

De rosas, titulares y micropoemas. El uso 2.0 de la rima junto a los titulares de prensa

Of roses, headlines and micropoems. The use 2.0 of rhyme in newspaper's headlines



Daniel ESCANDELL MONTIEL

Universidad de Salamanca

danielescandell@usal.es

ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7311-8016>

Microtextualidades
Revista Internacional de
microrrelato y
minificción

Directora
Ana Calvo Revilla

Editor adjunto
Ángel Arias Urrutia

Artículo recibido:

Agosto 2018

Artículo aceptado:

Septiembre 2018

Número 7, pp. 1-25

DOI:

<https://doi.org/10.31921/microtextualidades.n7a1>

ISSN: 2530-8297



Este material se publica bajo
licencia Creative Commons:
Reconocimiento-No Comercial-
Sin Derivadas
Licencia Internacional
CC-BY-NC-ND

RESUMEN

El popular poema inglés “Roses are red” ha sido modificado a lo largo de la historia con multitud de objetivos diferentes. En internet lleva varios años dándose un fenómeno que lleva los juegos de ingenio con este poema un paso más allá: se reutiliza combinándolo con titulares de prensa. Estos titulares, que suelen ser chocantes y extraños, son introducidos con el primer verso de esta forma y se construye una rima en un proceso de escritura no-creativa (Goldsmith), factible gracias al desarrollo contemporáneo del *sample* (Fernández) y de la noción del semionauta (Bourriaud).

En este artículo analizamos el fenómeno con una primera aproximación a la producción en español en Twitter y luego nos centramos en un corpus extenso en lengua inglesa obtenido a través de Imgur, lo que nos permite detectar los rasgos comunes que son transculturales y superan las fronteras lingüísticas.

Por tanto, a través del análisis de los textos localizados establecemos los rasgos predominantes de la resemantización del poema original y de los titulares de prensa para crear micropoemas humorísticos que interpretamos culturalmente a través del neobarroco (Calabrese) y su explotación del ingenio.

Los resultados muestran un fenómeno de origen anglófono, pero de popularidad creciente en español, que responde a los factores neobarrocos de la sociedad contemporánea en internet y que es factible gracias a la popularización de la idea del procomún y la resemantización textual para dar lugar a nuevas producciones que persiguen una estética poética y ejecución humorística.

PALABRAS CLAVE: micropoesía, literatura digital, escritura no-creativa, titulares, ingenio, web 2.0

ABSTRACT

The popular English poem “Roses are Red” has been modified throughout history with a multitude of different goals. In recent years, a growing phenomenon on the Internet focused on displaying wit has taken this poem a step further: it is reused in combination with headlines from the press. These headlines, which are often shocking and strange, are introduced with the first verse in this way and a rhyme is built in a process of non-creative writing (Goldsmith), feasible given the contemporary development of the *sample* (Fernandez) and the notion of the semionaut (Bourriaud). In this article I analyze the phenomenon with a first approximation to the production in Spanish on Twitter. Afterwards, the article focuses on an extensive corpus in English language obtained through Imgur, which allows us to detect the common traits that are transcultural and transcend linguistic boundaries.

Therefore, through the analysis of the localized texts we establish the predominant features of the re-semanticization of both the original poem and headlines to create humorous micro-poems that we interpret culturally through the Neo-baroque theory (Calabrese) and its exploitation of wit. The results show a phenomenon of Anglophone origin, but of increasing popularity in Spanish, which responds to the Neo-baroque factors of the contemporary society on the Internet. This is possible thanks to the popularization of the idea of the common sharing and the textual re-semanticization that gives rise to new productions that pursue a poetic aesthetic and humorous execution.

KEYWORDS: micro-poetry, electronic literature, non-creative writing, headlines, wit, web 2.0.

1. Introducción: las rosas son rojas

Los microgéneros literarios han estado tradicionalmente unidos a la búsqueda del resorte ingenioso y, a través de este mecanismo, enlazar tanto con el humor más burdo como con el más intelectualoide. En el espacio de la red algunas de estas características se han potenciado más si cabe, por el contexto de comunidades y la búsqueda de una popularidad virtual entre los usuarios de redes sociales, lo que se construye fundamentalmente a través de la viralización de contenidos en estos contextos de intercambio dialógico. No solo eso: también se puede ver reforzada, más si cabe, la tradicional hibridación de géneros de la microficción, lo que contribuye a desdibujar las fronteras textuales o, al menos, a lograr que los cajones que aíslan unos textos de otros desde las taxonomías clásicas resulten potencialmente confusos.

