de batalla
sobre la falda del monte

su
sangre
e
s
c
u
r
r
í
a
entre

hierbajos arena rocas

los hombres hambrientos asaban sus patas
pasaron por aquí pasaron y por honores y por el terror
antes de la construcción de los castillos
antes de las murallas antes de los caserones burdos
antes de Adán y Eva antes de los hombres
en el inmenso silencio del mundo el cosmos
desde allá vinieron pasaron se alejaron
enérgicos determinantes los cascos enterrándose
los músculos de las ancas firmes ágiles móviles
se alejaron se difuminaron en la neblina humosa de la costa

el viento dolorido recuerda sus nombres
los va pronunciando con gozo nostalgia compasión
las palabras se esparcen caen sobre la arena
llega el padre mar las lame se las lleva
las guarda en su vientre
como se engulle las zapatillas de la Doncella de don Guillom
mi amo y señor el espada de los Sueños Agoreros
demoledor del laberinto de su alma
lo cubre la piel del Minotauro de sus interioridades
a quien protejo en escaramuzas refriegas emboscadas

me llamo el dilecto Nautilus
aunque guerrero soy nostálgico
mientras pasto recuerdo a los de mi antigua estirpe
cuando eran de carne hueso músculo naturales
pasaron por aquí pasaron me dice mi amo
sus cascos salpicaron la espuma de la playa
y galoparon hacia la noche más prieta
hacia un tórrido llanto del cielo
el eco de su trote se escucha en las noches
en que la bombilla cósmica está en su esplendor máximo

los pelícanos gimen los peces-espada los caballitos de mar
gimen los delfines aritméticos las garzas
gimen las doncellas que miran su cara en el estanque
sí pasaron estuvieron fueron pasaron guardamos su sombra
don Guillom les reza algunas noches gime lento
como si le hubiera alcanzado una lanzada en la garganta
gime por ellos los otros héroes gime gime lento gime

en tanto el caballero piensa en el cobijo que su Dueña
la Dama de Ojos Oceánicos puede otorgarle
le ponga la mantilla de una caricia entre los cabellos
para

que

sus

lágrimas

e

s

c

u

r

r

a

n

sobre

su armadura su escudo su dolor de caballero
humedeciendo su blusón azul y púrpura

A.2.2. Cuentos, poemas en prosa, ficciones breves.

Brisas

La brisa es una leve sonrisa. La brisa está llena de puntos suspensivos delicados. Cuando pasa la brisa de súbito por el oído es como si alguien hablara desde el más allá. Cuando la brisa es púrpura es que el mar ha llorado. Cuando la brisa toca los rostros tiene algo de encantamiento. La brisa es el tul marítimo. La brisa está creada por murmullos de la más distante vivencia de los océanos.

Nubajes y abedules

Hoy, al bajar del auto, miré el tronco de un abedul y luego su copa frondosa y, más allá, hacia las alturas, una nube de tintes violetas y rojizos. Vino de pronto un viento que removió el nubaje y apareció en pleno cielo tu rostro brillante, desbordado. Tu cara se fue transformando en un juguete de madera como los que bajan coloridas escaleras solos y quedan de pie, debido a que el viento hizo un breve remolino de arriba a abajo y el muñeco me saludó deshilachándose el brazo, el cual formó un mundo de continentes de la vieja Tierra, como si lo hubiera dibujado Da Vinci.

Me puse a caminar hacia el consultorio de Patricia, pero aunque iba pisando con seguridad la banqueta sentía bajo mis pies la hondura del viaje amoroso que hemos descubierto en tú y yo como si, al bajar, el yo-yo fueras tú y al subir fuera yo el yo-yo, y en cada giro dijera yo-tú, tú-yo, yo-tú... Supe, en ese instante de vértigos, al estar parado en un astro entre millones de astros invisibles, que en tu corazón y en el mío tenemos una linterna que nos aluza [*sic*] los cuerpos, que en nuestro espíritu hay un azul ala divina que sopla como abanico para que el carbón encendido de nuestro amor siga cálido, vital, creciendo uno hacia el otro un peldaño a diario. Desde la altura que hemos conseguido, sentado en una rama de mi abedul, te miro a ti en el tuyo; ambos nos damos cuenta de que si sus ramas están enredadas, en la tierra oscura sus raíces han hecho un solo entramado, sabiendo que desde ese complot de fibras sube una misma savia para ambos árboles. Desde mi rama, donde balanceo mis piernas, te grito que te amo un chingero; la voz se descompone en una breve parvada de petirrojos que se posan en tus hombros y tu cabellera. Tú sonrías ligera y mueves una pierna donde luce una calceta de bordados cariñosos. Alcanzo a ver una oscura pantaletita delicada que, cuando bajemos del árbol, habré de quitarte para algazara de ambos.

Doncella, abedul, ganso y una banda de sapos

para Jéssica

Las aves son los animales con plumas cuyos colores desplazan el arco iris. Encontramos cerca de diez mil especies vivientes. Las aves surgieron hace unos ciento cuarenta millones de años.

National Geographic.

Uno

Hacia el lado izquierdo las garzas con plumas de orquídea. Al fondo, abedules añosos de corteza gris plata y hojas verde seco. El viento viaja ligero y apenas mueve las aguas de una laguna que, por su enorme circularidad, es un océano en tierra adentro. Su oleaje discreto hace una playa serena atrayendo, con magnetismo de silencios, una espuma de claridades esmeraldas. Pasan los petirrojos a ras de arena blanca y toman, con su pico breve y triangular, las semillas de los juncos silvestres. Es un mar con remolinos esta laguna; la forma del torbellino es la de un trompo de aire, de nada, que gira hacia el fondo de la laguna, donde perviven corales de tonos sepías y rosa mexicano. Se juntan al azar tres remolinos y forman un breve pero vigoroso tifón, cuya espuma aceitunada desplaza el aire a la nada de la hondura y, en menos de un instante, se escucha un canto melodioso de naranjiles. El cielo, que se hunde en un horizonte de oro, tiene el color de los gladiolos. De entre la espuma del remolino grande asoma, discreto, un rostro semioval de mujer, de ojos grandes y mirada clara.

Es el momento en que los pelícanos vuelan lentos, como luchando contra la gravedad horizontal; dejan caer los peces que traían en su pico bombacho, en gratitud del nacimiento que tiene efecto en el centro del tifón. Luego, desde la espuma van surgiendo también los hombros y el cabello castaño de la doncella. Y pronto emerge hasta la cintura delgada y unos senos, tan firmes, que recuerdan el canto fino de cientos de canarios. La cabellera acanelada de la mujer se recarga apenas sobre los hombros. Pasan rápidas dos águilas reales de consistentes alas blancas y miran hacia la fémina. La mujer las ve pasar con fijeza telescópica como si el par de aves claras llevara un mensaje secreto en el pecho gris. Este interés por lo incógnito hace que la joven sobresalga más allá de la cadera pronunciada, donde la curvatura suave y atractiva se llena de ternuras en forma de colibríes diminutos de piel blanca: como el torso se ve largo, es posible que la dama sea alta y que, aún su casi delgadez, su cuerpo esté lleno

de arqueada feminidad erótica, como si la piel levitara en sí misma.

Dos

Cuando una numerosa parvada de patos de cuello verde brillante que, llegados del Norte, lanza su sombra sobre los oros del horizonte que no se deja ver, la mujer ha despuntado hasta las rodillas correctas. En el momento en que la sombra de los patos se diluye, es notable que la doncella ha emergido hasta los tobillos, mostrando unos muslos pronunciados, firmes, contoneados. El tifón, que lanza salmones rojizos hacia las orillas de la laguna, incrementa su ritmo y la moza gira con lentitud varias veces dejando claro que sus redondeces, bajo la espalda tersa, han sido hechas por etéreos pinceles delicados, pudiendo mostrar la mitad de un par de esfericidades, como si cada una fuera la mitad de la luna a izquierda y la otra mitad a derecha, cuando la luna es luna llena, como hoy.

Tres

Esa claridad de piel caucásica tiene luz propia como los minerales con luz interior; sus ojos azulencos son un centelleo de palabras no dichas. En ese instante, llegan pavos reales, quetzales sigilosos, ánades de pico blanco, casuarios de cabeza azul, perdices, ócoras de cabeza roja, grullas, el kivi de cabeza castaña procedente de Nueva Zelanda, faisanes, flamencos y lechuzas, tucanes y cisnes, pingüinos distraídos, las aves liras que, cuando vuelan, suenan cítaras de serenidad, como la de Aquiles cuando llegaron los capitanes encabezados por Odiseo. Una bulliciosa nube de insectos volátiles mira sobre los juncos. Varias avestruces asoman la cara entre los helechos verde limón, un grupo de pájaros carpinteros se detiene en las ramas plateadas del abedul más grande cuya edad frisa los cincuenta y seis años como cincuenta y seis son sus ramas y cincuenta y seis los pájaros carpinteros que, de inmediato, con sus picos dando sobre la madera, entonan una pieza musical aún no compuesta pero cuya lógica sonora hace una partitura invisible. La canción de pronto suena en *allegro* de piano y en no demasiado *molto* con violonchelos que resuenan apesadumbrados y también con ligera esperanza en las cuerdas más débiles.

En el momento en que al fin la mujer muestra los tobillos y los pies rozados y levita a unos milímetros del remolino, llegan los gansos nerviosos y los pericos grandes caminando como si perdieran el paso a cada paso. Y tanto unos como otros emiten una melodía serena que se percibe detrás de los violonchelos tristes y alegres. La mujer linda ha nacido y ya levita a un par de metros de la espuma. Su desnudez y sus formas

recuerdan el sueño de un escritor egipcio que sueña con esculturas de la naciente Grecia, cuando las estatuillas todavía no mostraban su estridencia. Ese toque de discreción en la tonalidad de la piel y las redondeces casi perfectas de la mujer la hacen más hermosa que las esculturas griegas clásicas, como si viniera de un mundo que es ella misma.

Cuatro

La doncella danza ligera en el aire, acompañada por múltiples aves que con sus alas generan una música de delicias y contentamientos. Una voz firme de tenor, que viene más allá del horizonte de oro, anuncia que ha nacido La Doncella de la Gloria. La dama levita hasta la playa y posa sus pies delicados sobre la arena blanca, camina hacia ningún lado y hacia todos. Camina con ritmo de duraznos y membrillos tersos; se coloca bajo la sombra del abedul, acaricia las alas de un ganso y mira hacia las palabras que ahora termino de escribir en el papiro. El cielo va yéndose hacia el azul oscuro y el áureo horizonte oculto se convierte en amarillo ligero, creando una penumbra donde ahora fulgura La Dama de la Gloria. La noche va ganando cielo en la inevitabilidad originaria de su vida noctámbula.

Cinco

Llevo los papiros bajo el brazo y encamino mis pasos hacia la mujer, quien también camina sigilosa. Estamos frente a frente, con sólo mirarme a los ojos conoce mis zonas interiores donde se ofrece mi vida desde la nostalgia. Ella levanta sus brazos y pone sus manos sobre mis hombros; yo la tomo de la cintura y los papiros caen en la arena nívea. A brincos indiscretos, llega una banda de sapos, que arrastra los rollos de los que emana todavía el aroma de la tinta hecha de esencias de rosas rojas y rosadas. Se alejan los sapos y dejan que el tibio oleaje de tifón vuelto torbellino se los trague. Se desploma ineluctablemente una noche clara y transparente. Para entonces, la moza y yo estamos abrazados y nos otorgamos sólo lo mejor de ambos. Caminamos hacia un abedul de cincuenta y seis años, tomamos unos frutos platinados; ella me ofrece el suyo y yo a ella el mío. El néctar lechoso en forma de mercurio resbala por nuestros mentones cuando los mordemos. Nos recostamos y empezamos a dilucidar el silencio de la luna llena. Sencillos gorriones se acurrucan en nuestras axilas. La lechuza es la única que habla de las aves; los sapos empiezan una larga charla con ella sobre las garzas con plumas de orquídea que arribaron por la mañana, cuando yo empezaba a escribir a orillas de la

laguna oceánica por la tarde.

Fin.

Las aves descienden de los reptiles. Hace unos doscientos millones de años, las escamas se desarrollaron en plumas, surgiendo la primera ave. Su sistema respiratorio se fue transformando luego de diez millones de años y, al fin, lograron vivir en el aire. Se estima que existen alrededor de unas 9.700 especies diferentes en estos momentos. Inventaron la música antes de que apareciera el Hombre de Neandertal.

Perdigones poéticos

Los bambúes, movidos por el viento ligero, crean sonidos de escarabajos magentas y ocre. La sonoridad se desmaya sobre las aguas verde claro del Nilo. En la otra orilla se distinguen varias dunas doradas en forma de senos de jóvenes doncellas. Una palmera, cercana al río, deja caer tres dátiles sepias que hacen un leve sonido bofo. Apenas se distinguen tres palmeras que se mueven con lentitud detrás de las primeras dunas. Los sonidos de los bambúes suenan al leve ritmo de las palmeras; la grande deja caer otros dátiles. Un cielo azul cobalto se levanta en el fondo. Una parvada de garzas blancas en hilera cruza el cielo. Una estrella diurna se exhibe en lo alto del cosmos. Es el augurio de que pronto descenderá un crepúsculo anaranjado, la melodía de los bambúes promete alargarse hasta la ligera nocturnidad. Ya no se podrán distinguir las huellas breves de pies discretos a la orilla del Nilo.

Al frente medita un camello negro como si se hubiera convertido en su sombra o la sombra lo sustituyera mientras el animal se ha extraviado en ese atardecer. La arena del desierto ha cobrado una tonalidad plateada. Una palmera de ramas alborotadas es del color del bronce. El cielo se ha vuelto dorado y en su centro la bola amarilla del sol está a punto de hundirse tras el desierto silencioso.

Las patas de los caballos hacían saltar espuma y arena de la playa sombría. La noche estaba apenas alumbrada por la bombilla amarillosa de la luna. Las crines se alisaban con la fuerza húmeda de la brisa. Trotaban, seguían trotando como sombras vívidas, hasta penetrar la bruma de hilachos revueltos a la orilla de un alto peñasco. La mujer desnuda, que dormita junto a mí en la arena, se remueve con suavidad y se abraza a mis piernas. Con ternura, quise pensar que los caballos y yo mismo éramos parte de su sueño. De otro modo, no habría explicación alguna de su cuerpo en mi camastro en

tanto entra por la ventanilla el silbo tenue de los abedules.

Enciando un cigarro y surgen listones de humo gris en forma de colas brunas de gato, se enredan, se agitan; lanzo otra bocanada de humo más oscuro y las colas son ahora de pantera, la humareda se aglutina y miro el rostro del felino que se expande desde los helechos de la sala en un salto que, rozando el techo y la candileja, se dirige hacia mí. Otra bocanada amarilla lo transforma en tigre, pero no puedo evitar el golpanazo felino; caigo y de una tarascada me arranca un brazo trigueño. Al rodar en el piso, el tigre se disuelve en humo de ratones negros y amarillos que se pierden hacia la cocina.

