

Colección *Cristal de cuarzo*

Cronógrafo

Serie dirigida por Fernando Valls

© de los textos, sus autores

© de esta edición, MENOSCUARTO [E. CÁLAMO, S.L.], 2008

ISBN: 978-84-96675-23-0

Dep. Legal: P-331/2008

Diseño de colección: ECHEVE

Corrección de pruebas: BEATRIZ ESCUDERO

Preimpresión: IN-PRIMA

Impresión: GRÁFICAS ZAMART

Printed in Spain - Impreso en España

Edita: MENOSCUARTO EDICIONES

Pza. Cardenal Almaraz, 4 - 1ºF
34005 PALENCIA

Tfno. y fax: (+34) 979 70 12 50

correo@menoscuarto.net

www.menoscuarto.net

ÍNDICE

11 PRÓLOGO

11 I. Estado de la cuestión

16 II. Una asignatura pendiente: la nomenclatura

TEORÍA

25 DAVID LAGMANOVICH
Minificción: corpus y canon

47 DAVID ROAS
El microrrelato y la teoría de los géneros

77 DOMINGO RÓDENAS DE MOYA
El microrrelato en la estética de la brevedad del Arte Nuevo

123 JUAN ARMANDO EPPLE
Orígenes de la minificción

137 ANA CASAS
Lo fantástico en el microrrelato español (1980-2006)

159 LAURA POLLASTRI
La figura del relator en el microrrelato hispanoamericano

183 FRANCISCA NOGUEROL
Minificción e imagen: cuando la descripción gana la partida

MINIFICCIÓN E IMAGEN: CUANDO LA DESCRIPCIÓN GANA LA PARTIDA

FRANCISCA NOGUEROL
Universidad de Salamanca

A Juan A. Epple y Pía Barros, que saben ganar batallas

Un poema no tiene más sentido que sus imágenes. Al ver la silla, aprehendemos instantáneamente su sentido: sin necesidad de acudir a la palabra nos sentamos en ella.

OCTAVIO PAZ.¹

Las imágenes siempre han *contado*. Baste recordar el papel desempeñado por retablos, vitrales y códices en la Edad Media para constatar el valor único del icono, que adquiere una doble significación cuando, además de aportar su propia calidad estética, *relata* una historia. Este hecho se aprecia de forma especial desde principios del siglo XX y se ha intensificado en nuestros días, cuando las nuevas *musas* se relacionan de un modo u otro con el elemento visual. Así, hablamos de Séptimo arte —cine—, Octavo arte —videojuego, que usurpó el apelativo hace unos cuantos años a la declinante estrella de la radio—, Noveno arte —cómics—, Décimo arte —*graffiti*— y Undécimo arte —*machinima* o lo que

¹ Octavio Paz, *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 36.

es lo mismo, fusión de cine y tecnología cibernética de la que surgen filmes de animación que hoy hacen las delicias de pequeños y mayores.

Los últimos éxitos en la cartelera cinematográfica lo demuestran fehacientemente, reivindicando el valor de la viñeta y desarrollándose a partir de un *storyboard* visiblemente elaborado. Es el caso de *The Matrix* (1999), *Sin City* (2005) o *300* (2006), por poner unos cuantos ejemplos significativos. Damos así la razón a Marshall McLuhan: en la realidad polisémica en que nos zambullimos cada día, nunca han tenido mayor eco sentencias como la lanzada por Simónides de Ceos en el siglo V antes de nuestra era —“La palabra es la imagen de las cosas”— o la reconocida *Ut pictura poesis*, recogida en el *Ars poetica* horaciana y hoy citada hasta la saciedad.

Los actos de escribir y de pintar eran descritos en griego a partir de un mismo término —*graphe, graphein*—, lo que da buena prueba del estrecho vínculo entre ambos en los comienzos de la civilización occidental. Luego llegaría el *Cratilo* platónico y la distinción entre imagen —natural— y palabra —convencional—,² que Lessing subrayaría en 1766 al diferenciar signos espaciales —imágenes— y temporales —palabras—³ y que Foucault, atendiendo a lo ocurrido en las vanguardias históricas, superaría en 1966 al plantear en *Las palabras y las cosas* la “relación infinita entre lo visible y lo articulable”.⁴

² Platón, *Cratilo o del lenguaje*, Madrid, Trotta, 2002, p. 26 y ss.

³ Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoonte o las fronteras entre pintura y poesía*, Madrid, Tecnos, 1989, p. 56 y ss.

⁴ Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, Madrid, Siglo XXI, 1997, p. 16. La refutación vanguardista a la propuesta de Lessing se hace patente en estudios como “Die Schriftzeichen der Maler - die Stilleben der Dichter. Grenzverwehungen zwischen den Künsten um 1910”, de Dietrich Scheunemann, publicado en Thomas Koebner (ed.), *Laokoon und kein Ende: Der Wettstreit der Künste*, München, Text und Kritik, 1989.

En el encuentro que nos reúne estos días, las relaciones entre imagen y minificción se hacen patentes en múltiples aspectos: desde la estupenda ilustración elegida para difundirlo —con un ojo ocupando el primer plano— a los carteles que adornan la sala de conferencias⁵ o las ponencias de la última sesión, en la que cine y fotografía han adquirido una especial relevancia. Y es que tanto en el microtexto como en la imagen, ambigüedad, intensidad y condensación semántica resultan fundamentales.

En mi ponencia parto pues de un hecho incuestionable: la importancia adquirida por la descripción en textos minificcionales que desarrollan tanto *ekphrasis* como *hypothiposis*. Mediante la recuperación de formatos genéricos fundacionales en el Modernismo —poemas en prosa, libros de estampas—, las vanguardias históricas —*haikai*, greguerías— y revitalizados en los años cincuenta por parte de algunos autores canónicos —bestiarios, diccionarios—, analizaré el camino recorrido por numerosos microtextos que, en ningún caso, podrían ser adscritos a la categoría del microrrelato porque tienen más que ver con la iluminación puntual que con el desarrollo narrativo, pero que se encuadran sin duda en el género de la minificción. Estas páginas, que teóricos y creadores como Violeta Rojo, Raúl Brasca, José María Merino, Graciela Tomassini y Stella Maris Colombo⁶ han coincidido en considerar *desgeneradas* —en feliz expresión de Rojo—, son definidas por

⁵ En ellos se reúnen los trabajos premiados en el I Certamen Universitario de Microrrelato de la Universidad de Salamanca (2005), que ya cuenta con una segunda edición y en el que aúnan esfuerzos creativos estudiantes de Letras, Bellas Artes y Medios Audiovisuales.