En este caso, nuestro foco de atención va a estar en un fenómeno que supone una hibridación textual poesía-prosa a partir de operaciones de apropiación y resemantización de textos ajenos por usuarios de la web: la escritura de poemas a través de titulares de actualidad extraídos de titulares de prensa.

Este fenómeno, como veremos, ofrece dos importantes variaciones en su composición textual dentro de las técnicas de escritura no-creativa: textos que se apropian de un titular completo o parcial y realizan una escritura adicional, y aquellos que no alteran un modelo poético concreto. En este caso, nosotros nos centraremos específicamente en unos versos en inglés extraídos del poema popular “Roses are red, / Violets are blue. / Sugar is sweet, / And so are you”. Se trata de un cliché poético habitual de la temática amorosa que tiene su origen en un poema de 1590 de Sir Edmund Spenser que, desde entonces, ha ido experimentando múltiples variaciones hasta su actual forma como popular canción infantil inglesa. El texto original es una estrofa del poema épico *The Faerie Queene* que terminaba con la rima “She bath’d with roses red, and violets blew, / And all the sweetest flowers, that in the forrest grew”. A partir de ahí, con la popularización del poema, un proceso no-creativo altera esa rima y en el siglo XVIII ya se encuentran impresas variaciones de este con el pareado “The rose is red, the violet’s blue, / The honey’s sweet, and so are you”. La popularización entraña siempre deformación, sea un poema inglés del siglo XVI, unos versos de Lorca en el XX o la canción de moda del verano pasado.

Desde luego, existe toda una tradición de poemas satíricos a partir de estos versos, incluyendo la parodia musical de Roger Miller en su canción “Dang Me” de 1964, la de los hermanos Marx en la película de 1932 *Horse Feathers* e incluso una hecha por el humorista inglés Benny Hill. Cada una de estas variaciones aprovecha para sacar punta a algún tema polémico o de actualidad en su momento y, aunque hay un gran número de variaciones, los dos primeros versos centrados en el color de las rosas y las violetas son casi siempre inalterables o, al menos, los menos modificados: representan una clave fundamental que el receptor pueda saber qué tipo de mensaje vendrá a continuación y, por supuesto, su rápida identificación permite igualmente jugar con el horizonte de expectativas de los receptores.

Por tanto, este tipo de alteraciones textuales funcionan en la medida en que el referente que se emplea como modelo para alterar el texto que sirve como base es compartido por emisor y receptor. De la misma manera, cuanto mayor será la distancia entre ambos textos por su intención y tono, más sorprendente puede resultar para el lector. Dicho de otra manera, si se emplea —como en los casos que vamos a ver— una

rima infantil y ñoña, producirá más contraste y será más transgresiva cuanto más crudo sea el referente periodístico empleado para construir el nuevo texto.

De la misma manera, se produce un choque de géneros: el titular periodístico es en sí mismo un subgénero propio dentro de las funciones informativas del lenguaje. Por supuesto, podría discutirse cómo los titulares en los medios actuales han perdido buena parte de su ideal informativo (¿qué?, ¿quién?, ¿dónde?, ¿cuándo?, ¿cómo?) para apostar por despertar la curiosidad del lector sin más, sin importar lo fidedignos o informativos que sean (esto es, el conocido como *clickbait*)¹, pero no es ese nuestro tema en estas páginas. Frente a ese titular periodístico, que idealmente debería ser informativo y neutro, se sitúa un componente poético de marcado sentimentalismo y soniquete palpable.