Mi sangre se va expandiendo en la pelambre sepia de la alfombra, formando la figura de un arcángel. Alarmado, me pongo en pie y enciendo otro cigarro y lanzo un cilindro de humo plateado y luego otro blanco hacia la deidad; en cuanto el humo se expande sobre el rostro del arcángel rojo, éste cobra vida, lleva una espada de luna y una balanza de plata. Con gentileza, me acerca la balanza al muñón y de nuevo me surge un brazo, pero de piel blanca. Le ofrezco un cigarrillo al arcángel y en la primera inhalación gasta medio cigarro y se convierte en arcángel de humo púrpura. La petición de un brazo trigueño como el antiguo se me queda en la boca.

Me paso el cigarro a la mano blanca y el tabaco se convierte en cáliz. Desde niño supuse que una de mis manos daría providencias y otra calamidades. Apago el cigarro, perdón, el cáliz, me siento y cruzo la pierna; pienso en fumarme uno de los puros que me regaló Reinaldo. Desecho la idea, camino hacia mi librero, estiro el brazo blanco hacia un libro del Marqués de Sade, pero toma la *Biblia*. Está bien, le digo, y me pongo a leer el *Cantar de los Cantares*.

Zapatos de tacón púrpuras

Los zapatos de tacón púrpuras son pulpa del corazón debilitado. Los zapatos púrpuras están hechos con piel de medusas sacrificadas. En las hebillas relucen moscardones violáceos. Sus tacones son de cornamentas míticas y supersticiosas. Las mujeres van y vienen con zapatos de tacón púrpuras, hablando del Minotauro. Fosforescen en los extensos pasillos de la desolación amorosa. En ocasiones, sus tacones de aguja van escurriendo goterones de sangre del amante solitario, moribundo en un cuarto de hotel de los peores en Las Ramblas. Ah, cuántas veces ha resucitado ese amante cardenalicio a la espera del siguiente encuentro de amor negro púrpura, inflamado mortalmente por pasión de grilletes. El eco que producen los tacones es de origen nigromántico, pues el

amasio lo escuchará de forma permanente en la calma de la agonía o en la desesperación de la demora. Los zapatos de tacón púrpuras se ven inocentes dentro de las iglesias, pero no falta el chico que escuche su cruel hipocresía. Aunque semejan estar entintados de orquídeas importadas de Marruecos, su color proviene de los lirios salvajes del Amazonas. Los zapatos purpurados rezan a las quimeras, a los sátiros y, en especial, a las brujas de Salem. La piel de estos zapatos es de murciélago amoratado. Las mujeres van y vienen con zapatos de tacón púrpuras, hablando del Minotauro. Se acercarán con el sonido de bisturíes de quien va a rasgar los pulmones y el corazón amoroso de José, Lauro, o Guillermo, tacones verduguillos que destrozan con placer mórbido y se alejan para siempre. Pero a los zapatos de tacón púrpuras el siempre, el infinito, o el nunca más, les tienen sin cuidado: regresan como si volvieran de un cósmico hoyo purpúreo. Para ellos el tiempo no es absoluto, en fin, ni tiempo es con tal de imprimir su eco rojo en el recuerdo. Aunque una noche, en la esquina más oscura, el puñal entre setenta veces siete en los zapatos púrpuras, un sonido de eco lejano, un eco que no termina nunca, merodea los barrios mustios y melancólicos. Resuena al ritmo del palpito del corazón desangrando una y otra vez desde los tiempos de Cleopatra. Las mujeres van y vienen con zapatos de tacón púrpuras, hablando del Minotauro. Cínico, el eco se acerca al tipo sentado a la mesa de una cantina medio ambientada con cuadros de viejas corridas de toros de espadas sacrificados. Un tipo solitario, sin sentido en su lobuna vida, para qué decir descorazonado, apura uno más de los vasos largos de tequila, que bebe desde no sabe cuándo. Sus ojos turbulentos toman un poco de viveza cuando el eco de los zapatos púrpuras se acerca y se escurre por sus oídos. Aunque ya autómata, ya sin sangre que ofrecer, aunque su respiración se terminó meses atrás, el eco suplanta el latir de su corazón hecho ya manzana roja reseca. Las mujeres van y vienen con zapatos de tacón púrpuras, hablando del Minotauro. El tipo se levanta, vaso tequilero en mano, el eco retumba, bailotea, zapatea, en el interior del individuo. Se sabe encadenado como perro zaherido, camina a las orillas de la ciudad al ritmo del eco del taconeo. Entra al camposanto conducido por el eco, el eco, se detiene ante una tumba de mármol sonrosado, deja el vaso de tequila sobre la cripta de junto. Destapa el foso con manos y dientes, la tarde violeta va agonizando, hasta que mira los primeros restos. Las mujeres van y vienen con zapatos de tacón púrpuras, hablando del Minotauro. Sin importarle que unas tumbas más allá un purpurado rece por un hombre sano que van a enterrar entre familiares de gris y negro que llevan paraguas negros aunque no esté lloviendo, el tipo toma el vaso de tequila y lo bebe hasta las heces. Ha descubierto, al pie de la fosa

destruida, un lunar púrpura entre la tierra y las astillas. Termina de desenterrar el cadáver de los zapatos de tacón púrpura y se tira sobre ellos en, quizás, su último acto de amor perruno. El eco, el eco, el deseo, medusas, el eco, las mujeres van y vienen, el eco, lirios, los paraguas negros sin lluvia, manzana reseca, el eco eco, bisturíes, el eco, grilletes, el tipo jadea, el eco eco eco setenta veces siete.

(la letra que se perdió en el camino)

Mira altivo el horizonte de niebla. Escarba en las ondas tristes del río. Se arbola opalescente castañuelo. Posa su figura, anda hacia la luz.

Caballo de sol y plumas de cedro en bermejos tratos con el trote, cuerpo de amapolas en arabescos del verdemontaña que se apacigua. Música de ébano vibra en sus cascos para ajedrezar este mediodía en las fiestas marrones de su paso, bermejo caballo sobre el galope que asciende generoso en el secreto silencio de la yegua enamorada.

En la penumbra buscó sus pantuflas

a Cortázar, in memoriam

Cuando de repente, a media noche...

C. P. Cavafis.

(Traducción por Rodrigo Martínez).

Antonio se despertó en la madrugada y supo que ya no iba a dormir. Extendió el brazo para acariciar a Cleotilde [*sic*], sus dedos tocaron el hueco frío que ella había dejado hacía ya una semana. Por la ventana entró la música indescifrable del radio de algún vecino noctámbulo. Como venido del sueño que no recordaba, resonó completo en su cabeza aquel poema de Cavafis, el que más le gustaba: *Cuando de repente, a media noche, oigas pasar una turba invisible con vocerío y música exquisita, no llores en vano la fortuna que te traiciona, las obras en que fracasaste, ni los planes ilusorios de tu vida*. De inmediato, sintió ese peso móvil en su pecho. Le volvió la sensación de llanto pero, como en días anteriores, se quedaba varado en un dolor que atosigaba su cuerpo entero desde la boca del estómago. *Como hombre valiente y dispuesto desde hace tiempo, despídete de ella, de la Alejandría que se va*. En la penumbra buscó sus pantuflas con el pie derecho hasta que sintió la parte afelpada de una y la trajo hacia sí, buscó de inmediato la otra pero, por más que removía el pie, no la encontró. Distinguió

que era un violonchelo el que entraba por la ventana, tal vez música del siglo XVI, quizá Couperin, pero era impredecible de cualquier manera y la musiquita intensificó la pesadumbre con sus patas vellosas hacia el lado de la aorta. Quiso tentarse el corazón pero la otra pantufla tenía, como hombre impráctico que era, preeminencia. Se arrodilló en el tapetito y empezó a buscar con la mano y se topó con algo que agarró y era un calcetín enmuruñado, el que había buscado la tarde en que Cleotilde salió con sus dos maletas de cuero crudo. Cuando volvió a agacharse para extender el brazo, sintió ahora la punzada en el centro del tórax; se llevó las manos al pecho y percibió cómo le subía un fuerte ahogo. *Sobre todo, desengáñate; no te digas que fue sólo un sueño, que te engañó tu vista; desprecia esas vanas esperanzas.* Hincado, alargó el brazo para encender la lámpara pero no la alcanzó y el peso que lo asfixiaba se movió en línea lateral hacia el esófago, provocando mayor ahogo. Una mano tocó su cuello y se dio cuenta de que sus músculos se hacían duros y se dilataban; fue cuando la asfixia se convirtió en miedo y luego en terror. Intentó respirar pero el ahogo se intensificó y subió hacia el centro de su garganta, percibió que sus ojos se dilataban, que buscaban salirse de las cuencas. *Como hombre valiente y dispuesto desde hace tiempo, tú, que te hiciste merecedor de tal ciudad, con paso firme ve hacia la ventana...* Instintivamente, se llevó la mano al interior de su boca, sabiendo que el ahogamiento estaba ya matándolo y que las fuerzas se le desvanecían en medio del pánico; cayó de lado sobre el tapetito y el golpe de la cabeza fue atenuado por la pantufla que no aparecía. Introdujo los dedos en su garganta y alcanzó a sentir con las yemas algo como un borde afelpado... *y escucha con emoción – es tu último placer –, mas sin los rezos ni las súplicas de los cobardes, los sonidos de los exquisitos instrumentos de la turba mística...* Logró prenderlo con dos dedos cuando estaba desfalleciendo y pudo atenazar ese peso móvil y de un jalón lo extrajo y el aire entró en su pecho como una marejada de resucitación. Tosió varias veces, se puso de pie y un llanto brutal comenzó a desbordarse como torrente. Con la mano desocupada encendió la lámpara y de pronto vio una tarántula roja que movía sus patas, como acróbata, en su otra mano. Caminó hacia la ventana, la abrió para tirar la alimaña; su oído le confirmó que era un violonchelo y Couperin. Cuando estiró la mano para sacudirla, sintió el piquete voraz en su muñeca y, de inmediato, una punzada que le subió hasta el hombro... *y despídete de ella, de la Alejandría que pierdes.*

El tubo de la cafetera

a Wendy Penner y Gabriel Magaña

Dejé el estetoscopio sobre mi escritorio y salí, ya un poco de noche, a cenar al restaurante de la vuelta de la esquina. Había escasos comensales; tomé asiento ante la mesa de siempre. Llegó Claudia, la hija del dueño, a quien he recetado de todo, hasta los anticonceptivos que toma, aparte del curso de primeros auxilios particular que le di. Me preguntó si quería lo mismo de siempre y asentí con la cabeza. Saqué un libro de aventuras y me puse a leer en la parte en que el barco pirata estaba a unos metros de don Lorenzano Arístides, héroe de la novela. Los hombres de Smith *el Cruel* lanzaron cuerdas con puntas de gancho y, en un santiamén, las naves estaban pegadas una a la otra. Los de Lorenzano no resistieron la embestida de la numerosa tripulación pirata que saltaba como un solo hombre. Arístides ordenó a una dama de cabello pelirrojo, escote pronunciado, que se refugiara en la cabina de mando. De pronto sentí una mirada y frente a mí se encontraba una señora entrada en años, quien bajó la vista de inmediato. La muchacha me trajo un consomé de pollo desmenuzado con verduras y una cestita de pan de centeno. En cada cucharada me era inevitable ver a la señora tomando, con seguridad, una taza de café americano: en esas tazas azules claro de ribetes sepías sirven ese tipo de café. Remojaba trozos de un polvorón y se los llevaba a la boca con parsimonia como si estuviera degustando caviar o anguilas.

La mujer estaba por entrar en los sesenta años, de seguro; todavía la vejez no tomaba su cuerpo fisiológicamente hablando, pero estaba en ese punto en que cualquier día amanecería anciana. Por su arreglo, parecía estar enterada de este cambio brusco que experimentaría su cuerpo en cualquier momento. Era notable porque llevaba un carmín muy encendido en los labios, que repuso en un par de ocasiones. Un cabello castaño oscuro con rayos rubios, un ajustado vestido verde oscuro con flores rojas discretas. No se había hecho operación plástica en la cara; se distinguía por las arrugas a los lados de los ojos y en la frente y por la discreta papada de varias arrugas colgantes, lugar donde el maquillaje, un tanto exagerado, era más evidente.

Parecía saber que la vejez llegaba de pronto, operada de la cara o no, pues la ancianidad se percibe mucho más por dentro que por fuera. La ancianidad no tiene un horario para caer de golpe sobre la gente. Esta mujer tal vez optó por dejar que el juego de cubilete invisible se hiciera cargo, o quizás no había reunido el dinero suficiente para una arregladita. No sé si traía pestañas postizas, pero era ostensible que se había puesto

una buena cantidad de tintura negra, dando el efecto de largueza; el rímel y las sombras incrementaban la pequeñez de sus ojos, cuyo color sería café tirando a verde gato, pero la verdad no alcanzaba a distinguirlo.

Llegó Claudia y me trajo un café con leche y unas galletas de avena. Leí que Lorenzano estaba asediado por los forajidos que habían tomado la nave, dio varios hábiles espadaños eliminando a cinco piratas de camisas a rayas blancas y rojas; uno de ellos llevaba una pañoleta negra con grecas blancas. Fue el que cayó al mar, mientras Arístides lograba abrir la puerta del camarote de mando, apuntalándola por dentro con un mueble y una vieja ancla. De inmediato, se escucharon golpes tremendos en la puerta; él tomó el timón y la mujer que había conquistado en el último puerto, de rizos pelirrojos, lo abrazó por la espalda a punto del llanto.

En eso estaba, cuando la mujer del vestido verde oscuro carraspeó e hizo tosidos ligeros. No pude evitar detener la lectura ni mirarla. Lo que no comprendía era por qué ese maquillaje, ese rímel y esas pestañas y, sobre todo, los movimientos tan lentos de la madama; algunos presenectos tienen la fantasía de que, si todo lo hacen con lentitud, la antigüedad tardará mucho en desplomarse sobre ellos. Le descubrí un anillo de oro de casada, o de viuda, mientras intentaba meterse un trozo de polvorón en la boca grande que hacía chiquita; también llevaba unos aretes de oro con discretas esmeraldas. Con el precio de ambas piezas, el doctor Fernández muy bien podía hacerle una cirugía excelente; si no de los mejores cirujanos plásticos, muy competente Fernández, muy competente. Tal vez los aretes fueran una herencia de la abuela, o algo así, y del anillo no supe qué pensar; tal vez podría empeñar las pulseras también de oro o el reloj, que se veía bueno. Me vio de reojo y carraspeó de nuevo, haciendo lo imposible porque no se escuchara el sonido. Intentó lanzarme una especie de sonrisa a manera de una disculpa que yo no le estaba pidiendo.

Volví a la lectura y el aventurero abrazaba a la pelirroja y movía el timón en tanto los piratas estaban a punto de derrumbar la puerta; el hombre miró a estribor la prefiguración de una solitaria ola de buena altura, giró el timón de un golpe hacia estribor, se dejó ir contra la ola que cobraba más altura, dio un giro hábil a babor y, de forma inevitable, la ola se desplomó contra cubierta. Lorenzano dio un nuevo giro hacia estribor y encontró una marea más o menos tolerable y supo, al suspenderse los golpes en la puerta, que con el encontronazo de agua y con esa potencia, más la velocidad del barco, varios piratas habían sido lanzados al océano y los que quedaban habían volado con el agua al dar la vuelta sorpresiva de nuevo a estribor. Enganchó el timón en

dirección a una trayectoria de trece grados donde, según decía el narrador de la novela, llegarían a una isla, mientras el barco pirata que lo había atacado navegaría solo tal esqueleto de fantasma marítimo. Se abrazó a la pelirroja, apretándose al escote prominente; introdujo entre sus senos su nariz recta, aspiró un perfume a manzanas frescas y comenzó a desatarle un corsé de varias ataduras, pero ella ya tenía un seno blanquísimo, de pezón rosado, fuera y él lo besaba, mientras las manos hacían su trabajo.

