

**ESPECTROGRAFÍAS: MINIFICCIÓN Y SILENCIO****Francisca Noguero**

Universidad de Salamanca

fnoguero1@usal.es

**RESUMEN:** El presente trabajo plantea el esencial rol jugado por el silencio en las minificciones literarias, definidas por el valor que en ellas alcanza el *hueco* como signo, por su defensa de la borradura y por las distintas técnicas de restricción y sustracción de datos que manejan. Esto hecho da lugar a textos signados por la intensidad expresiva y la elipsis, en los que resulta capital la participación del receptor para interpretarlos en toda su extensión.

**PALABRAS CLAVE:** minificcción, silencio, borradura, restricción, sustracción.

**ABSTRACT:** The present work examines the essential role played by silence in literary micro fictions. They can be defined by the value that the *void* reaches as a sign inside them, their defense of the erasure, and the different data restriction and subtraction techniques handled by them. This phenomenon leads to texts marked by expressive intensity and ellipsis where readers' participation turns out to be cardinal for full interpretation.

**KEYWORDS:** micro fiction, silence, erasure, restriction, subtraction.

*No prestar atención a las palabras,  
sino a aquellas que transportan  
su propia carga de silencio.  
(Roberto Juarroz, 1991: 217).*

*El mundo está en un borde. Se necesitan palabras que golpeen,  
no necesariamente con estridencia. Pueden ser calladas:  
dejan una herida más profunda  
(Rafael Cadenas, 1991: 245).*

En las siguientes páginas abordaré uno de los temas cruciales en el estudio de la brevedad: el papel jugado por el silencio en algunas de mis minificciones favoritas – aquellas que conjugan brevedad, intensidad poética y necesidad de un lector *confabulado*, en palabras de Juan José Arreola –, que ya empecé a analizar en “Minificcción e imagen: cuando la descripción gana la partida” (Noguero, 2008). De hecho, la presente reflexión es consecuencia de aquella, donde concluí destacando la importancia del silencio como “palabra-imagen” en algunos significativos ejemplos de la modalidad expresiva que nos reúne y que, como buena “desgenerada”, se permite jugar con todas las convenciones literarias. Así lo han señalado teóricos como Violeta Rojo (1996) – acuñadora de la feliz expresión –, Graciela Tomassini y Stella Maris Colombo (1996) o Lauro Zavala (2006), quien la define como híbrida por su carácter proteico y la cantidad de géneros a los que recurre para su formulación (p. 3). En la misma línea, Irene Andres-Suárez reconoce la existencia del término *minificcción* como:

(...) una supracategoría literaria poligenérica o hiperónimo, que agrupa a los microtextos literarios ficcionales en prosa, tanto a los narrativos (el microrrelato, sin duda, pero también las otras manifestaciones de la microtextualidad narrativa, como la fábula moderna, la parábola, la anécdota, la escena o el caso, por ejemplo) como a los no narrativos (el bestiario – casi todos son descriptivos –, el poema en prosa o la estampa) (2008: 20-21).

Hablaré por ello de minificción como modalidad que radicaliza e intensifica las aportaciones realizadas por los géneros de la brevedad localizados en el amplio abanico de posibilidades existentes entre el cuento y el poema, a sabiendas de que muchos de los textos que comentaré carecen del “tempo”, la acción narrativa o “el personaje” que se exige al microrrelato para definirlo como tal de acuerdo con las significativas aportaciones realizadas al respecto por Lagmanovich (2006), Fernando Valls (2008) y Andres-Suárez (2010). Aún así, estas composiciones son raramente confundibles con el poema en prosa porque, como ha sabido señalar Domingo Ródenas, este último exige más el “ornatus” (2008b: 82), y su personaje – bastante desdibujado – siente o expresa una emoción, no reacciona ante una situación como suele ocurrir en las páginas que nos ocupan.

Así, nos encontramos ante un espacio de libertad: aquel que nos hace estudiar la estética de lo mínimo por su valor intrínseco, que ha llevado a Ottmar Ette a titular uno de los recientes monográficos sobre el tema *Nanophilologie* (2008), y por el que disfrutamos de escrituras tan quintaesenciadas en su expresión como imprescindibles en el acervo de la buena literatura. Ya lo subrayaron tempranamente los firmantes del manifiesto de la revista colombiana *Zona*: “Concebido como un híbrido, un cruce entre el relato y el poema (...), el minicuento está llamado a liberar las palabras de toda atadura. Y a devolverles su poder mágico, ese poder de escandalizarnos... (...) No se deja dominar ni encasillar y por eso tiende su puente a la poesía cuando le intentan aplicar normas académicas” (Valadés 1990: 28).

Es el momento, pues, de explicar el título del presente artículo. Recordemos cómo define el Diccionario de la Real Academia el término “espectro”: “*Fantasma o imagen de una persona muerta*”; “*Representación gráfica de la intensidad de una radiación en función de una magnitud característica*”.<sup>1</sup> Varios de los términos que acabo de mencionar se avienen perfectamente al espíritu de la ficción brevísima: *intensidad, radiación, representación, fantasma*... De hecho, al igual que descubrimos la existencia de planetas y estrellas a partir de los espectros de luz – pues a través del telescopio la mayoría de ellos resultan invisibles –, el silencio se configura como negativo necesario para reconocer el texto breve en toda su *extensión*. Así, las minificciones de las que me ocuparé pueden ser consideradas como perfectas espectrografías o, lo que es lo mismo, representaciones de la palabra intensificada por sus huecos.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> La cursiva es mía.

<sup>2</sup> Iuri Lotman (1970) se expresa de forma similar al comparar la creación literaria con la física molecular. En efecto, esta ciencia estudia los “vacíos” que, por su posición en una estructura, indican la ausencia de materia en un lugar donde se espera su presencia, hecho que los reviste de especial significación (101).