Estamos, así, ante una hibridación prosa-poesía, que se sitúa en la esfera tradicional del microcuento, pues, como propuso Andres-Suárez, el microcuento resulta muy próximo al texto poético, pese a que su intencionalidad sea diferente. No en vano, algunos de los subgéneros que componen la microficción (como epigramas, apotegmas, refranes, etc.) bien pueden adoptar características estéticas e incluso formales propias de lo poético. Recurrir a titulares y combinarlos con aspectos poéticos es una microtextualidad que entra en los parámetros previsibles por la proximidad entre ambos mundos. De hecho, la naturaleza híbrida del microcuento ha sido reivindicada múltiples veces en el pasado, antes incluso de la gran explosión de los medios digitales. Ya en el manifiesto de la revista *Zona de Barranquilla* (Colombia) que firmaba Laurián Puerta se decía que este tipo de texto es “un híbrido, un cruce entre el relato y el poema [que] no posee fórmulas o reglas y por eso permanece silvestre o indomable. No se deja dominar ni encasillar y por eso tiende su puente hacia la poesía cuando le intentan aplicar normas académicas” (citado en Brasca 3). Igualmente, puesto que muchas de las intervenciones que vamos a ver se sustentan en capturas de pantalla o incluso fotografías de titulares de prensa extraídas de volúmenes impresos, no podemos obviar que la incorporación de elementos visuales no es tampoco algo novedoso propio del mundo digital. Yepes señalaba en 1996 que el microcuento había mostrado ya clara propensión a hibridarse con géneros como el tebeo e incluso el graffiti, pues “el microcuento es un modo de expresión que surge al margen de lo institucional [...], y que se caracteriza por su sincretismo y juego con las convenciones. Como la historieta, conforma espacios intertextuales de lectura rápida y masiva, y tiene al ingenio por principio generador” (Yepes 106-07).

El otro factor por considerar es la búsqueda, en ocasiones obsesiva, del ingenio en estas microescrituras y, con él, del humor y la sorpresa. Muchos de los microtextos publicados en redes sociales o comunidades en línea persiguen predominantemente algún tipo de efecto humorístico o sorpresivo. Quieren que el lector los recuerde por su sorpresa, el efecto *shock*, su gracia y la sensación potencial de extrañamiento. No en vano, el microcuento ha sido un género muy vinculado a este tipo de prácticas y su brevedad extrema suele ir de la mano de este tipo de estrategias:

¹ Contenidos en internet que atraen al lector sin importar la calidad o exactitud de la información que incluyen pues predomina la intención de generar ingresos por visitas en la web sobre la de la calidad de la información. Por tanto, es una forma concreta de amarillismo periodístico basado en el sensacionalismo a cualquier precio. Estos titulares buscan aprovecharse de la curiosidad que pueden generar en el lector con cualquier estratagema y sin que importe el valor o la calidad real de la información aportada. Es habitual que tengan forma de pregunta (directa o indirecta), pero que el documento (texto, vídeo, etc.) enlazado no dé en realidad respuesta alguna.

Los microrrelatos parecen estar pensados para el intelectual del futuro: un lector con una cultura media-alta, capaz de cazar chistes, guiños literarios, juegos de palabras; un erudito ingenioso con rapidez de pensamiento [...]. Como los autores clásicos, los contemporáneos toman los llamados 'géneros menores' o 'formas breves' y los transforman, para incluirlos en la estética didáctica del siglo XX o ya del siglo XXI, y así satisfacer las necesidades del intelectual moderno, que busca unir el saber con el ingenio y la risa. (Tejero 14-16)

Por tanto, partimos de una serie de elementos que son, en esencia, tradicionales y que ya estaban bien desarrollados antes de la gran explosión de la escritura electrónica: la hibridación entre componentes de prosa y poesía, la explotación del humor y el ingenio, y la combinación de elementos originales con otros que son apropiados por el creador.

2. Apropiación del titular de prensa y su resemantización

En este tipo de escrituras el autor parte de dos elementos ya existentes: el titular de prensa, que es variable, y el poema, que es un elemento relativamente fijo. De la combinación de estos dos aspectos (y la intervención sobre el segmento poético en determinadas circunstancias) surge un nuevo texto que es, fundamentalmente, el resultado del *collage* de ambos mensajes generados por terceros. Se trata de una estrategia de remezcla o *sampleo*, como la denominó Eloy Fernández Porta. Es decir, se trata de la acción del ejecutor creativo sobre elementos ya existentes. Un aspecto importante para considerar es que el objetivo es la generación un texto nuevo, un nuevo significado a partir de estos significantes, que es fruto de la acción de recombinar, reutilizar y regenerar uno o dos elementos de las piezas. Fernández Porta ha defendido activamente la legitimidad de estos recursos sin que eso conlleve la pérdida de la originalidad, afirmando que “la diferencia entre *samplear* y plagiar es bien clara, y la resistencia a reconocer la originalidad del *sampleador* es un prejuicio posmoderno” (Fernández Porta 121).