Tosidos más evidentes de la mujer de verde oscuro me distrajeron de la lectura de nuevo. La madama ya no podía disimular más y se llevó una servilleta de papel a la boca como para amortiguar el sonido de su garganta esófago. Con seguridad un nudo de bolo alimenticio se había colocado en el flujo de aire en las vías altas de respiración. De pronto se puso en pie y tosió roncamente varias veces, soltó la servilleta e intentó meterse los dedos en la boca que ahora sí mostraba su verdadero tamaño; aún en la situación en que se encontraba, giró para darme la espalda y que no viera yo los gestos contrahechos que ya había visto. Se hincó sobre la silla desocupada de una mesa en la que cenaba una pareja de jóvenes, quienes se levantaron de súbito tirando un plato de consomé vaporoso sobre la mujer de verde oscuro, que reaccionó a la quemada de segundo grado que le causaría el líquido recalentado. La madama, aturdida y con vergüenza, se levantó con dificultad, pero resbaló cayendo hacia atrás y golpeándose cerca del cerebelo con una potencia de unos setenta kilos. Los tosidos cobraron forma de estertores mientras el dueño, su hija, los jóvenes, dos meseras más y otros parroquianos la rodeaban. Deduje que la mujer del anillo de viuda, o de casada, se ahogaría pronto si no le perforaban el esófago con la parte baja de una pluma o con el tubo de la cafetera; luego podrían llamar a una ambulancia, o llevarla a la vuelta de la esquina a la clínica donde trabajo y está de turno el doctor Insástegui, experto en vías respiratorias altas y bajas.

Por el atuendo, el maquillaje y toda la ridícula actuación que realizó frente a mí y que con seguridad había practicado innumerables veces, conjeturé que no quería llevar ya encima a la mujer de pestañas postizas, o no postizas, pero que no encontraba la manera de deshacerse de ella. Vi al dueño del restaurante aventarle aire con el delantal blanco de siempre, mientras la joven del consomé le ponía aceite de cocina en la quemada del muslo derecho ya bastante flácido y plagado de celulitis, pero a nadie se le ocurría lo más sencillo, ni a la hija del dueño, a quien le di clases de primeros auxilios: incrustarle en la parte baja del esófago una pluma o el tubo de la cafetera. Pero la del vestido verde oscuro y flores rojas discretas hubiera detestado a quien lo hiciera: no

deseaba a la mujer que se le iba de las manos cada día más y se había montado en ella ridiculizándola aunque fuera ella misma. Los estertores fueron bajando de potencia hasta convertirse en silbido, parte final del síndrome de ahogo con bolo alimenticio en vías aéreas altas. Ahora sí los ojos cobrarían un tamaño que no habían tenido nunca y el rímel estaría corrido de forma expansiva. La quemada era lo de menos. Había escuchado que me llamaban en repetidas ocasiones, pero yo estaba a favor de desconectarla, por decirlo así. Y seguía leyendo y comiendo galletas de avena, pero se apostó junto a mí la hija del dueño, pidiéndome que interviniera, que no fuera criminal. Le pregunté si no había tomado el curso de primeros auxilios; “sí, pero”, dijo. Ya no hay tiempo para meterle la pluma, le expliqué; quítale el tubo a la cafetera e incrustaselo en el esófago, dije y volví a mi lectura. Noté con el rabillo del ojo que Claudia seguía de pie junto a mí.

Mientras tanto, don Lorenzano Arístides había logrado quitarle el corsé a la pelirroja, quien ya jadeaba y profería palabras entrecortadas en francés. Yo había olvidado que el galán la había conquistado en el puerto de Marsella. Pero ella sólo decía “*oh-mon-a-mour*” varias veces, en tanto el héroe de la novela se bajaba los pantalones.

Peor que un carcamán

El alma es un vecino que vive en la casa de mi cuerpo. A veces me da ternura cuando tiene dudas debido a mis imitaciones. De pronto soy un patán desamparado del cual la gente quiere huir. Luego, otro día, ya con unas copas, soy el humorista de la reunión y, antes de terminar el chiste, la gente ya se está riendo. A veces soy un hombre honorable, de sombrero elegante, pantalones de franela británica, llevo monóculo y saludo cortésmente con una ensayada inclinación. Me dan la mano como si saludaran a un noble de la corte de Isabel III [*sic*]. Pero mi vecino, cuando sale de sus dudas, se pone firme; me increpa que no podemos llegar así a la vejez. Que la casa estará peor que un viejo carcamán: feo, achacoso y solo, curándose las heridas con una mano temblorosa. La otra la habrá perdido en un duelo inútil por una dama que para entonces será huesos, polvo solamente.

Los adolescentes globo

Los pulmones de los estudiantes de la escuela secundaria Benito Juárez, con autorización SEP75XR214, de pronto se inflaron con gas butano, debido a una fuga en la cocina de la Conserje. En este momento, los bomberos sólo han podido rescatar a dos de los muchachos, los más gordos de tercero de secundaria [*sic*]; todavía hay esperanza de salvar a unos siete, también obesos, pero no tanto como los que ya se encuentran, felices, con sus familias. Como usan suéter guinda se ven muy atractivos allá en el cielo, pues se van balanceando y se ven bonitas las mochilas que van cayendo aquí y allá.

La Dirección Central de la Bombería ha informado que ya se pidió auxilio al país vecino (no Guatemala, sino E. U. A.) debido, según indicaba la circular oficial, "...a que allá tienen escaleras más grandotas, pues la mayoría de sus edificios sobrepasan, con mucho, a los que aquí tenemos, a pesar de la Torre Inteligente."

De los muchachos más delgados ya no hay esperanzas, explicó un meteorólogo, pues los Vientos Alisios que sobrevuelan aquellas nubes gordas y negras (señaló hacia el cielo, presumiendo un reloj suizo), los llevarán hacia el Golfo de México y ahí, obviamente, reventarán; inevitablemente, prosiguió, caerán en aguas marítimas y los tiburones no se harán esperar, explicó.

Los de complejión media, agregó un médico privado, quien no quiso dar su nombre, a cierta altura se estabilizarán y ahí no podrán llegar ni escaleras ni helicópteros, y fallecerán como si estuvieran haciendo huelga de hambre estudiantil. La ventaja de éstos es que en las noches disfrutarán la luna como ningún mexicano común y corriente lo ha hecho hasta ahora.

La Secretaría de Gobernación no ha podido emitir ningún boletín debido a que hace dos días se vino a pique el avión en que su titular, su subtitular, su antesubtitular y su preantesubtitular fallecieron en la mayor desgracia que vive México en este siglo XXI.

Varias madres de familia se están organizado y van directas a arrebatarnos los granaderos a la Conserje de la escuela Benito Juárez; les dan de toletazos, pero al fin logran hacerse con la mujer. Son tantas las madres y tanta la rabia y tanta la tristeza, que la figura de la Conserje desaparece en medio del mujerío. De pronto, se ve que empiezan a volar por los aires trozos de la mujer que dejara escapar el gas butano; y las mujeres vuelven a agarrar esos trozos y hacen más hasta que, al final, quedó hecha trozitos, tan pequeños que ya no se pueden dividir más. Informó para ustedes Victoriano Huerta Cortés.

Los degustadores de personas

Nos comimos, en estofado, la pierna izquierda de la vecina más escandalosa del edificio. La sopa fue de ojos sin pestañas de las policías mujeres de la Alameda Central. A todas las *desojadas* las llevamos a la escuela de ciegos, muy modernizada, que está en el centro; no hay que ser tan deshumanizados, nos dijimos.

El resto del cuerpo de la gritona del edificio se lo mandamos a unos amigos que tienen muchos hijos y no les alcanzaba el cuerpo de una sirvienta chismosa de su calle. Con sus cabellos, nos comentaron, hicieron zacates; con las uñas de los tres pies y las cuatro manos diseñaron una pulsera para nuestra hija. Es decir, tendemos a reciclar lo no degustable. Con los huesos de las piernas hemos hecho palos para tocar percusiones. Suenan estupendo. Y con los otros alguna que otra artesanía.

Alejandra, mi mujer, se desayunó mi mano izquierda y se hizo unos aretes con mis uñas. Me dejó la derecha para que pudiera seguir escribiendo; de cualquier manera, la izquierda apenas me servía. Por fortuna no soy zurdo.

Yo le comí los dedos gordos de los pies, los puse a hervir a término medio, les unté jalea de tamarindo y les pegué chile piquín; me supieron más sabrosos que los tamarindos chilosos que venden en los puestos misceláneos de la calle. Las uñas se unieron a sus aretes. Ahora se ven más estéticos.

Al esposo de la gritona, que también es gritón, le cortamos la lengua y se la dimos al gato Jeremías. A ese señor nos lo comeremos mañana sábado, pues en la noche tendremos cena con nuestros amigos por el cumpleaños de mi mujer. Y no son pocos los amigos; a veces uno no sabe de dónde salen tantos cuando hay fiestas. Será una comilona.

Los demás degustadores de personas del mundo se van incrementando poco a poco y, en rigor, no estamos instituidos; las organizaciones libres son ya profusas y de diversos gustos culinarios. Yo, por ejemplo, no me comería a un chino, pero a Felipe, mi compadre, le encantan. Su afición se extiende a los mongoles y, desde luego, a los japoneses.

Cuando ya no quede nadie a quien comerse ni nadie que coma personas, el mundo estará más tranquilo; quizás algunas especies animales en extinción todavía logren salvar a uno que otro ejemplar, quizá queden dos o tres ríos en funciones, etcétera. Bueno, aquí me detengo porque mi mujer me está gritando que ya está preparada la cena con un brazo del vecino gritón. Dice que lo preparó con mole oaxaqueño. Se me hace agua la boca. Bueno, chao.

El Hombre que Ofrece su Casa

Cuando llegas por primera vez ante su puerta, El Hombre que Ofrece su Casa te hace entrar en la sala, te invita a algo de beber, de parte un rato contigo y te ofrece de pronto su casa y, como si no hubieras escuchado, lo dice por segunda vez, enfatizando la mitad de la frase. Luego de un rato se pone en pie; como la cónyuge sabe el instante en que empezará el recorrido, puede ser ella la que diga la palabra mágica, “pásenle”, para enseñarte el jardincito y el comedor. Subes a las recámaras e, incluso, te abren el aposento matrimonial y ves ahí el buen orden en que lo ha dejado ella. El Hombre que Ofrece su Casa lleva a cabo la acción con que ratifica su ofrecimiento: abre una puerta del clóset y jala un cajón, por ejemplo el de los calcetines, y vuelve a decir “esta es tu casa”, señalando el cajón.

Bajan las escaleras y entran en la cocina, el santuario de la cónyuge, quien se quejará del poco espacio que tiene. Allí se siente el calorcito y se están un buen rato platicando de cosas que les pasaron en la vida – nunca dejan de pasar cosas en la vida. Se toman un café parados, recargándose en los muebles de la cocina integral. Cuando salen, llevan el ánimo que produce crear una nueva amistad y hay un poco de euforia. Ella platica con ella y él con él; a momentos están hablando un hombre y una mujer, pero en general, en la amistad de dos parejas, se hace hombre con hombre y mujer con mujer, en amistades paralelas con apariencia de que los cuatro son amigos. En cuanto hay una ruptura, se pueden dar dos tendencias: nunca se vuelve a ver a la cónyuge, si domina el hombre; se recibe también a la cónyuge, si la mujer tiene cierto grado de independencia.

Salen de la cocina directos a la sala de nuevo, donde se tomarán una copa, pues la concordia que se ha formado lo amerita. Charlan otro poco, se beben la caminera, se despiden, se abrazan y, ya en el umbral de la puerta de la calle abierta, El Hombre que Ofrece su Casa la vuelve a ofrecer por última vez. Besos y hasta luego.

Si te toca ser extranjero, francés o peruano, y escuchaste cuatro veces que El Hombre que Ofrece su Casa te la ofrecía, tú creerás en verdad que el ofrecimiento reiterado fue verdadero y que, si algún día se te ofrece, porque te cortaron el gas o el agua, puedes irte a bañar a tal casa. Y como también escuchaste, varias veces, “ya sabes, lo se que te ofrezca”, estarás en la seguridad de pedirle prestado el automóvil un día u organizar una fiesta en su casa, si tu departamento es pequeño, pero sólo si eres extranjero, canadiense o uruguayo.

En realidad, El Hombre que Ofrece su Casa nunca te la ofreció. Te abrió todas

las puertas, hasta te mostró su montón de calcetines, pero mantuvo las siete puertas invisibles cerradas. Aunque en el fondo, en rigor nunca llegará ser tuya, debes ir girando, en sucesivas reuniones y visitas, uno a uno los siete picaportes incorpóreos, que no son otra cosa que los principios chilangos de comportamiento que debes ir manteniendo durante largo tiempo para ganarte la casa y, por supuesto, la amistad del Hombre y su cónyuge.

Pero esto es un proceso extenso y complicado, como guisar los chiles en nogada – nogada viene de nuez de Nogales, pues la crema de los chiles la lleva –, o como malabarear cuatro pinos de boliche al aire y al mismo tiempo. Si en una fiesta vomitas en el baño o El Hombre que Ofrece su Casa te descubre abriendo el refrigerador o demasiado confianzudo con la esposa y te encuentras ante la cuarta puerta invisible, ten la seguridad de que deberás volver a abrir las tres primeras, si bien te va. Los siete picaportes etéreos vuelven a aparecer en tu camino para algún lejano día hacer realidad el ofrecimiento.

Supongamos que al fin abriste las siete incorpóreas y te abrazas con El Hombre que Ofrece su Casa sin sentir ningún resquemor. Este abrazo tiene que ser franco, de frente, las palmas suenan firmes y se mantiene un poquito más de la costumbre. En caso de que tenga unos treinta grados de apertura, ese abrazo no puede ser el definitivo ni puede confiarse en él. Pero estamos suponiendo que se lo dieron como Dios manda; aquí empieza, con seguridad, el camino de la amistad. Es el momento de pasar a otro tipo de pruebas, las que corresponden a la sentencia “ya sabes, lo que se te ofrezca”. Se comienza por préstamos pequeños, de un libro, una sartén o una prenda de vestir, que se regresan a tiempo y agregándole una cortesía – el libro puede llevar un separador bonito, la sartén aguacates y el suéter la etiqueta de la tintorería.