## PARA UNA POÉTICA DEL SILENCIO

Desde sus orígenes, la prosa breve ha jugado a la sustracción. Los vasos comunicantes que ligan el primer Romanticismo y, en particular, el ideario artístico del círculo de Jena – la “minus Poesie” defendida por Novalis – con los movimientos vanguardistas del siglo XX podrían resumirse en la noción de *negatividad*: ese “menos artístico” analizado con precisión por Giorgio Agamben en *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale* (1977), que llevó a Paul Celan a señalar en *Der Meridian* (1960): “Die Kunst erweitern? Nein. Sondern geh mit der Kunst in deine allereigenste Enge. Und setze dich frei!” (200).<sup>3</sup>

En los cincuenta últimos años, la filología ha profundizado en el estudio del silencio desde diversas disciplinas de conocimiento, demostrando claramente que éste funciona como *signo*, no como negación del lenguaje. Las aportaciones de los diversos estudios podrían resumirse en unos versos tomados de una coplilla popular que oí desde mi infancia: “Si los silencios *no hablaran*/ nadie podría decir/ lo que callan las palabras”.

Así lo señala Guillermo Samperio – “El silencio no está desnudo” (1989: 270) –, tan afecto al mismo como para haber creado “Fantasma”, el microtexto más breve del mundo y que, como recordamos, presenta bajo su título una página en blanco. Este título se muestra especialmente adecuado para la presente exposición – se trata de una espectrografía perfecta – y su invocación, como aduce Rosalba Campra, no puede resultar más coherente: “Una vez que el fantasma se ha manifestado como tal, desaparece, y su desaparición es, paradójicamente, la prueba de su existencia” (1985: 96).

En esta misma línea se manifiestan algunos reconocidos pensadores. Así, en su canónico ensayo “The Aesthetics of Silence” (1966), Susan Sontag apuntó: “Silence remains, inescapably, a form of speech (in many instances, of complaint or indictment) and an element in a dialogue” (11). Esta idea ha sido continuada por Augusto Ponzio – “El callar no es solamente mutismo. El callar no ha salido del lenguaje, sino que es también lenguaje indirecto, palabra distanciada, palabra irónica, parodia, sonrisa” (1995: 51), o por la propia Valenzuela: “La primera y quizás única (a mi entender) regla del microrrelato, aparte de su lógica y *antonomástica* brevedad, consiste en estar plena y absolutamente alerta al lenguaje, percibir todo lo que las palabras dicen en sus variadas acepciones y sobre todo lo que NO dicen, lo que ocultan o disfrazan” (2002: 103).

En el orden filosófico, se considera que la ausencia de palabras provoca en el ser humano la iluminación, *Lichtung* o “claro”, “das Offene Freie” o “lo libre abierto” de que habló Heidegger en el mundo occidental (1969: 73), equivalente al *satori* oriental y que, como muchos amantes de la meditación saben, se logra con el *koan*, composición brevísima en forma de pregunta, dicho o diálogo, que obtiene su efectividad de la ausencia de palabras.

Así, brevedad y silencio se dan la mano desde siempre. Por ello, la minificación ha sido denominada con diversos calificativos refrendadores de esta idea – desnuda, parca, parva, leve, lacónica- y presentada a la manera de un “ejercicio de silencio” en artículos como “Contar y descontar” (2002), de Antonio Fernández Ferrer;<sup>4</sup> “Las palabras contadas”

<sup>3</sup> “¿Renovar el arte? No, sino ve con el arte hacia tu más íntima escasez. Y ponte en libertad”. La traducción es mía.

<sup>4</sup> En este lúcido artículo, en el que su autor prefiere no decantarse por ningún nombre para denominar a los textos que nos ocupan, podemos leer: “El constituye una de las más elocuentes muestras de aquel *arte di levare* (frente al *arte di porre*); quitar frente a poner, en la clásica distinción de Leonardo. El texto perfecto

(2007), de Eduardo Berti.<sup>5</sup> “Contar callando y otras leyes del microrrelato” (2008a), de Domingo Ródenas; “La medida de la ficción” (2008), de Rosalba Campra,<sup>6</sup> o “La elocuencia del silencio. Sobre el final de las microficciones” (2010), de Raúl Brasca.

Siguiendo esta línea, algunos críticos han demostrado el interés que cobra el análisis genético -con el necesario estudio de sucesivos borradores, cada vez más escuetos-, en los textos que nos interesan. Así se aprecia, por ejemplo, en “Do conto ao microconto: a estilística do tácito” (2003), donde Francisco Maciel aborda el camino de depuración expresiva llevado a cabo en su obra por el brasileño Dalton Trevisan, en un interesante ejercicio muy parecido al que realiza Stella Maris Colombo en relación a un microrrelato deneviano con “Variantes y recontextualizaciones en el corpus minificcional de Marco Denevi” (2009).

### CONTRA LAS PALABRAS ENFERMAS... LA BORRADURA

Todo ello nos revela uno de los principales objetivos de los cultores de la brevedad: evitar las palabras inauténticas, definidas ya por los griegos como “rema argón”, o lo que es lo mismo, “sonidos veloces” y, por ello mismo, “sin sustancia, sin silencios interiores, imposibilitados de belleza” (Sciacca 1961: 94). Este mal, que ha aquejado a la comunicación humana en todos los tiempos, se ha visto empeorado desde el comienzo de la Modernidad, en una época “de gorja y rapidez” – como supo definirla José Martí –<sup>7</sup> que ha provocado una general *sigefobia* o miedo al silencio. Recordemos, en este sentido, lo señalado por Julio Torri al lamentar el fin de los unicornios en la minificción homónima: “(...) Consagrémosles un minuto de silencio, ya que los modernos de nada respetable disponemos fuera de nuestro silencio” (1964: 73-74).

Esta situación alcanza en nuestros días su peor expresión y es denunciada por pensadores como George Steiner, quien contrapone el arte del silencio contra “the clamour of verbal inflation” (1969: 67), devaluador del acto de comunicación en todos sus aspectos. Laura Pollastri apunta en este sentido que, en contraposición a escrituras más convencionales, el microrrelato pretende “no fundar un mundo que la palabra nos propone, puesto que la palabra se ausenta, sino ingresar en una terapéutica cultural que intenta *curar la palabra enferma de referente en el cuerpo de la lengua*, por la recuperación de un mundo que está en el relator y en el lector, y no ya en el texto” (2008: 165).<sup>8</sup>

Si hay un autor que ha plasmado con especial tino las consecuencias de la verborragia en la minificción, éste es Luis Britto, quien refleja la banalidad del discurso de una drogadicta con síndrome de abstinencia a través de compulsivas reiteraciones – “(...) Gordo me robaron la coca. Gordo, están tratando de envenenarme. Gordo, tengo poderes.