⁶ Así se colige de las intervenciones de Brasca y Merino en el I Encuentro Nacional de Minificción (Buenos Aires, 2006, actas en prensa) y de los artículos de Rojo y Tomassini-Colombo incluidos en el número monográfico dedicado a la minificción por la *Revista Interamericana de Bibliografía* (Violeta Rojo, “El minicuento, ese (des)generado”, *Revista Interamericana de bibliografía*, XLVI, núms. 1-4, 1996, pp. 39-48 y Graciela Tomassini y Stella Maris Colombo, “La minificción como clase textual transgenérica”, *Ibidem*, pp. 79-94).

Lauro Zavala como híbridas por dos principales razones: su carácter proteico y la cantidad de géneros a los que recurren para su formulación.⁷ En esta misma línea, David Lagmanovich señaló cómo los textos breves se decantan por lo descriptivo, narrativo o argumentativo dependiendo de su superestructura, a lo que añade: “pueden privilegiarse alternativamente la trama, el personaje o el ambiente (y una posibilidad más: el lenguaje), para construir subclases que podrían estudiarse por separado”.⁸

Avancemos sobre esta idea profundizando en algunos de los conceptos señalados arriba. Como refleja su etimología, la *ekphrasis* resulta de la unión de la preposición griega *ek* y del verbo *frasein*, con la acepción de “abrir” o “facilitar el acercamiento” a algo. Se trata por tanto de una descripción que actúa como puente, mediando entre palabra e imagen para hacer más asequible esta última. En este caso, el elemento visual se antepone a la elaboración del concepto, ocurriendo con él lo que Italo Calvino señaló en relación al proceso creativo: existe previamente y, a medida que va cobrando materia en la escritura, se transforma en expresión verbal, yendo así de la imagen al texto.⁹

Por su parte, *hypothiposis* apunta etimológicamente a la conformación de imágenes con palabras. Procedente de la preposición griega *hypo* —“debajo de”— y del verbo *tipein* —“modelar”—, guarda

⁷ Lauro Zavala, “Seis problemas para la minificción, un género del tercer milenio: Brevedad, Diversidad, Complicidad, Fractalidad, Fugacidad, Virtualidad”, en www.ciudadseva.com/textos/teoria/hist/zavala2.htm, p. 4 (12/9/2006).

⁸ David Lagmanovich, *Microrrelatos*, Buenos Aires, Cuadernos de Norte y Sur, 1999, p. 37.

⁹ El mismo autor alude a la capacidad humana de “enfocar imágenes visuales con otros ojos que no son los que tenemos todos enfrente. Lo que se ve, lo que se cree ver, lo que se imagina creer ver. La imaginación como repertorio de lo potencial, de lo hipotético, de lo que no es, no ha sido ni tal vez será, pero que hubiera podido ser” (Italo Calvino, *Seis Propuestas para el próximo Milenio*, Madrid, Siruela, 1998, p. 97).

asimismo relación con el sustantivo *tipos* y su significado de “forma”. La *hypothiposis* recorre el camino inverso a la *ekphrasis*: lleva a imágenes el contenido del texto o, lo que es lo mismo, conforma el icono a partir de las palabras. En este proceso, la imaginación cobra una importancia fundamental y desdeña el simple inventario.

Veamos a continuación la trayectoria de la imagen en la minificción, los factores que explican su asiduidad en la misma y, finalmente, analicemos el *tandem* ilustración-texto en algunos títulos especialmente logrados.

HISTORIA DE UNA FECUNDA RELACIÓN

La utilización de imágenes en textos breves narrativos se encuentra estrechamente relacionada con una serie de géneros vinculados a sus orígenes como categoría textual. Es el caso, en el Modernismo, del poema en prosa y el libro de viajes.

En el poema en prosa, la importancia de la estampa —deudora de la *ekphrasis*— ya se aprecia en el canónico *Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot* (1842), de Aloysius Bertrand, quien desde el prólogo manifiesta la íntima relación del libro con la pintura y que presenta viñetas “de la vida antigua” a la manera de las elaboradas con su pincel por Durero, Van-Eyck, Lucas de Leyde, Murillo, Salvatore Rosa o Brueghel de Velours. De hecho, cuando Luis Ignacio Helguera incluye en su *Antología del poema en prosa en México* (1999) a autores como Julio Torri o Juan José Arreola, indiscutibles padres de la minificción moderna, sólo se diferencian de poetas como Octavio Paz por su interés especial por temas y objetos —o, lo que es lo mismo, en su desarrollo de la descripción— frente al cuestionamiento continuo sobre la esencia del lenguaje que caracteriza los textos líricos.¹⁰ De su espléndi-

¹⁰ Luis Ignacio Helguera, *Antología del poema en prosa en México*, México, FCE, 1993, p. 23 y ss.

do trabajo podemos deducir cómo poema en prosa y minificción comparten el uso de la imagen y la unidad de efecto, pero el primero muestra un estatismo general, un fraseo largo y una evocación del pasado asociada a la frecuente explosión de sentimientos imposibles de encontrar en la segunda.

La imagen se constituye por tanto en principio fundamental de la minificción desde sus inicios. Así lo señala Vicente Quirarte, quien ubica entre los herederos de Torri a poetas y prosistas de *Contemporáneos* como Gilberto Owen y Xavier Villaurrutia, que anteponían “la supremacía de la imagen sobre el concepto, de la metáfora sobre la acción,”¹¹ y donde incluiríamos sin empacho a Mariano Silva y Aceves con su *Arquilla de marfil* (1916). Avanzando en el tiempo, encontramos un extraordinario ejemplo de esta fusión entre texto lírico, icónico y prosístico en el sugerente “Caballos de Chapadmalal”, incluido por la argentina Sara Gallardo en *El país del humo* (1977):

¿Conocen la palabra Chapadmalal? Significa corral pantanoso. Dice: concentración de belleza. Una casa, un parque. Sobre todo caballos.