Si los primeros pasos fallan, hay que regresar a la invisibilidad y reintentarlo, hasta que luego de dos o tres años es posible esperar ya que El Hombre que Ofrece su Casa te preste, en un apremio importante, algo de dinero o, incluso, te deje su carro en un día que no circulas porque él no lo va a utilizar. Sí, el proceso es largo y barroco, pero si te toca ser extranjero nunca llegarás a entender la red compleja que hay entre ti y la vez primera que te ofreció su casa; nunca llegarás a comprender qué es lo que está sucediendo entre ambos, a menos que te vayas metiendo en los intersticios de la gente de la ciudad y los vayas conociendo a fondo. Entonces, estarás en posibilidad de descifrar tonos de voz, formas de mirar, maneras de prometer y de cumplir y no cumplir, cuándo es cierta una cosa o cuándo no, si se va a hacer realidad o no, si es la opinión

verdadera o no de tu interlocutor.

En muchas ocasiones, aunque llegues a ser en verdad gran amigo de El Hombre que Ofrece su Casa, habrá siempre algunas zonas de misterio que no se llegarán a revelar nunca. Así es este Hombre y cada día se hará más barroco. Ni tú ni él lo pueden evitar.

Toro o perro

Sin darme cuenta de nuevo, sentado en una de las sillas de su comedor, le comenté a Evelyn que me gustaba mucho el perro del cuadro.

- Es toro – dijo –, ya te he dicho que es un toro.

Era la tercera ocasión en que, sentándome a tomar un café con ella en su departamento, le decía lo mismo. Antes de la primera vez, había observado el cuadro en otras ocasiones y me había dicho a mí mismo que me gustaba el perro. Quizá se me volvió manía poner atención en los animales que pintaban los artistas, sobre todo en escenas familiares o cotidianas, y me preguntaba por qué hacían mejor a los animales que a las personas, en especial a los perros. Tal vez tenía yo esa fijación por los perros. El de Evelyn estaba en un grabado y cada vez que lo veía ahí había un perro. Un momento en que ella fue al baño, me acerqué al cuadro y en efecto podía ser un toro, en especial por el torero, que no parecía torero sino un muñeco pequeño, desproporcionado, incrustado casi en las costillas del toro o perro. No volví a hacerle ningún comentario a Evelyn, pero de todos modos me pregunté por qué el grabador no había dibujado simplemente un toro y el cuadro hubiera quedado perfecto, o un perro.

Raíces

Hacía un buen tiempo que no pagaba el alquiler. Allí, donde él las dejó, siguen las flores que cobraron forma de raíces secas. Todavía recuerdo el coraje que adiviné tras su mirada al verme como sonámbula. Allí, sobre la cómoda llena de objetos, dejó las violetas como si hubiera puesto un ramo de miserias. Si al menos me hubiera llamado antes de venir, habría guardado las jeringas, pero todo sucedió en un instante. Dijo algo sobre la escuela de mi hijo menor, relacionado con los honores. Aunque yo me había aplicado una dosis, lo que me preocupaba era el invierno y los tonos de la iluminación navideña que se metían por la ventana de la salita-comedor. Se lo dije y me comentó que traería una frazada. Él seguía con las violetas en las manos. Ambos estábamos de pie, la puerta abierta. Recuerdo que le dije que me moría de frío y que iba a preparar

café. Él se dirigió al baño, no lo pude evitar. Dijo que buscaría una cubeta para poner las flores. En ese momento fue cuando la multitud de hormigas empezó a subírseme por el interior del cuerpo desde los pies. Yo no pude hacer movimiento alguno; sólo volver a sentir la invasión de esas malditas.

Lo último que vi de él fueron unos cabellos entrecanos agitados en medio de su palabrería. Lo que yo necesitaba era una afirmación, tener un minuto, sólo uno, para explicarle. Dejó las flores, salió de la casa, dando un portazo. Creo que iba llorando, un hombre llorando; yo no lograba entender eso.

La gente del edificio

Te fuiste pisoteando mis flores de Mozart, Mertens y Zapata, tan doradas, tan violetas, tan sepias. Metiste la mano en mi tórax y arañaste la vena aorta de mi corazón de por sí dolorido. Sin reírte, te burlaste de las ventanas de mi hogar a sabiendas de que sufrirían sin quejarse. Pateaste las espinillas de mi alma y la dejaste en brumas luego de arrastrarla en las salientes del barranco.

Me echaste encima la jauría de tus infortunios, las pinzas afiladas que despedazaron mis emociones. El estilete, los escorpiones, los dardos, al bandido astuto que destrozó tus entrañas. Tus insomnios, tus incendios, tus andrajos, tus encrucijadas tortuosas. Tus extravíos, desilusiones, deambulares, tus pensamientos mercenarios. El ruido de tu sangre de astucias.

Desde que llegaste, embozada con el antifaz para tus insensateces, ya arrastrabas el abismo que la gente del edificio mira ahora desconcertada.

Humillaste mis flores de Mozart, Zapata, Mertens, violetas. Arañaste mi corazón dolorido. Pateaste la espinilla de mi alma y la dejaste en el barranco. Me echaste la jauría de tus infortunios, mutilando mis emociones. Estilete y escorpión, trizaste mis entrañas. Extravíos y desilusión, tus ideas mercenarias; sangre de astucias. Embozada tras el antifaz de tu sandez, ya jalabas el abismo que la gente de la página mira con desconcierto.

Cuarenta y cinco dromedarios

hay un silencio como de fábricas clausuradas, de peces invisibles y de ojos sellados, en este pañuelo de oscuridad, donde mis ojos a pesar de que miran su entorno son invadidos por ráfagas de grises ropajes manchados por malentendidos entre humos de antiguos trenes obtusos, un silencio de automóviles encaramados en lomas de hierro

cuando ya la tarde terminó de pardear y se levantan en su entorno alambradas grasientas, labios y sexos zurcidos por cordones de alambre, piernas diseminadas por las avenidas principales donde ya nadie transita, o mis manos vueltas murciélagos rabiosos que se embisten a sí mismas, un cielo sin cielo debido a que en el centro de su mayor altitud se gesta un huracán invertido ocultando la luna y de súbito devorándola de forma miserable y provoca que estalle sin que las estrellas tornen a observarse, mientras los edificios y las casas de la ciudad se van desmoronando de manera paulatina, con lentitud, como si un dios maldito los estuviera filmando de forma cruel, a sabiendas de que los perros ya no ladran porque están colgados de los alambres que cruzan las calles, junto a los eternos zapatos que penden ahorcados desde hace siglos, y de pronto ese silencio de fábricas suprimidas, impenetrables, como tiendas, subterráneos, avenidas, entre cascajo de cuerpos, se convierte en silencio que silba la canción más sombría y terrible que se hubiera escuchado en las batallas entre los humanos, o las del amor expansivo y profundo, ese amor que no deja en pie torres de cableados eléctricos ni tanque de refinerías, mientras la ciudad se va anegando de un chapopote que no lo es, sino la viscosidad de la conjunción de las desgracias, las ausencias, las traiciones, la desesperación, ver a la muerte atravesar nuestro cuerpo y saber que nos quedan micras de tiempo para una última querrela, sin rezos ni plegarias como cuando los camellos caen de un golpe tremendo contra la arena del desierto sin saber que trajinaron todavía decenas de kilómetros vueltos cadáveres, sólo por la costumbre terca de llegar a un destino que, en esta ocasión, fue ese montículo donde se derrumbaron los cuarenta y cinco dromedarios como el amontonadero de vehículos en diversos lugares de lo que fue una ciudad en esta noche helada

La playera amarilla

me recuesto sobre un pensamiento de benignidades donde la floración del ensueño se despliega como un delicado desierto de sensaciones ambarinas que me llevan a soñar que me recuesto sobre un pensamiento de benignidades donde la cara de una mujer linda se mira al espejo y descubre que a lo lejos detrás de su cabello semioscuro flotan nubes azules con una forma exacta como si una niña los hubiera dibujado veinticinco años atrás y allí se sostuvieran en ese sueño de leves eternidades que vinieron de aquella ya distante explosión universal desde la que se fueron gestando galaxias de formas imposibles o posibles pero intrincadas y cuando la niña dibujaba aquellas nubes siempre quietas y azules de crayón era como si repitiera aquel acto tan lejano que los científicos

supraexactos equivocan la fecha por billones y billones de años luz de linterna que alumbra bajo el sótano de la casa de madera y allí brillan unos ojos dorados como soles ultradiminutos si se toma en cuenta cualquier sol de los que giran y giran sobre benignidades aunque no existan floraciones ya que los soles diminutos son de un tejón asustado bajo la casa de madera pero plenos de magnanimidades que se gestaron por sí mismas o tal vez por la mano traslúcida que causó la explosión primera si es que fue explosión y tal vez la eternidad es así sin pasado ni presente ni futuro y sin arriba ni abajo ni a un lado ni al otro en fin sin estrellas de señalamientos pero es indudable que los desiertos se extienden hasta que la vista de la persona que va montando el camello no logra mirar el más allá del más aquí y supone que se trata de un mar sepia y que luego vendrá otro mar sepia y otro mar sepia y quizá luego de casualidad un río donde cocodrilos e hipopótamos en plena calma fondeando el agua esperan a la víctima y se lanzan sobre ella como si el pescador fuera una batida de soldados de la edad media que desean atacar a los animales pero la mujer linda se encuentra ante el espejo del río y allí descubre que en el fondo donde en apariencia sólo existe el lodazal hay un hombre de cabello dorado y una playera amarilla con las letras de *the velvet underground & nico* calzando unos tenis verdes y a la mitad de su cuerpo un *short* negro y va subiendo con parsimonia hasta que cruza el espejo y se encuentra con aquella mujer linda para la eternidad y se miran una al otro y se miran uno a la otra y ambos se recuestan sobre un pensamiento de benignidades que es el mismo en la mente ella y en la de él, quien no es un soldado medieval lo cual es notable debido a su playera

Índice de *Puntos suspensivos* (Textos inéditos):

A. Fragmentos de *Cantar de Guillom et Annabella* (2002):

1. Soneto en verso blanco con pie más que quebrado...
2. Soneto de don Guillom en su caballo blanco de nombre Nautilus...
3. Cinco

B. Cuentos, poemas en prosa, ficciones breves:

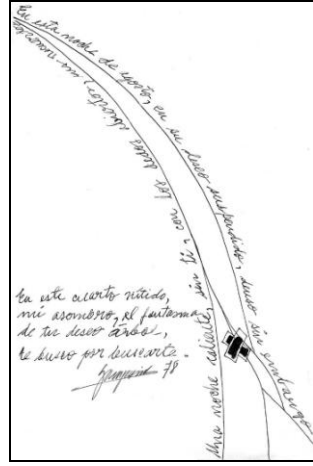
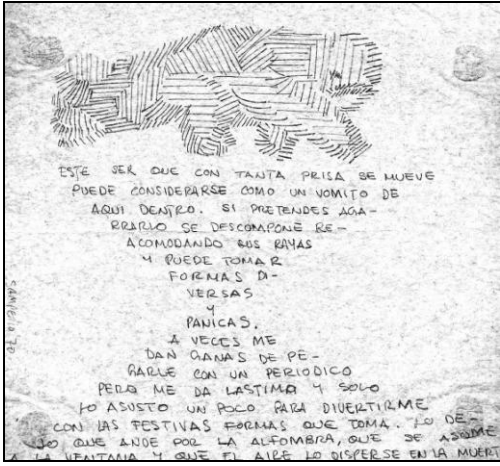
4. Brisas (2003)
5. Nubajes y abedules (2003)
6. Doncella, abedul, ganso y una banda de sapos (2003)
7. Perdigones poéticos (2003)
8. Zapatos de tacón púrpuras (2004)
9. (la letra que se perdió en el camino) (2005)
10. En la penumbra buscó sus pantuflas (2005)
11. El tubo de la cafetera (2006)
12. Peor que un carcamán (2007)
13. Los adolescentes globo (2008)
14. Los degustadores de personas (2008)
15. El Hombre que Ofrece su Casa (2002-2009)
16. Toro o perro (2006-2009)
17. Raíces (2009)
18. La gente del edificio (2010)
19. Cuarenta y cinco dromedarios (2010)
20. La playera amarilla (2010)

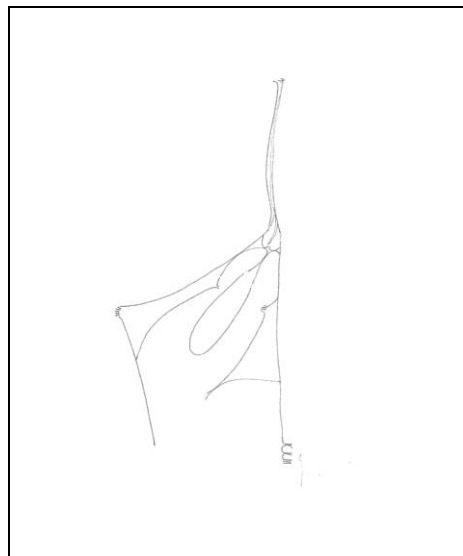
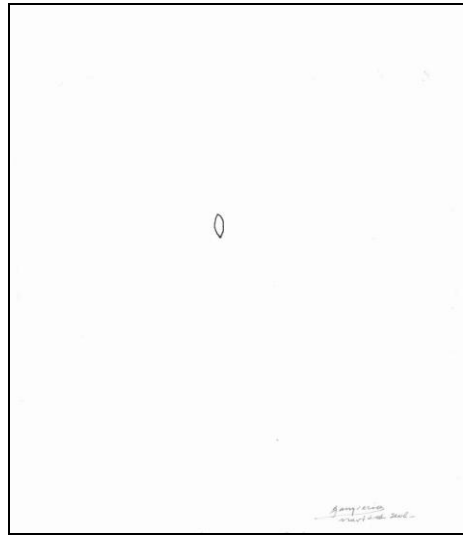
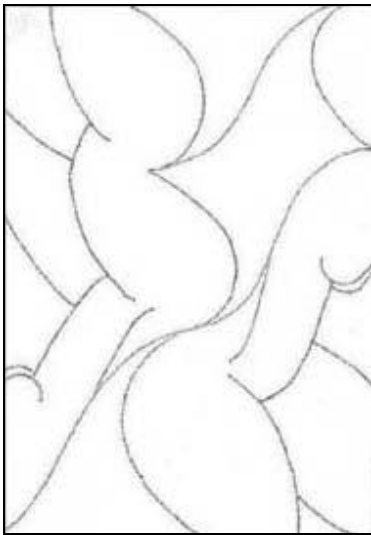
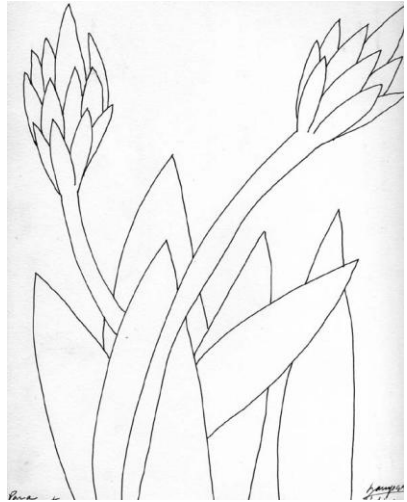
A. 3. Dibujos de Guillermo Samperio.

Los veintidós dibujos que Samperio nos ha cedido para rubricar esta tesis se caracterizan por la firmeza de su trazado. La seguridad de sus líneas denota tanto una habilidad innata para las artes plásticas como la práctica constante y decidida de una disciplina que en manera alguna debe considerarse secundaria en su poética. No en vano, el breve recorrido cronológico que aquí se propone abarca desde la década de los setenta hasta principios de 2010.