---

por sustracción de elementos, hasta alcanzar la levedad y condensación máximas en inextricable tensión. (...) Lo que no se cuenta o, mejor aún, *lo que se descuenta* constituye una de sus fuerzas mayores. En consecuencia, si tuviese que elegir (aunque, por fortuna, nada me obliga a los prestigios de la terminología), preferiría el término *descuento* a otros” (29).

<sup>5</sup> El escritor argentino alude al fenómeno del silencio en la minificción comparándolo con el fundamental “fuera de campo” de la terminología cinematográfica (15).

<sup>6</sup> Para Campra, “en el caso de la microficción, estamos en presencia de textos de desarrollo implícito: textos que implican sobre todo la capacidad del lector para descifrar el silencio que está alrededor, detrás, dentro de las palabras” (2008: 221).

<sup>7</sup> Gracias a Paul Virilio conocemos incluso la existencia de la “dromologie”, disciplina que estudia los efectos de la velocidad en la cultura contemporánea (1977)

<sup>8</sup> La cursiva es mía.

Gordo, me han echado una maldición. Gordo, siento angustia. Gordo, estoy enferma. Gordo, por qué te vas. Gordo, dime cuándo vuelves. Gordo, dime cuándo. Gordo, dime. ¡Gordo!” (2004: 92)- y que, en “Lona”, tan cercana al flujo de conciencia del “Torito” cortazariano, realiza un impecable ejercicio de estilo marcado por el ritmo trepidante y el significativo silenciamiento de la palabra final, coincidente con el título:

la absurda decisión de bajar al excampeón de categoría que implica un sacrificio físico campana, contra las sogas, que si el baño turco que si la dieta que si los diuréticos, golpe bajo, me siento confiado en la victoria a pesar de lo que digan de mi condición campana le dedico esta pelea a mi mamá que me oye jab jab bajo y al público presente coño y el juego de piernas si lo engancho lo tumbo jab largo jab corto directo a la mandíbula estrellitas no son estrellitas porque se siente como el flas de un fotógrafo, no, uno, de mi carrera no me ha quedado nada y le debo plata al manayer dos, yo sí pienso entrenarme dedicarme a mi aspiración de ingresar a la escuela técnica tres que no sigas de esparrin Cheíto mijo que cada vez te estropean más cuatro hoy no hay vuelva la semana próxima cinco ella pues me mentó la madre y yo le di seis señor comisario yo no voy a tener más entradas yo le agradezco pues la oportunidad siete al principio repugna pegarle a presos amarrados pero después se entra en calor confiesa coño de tu madre confiesa ocho bala perdida bala perdida bala perdida nueve para buscar comida en el basurero hay que acostarse y buscar sobras y si no se encuentran diez ya no importa cuando uno sabe que no va a pararse más nunca de la (2004: 96).

Pero existen otro tipo de reiteraciones, cargadas de significación y, por tanto, valiosas para la literatura. Así, Lisa Block destaca en “La repetición como reflexión: el encuentro posible entre Eco y Narciso” cómo la anáfora, cuando es bien empleada, logra destacar el lugar ocupado por el silencio de una forma especialmente intensa, ayudándonos a imaginar lo que sigue. Si hay un texto conocido en este sentido es la “Canción cubana” de Guillermo Cabrera Infante, integrada en *Exorcismos de esti(l)lo* (1976):

¡Ay, José, así no se puede!  
 ¡Ay, José, así no sé!  
 ¡Ay, José, así no!  
 ¡Ay, José, así!  
 ¡Ay, José!  
 ¡Ay! (1976: 58).

En la misma línea se encuentra “Füssli”, revisión de “Continuidad de los parques” incluida por Ángel Olgoso en *Cuentos de otro mundo* (1999) que, con toda probabilidad, Cortázar habría aplaudido:

*Un hombre contempla con arrobado detenimiento “Presencias nocturnas”, cuadro poco conocido de Füssli, pero de ejecución sublime e impregnado de la dulce pátina del ensueño, que representa un interior con chimenea holandesa de ladrillos encendida al fondo y sobre la que se apoyan, a ambos lados, una vieja mandolina y una presencia que parece el fantasma de un fantasma. Pintado en el centro de la pared contigua a la chimenea puede distinguirse, pese a lo angosto de la perspectiva, un cuadro cuyo motivo central es una ventana algo desvencijada que se abre a su vez a otra habitación. Tras el cristal de esa ventana se desarrolla, en miniatura, de modo casi inapreciable, la siniestra escena del asesinato por la espalda de un hombre que, vestido anacrónicamente,*

*contempla con arrobado detenimiento el cuadro “Presencias nocturnas” de Füssli (30).<sup>9</sup>*

Así, en la minificción se lucha contra la carcoma verbal de muy diversos modos, buscando la palabra sólida que describe Eugenio Montejo en el poema “Escritura”, – “Alguna vez escribiré con piedras,/ midiendo cada una de mis frases/ por su peso, volumen, movimiento./ Estoy cansado de palabras” (1986: 179) –, tan cercana a las “exactitudes aterradoras” defendidas por Rafael Cadenas en “Ars poetica” – “Que cada palabra lleve lo que dice./ Que sea como el temblor que la sostiene./ Que se mantenga como un latido./ (...) Quiero exactitudes aterradoras./ (...) Enloquezco por corresponderme. (...) (1999: 81) –, y añoradas por Rafael Courtoisie en “Q habla del Edén”:

(...) Un temblor de hilo en las vocales: n-a-d-a.

Estos son los huesos de Dios. Las ramas despojadas por el viento enfurecido, los ojos cubiertos por los labios de los ojos, la Mosca Reina con su séquito de sexo.

Chatarra, chatarra y más chatarra. *Junk*.

La savia retrocede en las palabras cuando voy a hablar del árbol. Un sarcoma voraz seca la rama. El aire me respira y se envenena.

Lo que amo se vuelve arena (1999: 48).