Por tanto, Fernández Porta acepta la resemantización y la remezcla basada en fragmentos de terceros para crear nuevas combinaciones que dan lugar a nuevas expresiones creativas. Puesto que aceptamos la legitimidad de la recombinación y reutilización de la voz de otro, el fantasma de la ausencia de originalidad es inevitable. Más allá de la advertencia de Porta para no confundir estos actos creativos con el plagio, debemos prestar especial atención al concepto semionáutico y el precepto de posproducción de Nicolas Bourriaud. Para él, el ámbito de creación artística y cultural ha alcanzado ya un punto de saturación tan grande que ante la imposibilidad factual de inventar desde la nada se parte de la reformulación de lo ya existente: el espacio para la innovación está en los nuevos vínculos e interpretaciones. Los artistas se convierten, por tanto, en remezcladores o, como él los llama, semionautas:

«Semionauts» who produce original pathways through signs. Every work is issued from a script that the artist projects onto culture, considered the framework of a narrative that in turn projects new possible scripts, endlessly. The DJ activates the history of music by copying and pasting together loops of sound, placing recorded products in relation with each other. Artists actively inhabit cultural and social forms. The Internet user may

create his or her own site or homepage and constantly reshuffle the information obtained, inventing paths that can be bookmarked and reproduced at will. (Bourriaud 18)

Estamos ante una herencia posmodernista fruto del desarraigo con la realidad: las metas milenaristas no ejecutadas unidas a las crecientes frustraciones de una clase media castigada por las crisis económicas mundiales que han caracterizado socioeconómicamente a las sociedades occidentales de principios del siglo XXI. Dave Graeber propone incluso que esta deja al autor en una posición de riesgo. El autor es anulado como agente creador al asumir (o imponerse verticalmente) la noción de que todo lo nuevo ha pasado ya, estando condenados a la repetición o al pastiche. En ese sentido, afirma Graeber que:

The postmodern sensibility, the feeling that we had somehow broken into an unprecedented new historical period in which we understood that there is nothing new; that grand historical narratives of progress and liberation were meaningless; that everything now was simulation, ironic repetition, fragmentation, and pastiche—all this makes sense in a technological environment in which the only breakthroughs were those that made it easier to create, transfer, and rearrange virtual projections of things that either already existed, or, we came to realize, never would. Surely, if we were vacationing in geodesic domes on Mars or toting about pocket-size nuclear fusion plants or telekinetic mind-reading devices no one would ever have been talking like this. The postmodern moment was a desperate way to take what could otherwise only be felt as a bitter disappointment and to dress it up as something epochal, exciting, and new. (n.p.)

Toda esta es, en realidad, la misma línea de (no)creatividad que identifica Kenneth Goldsmith en *Uncreative Writing* (2011). En este caso, Goldsmith identifica la situación actual de mediación tecnológica digital como un factor de primer orden en la superación de los valores de la creación en su concepción más tradicional y lo valora en términos herederos de los de Fernández Porta. Así, Goldsmith consideró que el resultado de este proceso general es que “writers are exploring ways of writing that have been thought, traditionally, to be outside the scope of literary practice: word processing, databasing, recycling, appropriation, intentional plagiarism, identity ciphering, and intensive programming, to name but a few”.

A partir de la idea de la remezcla de los textos y materiales ya existentes, disponibles para ser reutilizados porque el procomún de la red así lo permite, debemos aceptar que estas estrategias creativas sitúan a los autores en una esfera de conceptualización. Ortega y Rodríguez apuestan por un uso abierto y público de objetos culturales, distribución de la información, etc., a raíz del concepto de *potlatch* digital. Ellos ponen en el centro de la filosofía del procomún red recursos tan populares como la Wikipedia y su democratización del acceso al conocimiento más allá de la enciclopedia impresa, incluso la disponible en biblioteca pública, por su capacidad de actualización constante y el ideal horizontalizador de que cualquier persona puede ser wikipedista. El procomún digital facilita retomar lo que ya existe, despojarlo de concepto de autoría definida (o bien considerar que esta es de escasa relevancia) y reutilizar esos materiales. La situación del autor tradicional en este contexto es compleja y abre la puerta a cambios de profundo calado: “while the authors won’t die, we might begin to view authorship in a more conceptual way: perhaps the best authors of the future will be ones who can write the best programs with which to manipulate, parse and distribute

language-based practices” (Goldsmith n.p.).