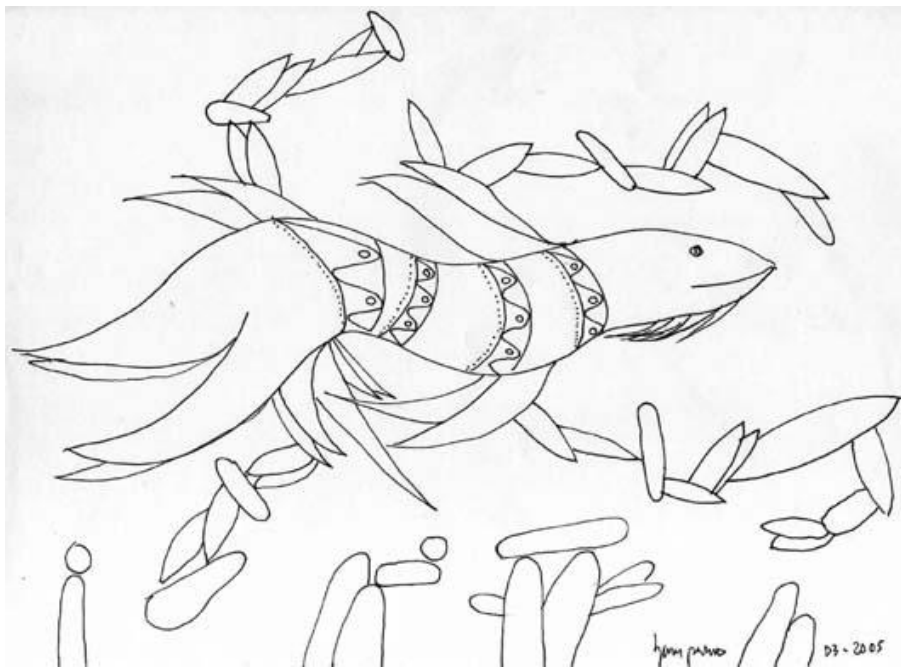
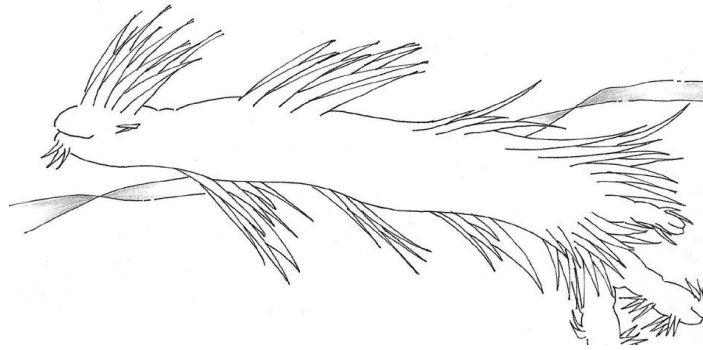
De su contemplación pueden destacarse la libertad y la versatilidad con que se abordan distintas obsesiones temáticas, como el erotismo o los animales microscópicos. En este sentido se alza un estilo propio, no condicionado por ninguna academia ni por el profesionalismo, en el que la imaginación se abre paso entre la técnica del automatismo y la sutileza de los detalles. La sensualidad de las creaciones se aprecia mejor sin el añadido de ningún color, ya que así se subraya tanto la profundidad psicológica de las mismas como la originalidad de sus formas.

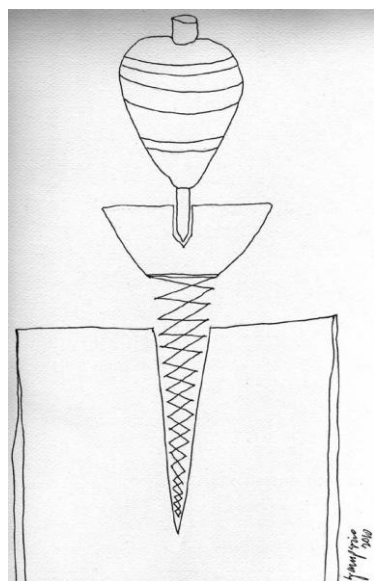
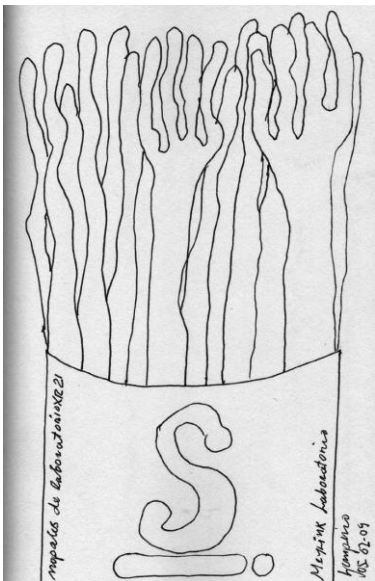
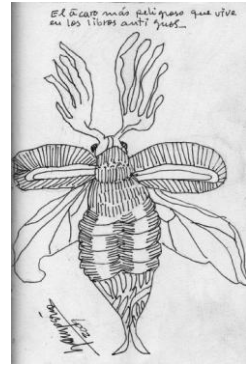
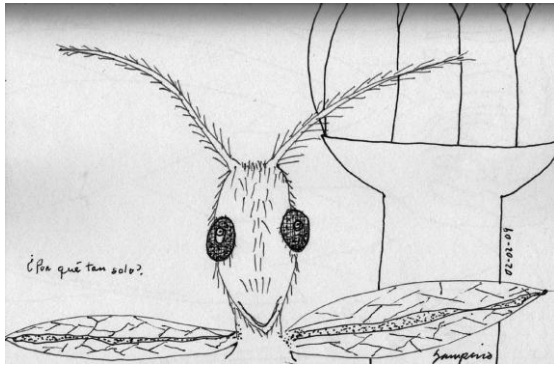
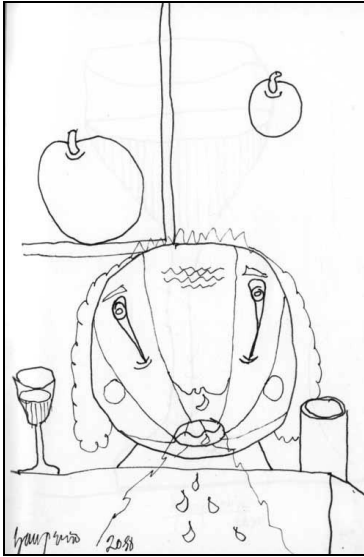
Como puede observarse, estos rasgos resultan afines a la literatura samperiana, al tiempo que la complementan a la perfección. En definitiva, todo estudio sobre la obra de Samperio que pretenda ser completo debe atender, aunque sea de modo fugaz como hacemos aquí, a sus dibujos.

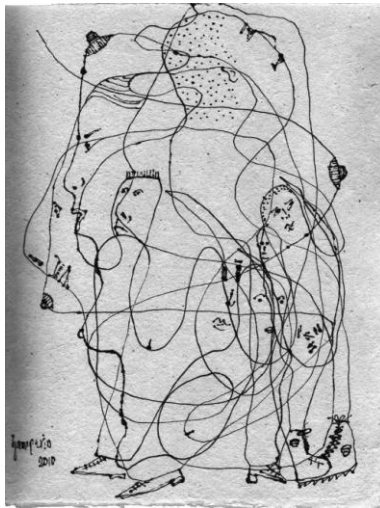
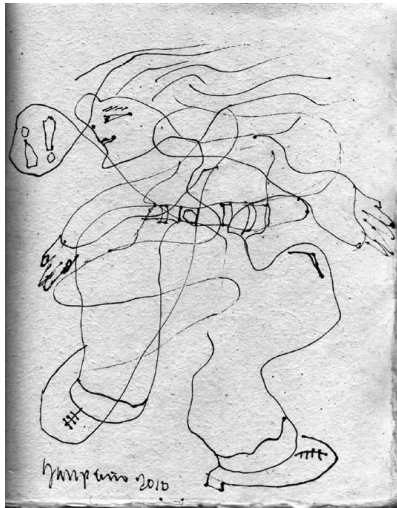
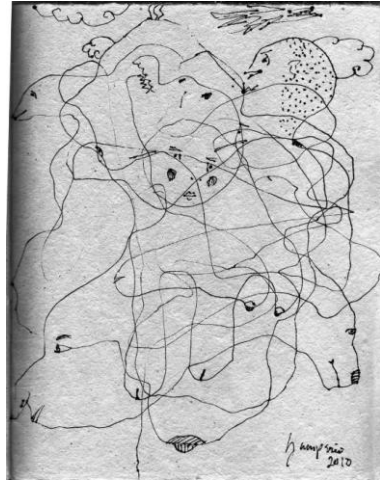
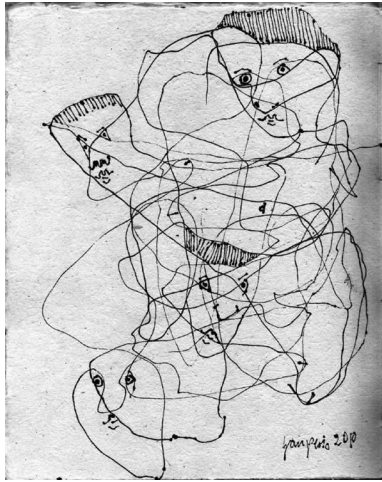




humpetina 1990.







SUMMARY AND CONCLUSIONS IN ENGLISH

This is the first doctoral dissertation on the poetics of Guillermo Samperio. Its accomplishment opens a ground for deliberation, proposing an organic study that deals with an extensive and heterogeneous literary world. Because of the fact that we are conducting research into the career of a currently active author, who possesses a sound and extensive background of works characterized by his approach to different literary genres, we have chosen to adopt different points of view, since a single theoretical, philosophical or artistic trend would not be able to encompass the eclecticism of his books.

We proceed from the fact that his literature, despite the originality of his proposal, is practically unknown to the general public. Neither the awards and international recognition obtained, nor the publication of most of his texts by prestigious publishing houses, have provided sufficient grounds, so far, to remedy the disregard of his work by institutions and academies. Thus, our purpose is to cover at least part of this critical gap, while bearing in mind both the transgressing temperament expressed in Samperio's works and the scarcity of bibliographical evidence regarding them.

The quality of Samperio's corpus is high enough to be able to challenge critics' relative silence, so we knowledgeably assume the risk involved in conducting research on a fully active writer whose career is still developing. This is the reason why opinions regarding his vocation become relevant, whether obtained directly (conversations and interviews with him) or indirectly (his reflections on other artists), in order to classify the features that define a restless and versatile creator who moves beyond stereotypes.

From the very beginning we provide a careful approach to Samperio's vision of the world, taking into account the two indivisible pillars on which this research is structured: the abstract frame and the material realizations, academic demands and aesthetic pleasure, the profuse literary theory and the equally excellent Samperian books. In this regard, the title of this study is linked to the classical idea of *Poetics*. This choice involves considering the changes brought about by different philosophical and aesthetic trends over the centuries, ranging from the Aristotelian ones to the Romantic ones that stemmed from Kant, Hegel or Schlegel, to finally reach Samperio's conceptions supported by a firm basis.

Thus, the first chapter deals with the extent to which he is only partially attached

to postmodern postulates. Since his texts should not be confined to the limits of a specific epistemology, and since his intention has never been to become part of any cultural movement, his poetics only takes on its postmodern condition from a temporary, rather than permanent, perspective. This enables us to present him as the paradigmatic link in a crucial stage, where postmodernity is conceived as the belated, but rightful, heir of modernity.

At the meeting point between one period and the other, his literary attitude does not reveal the radical scepticism displayed by postmodernists, although he shares with them a particular way of enquiring into genre hybridity and relativist games. His goal as an “unconventional postmodernist” is to fight the running out of topics while at the same time maintaining the inquisitive, playful and ironical tone of historical avant-gardes, without allowing this to affect his commitment to the society in which he lives. Nevertheless, fragmentation, both of a textual kind and that which involves the breaking up of the subject into several identities, the constant use of humour and irony, thematic and linguistic experimentation, the creation of unique characters and the susceptibility to manifold interpretations that encourage readers to take an active part, stand as essential features of his work.

In our time, the famous dispute raised by Jonathan Swift’s *The Battle of the Books* (1704), has led to argument controversy between those who defend postmodernity and those who are against it. By proceeding further into this discussion, we can examine both the findings and *the aporiae* – following the nomenclature and observations of Hans Magnus Enzensberger – that are framed within the “avant-garde” concept. In Latin America, the first stages of postmodern *episteme* take place during the post-avant-garde of the eighties, following the neo-avant-garde period of the sixties and the seventies. In any case, and as is stated by several academics, with *Poemas y antipoemas* (1954) Nicanor Parra became the first model of postmodernity through his use of parody and demystification.

Strictly speaking, in the Latin American scene, the decades of the seventies and the eighties – especially the latter – are associated with the concept of “peripheral postmodernity”, since, despite the proliferation of postmodern literary works in that area, artistic achievements in these periods are born in a social context marked by economic inequality and political repression.

However, none of the numerous injustices that have taken place in western civilization involves the end of the emancipatory project of modernity, but, rather on the

contrary, it means that this project must be revived in a less grandiloquent key. This point is emphasized by Umberto Eco, who believes postmodern writers should react to the silence of the avant-garde movement, which leads to the blank page. In order to achieve this purpose, as Matei Calinescu points out in *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism* (1987), the logical connective “or/or” should be replaced by the equation “both/and”, which is inseparable from the notion of multiplicity of discursive systems.

Therefore, to define this new *gnosis* as the last bond with modern times, and along the same lines as Linda Hutcheon, we use the wording “late modernity”, by analogy with the years when the decline of Greco-Roman culture took place. As opposed to those who believe the postmodern *episteme* suggests a conservative ideology, contrary to modern ideals, we believe it has sufficient grounds to continue the pursuit of humanistic presuppositions and, what is more, to overcome the antinomies of past dichotomies.

Insofar as the reception of the “different postmodernities” has involved throughout the decades, we argue that, at least one of them, the one that is most committed to the everyday world, the most innovative in the use of linguistic resources, the most open as far as the breaking down of barriers in literary genres is concerned and the most respectful with literary tradition, clearly appears in most of Samperio’s compositions.

Parallel to this, given the fact that the division of genres into narrative, poetry, drama and essay fails to meet the possible readings of current texts, we corroborate that their description depends highly on our own interpretations. In this light we will proceed to sketch a chronological overview, noting that the literary miscellanea draw on sources ranging from the satire introduced by the Romans, to Renaissance collections of *varia lección*. Over the decades, classical *aemulatio* starts to be replaced by the strength of *inventare* – which etymologically means “to find, to discover” – as each contributor provides his/her own writing codes. Thus, we reach the point where a novel might be considered poetry and a poem might be considered drama, which leads to the conception that any sentence or paragraph might become potentially accepted as literary, even if it does not fit into any particular genre.

Following this, we observe that in Latin America hybrid texts gain force with the first short short story anthologies, such as *Cuentos breves y extraordinarios* (1955), by Jorge Luis Borges and Adolfo Bioy Casares, or *El libro de la imaginación* (1970), by

Edmundo Valadés. The mixture of genres that marked the beginning of the 20th century acquires a new meaning in our time, which leads us to adopt a point of view where brevity is seen as a vehicle that bears witness to a change in the attitude of contemporary artists. This logic leads us to assume that the commitment to conciseness as the ideal basis for hybridization is rooted in the short story, which in this research is considered to be the original literary genre, because of the essentiality with which it intends to “tell something”.