Uno de los métodos más efectivos para lograr el lenguaje verdadero viene dado por la *borradura*. Así, los mejores autores de brevedades se muestran herederos de una tradición literaria textófaga, lo que les lleva a escribir sus creaciones – y acá aludo a un conocido verso de Enrique Lihn – “con el canto de la goma de borrar” (1995: 294). Por la exigencia que aplican a su labor, tan contraria a la consideración de los microtextos como *Fast Fiction*, pueden ser adscritos a la cofradía de los que sufren el “síndrome Bartleby”, descrito por Enrique Vila-Matas como:

(...) 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 (2000: 11-12).

Incluimos, acá, unos cuantos testimonios de este hecho. Comenzamos por Tito Monterroso, quien titula *Lo demás es silencio* (1978) una de sus obras mayores y que reinterpreta en uno de sus aforismos *nulla dies sine línea* como “anula una línea cada día” (1987: 134). Del mismo modo, Valenzuela exige como mandamiento inapelable para crear: “La mano loca para escribir, la cabeza cuerda para corregir y la otra mano despiadada para hacer un bollito y a la cesta cuando la cosa no funciona” (2002: 115). En otra ocasión señala, asimismo: “Como bien dijo Meister Eckhart, *sólo la mano que borra puede escribir la verdad*” (2008b: 483). Todo ello se encuentra sintetizado en “La neuroschatitis” de Britto:

---

<sup>9</sup> La cursiva es mía.

El alienado por la Neuroroschatitis, en lugar de ver las manchas de tinta 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 borramiento. El primer caso de esa enfermedad fue localizado en un lugar de la Mancha (1984: 168).

El venezolano, que incluye en *Arca* la hermosa sentencia “La brevedad dice más: el silencio todo” (2007: 36), se descubre, de hecho, como uno de los autores paradigmáticos no sólo en su crítica de la logorrea sino, y paralelamente, en su devoción a lo “no dicho”. Así, el apartado “Placeres ociosos” de *Anda Nada* recoge la única cita explícita del libro: “¿Has escuchado ese tumulto que llaman silencio?”, pregunta Hölderlin” (2004: 23). De este modo, el último texto de esta serie se titula “Mirar la hoja en blanco”, relacionando todos los que le preceden – “Oír la estática”, “Mirar la estática”, “Mirar interferencias”, “Escuchar el silencio” – en su apología de la potencialidad:

Una hoja en blanco no debe ser ultrajada por cursis rayas azules y mucho menos por cuadriculados. Todo estampado previo impone una dirección o la prohíbe. Lo mejor de la hoja es su blancura. (...). Todas las grandes cosas fueron hojas en blanco. La posibilidad es mejor que todo. En la infancia antes de la radio y la televisión todo era una página en blanco. Lo menos malo que se puede hacer con una hoja o una vida es trazar en ella unos cuantos placeres, o quizá alguna estática (2004: 24).

Quiero concluir este apartado con “Escribir”, microtexto de Lagmanovich que identifica *silencio, punto final y muerte* en una terna bastante frecuente en los autores de brevedades, y título que hoy cobra especial significación para todos:

Cuando era joven, escribía para llegar a ser. Hoy, ya cerca de la muerte, escribo para no ser. Mi meta es la inexistencia. Cada párrafo es un logro más en la búsqueda de la negrura a la que aspiro. Y el último párrafo, ese que quedará para siempre inconcluso, será también mi último triunfo, la definitiva ausencia de mí mismo (2005: 75).

## EL SILENCIO EN LA MINIFICCIÓN *SILENCIOS EXTERIORES*

Veamos a continuación cómo se manifiesta el silencio en la modalidad que nos ocupa. Para ello, comenzaré analizando los blancos exteriores al texto, cuya importancia ya fue reseñada por Álvaro Pineda Botero en su interesante estudio sobre el marco en el discurso novelístico: “Los espacios blancos, ya sea que signifiquen silencio (en el tiempo) o vacío (en el espacio), son la armadura en dónde se instala la obra. Son también los intersticios que permiten el encaje hacia adentro y hacia afuera, y el punto de contacto del lector con el texto; huecos por donde fluye el discurso, como agua que se escurre o rezuma por la ranuras de un recipiente” (1987: 171).

En la ficción breve, este hecho se encuentra reflejado en dos rasgos significativos:

1. *La efectividad de que el texto cuente con una página de extensión.* Atendiendo al punto de vista cognitivo, Christiane Bohn y Reinhold Kliegl subrayan cómo el ojo se regodea en una hoja y se dispersa en dos; asimismo, destacan que el golpe de vista con el

que se visualiza una ficción breve logra una percepción “cuasi” física de los términos y convierte el texto en imagen (2008: 151-163). En la misma línea se encuentra Cynthia Hallett, quien en “Minimalism and the Short Story” señala que el lector de minificciones, más que entender, siente y nota los contenidos debido a la brevedad física de los textos, en una situación análoga a la que se manifiesta en la percepción lírica y musical (1996: 489).

2. *La necesidad de imponer estructuras cerradas y compactas para marcar los ritmos del texto.* En una narración breve la sintaxis resulta esencial, por lo que cada palabra se muestra inamovible para dejar entrever los *vacíos* en la escritura. Existen bastantes testimonios que diferencian el relato oral del esencial carácter escrito del microtexto, pero quizás los más interesantes provengan de los “cuentacuentos”. Así se aprecia en la distancia que establece Pep Bruno entre microrrelato y relato oral en “Contar y descontar”:

Los cuentos breves son los menos orales que hay, son rígidos como la poesía, sólo permiten jugar con la prosodia (que no es poco) pero no nos dejan jugar con el contexto, con los escuchadores, con las palabras. En un cuento breve todo va tan medido, tan rápido, que cada palabra tiene su valor y su peso en lo que se cuenta; cambiar una palabra es cambiar el cuento, y ese registro no es propio del lenguaje oral (Fernández Ferrer: 2004: 33).<sup>10</sup>

#### SILENCIOS SUBTEXTUALES

M<sup>a</sup> Carmen Bobes realiza una interesante distinción entre dos grupos de silencios. Así, define los subtextuales como aquellos en los que el motivo *aparece como tema o personaje* (1992: 99–111). Es el caso de los textos que formulan expresamente lo que callan, haciendo suya la declaración de lo incontable como en el canónico hiperbreve de Arthur Conan Doyle “The Giant Rat of Sumatra”: “It was a ship which is associated with the giant rat of Sumatra, a story for which the world is not yet prepared” (Colombo 1992: 48).<sup>11</sup>

Luisa Valenzuela se descubre como una de las mejores exponentes de esta técnica en español. Así, los “vacíos” de su escritura revelan elementos *forchuidos* desde la perspectiva lacaniana o, lo que es lo mismo, significantes que, a pesar de su importancia para el individuo, han sido expulsados por éste de su universo simbólico. Ofrezco dos ejemplos de este hecho en su obra.