Los mejores van después al cementerio, allí duermen, allí se vuelven Chapadmalal.

Un poeta los cantó, y no hay mejor manera de contar la verdad.

Sólo quiero recordarles que cada medianoche sin luna se arma una carrera en aquel aire. Dicen que solamente los de alma pura llegan a verla.

Experimentan en la noche un temblor, ir y venir de patas. Una vez más, la fragancia del sudor de caballo.

Dejando su envoltura de raíces, los grandes corredores fosforecen. En torbellino van, un tropel sin tropel, en dis-

¹¹ Vicente Quirarte, *Peces del aire altísimo: poesía y poetas en México*, México, Ediciones del Equilibrista, 1993, p. 129.

parada. Llevan las aclamaciones de las tardes. No está lejos el mar. Eso se sabe.

Quién tuviera corazón puro. Ver la carrera de los caballos idos de Chapadmalal.¹²

Por su parte, el éxito de libros de viaje a principios del siglo XX se explica por la aparición en estos años de una serie de creadores caracterizados por su exigencia artística y cosmopolitismo espiritual; partidarios de una prosa luminosa y rítmica, que escribieron dietarios *ekphrásticos* en cuyas páginas encontramos los prolegómenos de la minificción actual. Es el caso de los argentinos Ángel Estrada —*Calidoscopio* (1911)— y Juan Filloy —*Periplo* (1931)—, cuya labor ha sido continuada en la actualidad por sus compatriotas María Rosa Lojo —*Esperan la mañana verde* (1998)— o Débora Vázquez —*Siesta nómada* (2006)—, por poner unos cuantos ejemplos.

Llegamos así a las vanguardias históricas y, con ellas, a la aparición de los primeros textos calificables como microrrelatos o brevedades esencialmente narrativas, debidos al deseo de algunos autores por experimentar con los géneros y a su rechazo por la obra de largo aliento. El interés por el fragmento y la imagen de cariz impresionista —que aumentó con el conocimiento de los románticos alemanes y los simbolistas franceses— les llevó a jugar con las categorías literarias y a acuñar metáforas tan insólitas como novedosas. La *visión*, crucial en la estética surrealista, pasó así a convertirse en ingrediente fundamental de unos textos interesados ante todo en desautomatizar la percepción del lector.

Las greguerías de Ramón Gómez de la Serna, juegos de ingenio que combinan metáfora y humor para dar lugar a una imagen

¹² Sara Gallardo, “Caballos de Chapadmalal”, *El país del humo*, en *Narrativa breve completa*, Buenos Aires, Emecé, 2004, p. 324. La misma autora se permite imágenes tan fascinantes como las que conforman la octava entrada de “Las treinta y tres mujeres del emperador Piedra Azul”: “Pasar, sin pisadas. Hormiga, aire, nada” (*Ibidem*, p. 296).

insólita; descubren el espíritu lúdico e iconoclasta de un autor que practicó asimismo las brevedades narrativas en sus *disparates* y *caprichos*. El cultivo de la fórmula ramoniana y del *haiku* japonés, pariente de la misma en su deseo de lograr la imagen deslumbrante,¹³ sirven de índice para descubrir los mejores autores de minificción en los años veinte y treinta del pasado siglo. Es el caso del colombiano Luis Vidales —*Suenan timbres* (1926)—, el venezolano José Antonio Ramos Sucre —*Las formas del fuego* (1929)—, el argentino Oliverio Girondo —*Espantapájaros* (1932)— o el chileno Vicente Huidobro —*Cuentos diminutos* (1927-1939)—. Este hecho explica asimismo que el método paranoico-crítico, universalizado en las artes plásticas por Salvador Dalí y susceptible de acuñar imágenes bisémicas mediante la condensación, se encuentre en la base de textos contemporáneos como “Así es el amor”, del guatemalteco José Barnoya:

Todas en fila. Se les quedó mirando fijamente con lascivia. Escogió a la tercera de la segunda fila. Con la mano izquierda le ciñó el cuello. Con la derecha empezó a acariciarle el vientre. Apasionadamente, acercó sus labios a la boca anhelante de ella. Después, se la bebió enterita.¹⁴

¹³ Las conexiones de *haiku* y minificción han sido estudiadas por Dolores Koch (“Japón y el micro-relato hispanoamericano”, *Quimera*, núms. 211-212, 2002, pp. 72-74); y María de la Vega Peña y Charo Alonso (“Sugerente textura, el texto breve y el *haiku*. Tradición y modernidad”, en Francisca Noguero (ed.), *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2004, pp. 95-106), lo que demuestra el interés de los autores vanguardistas por una composición definida como *una impresión natural que se hace poesía*. Algunas logradas minificciones también se detienen en un instante fijo, pero van más allá del texto oriental porque, a partir de ellas, surge una meditación. Así ocurre con “Solemnidad de la berenjena”, texto con el que la colombiana Catalina García García-Herreros ganó en 2005 el I Encuentro Universitario de Minificción en la Universidad de Salamanca y que reseñó a continuación: “Tan rotundamente cardenalicia. Tan seca por dentro”.

En esta línea, el mexicano Guillermo Samperio se descubre como uno de los más fecundos herederos del espíritu de la greguería, que describe como “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”.¹⁵ La prodigiosa imaginería de “El lápiz” ofrece una buena prueba de este hecho:

El lápiz es un pene con punta de grafito. Hay personas que tienen dos penes: el segundo se lo colocan en la oreja. Otras se lo ponen en la punta de la lengua y luego siguen escribiendo. Cuando el lápiz se ha convertido ya en un enano sin goma, se escribe con uñas y letras invisibles. A veces, la goma irrumpe en el oído y cachondea. El lápiz bicolor es primo hermano del lápiz. La goma es el culo del lápiz. Los coléricos prefieren lápices con el grafito romo. El lápiz recién afilado puede ser mortal, o nada más pincha ojos. No tiene nada que ver con los guijarros lapislázulis. Los lápices de colores fluorescentes son del *pop art*. El lápiz amarillo es el clásico.¹⁶

El juego con las imágenes resulta asimismo fundamental en los hiperbreves contemporáneos. Es el caso de “Suicidio”, del guatemalteco Max Araujo:

Y cuando llegué la engrapadora se había suicidado, ya no soportaba el parto con dolor.