En el caso que nos ocupa, nos encontramos con una actuación sobre dos referentes textuales de autoría difusa por diferentes razones, lo que facilita el juego remezclador. Por un lado, el poema, que es popular y si bien se pueden rastrear sus orígenes hasta el siglo XVI, no tiene autor definido en su forma extendida y popular. Es percibido, en consecuencia, como un texto de todo el mundo, como un refrán u otros versos populares. Aunque tuviera un autor definido, sabemos que este puede ser irrelevante una vez un texto se vuelve popular (Escandell 2018b), por lo que esto no condicionaría su uso masivo en redes sociales.

El segundo texto es variable y, si bien los titulares de noticias son la fuente mayoritaria de los casos documentados, pueden provenir de otros orígenes, como fotogramas de productos audiovisuales (con subtítulos), anuncios, programas de televisión de todo tipo, capturas de videojuegos, etc. En la mayoría de estos casos, como en las noticias, la autoría no es difusa, pero puede ser percibida como irrelevante: los titulares y las noticias pueden provenir de agencias de noticias genéricas, o bien de periodistas de la plantilla. Tanto en un caso como en otro, muchos lectores no prestan demasiada atención a su nombre y suelen centrarse en el medio como una entidad difusa de autoría. Asimismo, son textos informativos que suelen ofrecerse (más en la web) de forma gratuita, ya que el modelo de negocio predominante de los medios de información es la publicidad. Puesto que no tienen intención literaria en su origen y son de libre acceso, no se valora de forma dominante el peso de la autoría y los posibles derechos asociados a la misma. Al fin y al cabo, un titular —más en la era del *clickbait*— asume una función también publicitaria. Y, sin embargo, esta es la parte textual que prototípicamente no se altera en este tipo de fenómenos.

Casi toda la operación de revisión textual y alteración sobre el original se ejecuta, por tanto, en los versos. En particular, en el segundo, pues el primero tiene una función anunciadora y da la clave interpretativa al lector. Cuando el receptor empieza a leer un texto con un “Roses are red” ya sabe que va a encontrarse ante algún tipo de juego, formando una rima, con un titular de prensa (u otro texto) que pueda ser sorprendente y, a ser posible, ingenioso. Por tanto, el segundo verso del poema (“Violets are blue”) es el más alterado, pues el que en última instancia va a hacer la rima con el titular.

El resultado será puramente remezclador, semionáutico y no-creativo, bajo los paradigmas de Fernández Porta, Bourriaud y Goldsmith: sin alterar el titular se reconfigura para componer un nuevo mensaje buscando una rima y prosodia particular mediante la adición de unos versos iniciales que, a su vez, no son plenamente originales, sino resultado de una intervención directa que convierte una pieza informativa en una humorística bajo la apariencia de la rima. La búsqueda de la prosodia y la estética poética le otorgan, en definitiva, un empaque poético.

3. Ni Pulitzer ni Loewe: versos, redes sociales y el predominio de los titulares

Para el estudio del uso del poema “Roses are red” junto a otros textos, hemos establecido un corpus de casos que hemos extraído de la red social Imgur. Se trata de una comunidad de origen estadounidense y predominantemente anglosajona, pero cuyos usuarios son de todo el planeta. Por tanto, la lengua de comunicación general es el inglés y hay un sesgo evidente hacia la cultura anglófona en líneas generales y, muy particularmente, la de EE. UU. y en menor medida Canadá. El fenómeno, sin embargo, es predominantemente anglosajón, aunque está ganando cada vez más popularidad en

lengua española, particularmente desde 2016. En este sentido, nos recuerda al caso de los *greentexts* (Escandell, 2016), que, si bien siguen siendo predominantemente en lengua inglesa, ha ido generando con el paso de los años una comunidad creciente en otros idiomas, incluyendo el español. Es de suponer que si el fenómeno triunfa y se convierte en un subgénero de creatividad en redes sociales también en lengua española lo haga partiendo de un poema de características similares y no necesariamente como traducción directa (la más extendida es “Las rosas son rojas, / el mar es azul, / el azúcar es dulce, / pero más dulce eres tú”).