La ausencia de la palabra viene dada por razones de represión sexual en “Principio de la especie”, explicación del mito judeocristiano del pecado original a través de una Eva carente de los términos apropiados para lograr su objetivo, lo que no quita un ápice de malicia a su discurso:

Me acerqué a la planta perenne de tronco leñoso y elevado que se ramifica a mayor o menor altura del suelo y estiré la parte de mi cuerpo de bípeda implume que va de la

<sup>10</sup> De hecho, las minificciones que analizamos no tienen nada que ver con la anécdota, considerada por Pilar Tejero Alfajeme muy cercana a algunos textos breves de marcado carácter narrativo en su interesante artículo “Anécdota y microrrelato: ¿dos géneros literarios?” (2001).

<sup>11</sup> “LA RATA GIGANTE DE SUMATRA. Era un barco que está asociado con la rata gigante de Sumatra, una historia para la cual el mundo aún no está preparado.” La traducción es mía.



muñeca a la extremidad de los dedos para recoger el órgano comestible de la planta que contiene las semillas y nace del ovario de la flor.

El reptil generalmente de gran tamaño me alentó en mi acción dificultosa que se acomete con resolución. Luego insté al macho de la especie de los mamíferos bimanos del orden de los primates dotado de razón y de lenguaje articulado a que comiera del órgano de la planta. Él aceptó mi propuesta con cierto sentimiento experimentado a causa de algo que agrada.

Pocas cosas tienen nombre, por ahora. A esto que hicimos creo que lo van a denominar pecado. Si nos dejaran elegir, sabríamos llamarlo de mil maneras más encantadoras (2008a:60).

Por su parte, la censura ideológica provoca en “Política” un incierto final, por el que nos quedamos sin saber cuál era el mensaje que debían transmitir los asustados protagonistas:

Una pareja baja del tren en Retiro. Tienen las manos ocupadas: de la izquierda de él y de la derecha de ella cuelgan sendos bolsos. La izquierda de ella y la derecha de él están enlazadas. Miran a su alrededor y no entienden. Las manos enlazadas se desenlazan, él se enjuga el sudor de la frente, ella se arregla la blusa. Vuelven a tomarse de la mano y caminan varios metros hasta la calle. Recién llegados del interior. Traen la información. Nadie ha ido a recibirlos. Se pierden en la ciudad, desaparecen para siempre y nunca más serán identificables a partir del momento en que se soltaron las manos, poco después de la llegada a Retiro. Las manos no se vuelven a juntar en la ciudad – o muy esporádicamente – y la información se diluye en los gases de escape y queda flotando por ahí con la esperanza de que alguien, algún día, sepa descifrar el código (2008a: 32).

Como he señalado más arriba, el silencio también puede verse encarnado en ciertos personajes, lo que explica las siguientes características de la minificción:

1. *La frecuente presencia de espectros y fantasmas como protagonistas de los textos.* Pondré sólo unos cuantos ejemplos de este hecho, reconocido como constante por todos los que nos interesamos por la ficción breve. En un artículo anterior (Noguerol 2006) destacué la reiterada aparición de criaturas invisibles en los bestiarios, lo que en principio podría parecer absurdo por el carácter esencialmente descriptivo de esta tradición. Sin embargo, este hecho se remonta al *Manual de zoología fantástica* (1957), compilado por Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero y convertido diez años después en *El libro de los seres imaginarios* (1967). Este segundo volumen se abre significativamente con el “A Bao A Qu”, criatura con capacidad de aparecer o desaparecer según sea observada o no. En la misma línea se encuentra Wilfredo Machado cuando integra en *Libro de animales* (1994) un minitexto claramente deudor del borgesiano – “Fábula de un animal invisible” –, donde describe una especie de sujeto efervescente que asedia 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” (121).<sup>12</sup>

2. *La mayoritaria presencia de individuos reactivos.* Buena parte de microtextos se encuentran protagonizados por personajes que responden a una acción dada y que no

<sup>12</sup> Para obtener más ejemplos de este hecho, así como para recabar mayor información sobre las dos tradiciones de bestiarios en la minificción, provenientes de Borges y Arreola, cf. “Analogías inquietantes: paseo entre las jaulas de la minificción iberoamericana” (Noguerol 2005) y “Dragones en mazmorras de papel” (Noguerol 2006).

inician nada, pues este hecho alargaría la explicación en el relato. Su comportamiento obedece a la réplica generada por una súbita situación de crisis. Nos encontramos así ante situaciones “in medias res”, que obligan a rellenar con nuestra interpretación los huecos concernientes a rasgos y circunstancias definidores de los protagonistas.

### SILENCIOS TEXTUALES

Llego ya a la última parte de mi exposición abordando los silencios textuales, descritos por Bobes como “conjunto de signos que se introducen en un texto para expresar en forma indirecta un contenido que se silencia” (1992: 104).

Este hecho explica el frecuente empleo en la minificción de un lenguaje elusivo y alusivo, tan *denso* desde el punto de vista semántico como para haber sido definido en más de una ocasión como *barroco*, obviamente no por su estilo – que debe ser lo más depurado posible –, sino por la complejidad conceptual que logra. Así, Ródenas define la brevedad como “estética más barroca que austera en sus más felices logros” (2008b: 120), hecho reflejado en el certero microtexto de Gabriel Jiménez Emán de título homónimo: “Me convenzo ahora de que la brevedad es una entelequia cuando leo una línea y me parece más larga que mi propia vida, y cuando después leo una novela y me parece más breve que la muerte” (2002: 373).