¹⁴ José Barnoya, “Así es el amor”, *Las últimas palabras*, Guatemala, Ministerio de Cultura y Deportes, 1990, p. 23.

¹⁵ Guillermo Samperio: “Brevedades de la prosa”, *El Financiero*, 15 de febrero de 2002, p. 52.

¹⁶ Guillermo Samperio, “El lápiz”, *La brevedad es una catarina anaranjada. Ficciones breves*, México, Lectorum, 2004, p. 67.

Max Araujo, “Suicidio”, *Cuentos, fábulas y antifábulas*, Guatemala, Maxi-Impresos, 1980, p. 137.

En los años cincuenta, autores canónicos de la minificción como el argentino Jorge Luis Borges —*Manual de zoología fantástica* (1957)— o el mexicano Juan José Arreola —*Punta de plata* (1958)— contribuyeron a la recuperación de formatos genéricos largo tiempo olvidados.¹⁷ Así ocurrió con el bestiario, basado en la descripción de criaturas reales e irreales y en el que el “es” *ekphrástico* predomina sobre el “hace” o, lo que es lo mismo, donde la narración pierde peso en favor del inventario.¹⁸

Finalizamos nuestro recorrido con Ambrose Bierce, quien provocó con su reconocido *Diccionario del diablo* (1906) una estela de títulos deudores del aforismo pero que asimismo incluyeron entre sus páginas minificciones plenas de imaginación. Entre ellas destaco las publicadas por los argentinos Manuel Peyrou —en el diario *La Prensa* (1958) bajo el seudónimo de *Septimio*— y Adolfo Bioy Casares —*Diccionario del argentino exquisito* (1971)—, así como las editadas por los mexicanos Raúl Renán —*Gramática fantástica* (1983)— y Agustín Monsreal —*Diccionario de juguetería* (1996).

Pasemos ahora a destacar los factores que explican el interés por la imagen en la minificción.

¹⁷ No olvidamos, sin embargo, la existencia de textos anteriores dedicados a la descripción de animales que no obtuvieron la merecida recepción de crítica y público. Es el caso de *La casa de las fieras. Bestiario* (1922), del cubano Alfonso Hernández Catá (1922), o de las páginas escritas en la misma línea por Ramón Gómez de la Serna y el mexicano José Juan Tablada, nueva prueba de la importancia de las vanguardias en el proceso de conformación de los textos brevísimos.

¹⁸ Cf. al respecto los artículos en los que analizo las diferentes tradiciones de bestiario representadas por Juan José Arreola y Jorge Luis Borges: “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; y “Dragones en mazmorras de papel: monstruos en la minificción iberoamericana”, presentado en el XXXV Congreso del IILI “Fronteras de la literatura y la crítica” (2004), aún en prensa.

El frecuente recurso a la imagen se encuentra relacionado con una serie de rasgos fundamentales de la minificción:

– La unidad de percepción. Tanto los textos breves narrativos como los pictóricos permiten su contemplación de un solo golpe de vista, centrando la atención en una realidad que se descubre tanto más interesante cuantas más lecturas alberga. Es el caso de “Helena”, de la argentina Alba Omil:

Salió del huevo con cuerpo de mujer y gracia de ave.
Por cada uno de sus poros cantaban la vida y la hermosura sus triunfos y sus goces.
En el fondo de sus ojos claros, esperaba una montaña de guerreros muertos.¹⁹

En la descripción que acabamos de leer, las sucesivas imágenes aluden a hechos sobradamente conocidos en la vida del mítico personaje griego: su genealogía —nació de un huevo como consecuencia del ayuntamiento entre Leda y Zeus, metamorfoseado en cisne para la ocasión—; su indiscutible belleza —la más reconocida en la historia de la literatura—; y su condición aciaga: esposa de Menelao, fue raptada por Paris y provocó con ello el comienzo de la guerra de Troya. El orden del texto se encuentra perfectamente meditado: Omil, como si tuviera una cámara en la mano, dirige nuestros ojos a determinados aspectos de la vida de Helena, concretados en imágenes de gran fuerza. Así, la descripción demuestra la capacidad de visualización mental en una autora que, siguiendo el principio de la *hypothiposis*, va de la palabra a la imagen.

– El símbolo. El componente simbólico resulta fundamental en los textos minificcionales, basados en la sugerencia y que, como

¹⁹ Alba Omil, “Helena”, *Con fondo de jazz*, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, 1998, p. 43.

las imágenes, obligan al receptor a participar de su interpretación para agotar todas sus lecturas. Véase en este sentido la defensa de la fantasía realizada por Julio Cortázar a través de la imagen de una tortuga con alas:

TORTUGAS Y CRONOPIOS

Ahora pasa que las tortugas son grandes admiradoras de la velocidad, como es natural.

Las esperanzas lo saben, y no se preocupan. Los famas lo saben, y se burlan.

Los cronopios lo saben, y cada vez que encuentran un tortuga, sacan la caja de tizas de colores y sobre la redonda pizarra de una tortuga dibujan una golondrina.²⁰

— Las figuras retóricas por omisión resultan fundamentales en una categoría genérica que calla más de lo que dice. Así ocurre con los zeugmas que, al asociar conceptos con imágenes, producen un frecuente efecto de sorpresa. El cubano Guillermo Cabrera Infante supo explotar este recurso en “Dolores zeugmáticos”:

Salió por la puerta y de mi vida, llevándose con ella mi amor y su larga cabellera negra.²¹

La asociación imprevista de elementos concretos y abstractos explica, asimismo, la imagen metonímica en la base de “Golpe”, de la chilena Pía Barros:

—Mamá, dijo el niño, ¿qué es un golpe?