In particular, we explore the modern short story promoted by Edgar Allan Poe, whose development requires a structure that is complete and identifiable with poems in response to the necessary condensation, the need for the plot to stimulate interest from the very first to the last sentence and the idea that lyricism might gain force through intensity and suggestion. For Samperio, the poetic nature of his work becomes the main driving force of an *archi-writing* that is connected, in its creative purposes, to this kind of rhetoric. In this respect, he stresses the fact that an unsuitable adjective, an inappropriate setting or an insignificant dialogue might shatter the construction of a text. Along these lines, he enhances the successes and paradoxes of “Decálogo del perfecto cuentista” (1917), by Horacio Quiroga, whose advice constitutes the first expression of critical awareness of the genre in Latin America.

Another important branch of the modern short story that gains relevance in Samperian literature is based on the absence of conclusions. The model on which this literary trend is founded is *Dubliners* (1914), by James Joyce, a collection of short stories where the extreme situations experienced by the protagonists are built upon a revelation or *epiphany* whose bluntness contrasts with Aristotelian law, which required the differentiation between beginning, middle and end. The suspended endings in Raymond Carver’s plots, built upon the accumulation of superimposed structures of dramatic motifs, stem from Joyce’s influence. Carver’s writing is associated with narrative improvisation, characterized by a constant jazz-like recurrence that leads to a termination of the conflict with no climax or specific resolution.

In Samperio’s opinion, the short story is a “strange genre” that lives on in literature in spite of the changes undergone by novel writing. To him, it is characterized by maintaining an ancestral structure that supports its continued reproduction, despite being exposed to the experimentation that takes place over time. This is why he conceives of it as an “action genre” that encourages experimentation with language, since the lyrical details that distinguish his short stories cannot prevail in long narrations.

In any case, the rapprochement between the narrative and the lyrical becomes accentuated by the birth of the prose poem, brought about, among other factors, by the crisis in the perception of traditional verse and by the thematic and stylistic transgressions in the works of Charles Baudelaire, who gives this subgenre its name and provides it with its distinctive features. The shaping of the subgenre is linked to Aristotle, who stated that rhythm, rather than the layout of verses, is the determinant feature of artistic language.

Prose poems are also related to Bible verses and to the personal relief provided by diary writing, since their inherent freedom, open to both the lyrical and prosaic tones, lends itself, above all, to the expression of authenticity. In prose poems, prose acquires a degree of artistic prestige that is unconceivable for classicist conceptions. The figure of Rubén Darío becomes essential in Latin America. *Azul...* (1890) is, due to its rebellious combination of verse and prose, if not the inaugural book, perhaps the major modernist representative of a narrative form where rhythm becomes as relevant a factor as it is in poetry and in music.

On the other hand, in modern thinking, essays play a similar role to that played by Socratic dialogue in Antiquity, insofar as they are “open works” that cover a wide range of topics and that are liable to be extended or transferred to the sphere of opinions. In modernity they become consolidated in response to testimonial literature and prose self-portraits, characterized by promoting self-reference in discourse and by the fact that the “self” is an “author”. For Samperio, it is a cross-current genre that tends towards digression and the presence of aphorisms in any fragment of the text, leading to newspaper columns and becoming, nowadays, an essential pillar in the struggle against the homogenization of art in the global village.

As far as the fragmented novel is concerned, it stands out for the skill with which those who defend it as writers include several types of discourse and use techniques that range from poetic to argumentative. Marked by perspectivism, by the break with linear structures and by the continuity of avant-garde experiments related to poetry, this subgenre allows changes in the layout of space and in the arrangement of punctuation marks, even encouraging *collages* of verbal and iconic texts.

The preponderance of the recent phenomenon of autofiction in this type of novel leads to the establishment of certain parallelisms between the theories of Enrique Vila-Matas – who states that the best pen name is one’s own name – and those of Samperio who, already by the mid-nineties, reacted to the disintegration of the “ego” with an

ironic view of his narrative voice and of his own identity, moving ahead of autofictional techniques in his fragmented novel *Ventriloquía inalámbrica*.

Nonetheless, the decisive step is taken with short short stories, which are fundamental in postmodernity, both because of their chronological coincidence with the work of the critics of this period, and because of the theoretical structure on which they are based. Established as part of the canon with the creation of “El dinosaurio” (1959), by Augusto Monterroso, they are different from micro-stories in that the latter are restricted to being defined as text subordinated to a narrative structure. Thus, respecting Samperio’s terminological preferences, we use the word “microfiction” to examine a cross-genre category whose validity is proven every year by a profusion of literary journals and anthologies devoted to its promotion. Therefore, bearing in mind the confusion originated by its cataloguing, we have chosen a comprehensive nomenclature that is neither genetically nor generically biased.

Microfiction is at the same time old enough to be able to live on in literary history and new enough to be entitled to a denomination of its own. Its fictional standing adapts to the readers’ assessments and betrays the protean character of a sort of *archi-text*, which involves a threat to genre conventions. While it constitutes a typology that is rooted in the evolution of the short story, the prose poem and the essay, which practically fuse together in it, and while it became established as such after the 1960s, its novelty lies in its suggestion of a “future” and long-lasting “tradition” for the present millennium. By means of conciseness, it is able to generate a passion for literature in only a few seconds. Just as 19th century writers praised the novel as a genre where there was supposedly “room for everything”, microfiction represents the final straw, precisely because in its tenuous container there is hardly room for anything and only one word is enough to “stifle” it.

“Fast but sure”, microfiction recovers and reconstructs the traditional literary values (dialogue, introspection, tolerance, broad-mindedness, durability, imagination and witticism among others), while at the same time bestowing meaning upon the mechanisms of the computer age (immediacy, impatience, speed and informational saturation, among others). Thus, it re-establishes connections with other subgenres such as epigrams, *haiku* or the *entremés*. With Japanese poems it shares an interest in blurring the limits between “subject” and “object”, while, like the epigrammatic genre and several short dramas, it is characterized by the diversity of its topics and by providing adequate ground so that writers might display both their talents and their

capacity of synthesis.

Samperio's attachment to this modality is related to the fact that plurality of meanings and ambiguity encourage lyrical resources and unexpected endings. Among those who inspired his textual miniature, he acknowledges his debt to Baudelaire's prose poems, as well as to a wide imaginary orbit made up by Buffon and Pliny's epigrams, by Ramón Gómez de la Serna's *greguerías*, by Eliseo Diego's findings, by the bestiaries of any time or place, by apocrypha and by dictionary definitions. In addition, his interest in brevity is linked to his personal attraction to insects, screws, balls of fluff and other tiny objects that recall and populate his childhood world.

He claims that short and/or fragmentary texts reach their highest point of development at the same as the totalizing discourse of metanarrative started waning around 1989, the year when the "fragmentation" into pieces of the Berlin Wall takes place and also that of the official birth of the Internet. In fact, the overflowing presence of microfictions on the web, where they have become widely disseminated, can be explained by the correspondence between medium and content.

In the second chapter, we indicate that research into the cognitive limits of human beings is formulated as a "peripheral response to the postulates of the Enlightenment", as Borges puts it, but also as a counterpart to institutionalized explanations for the supernatural. Along these lines, the concepts used by Ross Larson to distinguish *fantasy* from *imagination* are consistent with what Jaime Alazraki describes as *fantastic and neo-fantastic literature*. Although the latter academic focuses his attention almost exclusively on Julio Cortázar's narrative, his contributions can be extrapolated to other literatures. In this way, fantastic stories are linked to Romanticism and to the questioning of bourgeois values, while neo-fantastic ones are framed within the context of World War One and feed directly from avant-garde findings, in particular from Surrealism.

Thus, we believe that, as opposed to the *realism* of a certain type of writing that deals with empirical events taking place within a certain period of time and in a specific location, compositions that dismantle physical or psychological convictions are characterized by estrangement, the rejection of absolute truth, the assumption of Bishop Berkeley's idealist philosophy, the constant search for personal identity and a paradoxical scepticism. When several western theoreticians reckoned that literature and art would reach their highest point in the America where the historical and the mythological coexist, they were indeed prefiguring André Breton's well-known

definition regarding the surrealist country *par excellence*. Although Mexico also occupies a special place in the hypothetical podium of *imagination*, the notion of neo-fantastic literature should be used, rather than to channel a specific discourse, to designate the extent of a cosmos at the service of individuality.

In Samperio's texts, fantastic *poiesis* is not reduced to escapism or evasion, but it bestows coherence and materiality upon that which is dreamt, sensed, excluded or made up. The poetic and the fantastic stand as substances, not as adjectives, in a work in which language acquires its real dimension in fiction. Samperio's skill in combining poetry and humour alongside genres such as science fiction allows us to apply the letterhead "neo-fantastic poetry" to many of his compositions. Taking into account precedents such as *Altazor* (1931), by Vicente Huidobro, or Gómez de la Serna's *greguerías*, we use the aforementioned nomenclature to address the originality of a way of expression where lyricism includes imagination and, consequentially, assumes realities that go beyond the perceivable.

Huidobrian and Ramonian traits are transmitted like a genetic code and can be perceived in different "neo-fantastic poets"; that is, in those who do not dispense with either narrative or essay. In compliance with the terms expressed by Gérard Genette, but without drastically separating them, it can be stated that our author maintains a commitment to the *fiction* of the imaginary only comparable with that he upholds to the *diction* of reality. In fact, by ascribing the combination of words "*breve ficción*" to Rafael Pérez Estrada's short texts, and indirectly to his own, he promotes the possibility of poetry and fantastic literature existing in the sphere of "brevity". By turning this designation into a noun, he enables conciseness to be linked *per se* to the extraordinary.

Within an intellectual cycle where particularities regarding collective ideas prevail, it is useful to explain how a historical period can influence the creative efforts of an individual. For this reason, the third chapter begins by highlighting Samperio's view of the world from the multiple fronts in which his biography develops. With this purpose, we describe his *curriculum vitae* and the place he occupies in Hispanic literatures, presenting him as one of the most interesting contemporary writers of recent times, both because of his boundless creativity and for the coherence of his aesthetic approach.

Thus, we track key factors of his biography which, either directly or indirectly, explain a project marked by compositional autonomy and the absence of moral and/or stylistic limitations. Considering the fact that more and more of his writings are

becoming included in fundamental anthologies of contemporary literature, with remarkable success in sales and reviews, and that some of them have been translated into more than a dozen languages, it must be noted that he has an extensive file of unpublished works awaiting publication.

In this key, we stress his self-taught status in various disciplines, his job as a writing workshop teacher and his multifaceted personality, which embarks him on different projects related to the written word. The term “workshop” itself is linked to his past as a painter, since it refers to the place where the artist manually carries out his creative work.

As far as his creative process is concerned, we stress the fact that Samperio became aware at an early stage of the narrative character of his long initial poems and decided to turn them into short stories. A great deal of his merit lies in the fact that he learned grammatical and spelling rules while writing, without becoming discouraged by not having had the chance to complete university studies. Nevertheless, his training as a writer was boosted by the Cultural Diffusion seminars of the National Polytechnic Institute, many of which were founded by Juan José Arreola. Thanks to this, he took part in the literary prose workshop run by Andrés González Pagés and, later on, he was granted the Fonapas Fine Arts scholarship so that he could attend Monterroso’s workshop. The teachings of the Guatemalan greatly influenced his literary evolution, especially due to the relevance he confers to humour.

On the other hand, we mention the tributes he has been paid for his literary career, outstanding among which is the National Tribute he received on the 20th of June, 1999 under the title *Cuando el tacto toma la palabra*, which coincides with the name of his first book; and *Guillermo Samperio: 30+25. Escritor y tallerista. Un caso para conmemorar*, held on the 5th of October, 2004 to acknowledge his thirty years as a writer and his twenty-five years as a literary workshop teacher.

We go on to describe the historical and literary context where Samperio’s works should be included, since the social, economic and political milieu in which he lives allows us to locate it within a specific space and time frame: Mexico D. F., from the mid-seventies to the present. To be born and to live in the Mexican capital city opens up a range of possible readings that, as regards Samperio and many of his contemporaries, become reflected in an essentially cosmopolitan writing style. Nonetheless, he feels that he owes more to the narrators of Latin America, both to the well-known and to the lesser ones, with whom he demonstrates a high degree of identification and commitment.

In parallel with this, his interest in hybrid literary genres is confirmed by his inclusion in anthologies of both prose poems and short stories, claiming the heritage of authors of any nationality, but especially of those who prove heterogeneous in their intentions and daring in their stylistic resources. In the vast corpus of Latin American literature of the last two centuries, our analysis begins with *Modernismo*, since, under the profound teachings of Rubén Darío, *modernistas* took their first steps towards breaching the boundaries of genres.

As regards Mexico, the representatives of avant-garde genre concerns are stridentists, headed by Arqueles Vela, acknowledged as Samperio's most remote predecessors due to their tendencies towards experimentation and fragmentation. However, Samperio's literature is related above all to the Mexican-inspired facet introduced by the Mexican Youth Athenaeum writers, whose mark can still be strongly perceived in our times. True Mexican prose classics and creators of the modern short story in their country, the members of the Athenaeum were pioneers in the use of brevity for the development of a specific type of composition, elegant and musical, close to versified poems. They particularly influenced our author by their usage of techniques such as metafiction, intertextuality and the expression of a subjective view on the world, where there is room for irrational and oneiric elements.

The neo-classical tradition of the *Contemporáneos*, on the other hand, influenced him by opposition rather than by emulation. He is closer to the movement known as "*La Onda*", promoted by José Agustín to counteract culturalist aesthetics and characterized by presenting the everyday speech of middle-class youth in Mexico City. The creation of words from the speech of the people implies a serious attack on bourgeois society and its tendency to exclusively accept serious and formal idiolects, thus minimizing discourse solemnity. In fact, in his interviews Samperio confesses that his intention of bringing together literary and colloquial language was conceived in his youth, when he was impressed by the narrative recovery of street language that can be observed both in the works of these Mexican writers of the sixties and in *Así en la paz como en la guerra* (1960) and *Tres tristes tigres* (1967), by the Cuban author Guillermo Cabrera Infante. This type of writing encouraged his confidence and fostered his creativity, as he welcomed the inclusion of colloquialisms and neologisms in his texts.

Therefore, he admits the learned influence of the members of the Athenaeum and the popular influence of "*La Onda*", also maintaining that his years of training coincided with the emergence of the "*Boom*" authors, whom he greatly admires. At the

same time, he acknowledges that the unfortunate political and social events that took place in October 1968 constitute a turning point in his work. This is why he encourages new talent, so that these new artists do not lose courage in face of the absence of utopias. All this sums up the evolution of 20th century Mexican literature, which is in turn synthesized in the legacy our author receives.

Even though Samperio is much more responsible for the books he writes than for his belonging to a specific generation, we include him, on the one hand, in the vast range of those born between 1932 and 1958 and, on the other hand, due to similarities in style, among the writers who came into the world shortly after he did, around the fifties.