Los mecanismos para obtener la sobrecarga semántica en la minificción son muy variados, por lo que me detendré sólo en algunos especialmente significativos:

1. *La utilización frecuente de signos suprasegmentales como la coma, el punto y seguido y el punto y aparte*, que dan lugar a frases más paratácticas que hipotácticas, donde abundan la yuxtaposición y los ablativos. Veamos, en este sentido, lo que señala Diego Rodríguez Maurici en relación al punto y aparte: “Mediante su reiteración, el discurso adquiere un compás irregular, por demás fragmentario. El papel de los silencios es cardinal en tanto y en cuanto el microrrelato se compone en base a la diseminación de éstos y a la tensión continuidad/ruptura, que es el efecto más inmediato” (2006: 60).

2. *El abundante uso de figuras retóricas de omisión*. Analizadas extensamente en “Palabras prójimas: minificción y juegos con el lenguaje” (Noguerol 2009), ofrezco unos pocos ejemplos del frecuente recurso a la elisión:

– De una letra. Valenzuela tituló *BREVS* (2004) – con elisión obvia de la “e” y alusión a términos como “verbos” o “breves”, su primer libro “consciente” de minificción, mientras Ana María Shua, en “Huyamos”, consigue un genial golpe de efecto recurriendo a un oxímoron a la vez gráfico y metafísico: “¡Huyamos, los cazadores de letras est’n aqu’!” (1992: 114).

– De una sílaba. Recordamos un ejemplo canónico de apócope, presente en “Último cuento” de Juan Carlos García Reig:

–En sus cuentos breves el tema de la muerte suele aparecer con cierta frecuencia, ¿a qué se debe?

–No es un tema privativo de mis cuentos, habrá notado que en la vida también suele aparecer con cierta frecuencia.

–¿No teme jugar con la muerte?

–Soy un escritor temerario.

–¿Qué está escribiendo ahora?

–Un cuento trivial: el escritor que dialoga con la Muerte y la muy pícaro lo sorprende en la mitad de una palabra.

–¿Cuál palabra?

–No sé, pero seguramente le va a faltar la última sílaba y el cuento quedará inconclu (1986: 87-89).

– De una palabra. Así se aprecia en microrrelatos como los siguientes, recogidos por Lauro Zavala en “La minificción, antivirus de la literatura” (2004):

Se arrojó al mar porque leyó que la abandonaría. Sus pulgares cubrían un NO y un NUNCA que encerraban aquel trágico TE DEJARÉ como un insulto paréntesis (“La prometida suicida”, de Gaetano Vergara”).

Donde dice:

La maté porque era mía.

Debe decir:

La maté porque no era mía. (“Errata”, de Max Aub).

– Del final de una frase, provocando la aposiopesis o reticencia. Es el caso de textos como el siguiente:

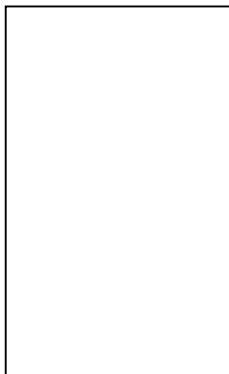
“Intriga”

“No quiero morirme antes de decirte que...” (Lima: 49).

– El zeugma resulta, asimismo, muy utilizado por su capacidad para unir conceptos disímiles en el discurso literario. Guillermo Cabrera Infante supo explotarlo en el conocido “Dolores zeugmáticos”: “Salió por la puerta y de mi vida, llevándose con ella mi amor y su larga cabellera negra” (1976: 57).

– En cuanto a las imágenes, ya señalé en un artículo anterior (Noguerol 2008) cómo los elementos icónicos van unidos indisolublemente a algunos de los mejores textos breves. Así ocurre, por ejemplo, cuando se recrea la grafía de un idioma desconocido en “Silencio”, de Giovanni Papini, pues el párrafo en chino del final resulta una clara forma de vacío: “Pekín, 28 de marzo. He leído en un libro chino algunos pensamientos tan hermosos, justos y profundos, que quiero transcribirlos aquí para tenerlos más a mano” (Bustamante y Kremer 2003: 53).

En ese camino de despojamiento se sitúa, asimismo, “Fantasma” de Samperio, así como otros textos como “Lugar solitario”, de Jorge Ángel Pérez – bajo el título aparece una página en blanco con la escueta nota al pie página “en este lugar parece no ocurrir nada, pero sólo en apariencia” (1996: 36) –, y “Pesadilla de escritor” (2004: 377), de M<sup>a</sup> Elena Lorenzín, que presenta el siguiente recuadro bajo el título:



## CONCLUSIÓN: DOS POÉTICAS DEL SILENCIO

Todo lo expuesto hasta ahora nos demuestra la existencia de dos poéticas esenciales en relación al silencio en los textos que comentamos: una alcanzada por contención y otra por depuración o, lo que es lo mismo, una primera obtenida por restricción – lo que supone un aparato compositivo para condensar – y una segunda deudora de la sustracción de datos, lo que lleva a cribar información.<sup>13</sup>

La restricción de datos, equivalente a la “estética de la retracción” definida por José Angel Valente en “El mínimo imaginable” (1991), “no sólo subraya el poder figurativo y metafórico del texto, cosa que fortalece por consiguiente su poder semiótico, sino que también debilita su carácter narrativo” (Taha, 2010: 266). Así, se privilegia la descripción a expensas de los acontecimientos, se recuperan modalidades textuales poco proclives a la narración como los bestiarios o diccionarios y se atiende especialmente a las categorías expresivas proclives a dejar huecos, como es el caso de la fantasía – que permite dar el salto al otro lado,<sup>14</sup> la transtextualidad – que obliga a recabar información de pre-textos –, la metaficción – que cuestiona los límites de la escritura- y, finalmente, el humor – que privilegia la expresión oblicua y el sobrentendido-.