—Algo que duele muchísimo y deja amoratado el lugar donde te dio.

²⁰ Julio Cortázar, “Tortugas y cronopios”, *Historias de cronopios y de famas*, en *Cuentos completos 1*, Madrid, Alfaguara, 1998, p. 501.

²¹ Guillermo Cabrera Infante, “Dolores zeugmáticos”, *Exorcismos de esti(1)0*, Barcelona, Seix Barral, 1976, p. 57.

El niño fue hasta la puerta de casa. Todo el país que le cupo en la mirada tenía un tinte violáceo.²²

Algo parecido ocurre en *La sueñera*, libro de la argentina Ana María Shua destacable tanto por las ilustraciones de Ana Luisa Stok —impagables los cómplices párpados que encabezan cada entrada— como por secuencias tan demoledoramente surrealistas como la 238:

Cuando mi sillón favorito avanza por el living con los brazos extendidos y el paso decidido pero torpe, sé que se trata de un sueño. Vaya a saber qué pesadilla lo tiene otra vez así, sonámbulo.²³

La yuxtaposición asindética define la estructura de “Victoria del golpeado”, texto del uruguayo Rafael Courtoisie basado en la acumulación de imágenes tan líricas como sorprendentes:

Así va el boxeador, señorita de músculos, zafira en su ballet, foca tuerta que aplaude la platea y que la branquia del asco respira en el sudor, saco de piel ajena, semoviente, vegetal de otro dominio, tiara del protector bucal de la saliva, encía espesa, hinchada sin el óseo dolor que era la muela, pupila rezumante, doncella del jadeo, hosca mada-ma, puta turbia.

Saltarín, bolsa de sangre ronca, entumecida. Fuerza lacia.²⁴

²² Pía Barros, “Golpe”, *Miedos transitorios (De a uno, de a dos, de a todos)*, Santiago de Chile, Ergobum, 1986, p. 39. El texto resulta tan poderoso en su concreción que el golpe amoratado ha sido elegido como portada del libro que recoge en España las minificciones de la autora (Cf. *Llamadas perdidas*, Barcelona, Thule, 2006).

²³ Ana María Shua, “238”, *La sueñera*, Buenos Aires, Alfaguara, 1996, p. 96.

²⁴ Rafael Courtoisie, “Victoria del golpeado”, *Textura*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1994, p. 11. El propio escritor ha reconocido la importancia del elemento visual en su literatura: “Pertenezco a una generación que

En esta misma línea, Luisa Valenzuela demuestra su maestría lingüística en la definición que concluye “Hombre como granada”:

En una sola noche me dijo tantos sí y tantos no, contradiciéndose a cada paso. A cada palabra. Ahora recuerdo esa noche y sus contradicciones tan poco originales y abro el diccionario al azar (como otros la Biblia) para encontrar la respuesta y la encuentro:

Granada. F. Fruta del granado que contiene numerosos granos encarnados de sabor dulce// Proyectil ligero (explosivo, incendiario, fumígeno o lacrimógeno) que se lanza con la mano// Bala de cañón.

(Dulce proyectil, entonces. Explosivo, incendiario. Encarnado cañón. Lacrimógena fruta que se lanza con la mano. Bala de sabor dulce).²⁵

– Las epifanías. Momentos clave en las minificciones, las epifanías cobran especial relevancia cuando se concretan en una imagen. Así ocurre en la desasosegante de “Tatuaje”, incluida por el argentino Pedro Lipcovich en *Muñecos chicos*:

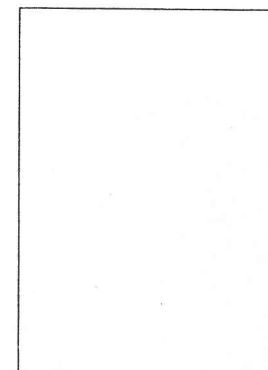
La chica corría por la calle con un zapato de menos. El que tenía puesto era de taco alto y ella estaba despeinada, casi no se le veía la cara porque la mirada iba a su pie descalzo que tenía marcas, líneas rojizas entreveradas hasta el tobillo. Se detuvo en la parada del tranvía; recuperaba la respiración. Había más gente esperando, con zapatos y medias. Las marcas en el pie desnudo parecían latigazos y en el

creció con los medios audiovisuales y se formó en su cultura, una cultura que tiene que ver con la inmediatez de la imagen y que impuso una diferente percepción de la realidad, y como consecuencia, otro ritmo, otra velocidad en la expresión creativa” (“No hay lectura sin placer”, en www.geocities.com/Paris/Café/8457/rcourtoisie.html, p. 2 (30/9/2002).

²⁵ Luisa Valenzuela, “Hombre como granada”, *Brevs*, Córdoba, Alción, 2004, p. 46.

empeine había un dibujo, un tatuaje borroso, o tal vez era sólo entramado casual de los latigazos. Llegó el tranvía. Cuando ella subió, el tatuaje pareció brillar por un momento. El tranvía estaba lleno y allí pudo pasar desapercibida.²⁶

– El silencio. Los juegos con la página en blanco explican títulos como “Pesadilla de escritor”, de la argentina María Elena Lorenzín, que reproduzco a continuación:²⁷



En la misma línea, el guatemalteco Augusto Monterroso titula “Partir de cero” un texto que consiste en la reproducción gráfica de la cifra, provocando una vuelta de tuerca en la expresión hecha que le sirve de paratexto:

0.²⁸

²⁶ Pedro Lipcovich, “Tatuaje”, *Muñecos chicos*, Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2005, p. 53.

²⁷ María Elena Lorenzín, “Pesadilla de escritor”, en Francisca Noguero (ed.), *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2004, p. 377.

²⁸ Augusto Monterroso, “Partir de cero”, *La letra e*, Madrid, Alianza Tres, 1987, p. 148.