En los casos documentados en España con “Las rosas son rojas”, hemos podido observar un predominio de uso en Twitter donde los versos se emplean para responder a tuits publicados por terceros. Se sustituye el predominio del origen periodístico, pero el efecto y la estrategia creativa no se alteran. Así pues, se mantiene por lo general primer verso inalterado, se compone un segundo verso diferente y se cita el artículo o mensaje con el que se cerrará la rima. Veamos un ejemplo en español de 2016²:



Imagen 1. “Las rosas son rojas / La tierra es marrón / Rompeme el culo, no el corazon”.

<https://twitter.com/Comprarenchinos/status/817837396066729986> (la cuenta se rebautizó posteriormente como @MemesdeIncognito, nombre de usuario que emplea en la actualidad).

Por supuesto, existen también versiones en español centradas en titulares de prensa, tal y como sucede de forma dominante en lengua inglesa. Como ejemplo, tenemos este tuit de 2016:

² En todos los casos, con independencia de la lengua de origen, en los que se transcriban fragmentos se respetarán las grafías originales. No corregimos o alteramos la ortografía en ningún momento; sin embargo, para facilitar la lectura, no introducimos tampoco marcas como sic u otras.



Soprano
@migueljimemola



 Follow

Las rosas son rojas,
las lentejas tienen hierro.

 Translate from Spanish



Fcinco
@Fcinco_EM



El hijo del hombre más rico de
China le regala ocho iPhones a su
perro bit.ly/2dm3Dj6



2:15 p. m. · 22 sept. 16

Imagen 2. “Las rosas son rojas, / las lentejas tienen hierro. / El hijo del hombre más rico de China le regala ocho iPhones a su perro”. <https://twitter.com/migueljimemola/status/779055210463371264>.



Imagen 3. “las rosas son rojas, / verde es el helecho / Una vaca mató a un hombre de una patada en el pecho”. <https://twitter.com/niconucleosis/status/779715762621673472>.



Imagen 4. “Las rosas son rojas / La miel es amarilla / Le sacan un pepino del culo y dice que a lo mejor se tragó una semilla”. <https://twitter.com/CarlotaDean/status/1031306542077947905>.

Otros fenómenos de la red, como los *youtubers*, han sido objeto de este tipo de rimas con objetivo satírico o hiriente, a la par que humorístico:



Imagen 5. “Las rosas son rojas, / los girasoles amarillos / estoy harto de mentiras y por eso hago este vídeo”. <https://twitter.com/cinnsajo/status/766612875574145024>.

Y, también como se observa en el estudio sobre el corpus en inglés de Imgur, las temáticas sexuales o aquellas que pueden sonrojar a determinadas personas son objeto recurrente, tomando para ello tanto mensajes o titulares de terceros, como vídeos o contenidos de webs pornográficas:



Imagen 6. “Las rosas son rojas / Verdes son sus rosales / Los #6 beneficios de tragar fluidos vaginales”. <https://twitter.com/RicardoRibon/status/821359587353853952>.



Imagen 7. “Las rosas son rojas... / El cielo es azul.. / Le meten por el culo un jamón Navidul”. <https://twitter.com/MrSalvapapa/status/779072105262579712>.

En el caso español, la mayoría de estos usos del poema se centran en redes sociales y muy particularmente en Twitter, lo que dificulta una sistematización. Sin embargo, con más de dos centenares de casos analizados en nuestra lengua provenientes de usuarios españoles y latinoamericanos (y con un promedio de cientos de apariciones en esta red social mensualmente desde 2017, y a menor ritmo antes), no hemos observado diferencias relevantes con el uso en inglés. Un factor diferencial es que en los casos en español son más predominantes las rimas que mantienen el motivo floral y el color en el segundo verso, aunque no es algo excluyente. Esto parece motivado, en parte, por el deseo de mantener una mayor proximidad al verso original, pero entendemos que las diferencias fundamentales entre la construcción poética tradicional (centrada en rima asonante y consonante en el metro clásico en español, frente a los pies acentuales de la lengua inglesa) juegan también un papel importante en la flexibilidad que perciben los usuarios a la hora de jugar con el lenguaje poético.