Por su parte, la sustracción de datos radicaliza los usos del silencio. Así lo observamos a través de estrategias como la paralipsis – eliminación de datos textuales que dotan de un claro carácter universal a los microtextos y que contribuyen a explicar su magnífica difusión en la red- o los entimemas – silogismos en los que se han suprimido alguna de las premisas o la conclusión, y que nos resultan especialmente atractivos por nuestro deseo generalizado de superar retos. Así, nuestra condición nos hace aspirar a la perfección – término que conlleva en su raíz etimológica las nociones de *cerrar* o *completar*-, pero por ello mismo disfrutamos especialmente con los juegos en los que, según Kant, “eine Erwartung sich plötzlich in nichts verwandelt” (1978: 274)<sup>15</sup> y que, tras el desconcierto inicial, nos llevan a resolver el enigma.

Llega ahora ya el momento de retomar el comienzo de mi exposición. Definí el espectro como “*Representación gráfica de la intensidad de una radiación en función de una magnitud característica*”. Tras estas palabras, espero haber dejado claro que esta magnitud sería la del silencio en la minificción, tan necesaria como la propia palabra pues, como señala el filósofo rumano Emil Cioran: “La indigencia del discurso hace inteligible al universo” (1980: 69).

<sup>13</sup> Ibrahim Taha ha desarrollado esta idea ampliamente en su artículo “La semiótica de las ficciones minimalistas: el género como sistema modelizador” (2010), donde destaca la esencial diferencia entre ambas poéticas: “Las técnicas y mecanismos en la restricción de datos limitan la verborrea de texto y los datos textuales concretos; los del segundo – sustracción de datos – borran datos textuales” (260).

<sup>14</sup> Este hecho es destacado por Rosalba Campra en “Los silencios del texto en la literatura fantástica” quien, siguiendo a Bessière en *Le récit fantastique* (1974), señala: “El silencio en la trama del discurso sugiere la presencia de vacíos en la trama de la realidad” (1991: 52).

<sup>15</sup> “Una espera se transforma de pronto en nada”. La traducción es mía.

## REFERENCIAS

- AGAMBEN, Giorgio (1977): *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*. Torino, Einaudi.
- ANDRES-SUÁREZ, Irene (2008): “Prólogo”. En Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas (Eds.): *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. Palencia, Menoscuarto, pp. 11-21.
- (2010): *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*. Palencia, Menoscuarto.
- BERTI, Eduardo: “Las palabras contadas”, *Página 12*, 2007 (15 de abril), p. 13.
- BLOCK DE BEHAR, Lisa (1984): *Una retórica del silencio. Funciones del lector y procedimientos de la lectura literaria*. Madrid, Siglo XXI.
- BOBES NAVES, M<sup>a</sup> Carmen (1992): “El silencio en la literatura”. En Carlos Castilla del Pino (Ed.): *El silencio*. Madrid, Alianza Universidad, pp. 99-123.
- BOHN, Christine y Kliegl, Reinhold: “Mikrobewegungen des Auges und Nanophilologie” En Ottmar Ette (Ed.) *Nanophilologie*. Tübingen. Max Niemeyer Verlag, 2008, pp. 151-163.
- BRASCA, Raúl: “La elocuencia del silencio. Sobre el final de las microficciones”, *Cuadernos del CILHA*, 2010, Vol. 11, N° 1, pp. 13-20.
- BRITTO, Luis (1984) *Me río del mundo*. Caracas, Publicaciones Seleven.
- (2004): *Anda Nada*. Barcelona, Thule
- (2007): *Arca*. Caracas, Seix Barral.
- BUSTAMANTE ZAMUDIO, Guillermo y KREMER, Harold (Eds.) (2003): *Los minicuentos de EKUÓREO*. Cali, Deriva Ediciones.
- CABRERA INFANTE, Guillermo (1976): *Exorcismos de esti(l)o*. Barcelona, Seix Barral.
- CADENAS, Rafael (1991): *Anotaciones*. Caracas, Fundarte.
- (1999): *Antología*. Madrid, Visor.
- CAMPRA, Rosalba: “Fantástico y sintaxis narrativa”, *Río de la Plata*, 1985, N° 1, pp. 95-111.
- (1991): “Los silencios del texto en la literatura fantástica”. En Enriqueta Morillas (Ed.): *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Madrid, Quinto Centenario, pp. 49-73.
- “La medida de la ficción”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 2008, N° 37, pp. 209-225.
- CELAN, Paul (2000): *Der Meridian* (1960). En *Gesammelte Werke in 7 Bänden*. Frankfurt am Main/ Berlin, Suhrkamp.
- COLOMBO, John Robert (1992): *Worlds in Small. An Anthology of Miniature Literary Compositions*. Vancouver, Canada Press Ltd.
- COLOMBO, Stella Maris: “Variantes y recontextualizaciones en el corpus minificcional de Marco Denevi”, *El cuento en red*, 2009, N° 19, pp. 25-36.
- COURTOISIE, Rafael (1999): *Umbria*. Montevideo, Eclepsidra.
- ETTE, Ottmar (2008): *Nanophilologie. Literarische Kurz- and Kürzestformen in der Romania*. Tübingen, Max Niemeyer Verlag.
- FERNÁNDEZ FERRER, Antonio: “Contar y descontar”. En Francisca Noguero (Ed.) *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 2004, pp. 25-35.