Por su parte, Samperio incluyó en *Cuaderno imaginario* (1989) el texto más breve del mundo, titulado originalmente "El fantasma" y luego recortado en su título para albergar únicamente el sustantivo.²⁹ El paratexto va seguido de una página en blanco, lo que abre la minificción a interpretaciones en la línea de los postulados mallarmeanos, basadas en el hecho incuestionable de que un fantasma queda definido esencialmente por su invisibilidad. El cubano Jorge Ángel Pérez recurre de nuevo en "Lugar solitario" a la escritura autorrepresentada, incentivando la imaginación del lector al colocar bajo el título una página en la que sólo aparece una nota con asterisco:

*en este lugar parece no ocurrir nada, pero sólo en apariencia.³⁰

LIBROS ILUSTRADOS

Paso a comentar por último las excelentes relaciones existentes entre minificción e imagen a través de una serie de volúmenes —cerca en algunos casos al *libro-objeto*— en los que ilustración y texto literario se potencian mutuamente.³¹ En este sentido, resulta esencial atender a un hecho subrayado por el reconocido diseñador Bruno Munari: en los libros ilustrados texto y dibujo son indivisibles, no debiendo considerarse sólo la ilustración por lo que repre-

²⁹ Guillermo Samperio, "El Fantasma", *Cuaderno imaginario*, en *Cuando el tacto toma la palabra*, México, FCE, 1999, p. 517.

³⁰ Jorge Ángel Pérez, "Lugar solitario", *Lapsus Calami*, La Habana, Unión, 1996, p. 36.

³¹ Irene Andres-Suárez se ha mostrado pionera en el estudio de este aspecto de la minificción en sus artículos "Los microrrelatos de Juan José Millás: Bienvenidos a Cifralandia", en Francisca Noguero (ed.), *Escritos disconformes*, op. cit., pp. 179-190) y "Los microrrelatos de Javier Tomeo, variantes genéricas", en *Quimera*, núm. 222, 2002, pp. 30-35.

senta en relación al texto que acompaña sino atendiendo, asimismo, a su formato, tamaño y lugar que ocupa en la página impresa.³² Como el tema presenta múltiples posibilidades de análisis, abordaré en principio un texto paradigmático en el *tandem* palabra-imagen —*Nuevo catecismo para indios remisos* (1982), de Carlos Monsiváis— para luego comentar los vínculos existentes entre minificción y tira cómica y, finalmente, destacar la importancia de la imagen en la tradición minificcional cubana.

Como afirma el propio Monsiváis en relación a *Nuevo catecismo para indios remisos*, "este libro lo hice porque el pintor Francisco Toledo me lo pidió".³³ En efecto, el escritor mexicano ilustró con sus textos una exposición de grabados estrenada por Toledo en 1981, manteniendo en todo momento el espíritu subversivo e irónico de la obra pictórica en relación a los grabados religiosos que le sirvieron de base. Si los iconos ayudaron a la Iglesia católica a difundir su doctrina durante la época colonial, lo mismo ocurrió con el catecismo desde el punto de vista de la palabra, lo que explica la sátira inherente al trabajo de ambos artistas.

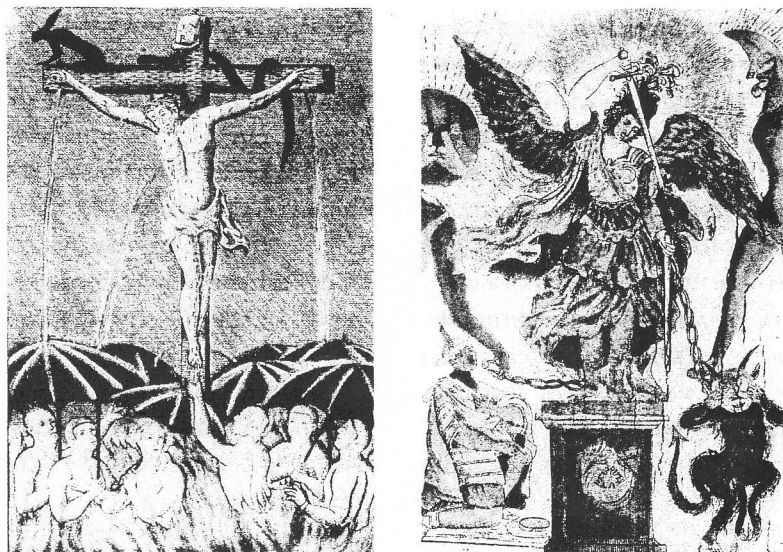
Los grabados de Toledo, por su parte, poseen un innegable trasfondo religioso, pero la presencia en ellos de animales metamorfoseados, realidades antagónicas —mitología juchiteca frente a tradición judeocristiana— y un incuestionable erotismo provoca la desacralización humorística de los mismos. Así se aprecia en la lámina IV, donde la sangre que brota de las heridas de un Cristo crucificado es evitada por los pecadores a través de convenientes paraguas.³⁴ Del mismo modo, en la XIII el arcángel San Miguel se muestra como una figura ambivalente y andró-

³² Bruno Munari, *¿Cómo nacen los objetos? Apuntes para una metodología proyectual*, Barcelona, Gustavo Gili, 1983, p. 26 y ss.

³³ Carlos Monsiváis, *Confrontaciones: el creador frente al público*, Azcapotzalco, Universidad Autónoma Metropolitana, 1984, p. 41.

³⁴ Carlos Monsiváis, *Nuevo catecismo para indios remisos*, México, Era, 1996, p. 69.

gina —muy lejano, por tanto, al poderoso guerrero que nos ha legado la hagiografía tradicional— en un paisaje cargado de surreal onirismo.³⁵



Láminas IV (izda.) y XIII (dcha.) de Francisco Toledo. En Carlos Monsiváis, *Nuevo catecismo para indios remisos*. México, Era, 1996

El equivalente literario del trabajo de Toledo se encuentra en textos de Monsiváis tan demoledores como “Las dudas del predicador”:

Enmienda tú, arcángel San Miguel, apóstol de las intercesiones sin lisonjas, enmienda tú a estos naturales y nativos, y extírpales las influencias perversas, y el ánimo de transformar los templos en tanguis indecentes, y borra de ellos las supersticiones, y elimina con ira a sus falsos reyes, sus abominaciones y blasfemias, sus monstruos que paren

³⁵ *Ibidem*, p. 78.

ancianos a los catorce meses, y sus iguanas que hablan con las reliquias como si éstas tuvieran don de lenguas.