His inclusion in the first group is due to three concerns: a political and pressing one that lies in the denunciation of the brutal governmental repression that took place in Tlatelolco Square, Mexico, in October 1968; an erotic one, driven by the vindication of love and the communion of body and nature; and a third one linked to urban problems, referring to the social condition of middle-class citizens through homage or parody. Samperio embraces all three tendencies, to different degrees and at different times of his career, becoming one of the most original exponents of his time.

As far as the second group is concerned, based on the studies conducted by Luis Ignacio Helguera we propose our author as an outstanding example of the excellent group of narrators born around 1950. This group became consolidated, according to Sandra Lorenzano, with the examination of the Mexican capital from a polyphonic point of view, in which earlier totalizing visions were not revisited and more attention was paid to the divisions among its inhabitants regarding personality and milieu than to the search for homogeneous features. Along these lines, the book *Gente de la ciudad* overcomes generational obstacles by depicting images that are halfway between the lyric and the narrative, at the same time fragmenting and individualizing the Federal District.

Elsa Cross, Francisco Hernández and Marco Antonio Campos are framed within both of these trends, alongside other younger writers such as Carmen Boullosa or Juan Villoro. All of them move indiscriminately between the paths of the learned and the popular, avoiding all types of hierarchy. Consequently, the *1968 generation*, for lack of a better denomination, possesses international connotations insofar as they are not constricted to Mexico, but also came into being in response to what took place in Prague and Paris. Most of the “children of 1968”, former left-wing activists who gradually underwent a process of disillusionment, became engaged with social demands,

though transcending them through works that put aesthetics before ideology and that are characterized by the universality of their topics and the absence of nationalist prejudices. These “underground scholars”, who hover between “pulp” and classical poetry, adopt eclecticism as a natural stance in their creations, which are essentially hybrid.

Samperio’s concerns can be perceived in the wealth of materials he feeds on, conscious of the links between literature and other disciplines such as philosophy and analytical psychology. In addition, he establishes vital and literary parallelisms with an underground constellation headed by strange independent artists. These bonds become confirmed in his writings, where the dual and, at the same time, simultaneous direction that defines his writing can be perceived: on the one hand, the imprint of classics; on the other hand, that of “outsiders”.

Thus, our author was marked by the stamp of Francisco Tario and the originality of his fantastic short stories and by the profusion of his fictional self-portraits; by Julio Torri and the charm and subtlety of his short texts; and by Felisberto Hernández and the decontextualization and confusion triggered by his inventiveness. In line with this, he claims to be a big fan of Arreola’s cosmopolitanism, of Monterroso’s demythologizing irony, of Salvador Elizondo’s concern with metafiction, and of the unique cosmogonies of unclassifiable authors such as René Avilés Fabila, Gabriel Zaid, Agustín Monsreal, Hugo Hiriart and Samuel Medina.

This part of the study is supported by a succinct analysis of the poetics of Borges and Cortázar, since the production of both writers constitutes one of the basic elements upon which Samperio’s literature feeds. When it comes to defining his personality, we notice that Samperio bears decisive similarities to the latter. These coincidences are due to the singularity of their respective approaches and their ability to walk on the “fantastic side” of reality, both in their works and in life.

Regarding the reception of Samperio’s books, we are aware of the fact that a philological approach that attempts to position a contemporary within the canon is difficult to conduct. In order to consolidate the reputation of a living author, we must first acknowledge the difficulty involved in establishing literary assessments. To speculate on the durability of any work of art is a complicated matter, and more so when it comes to gauging the dialectics each author weaves between novelty and tradition. The study of the work of current authors involves, fortunately but dangerously at the same time, reciprocal influences between a legacy in progress and its analysts.

The conflict between the classical *explication* and the followers of modern

interpretation is not completely solved by the contribution of reader-response criticism, especially if we recall that Roland Barthes published “La mort de l’auteur” (1968) to claim that an author’s existence is an obstacle for the reading of his/her works. For this reason, we resort to Michael Foucault’s *author function*, which not only contributes to the psychological and legal verification that regulates the relationship between reader and text, but also provides a semantic and cultural element that proves essential for literary criticism to acquire its meaning.

To apply the postulates of Foucault to Samperio’s works is not to bestow constant and uniform values to all his texts; on the contrary, it is the response to a hermeneutic category at the service of the principle of literary economy, bringing together in one single term the particularities of a Samperian poetics. The *author function* also facilitates understanding of his “neo-fantastic poetry”, since it allows us to imagine a character while at the same time distinguishing a person.

Carlos García Gual establishes a pattern for classical texts based on the possibility of countless re-readings and interpretations. Likewise, basing our claims on the notion of exemplarity, that is, on the ability to act as a role model for new artists or to suggest guidelines for educating youth, Samperio might be considered a classic as far as his publishing of didactic books to improve literary skills is concerned – books such as *Después apareció una nave. Recetas para nuevos cuentistas* or *Cómo se escribe un cuento. 500 tips para nuevos cuentistas del siglo XXI* – and several of his short stories are studied in Mexican high schools. His work, at the very least, should be considered cult literature. If, as Harold Bloom indicates, all classic texts include elements that go against the set canon, Samperio’s stylistic peculiarities should also be accepted as based on his “classicality”.

In spite of being placed in an uncomfortable position as an unclassifiable author, he has secured his prestige among his contemporaries. Thus, a brief analysis of the articles and reviews regarding his work lead us to note the fact that, at just over sixty, in the eyes of many specialists Samperio has become the best Mexican short story writer of the last three decades. His effort to avoid the repetition of contents, formulas and literary techniques influences the response of critics, who agree in the acknowledgement of his outstanding imagination and his linguistic audacity.

Consequently, we divide Samperio’s artistic and vital career into two stages. The first of them establishes its paradigmatic date en 1968, a date whose events lead Samperio to denounce a genocide of vital importance for the understanding of recent

Mexican history. During this creative phase he became engaged with his time in the contextualization of his plots, adopting, from a formal point of view, a daring style. Therefore, his uniqueness among other writers lies in the way in which his texts manage to reflect the delicate situation that Mexico was going through.

The author claims that, when he was barely twenty years old, he was once imprisoned for distributing revolutionary propaganda. In this sense, because of his background and concerns he became pervaded by Marxist, Maoist and Anarchist ideals that would surface in many of his fictions. Although he raises his voice as yet another victim of the disappointment brought about by the failure of the revolution, his strong attachment to his ideological convictions does not result in a yearning with no particular aim, but in a proposal for the construction of a better world through the communion of life and art.

The second stage, triggered by the horrific earthquakes that devastated Mexico in 1985 and, as far as the international scene is concerned, by the fall of the Berlin Wall, as well as by an unfortunate car accident on a personal level, resulted in the achievement of projects marked by imagination and humour. From the publication of *Textos extraños* onwards, Samperio consolidates his interest in the renewal of fantastic topics through a survey of his immediate environment, freeing himself from the distress produced by an excess of critical self-awareness. Leaving aside writing based on political vicissitudes, he chose a more “classic” literary approach and an unbreakable bond with aesthetics in order to be ready to confront any literary genre freely and with an experimenting spirit. Thus, a playful essence flows throughout compositions characterized by the imaginative and by hybridity as regards content and form, respectively.

Thus, we might speak of a circular path in his literature. While his first verses – unpublished – bore a narrative structure and were published as short stories, the reverse process took place during the second stage of his career and traditional short stories became prose poems and microfictions that are highly suggestive in a lyrical sense. This second stage involves an evolution that can be perceived from *Tribulaciones para el siglo XXI (ensayos)* onwards and that is marked by the catastrophe brought about by the destruction of the World Trade Centre in New York in 2001 and, on a personal level, by a dramatic fainting fit suffered upon descending from a plane in 2007. At this stage the reflexive tone of his texts becomes even more profound, with manuals on how to teach short stories or about his experience as a writer and workshop teacher.

We then analyze all of Samperio's work to the present day. Thus, *Cuando el tacto toma la palabra* (1974) constitutes the author's first contact with writing. The very title of the book suggests many of the essential identifying marks of his work: sensuality, attention to the sonority of phonemes, the indissoluble bond between the concrete (the skin) and the abstract (the word), lyricism associated with narration, the appreciation of details and the rebellious spirit that is above social conventions.

In *Fuera del ring* (1975) he focuses his efforts on bearing witness through words, stressing political concerns with his disturbing "theory of poverty". There is a predominance of murky issues triggered by social inequalities and expressed using a colloquial style. Finally, *Lenin en el futbol* (1978) helps to fill in gaps regarding his themes and to conclude his first trilogy of short story collections, characterized by revolutionary sensitivity. He uses this book to deal a blow to old moral values, proposing erotic exaltation as the first step towards a much longed for revolution. For this purpose he writes narrations that reveal the internal contradictions suffered by his characters, who are mostly left-wing intellectuals.

His second stage begins with *Textos extraños* (1981). This is when, according to his own words, he feels more freedom and pleasure in writing, overcoming the lack of confidence that marked his first period. Linguistic refinement filters through contents and intentions and works to the advantage of a more universal inclination and a different attitude when it comes to viewing, imagining and understanding the world. He thus creates favourable conditions for experimentation and commences his aesthetic liberation.

The collection of poems *De este lado y del otro* (1982), almost in parallel with his previous production, shows his taste for stylistic exploration. As opposed to the balanced prose in *Textos extraños*, the aforementioned title provides a poetic contrast through varied verses that, in certain instances, are not free of irregularity. While from his second stage onwards his narrative displays the most harmonious side of Samperio's literature, defined by the pinpoint accuracy of accents – often classically inspired – and by the strategic inclusion of hendecasyllabic and 14 syllable verses, it is in his poetry where one can sense a "dark" musicality that softens the inflexibility of traditional verses. In this book, Samperio breaks the pact established with Agustín Monsreal, one of his dearest friends, which stated that he should strictly adhere to the short story.

Gente de la ciudad (1985) places the author between the playful and the reflexive, portraying Mexico as withdrawn into itself and, at the same time, supporting

his text with views which he uses to describe places, objects and characters from the capital. Upon recovering his “Mexicanity” and abandoning anarchism as an ideology, he establishes a link with a specific Latin American literary tradition, which portrays the city based on the present rather than on a nostalgic recreation of the past.

Cuaderno imaginario (1988), on the other hand, is the last of “the trilogy of the eighties” and reveals an unprecedented lack of inhibition by the application of surrealist and neo-fantastic techniques that culminate in a high level of compositional independence. At this stage Samperio’s narrative becomes not only blended with essay and prose poem, but it also becomes free of any type of genre-related restriction, acquiring its autonomy *per se* through innovation and the element of surprise. Brevity is definitely a broader and more relaxed way of interpreting the world, taking the observation of everyday life to microscopic degrees.

The novel *Anteojos para la abstracción* (1994) persists in the use of linguistic skill, dazzling us with its complex combination of different narrative voices and venturing into the field of science fiction. He follows this interest for the literary potential of technology in subsequent years, as can be observed in several futurist short stories. As far as *Ventriloquía inalámbrica* (1996), his second and most ambitious novel, is concerned, it develops through labyrinthine structures and polysemous contents so that the reader might venture into the hidden parts of the unconscious of both the characters and the narrator himself.

The “second cycle” of this stage starts with *Tribulaciones para el siglo XXI (ensayos)* (1999), where the hermeneutic side of his texts and awareness of his surroundings become reinforced. Samperio takes a stand regarding the concerns of his time – art, postmodernity, ecology and feminism, among others – voicing his ideas in an independent, pleasant and sensible way. This determination becomes confirmed in *Los franchutes desde México* (2000), where he focuses on the Mexican view of French artistic and cultural production.

Later on, he writes his third trilogy of short stories and his first manual. Thus, *La Gioconda en bicicleta* (2000) constitutes the return of the short story writer who is able to combine reality and fantasy, creating a genre mixture based on resources taken from the chronicle and from the artistic use of language. In *Después apareció una nave. Recetas para nuevos cuentistas* (2002), he puts his writer’s craft at the service of new narrators, in the form of a manual, in which he shares his experience as a workshop teacher and undertakes a historical journey through short story-writing techniques. In *La*

mujer de la gabardina roja y otras mujeres (2002) he pays tribute to his real muses, women from different social classes who struggle to assert themselves and based on whom he forges strange, tender, raw, humorous, idealized or disillusioned personalities. Meanwhile, *La brevedad es una catarina anaranjada* (2004) turns him into the Mexican equivalent of Gómez de la Serna, with microfictions that are full of wit and metaphorical skill.

To finish, we deal with his latest publications. Thus, in his introspective work *Al filo de la luna* (2005) he describes an intimate journey through the letters that make up the alphabet, regulating the development of prose poems through cultural and semi-biographical references. In *El club de los independientes* (2005) he brings together several of his favourite writers, displaying a sound and eclectic documentary work that, fueled by piercing intuitions, builds bridges between classical and marginal authors. The traditional concepts of space and time teeter in *La pantera de Marsella* (2006), where he includes excellent examples of “neo-fantastic poetry” to describe a soul prey to sorrow and loneliness. In *Cómo se escribe un cuento. 500 tips para nuevos cuentistas del siglo XXI* (2008) personal advice intended for new writers is supported by quotes from experts in the short story genre, while in *La guerra oculta* (2008), his last short story collection to date, he alternates humour and fantasy with reality, displaying the techniques acquired over more than thirty years and creating new literary strategies.

Among other works, we refer to the investigative journalism report *¿Por qué Colosio?* (1995), where he explains the different hypothesis of an assassination related to Mexican politics, and to his publications for young readers: *La reina y Solovino* (2000), a *plaque* written for children that describes the deeds of a heroic dog; *Emiliano Zapata, un soñador con bigotes* (2004), a reinvention of the story of this Mexican hero who claimed to be able to sleep with a clear conscience; *Tongolele y el ombligo de la luna* (2010), the fictionalized biography of an exotic dancer with hints of a detective story; *Hidalgo. Aventurero astuto de corazón grande, Morelos. Adicto de la nación* (short historical novels that commemorate the bicentenary of Mexico’s Independence) and *Juárez. Héroe de papel* (which celebrates the centenary of the Revolution), all three of them published in 2010; and *Marcos, el enmascarado de estambre. (Biografía no velada)* (2011), a *nouvelle* where he narrates how a film student prepares the script of a film about the life of Subcomandante Marcos.

We also comment on the three anthologies he prepared for other authors: *La mano junto al muro. Veinte cuentos latinoamericanos* (2003), where he gathers twenty

excellent texts, both for their intrinsic originality and for their wide range of topics, structures, narrative voices, styles and tones; *Di algo para romper este silencio. Celebración por Raymond Carver* (2005), a project that involved a high degree of commitment on Samperio's part when it came to searching for and collecting the poems, short stories and essays provided by all those who wished to take part in the tribute to this American writer; and his recent and personal work *Rafael Pérez Estrada. Antología de breve ficción* (2010). We also include less conventional works such as the collective novel *El hombre equivocado* (1988) or his "e-book" *El homo non sapiens* (2010), remarkable for the strength of his intuitions, his lyrical flight and the mark of Oriental philosophy.

At the same time, we mention the anthologies where his name has been included and the translations of his works, as well as the projects he is currently involved in. Among these, the writer warns us that his main achievement will be *Maravillas malabares*, a vast compilation that the Spanish publishing house *Cátedra* will soon launch and which includes published and unpublished short stories, prose poems, the novel *Anteojos para la abstracción*, artistic drawings made by him and a study by reviewer Javier Fernández.