- GARCÍA REIG, Juan Carlos (1986): *Los días de miércoles*. Mar del Plata, Del Castillo.
- HALLETT, Cynthia: "Minimalism and the Short Story", *Studies in Short Fiction*, 1996, N° 33, pp. 487-495.
- HEIDEGGER, Martin: "Das Ende der Philosophie und die Ausgabe des Denkens". En *Zur Sache des Denkens*. Tübingen, Niemeyer, 1969, pp. 61-80.
- JIMÉNEZ EMÁN, Gabriel: "Brevedad". En Francisca Noguerol (Ed.) *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*. Salamanca Universidad de Salamanca, 2004, p. 373.
- JUARROZ, Roberto (1991): *Poesía vertical*. Madrid, Visor.
- KANT, Immanuel (1978): *Kritik der Urteilskraft*. Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- LAGMANOVICH, David (2005): *Casi el silencio*. Tucumán, Tiempo de Compartir.
- (2006): *El microrrelato. Teoría e historia*. Palencia, Menoscuarto.
- LIHN, Enrique (1995): *Porque escribí. Antología poética*. Santiago de Chile, FCE.
- LIMA, Martha y Raúl (2005): *Cuentos pendientes (más o menos breves, breves y brevísimos)*. Buenos Aires, Dunken.
- LORENZÍN, M<sup>a</sup> Elena: "Pesadilla de escritor". En Francisca Noguerol (Ed.) *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 2004, p. 377.
- LOTMAN, Iuri (1988): *Estructura del texto artístico*. Victoriano Imbert (trad.) Madrid, Istmo [1970].
- MACHADO, Wilfredo (1994): *Libro de animales*. Caracas, Monte Avila.
- MACIEL, Francisco: "Do conto ao microconto: A estilística do tácito, a temática do nefando em Dalton Trevisan" *Forma breve*, 2003, N° 1, pp. 127-134.
- MONTEJO, Eugenio (1986): *Alfabeto del mundo*. México, FCE.
- MONTERROSO, Augusto (1987): *La letra e*. Madrid, Alianza.
- NOGUEROL, Francisca: "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.
- "Minificción e imagen: cuando la descripción gana la partida". En Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas (Eds.) *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. Palencia, Menoscuarto, 2008, pp. 183-208.
- "Palabras prójimas: minificción y juegos con el lenguaje". En Osvaldo Rodríguez Pérez (Ed.) *Los mundos de la minificción*. Valencia, Aduana Vieja, 2009, pp. 11-34.
- OLGOSO, Ángel (1999): *Cuentos de otro mundo*. Valladolid, Caja España.
- PÉREZ, Jorge Ángel (1996): *Lapsus Calami*. La Habana, Unión.
- PINEDA BOTERO, Álvaro (1987): *Teoría de la novela*. Bogotá, Plaza y Janés.
- POLLASTRI, Laura: "La figura del relator en el microrrelato hispanoamericano". En Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas (Eds.) *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico* (pp. 159-182). Palencia, Menoscuarto, 2008, pp. 159-182.
- PONZIO, Augusto: "El silencio y el callar. Entre signos y no signos". En José Romera Castillo, Mario García Page y Francisco Gutiérrez Carbajo (Eds.) *Bajtin y la*

- literatura (Actas del IV Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*. Madrid, Visor, 1995, pp. 27-42.
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo: “Contar callando y otras leyes del microrrelato”, *Ínsula*, 2008a, Nº 74, pp. 6-9.
- “El microrrelato en la estética de la brevedad del Arte Nuevo”. En Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas (Eds.): *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. Palencia: Menoscuarto, 2008b, pp. 77-122.
- ROJO, Violeta: “El minicuento, ese (des)generado”, *Revista Interamericana de bibliografía*, 1996, Vol. 46, Nº 1-4, pp. 39-48.
- RODRÍGUEZ MAURICI, Diego: “Tierna musicalidad inacabable. Los microrrelatos cercanos a la poesía”, *El cuento en red*, 2006, Nº 14, pp. 57-67.
- SAMPERIO, Guillermo (2007): *Cuaderno imaginario* [1989]. En *Cuentos reunidos*. México, Alfaguara.
- SCIACCA, Michele (1961): *El silencio y la palabra (cómo se vence en Waterloo)*. Barcelona, Luis Miracle.
- SHUA, Ana María (1992): *Casa de geishas*. Buenos Aires, Sudamericana.
- SONTAG, Susan: “The Aesthetics of Silence”. En *Styles of Radical Will*. New York, Farrar, Straus and Giroux, 1966, pp. 3-34.
- STEINER, George (1967): *Language and Silence: Essays on Language, Literature and the Inhuman*. New York, Atheneum.
- TAHA, Ibrahim: “La semiótica de las ficciones minimalistas: el género como sistema modelizador”. En David Roas (Ed.) *Poéticas del microrrelato*. Madrid, Arco Libros, 2010, pp. 255-272.
- TEJERO ALFAJEME, Pilar: “Anécdota y microrrelato: ¿dos géneros literarios?” En José Romera Castillo (Ed.) *El cuento de la década de los noventa: actas del X Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED*. Madrid, Visor/UNED, 2001, pp. 713-728.
- TOMASSINI, Graciela y Colombo, Stella Maris: “La minificción como clase textual transgenérica”, *Revista Interamericana de bibliografía*, 1996, Vol. 46, Nº 1-4, pp. 79-92.
- TORRI, Julio (1964): *De fusilamientos*. En *Tres libros*. México, FCE. [1940]
- VALADÉS, Edmundo: “Ronda por el cuento brevísimo”, *Puro Cuento*, 1990, Nº 21, pp. 28-30.
- VALENTE, José Ángel: “El mínimo imaginable” *Diario 16*, 1991 (16 de octubre), p. 4.
- VALENZUELA, Luisa: “Taller de escritura breve”. En *Escritura y secreto*. Madrid, FCE, 2002, pp. 85-119.
- (2004) *Brevs. microrrelatos completos hasta hoy*. Córdoba, Alción.
- (2008a) *Juego de villanos*. Barcelona, Thule.
- “Microrreflexiones en acción”. En Luisa Valenzuela, Raúl Brasca y Sandra Bianchi (Eds.) *La pluma y el bisturí. Actas del Primer Encuentro Nacional de Microficción*. Buenos Aires, Catálogos, 2008b, pp. 481-486.
- VALLS, Fernando (2008): *Soplando vidrio y otros estudios sobre el microrrelato español*. Madrid, Páginas de Espuma.
- VILA-MATAS, Enrique (2000): *Bartleby y compañía*. Barcelona, Anagrama.

VIRILIO, Paul (1977): *Vitesse et politique: essai de dromologie*. Paris, Galilée.

ZAVALA, Lauro: “Seis problemas para la minificción, un género del tercer milenio: Brevedad, Diversidad, Complicidad, Fractalidad, Fugacidad, Virtualidad”, *El cuento en red*, 2000, N° 1, pp. 17-26.

——— “La minificción, el antivirus de la literatura”, *La Jornada Semanal*, 2004 (19 de septiembre), N° 498, pp. 13-18.

© Francisca Noguerol



<http://lejana.elte.hu>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Español, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C