Varón inmaculado, santo arcángel, castiga a los nativos, cortos de manos y restringidos de piernas, quebrantados y confusos. Haz que sepan de tu aborrecimiento y tu justicia. Que sus arroyos se tornen polvo abyecto, sus perros amanezcan desdentados, su falsa mansedumbre se vuelva azufre y sus cánticos sean peces ardientes sobre su miseria. Pasa sobre sus dioses escondidos cordel de destrucción y que en vientre de las indias mudas aniden humo y asolamiento. Porque, enviado con alas, éste tu siervo ha vivido entre nativos muchos años, exhortando y convirtiendo a quienes no quieren distinguir ya entre la verdadera religión y las idolatrías nauseabundas, entre el pecado y el respeto a la Ley. Castígalos, Miguel, y devuélveme mi recto entendimiento, para que ya no sufra, y abandone los tenebrosos cultos de medianoche y nunca más le ruegue, pleno de confusión y de locura, a Tonantzin, Nuestra Madre... de la que inútilmente abominan los hombres barbados que con espada y fuego instalaron sus dioses en nuestros altares, creyendo, pobres tontos, que hemos de abandonarla algún día, a ella, nuestra diosa de la falda de serpientes.³⁶

En cuanto a las relaciones entre tira cómica y minificción, pueden rastrearse en trabajos como los de Dolores Koch³⁷ y Luis Lorenzano.³⁸ Así, la narratividad de la historieta, que “expone una acción, situación, acontecimiento real o imaginario al que se le otorga una sobresignificación generalmente por medio de procedi-

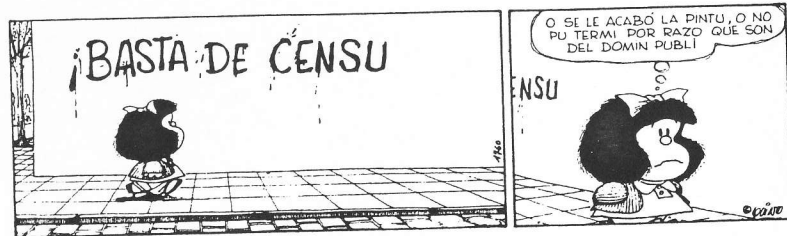
³⁶ “Las dudas del predicador”, *Ibidem*, p. 12.

³⁷ Dolores Koch, “Mafalda: recursos narrativos en la tira cómica”, *Literature and Popular Culture in the Hispanic World*, Rose Minc (ed.), Maryland, Hispanicamericana, 1981, pp. 87-99.

³⁸ Luis Lorenzano, “El cartón cuenta un cuento. Presencia y ausencia narrativa en el cartón de actualidad político/social”, *El cuento en red*, 2000, núm. 1, pp. 1-8, http://cuentoenred.xoc.uam.mx/cer/numeros/no_1/pdf/no1_lorenzano.Pdf (26/09/2002).

mientos metafóricos”,³⁹ es paralela a la de la minificción y explica la labor de destacados autores de brevedades como guionistas de las mismas: los argentinos Eugenio Mandrini y Andrés Neuman podrían ser dos conocidos ejemplos de este hecho.

Los procedimientos utilizados en ambos medios son similares. Recordemos en este sentido cómo Quino, que se permitió en múltiples ocasiones la crítica entre líneas a la irrespirable situación vivida en Argentina durante el periodo de la Guerra Sucia, presenta en una tira a Mafalda leyendo en una pared la pintada “Basta de censu”, ante lo que la niña comenta compungida: “O se le acabó la pinta o no pu termi por razo que son del domin publi”.⁴⁰



Mafalda, en Quino, *Toda Mafalda*, Buenos Aires, Ed. de la Flor, 1993, p. 489

Esta estrategia discursiva se encuentra en la base de textos como “Cazadores de letras”, de Ana María Shua,⁴¹ “Último cuento”, de Juan Carlos García Reig⁴² e “Intriga”, de la también argentina Martha Lima.⁴³

³⁹ *Ibidem*, p. 4.

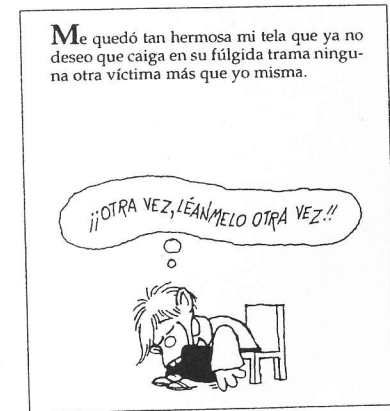
⁴⁰ Esta viñeta es analizada por Koch en “Mafalda: recursos narrativos en la tira cómica”, *art. cit.*, p. 98.

⁴¹ “Huyamos, los cazadores de cabezas est’n aqu’!”, Ana María Shua, “Cazadores de letras”, *Casa de geishas*, Buenos Aires, Sudamericana, 1992, p. 72.

⁴² “—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.

Teniendo en cuenta el éxito de este recurso puede entenderse la calidad de *Cuentecillos y otras alteraciones* (2002), conjunto de minificciones ilustradas por Quino en las que Jorge Timossi —que motivó en la vida real la aparición de Felipe—, ve sus minificciones comentadas por este reconocido personaje de las tiras de Mafalda, produciéndose un interesante proceso que rebasa los marcos de la recepción literaria al uso.



“La araña”, en Jorge Timossi, *Cuentecillos y otras alteraciones*, ilustraciones de Quino, México, Océano, 2002, p. 33

—¿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?