As can be observed, the two aforementioned stages of his work are not so radically apart as first indicated in our analysis. Samperio's literature cannot be limited to a single conclusion or to a particular reorganization, since political and social issues appear mingled with the fantastic and the poetic in almost all his texts.

The fourth chapter is devoted to the main themes, symbols and characters of Samperio's poetics. The first theme, "commitment", stresses how the distrust of ideologies and the dismantling of left-wing political systems that followed the fall of the Berlin Wall counteract the author's desire to fight all types of injustice. Consequently, he does not identify with any specific ideology and he rebels against all types of exploitation of humans by humans that can be found in society. Particularly committed to words, he believes that political issues are also personal. Nonetheless, what he considers his essential obligation has more to do with aesthetics. We might infer that his anarchism is poetic in nature: as a fierce supporter of art as a means of salvation, he seeks to change at least a small part of the world through the private utopia he builds with each of his artistic displays. Even though his imprisonment involved a decisive impulse regarding the report of the abuses committed by those in power, he always stays away from clichés and stereotypes, in an attempt to avoid a Manichean view of

events, vehemence and pamphleteering. Therefore, he perceives literature as a tool that can be used to bear witness and reveal the great problems that distress human beings.

His second theme, “otherness”, addresses his interest in multiple personality, relating it to the characters with names that are the same or similar to his own that appear frequently in his works and with whom he has important biographical aspects in common. This concern is reflected in recurring motifs such as mirrors, doubles or endless identities that populate his mind. The construction of disguises or multiple masks fosters the coexistence of very different types of behaviour, which allows him to reconcile attributes of his mind that are apparently confronted or incompatible. Knowing that writing without being influenced by other writers is impossible, he solves the question of identity by insisting that there is not only one, but many writers within him.

As far as the symbols he uses are concerned, one of the most outstanding is “the door”, because of its incitement to the marvellous and to metaphysical reflection. To set its boundaries we start with the imprisonment, real or symbolic, which many artists have faced regarding the opening of “prisons”, in reference to the obstacles to creation. Bearing in mind that artistic sensitivity can be forged through hardships such as war, exile, censorship or social injustice, Samperio attempts to avoid his perception of the world being “imprisoned” in preconceived ideas, opting for the revelation that waits behind the “door”. He resorts to this image especially in his earlier books, when his time served in prison for taking part in the 1968 movement was still fresh. For this reason he links it with literary activity, on the one hand, and with his usual concerns regarding politics and sex, on the other. In fact, in his essay “Infancia enmurrugada” he recalls that during his youth he was fascinated by the link he found between incitement to peep through keyholes and erotic desire.

Regarding “the city”, the Federal District emerges as an extraordinary location in his texts, both for its idiosyncrasy as an urban setting and for the pluralism of its inhabitants. His close identification with the place where he lives is due to the fact that, from his second stage onwards, and especially with *Gente de la ciudad*, he sees himself as a city dweller. This is what leads him to reflect the strong impact – territorial, social and emotional – of the 1985 earthquake, which caused many deaths, deteriorating a considerable part of the capital city’s architecture and, above all, dashing the confidence placed in the authorities. However, regardless of setting his narrations in one place or another, he never loses sight of his country’s essence. At the same time, the enormous

semantic potential contained within the name of his city helps him to avoid lengthy descriptions, since its historical context acts as both a referent and an allegory of what takes place in his compositions.

“Feet”, a symbol that is present in both stages of his literature, reveal his deep love for women. Thus, his reflections concerning footwear are linked both to eroticism and to gentlemanly behaviour. The tone of his prose works concerning high-heeled shoes goes beyond the labels of the “politically correct”, rising as a series of metaphors concerning aspiration to heights; this is why Mercury, he of the winged feet, a Western symbol of communication, becomes a myth of reference. Above all, the particularity of Samperio’s view lies in the adoption of a ground-level perspective, as if he was a child playing football or playing with one of his beloved small animals.

When it comes to dealing with the characters that populate his universe, we note the freedom they enjoy as a distinguishing feature. Since there are characters of all kinds and social conditions, the best way to get to know them lies in the analysis of their motivations and the consequences of their acts. Among them, “women”, as the writer himself states, emerge as a great source of hope for the future, both on the socio-political front and on the artistic level. Regarding the literary tradition on which he determines his feminine ideal, he proves to be in debt to the images and metaphors of avant-garde poetry, inheriting from surrealism in general and from Cortázar’s narrative in particular the idea of *eros* as salvation. The counterpart of this exaltation of sensuality is the idealization of the unattainable beloved, personified by ladies who are sometimes ordinary and sometimes ghostly, but who always hold truth.

The characterization of “the others”, in contrast, stresses the diversification of identity. Men are usually presented as a reflection of their creator as far as physiology, clothing or artistic skills are concerned, but very distant when it comes to their ideological or ethical standing. Although their views of the world are often contrary to his own, Samperio chooses not to judge them and to use them for the benefit of the story and the reader. Among them there are many who lead their lives according to ethical values that are opposed to those of the author; however, as far as the building of young characters is concerned, he opts for endowing them with kind and benevolent attributes.

Among Samperio’s characters, animals are the ones that contribute most to the *alterity* issue. The link between them and human beings is fostered by the findings of Borges, Cortázar, Arreola and Monterroso, who revitalized bestiaries in Latin America.

Samperio's main contribution to this tradition is the personal creation of *microbestiaries*, which assimilate and surpass their predecessors through the defence of tiny or microscopic beings. These creatures often prove ideal to express the world of childhood but also, as a counterpart, for social satire.

In the fifth chapter we dwell on several of the rhetorical strategies used by Samperio throughout his works, which contribute to the creation of a poetics where compositional freedom is transformed into the production of a demanding personal style. Tirelessly confronting the blank page with the hope of one day coming across the "perfect text", he pursues the best combination of words possible without excessively worrying about modesty or academic and stylistic conventions. This is what leads him to foray into both extra-literary domains and into the "residue" that learned literature rejects supposedly out of exhaustion, surprising readers with his innovative use of commonplace.

The ethics of his aesthetics is based on the conceptions of Heidegger, for whom, by virtue of language, the poet should bear witness to the human being's belonging to Earth. This function grants meaning to History and unites the human race in a single project. This is why Samperio appoints a name to everything, from the purest to the most common, from the fundamental to the marginal. Thus, his theories regarding the creation of literary texts take into account both the depths of the subconscious and the clarity in the use of techniques, either traditional or innovative. Simultaneously, his playful stance regarding clichés in general encourages his creativity, so that each of his texts becomes a new adventure. Therefore, his goal lies in providing the reader with a similar degree of pleasure to that which he experimented with the creation of his works.

Considering the literary methods followed by some of his predecessors, Samperio proves to be, above all, a poet in the widest sense of the term. The fact that he is better known as a short story writer does not prevent him from going beyond genres and standing as a "polygraph" difficult to classify, oblivious to the prejudices that restrict creative will. It is not by chance that a large part of those of his texts that are commercialized as "short stories" display features that are close to those of novels or poetry. Likewise, several of his "pure creation" books include essays and literary reviews, which is consistent with his demand that prose poems and microfictions coexist with traditional short stories, and with his purpose of recycling and revitalizing subgenres that have fallen into disuse such as vignettes or portrayals.

To emphasize his eagerness to acquire singularity, which is compatible with his

deference towards tradition, Samperio recommends the use of a “natural” type of language that is open to both colloquial turns and poetic hues. In this sense, he tends to reflect on everyday expressions and to wonder what would happen if all our words came literally true. This analytical capacity contributes to his making the most of the narrative skills within his reach, such as the use of “distractors” that become revealing as the plot or the multiple valid perspectives of a same story advance.

Among the semantic rhetorical strategies, he devotes special attention to metaphors, used to the advantage of providing a more complete understanding of our surroundings. Their shape is based on the Aristotelian notion that states that the ability to produce original tropes should be viewed as the highest poetic category. On the other hand, irony settles in as a means of rupture and gives rise to a language that is contrary to foreseeable rational mechanisms. Thus, his use of what Wayne C. Booth describes as “unstable irony” is remarkable, since he frequently resorts to extreme contradiction between propositions and their referents.

In Antiquity, epideictic rhetoric overshadowed the persuasion of the audience and became oriented towards the praise of beauty, so that as far as both fundamental motivations and the selection of topics are concerned, narration became virtually undistinguishable from poetry except for the absence of metrics. We base our arguments on this precedent when it comes to stating that in his texts Samperio manages to create an atmosphere that can only be described as poetry, a term associated with brevity in his aesthetics. *Poeticity*, in his literature, does not lie so much in the choice of verse or prose as in musicality. His great care in the use of accents and rhythm is indeed linked to devices such as anaphors, parallelisms, the recurrence of short phrases and the strategic inclusion of 11 and 14 syllable verses even in lengthy texts.

As far as style is concerned, his mastery of phonic puns is outstanding, together with his use of hypallage and assonance. These linguistic concerns result in a playful attitude that, without discriminating themes or genres, can be perceived in the attention paid to the formal audacities learnt from avant-gardists. For example, the adoption of surrealist literary techniques or “Ramonian-style” metaphors strings his microfictions together like a series of *greguerías*.

Along these lines, we should once again stress the influence of Cortázar, who conceives poetry as a game where the outcome of life is settled. Through a personal style marked by his careful assimilation of the Argentinian’s legacy, Samperio ventures into spheres that are usually excluded from literature by generating techniques that

Russian formalists describe as “estrangement”. This results in a kind of “controlled freedom”, both at the conceptual and at the formal level, which influences his forays into other artistic disciplines. In fact, he associates advances in literature with its hybridization with artistic expressions such as painting, photography, cinema, comics, or advertising. In fact, he returns to his origins as a painter each time he approaches visual arts and allows his sense of sight to determine the development of his compositions.

Thus, we analyze his approach to painting in his microfictions, which can be taken in at a glance, but also in his descriptions, which seem to flow as if the narrator had a paintbrush in his hand and was showing us the scenes directly. These connotations result in the different chromatic shades that are present in his texts.

The link between some of his short stories and the imagery of film noir is also worth mentioning. While it is not uncommon for microfiction authors to draw from the reading of detective novels and from watching “thrillers” that will later lead them along the path of fantastic literature, Samperio’s originality lies in his renovation of the usual applications of the noir genre, taking advantage of the possibilities provided by image, but adding further details, transforming them or driving them in a different direction.

Along with his ability to create a sort of comic with no pictures or speech bubbles, based on onomatopoeically rich impressionist narrations, we must also highlight his bond with advertising. Respecting the postulates of André Breton, Samperio designs advertising slogans that connect with his experiments in the field of the mass media, but also, and above all, with the ethical dimension that underlies his conscious appropriation of image-related resources. While his artistic use of words as the main vehicle for expression turn him into a *poet*, he presents himself in society as an *artist* in a wider sense, since he goes beyond the limits between arts.

Ultimately, this research reveals a paradoxical situation, since more than five-hundred pages are needed to conduct the analysis of microfictions often barely longer than one line. This apparent contradiction becomes stronger in the sixth chapter, whose essential inspiration is concentrated on a completely blank text. There is probably no literary equivalent for the brevity of “El fantasma”, since its achievement lies in a paratext made of two words that present the most extensive content ever conceived. Its hypotext, which is impossible to cover, is the exact equivalent of all writing. As a supreme expression of Berkeleyan idealism, it gauges the artistic and cognitive limits of humanity. Contained in a single title, as a *fractal* of a whole career, the principle of

economy is raised to its ultimate potential, allowing the highest possible number of interpretations.

The conciseness of the text marks a significant turning point in literature, since it recalls an infinite imaginary that is consequently impossible to *write*. Going beyond the limits of genre hybridity, its inclusion within a collection of short stories and microfictions does not reduce it to a specific set of guidelines, even less so given the fact that it has not even been *written*. Based on its review of the clichés concerning traditional literary ghosts, its synchrony with other analogous compositions by previous and contemporary writers and, above all, its coherence with the whole of Samperio's production, which it ineluctably contains, the intertextuality it generates with other blank works stands out.

"El fantasma" is related to its creator and might be seen as his double or *alter ego*, just as Don Quixote is bound to Cervantes or Hamlet to Shakespeare. Samperio's proposal destroys all clichés insofar as it does not contain any ghostly being within a text, but rather that it liberates such a creature through the broadening of the limits of genre. By bringing together the tributes paid by former texts, and by expanding the framework of neo-fantastic literature, we can better value the unusual turns of the poetics within which it is registered.

The well-known "I would prefer not to" of *Bartleby, the Scrivener*, seen by Vila-Matas as a negative impulse that leads to the abandonment of both writing and reading, acquires new meaning with the invisibility of the text. Not only because of the use of the blank space as a positive communicative link, but also because it uses the extra-literary revolution intended by Surrealism to build a propelling force for productive words. Nothing is *written* in the traditional sense of the term, but rather *life* is breathed into it, suggesting that there is still something to *say* and that there is a *preference to do so*.

The reader, in any case, is the one who decides whether or not to imagine "El fantasma", which is a paradigm of Samperio's literature, but also of neo-avant-garde, of deconstructive irony, of reception theories and of the conflict between image and word. By bringing in line the last two fields of expression mentioned, it becomes conceived as a picture or calligram that depends on a sensitive perception to be able to become established as an artistic product.

With a single movement it opens heavy prison doors, dislocating prisons from space and time. Its literary and poetic challenge reveal the "other" ghost, the one of the

blurred labels that are associated with postmodernity, locating the *margin* in the *centre* and announcing the climax of this epistemology by the constitution of “the highest degree of minimum expression” that can be achieved in the book universe.

“El fantasma” projects, while at the same time qualifying and going beyond them, most of the conclusions presented in this study of Samperio’s poetics. Since, strictly speaking, it is nobody’s and it does not belong to any author either, it becomes essential to study it within its context of “apparition”. At the core of the vitalist book *Cuaderno imaginario* it consolidates, through a reflection upon the contemporary literary scene, the relevance of reading and, consequently, of writing.

While human sciences do not demand accuracy, they do appeal to the objectivity contained in specific manifestations. Through these we determine that Samperio’s work possesses unity and heterogeneity, which reveals a unique spirit within an eclectic interest. If only for such a powerful innovation as “El fantasma” or by the countless moments of pleasure his creations provide, Samperio more than proves that in our times creating literature is still worthwhile.

We hope this study might be considered, in the very least, as a first step for philologists and reviewers in the future. It is an attempt to encourage the reading of our author’s books from a passionate and open-minded perspective, both those that have already been published and those to come. Not for nothing is he currently living a fully creative moment, as he corroborates in his six interviews and in the twenty unpublished texts and twenty-two drawings that make up the appendix included in these pages.

Friendship and pleasure, which are so closely linked to writing, encourage us as readers to broaden our scope and to improve our analytical capacity. With Samperio’s close and personal collaboration, and advised by doctors Francisca Nogueroles Jiménez and Juan Antonio González Iglesias – both supervisors of an intellectual dimension only comparable to their profound humanity, since there is not a single paragraph that has not been revised down to the smallest detail – we conclude through this study that Samperian literature proves that the gates of prisons were already open even before we were aware of it.