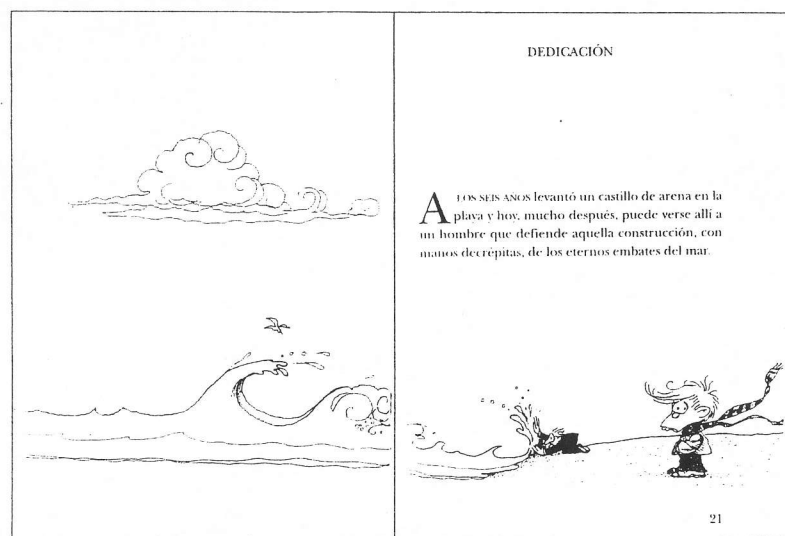
—No sé, pero seguramente le va a faltar la última sílaba y el cuento quedará inconclu”, en Juan Carlos García Reig, “Último cuento”, *Los días de miércoles*, Mar del Plata, Del Castillo, 1986, pp. 87-89.

⁴³ “No quiero morirme antes de decirte que...” en Martha Lima, “Intriga”, en Raúl y Martha Lima, *Cuentos pendientes (más o menos breves, breves y brevísimos)*, Buenos Aires, Dunken, 2005, p. 46.

Así, tras el texto “La araña”⁴⁴ aparece Felipe ocupando toda una página y comentando encantado: “¡otra vez, léanmelo otra vez!”⁴⁵ El mismo personaje se revela acongojado tras leer “Mezquindad”, compadecido por “Foto”, empequeñecido por “Inmigración” y, ante un texto sobre el olvido, pregunta: “¿Cómo era el cuentecillo de la página anterior?”⁴⁶

Pero la labor de Quino no se reduce a la presencia de Felipe como narratario. Así, sus ilustraciones intensifican la interpretación de microrrelatos tan desoladores como el titulado “Dedicación”:

A los seis años levantó un castillo de arena en la playa y hoy, mucho después, puede verse allí a un hombre que defiende aquella construcción, con manos decrépidas, de los eternos embates del mar.⁴⁷



“Dedicación”, en Jorge Timossi, *op. cit.*, p. 33

⁴⁴ “Me quedó tan hermosa mi tela que ya no deseo que caiga en su fúlgida trama ninguna otra víctima más que yo misma”, Jorge Timossi, “La araña”, *Cuentecillos y otras alteraciones*, México, Océano, 2002, p. 39.

Terminamos nuestro recorrido destacando la importancia adquirida por el elemento visual en la tradición minificcional cubana. La isla, que ha contado con teóricos de la imagen tan relevantes como el poeta José Lezama Lima,⁴⁸ se descubre como uno de los enclaves que mejor ha explotado las relaciones entre imagen y palabra en sus microtextos. Recordemos en este sentido figuras tan significativas como Guillermo Cabrera Infante en *Vista del amanecer en el trópico* (1974), Eliseo Diego en *Divertimentos* (1975) y, en la actualidad, la labor realizada en este sentido por los *novísimos*, interesados desde sus comienzos por las relaciones entre palabra y expresiones artísticas visuales y entre los que destaca Rolando Sánchez Mejías con *Derivas I* (1994) e *Historias de Olmo* (2001). Las imágenes intensifican la narración en textos tan hermosos como “Abeja y escorpión”, donde Eugenio Santana juega con la reconocida acepción “mariposas y gusanos” —salvadores y traidores del régimen castrista— para criticar la existencia de realidades irremisiblemente separadas por la divergencia de los puntos de vista:

Desde su helado submundo de piedra, el escorpión trata de imaginar el fantástico veneno que la abeja elabora. Y, mientras tanto ella, desde su cálido bosque en el viento, intenta adivinar la extraña miel que, lentamente, en lo oscuro, obra el escorpión.⁴⁹

⁴⁵ *Ibidem*, p. 40.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 52.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 35. Véase cómo la presencia de nubes, pájaros y sol —ideal de la juventud— se contraponen a la angustia reflejada en la cara del viejo, agobiado y con los cabellos erizados ante una ola que lo tragará en cualquier momento.

⁴⁸ Lezama destacó el papel de “la imagen como un absoluto, la imagen que se sabe imagen, la imagen como la última de las historias posibles”, en “Imágenes posibles”, *Analecta del reloj* (1953), en *Poesía y prosa. Antología*, Madrid, Verbum, 2002, p. 178.

⁴⁹ Ernesto Santana, “Abeja y escorpión”, *Mariposas nocturnas*, La Habana, Extramuros, 1999, p. 4.

Del mismo modo, Ernesto Pérez Chang denuncia el tiempo eterno de la tiranía en "La sogá", texto tan demoledor como cargado de connotaciones políticas:

Cargada de magia, maléfica, ella queda allí, respetable o temible. Quizás oscilando y salpicando de cebo las cortinas, empañando el espejo, forzando el desplome de la lámpara.

En la lámpara encendida (o apagada) cuando retiran el cadáver maloliente, entusiasmado en la erección última y en la mueca y en el esfínter descontrolado, es la ausencia-presencia de la muerte.

Como el árbol donde marca sus dominios inviolables el oso, queda la sogá. En lo alto está el acróbata y debajo todos en silencio: hay dioses innombrables.⁵⁰

Llego por fin al final de mi análisis esperando haber apuntado el inmenso campo de posibilidades que se nos abre en el estudio de las relaciones entre minificción e imagen. Comencé mi análisis con una cita de Paz que demuestra la importancia del elemento visual en la poesía y lo concluyo modificando parcialmente este texto, aplicable asimismo a la literatura que nos apasiona pues, como hemos visto, en muchos casos una minificción encuentra su mejor sentido en las imágenes que la conforman.

⁵⁰ Ernesto Pérez Chang, "La sogá", Salvador Redonet (ed.), *Para el siglo que viene: (post) novísimos narradores cubanos*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1999, p. 95.