Por tanto, una vez comprobado que el fenómeno no presenta variaciones de peso por cuestiones lingüísticas, y con una comunidad anglosajona dedicada a la difusión de este tipo de textos en la web Imgur, nos centramos en ella. Esta web permite el etiquetado de los mensajes y se centra en imágenes, por lo que abundan las capturas de pantalla, pero, también, fotografías de periódicos reales. Por su estructura es posible que los usuarios suban lo que denominan *dumps* (“vertederos”): decenas de imágenes publicadas de una única vez que suelen tener ejes temáticos concretos y que se estructuran y ordenan en un único mensaje. Entre 2014 y 2018 se registran miles de publicaciones, tanto individuales como *dumps*, bajo títulos que incluyen la secuencia “roses are red” o bien con la etiqueta “roses are red”.

Del total de mensajes, un mínimo porcentaje emplea la rima, si bien luego no están relacionadas en modo alguno con el fenómeno o bien son variaciones del poema que no son codependientes de la utilización de poemas externos. Nos parece especialmente significativo un *dump* de 2014 titulado simplemente “Roses are red” (disponible en <https://imgur.com/gallery/oHv99>) que incluye una extensa serie de postales acompañadas de dibujos de corte retro (a veces inspiraos en la estética de la *belle époque* y otros en la época victoriana) y que son muy populares en determinados grupos de internet para hacer comentarios satíricos sobre aspectos sociales diversos, como la caballerosidad, el feminismo o valores de otras épocas. En este caso concreto, el poema se reconvierte en una serie de textos centrados muchas veces en el sexo (“Roses are red / Violets are blue / I’m using my hand / But thinking of you” o “Roses are red / Your panties are lace. / I would like you / To sit on my face”), pero también en la propia poesía (“Roses are red, / here’s something new / Violets are violet. / Not fucking blue”), la música electrónica (“Roses are blue / Violets are blue / My house is blue / I’m blue daba / dee daba die”).

En este periodo hemos recogido un total de 2160 publicaciones diferentes una vez se descartan las repeticiones de usos del poema “Roses are red” junto con otros textos externos. Dado el componente viral de toda publicación en internet, las acciones más populares suelen ser publicadas y republicadas múltiples veces durante años, por lo que algunas intervenciones sobre titulares han triunfado y llevan años siendo republicadas, no solo en Imgur, sino también en otros espacios sociales, como Twitter, Facebook o Instagram. Por supuesto, también se reenvían por sistemas de mensajería para móviles, como WhatsApp, sobre los que no nos es posible obtener datos sobre su popularidad.

Los casos más extremos de intertextualidad y acción semionáutica los hemos localizado en algunos pocos ejemplos que logran prescindir, de hecho, de todo soporte

textual más allá de los versos iniciales³. Esto es posible porque se pretende que el receptor componga la ritma basándose en el conocimiento compartido y memético del segundo elemento, así como su capacidad para dar con la secuencia textual que ejecutaría la rima. Es una rima potencial, por tanto, que puede crear confusión en algunos lectores si estos no comparten todos los elementos culturales y compositivos necesarios. Fijémonos en uno de los casos de este estilo, publicado el 17 de julio de 2018:



Imagen 8. “Roses are red, Michael Jackson sings thriller...”. <https://imgur.com/gallery/VZf3jmb>.

³ En el caso de Imgur, cuando se emplea el título para la construcción derivada de “Roses are red” no puede introducirse salto de línea por limitaciones de la plataforma. Esto hace que el verso se convierta en uno bimembre, de mayor extensión, y las variaciones se centran por tanto en su segunda mitad.

La variación sobre el poema tiene el verso “Roses are red, Michael Jackson sings thriller...” pero no se da continuidad textual. En vez de un componente lingüístico nos encontramos una foto del político republicado estadounidense Ted Cruz, que fue candidato a las primarias del partido que finalmente ganó Donald Trump. Ninguna de las palabras que pueden surgir de esta información rimarían, al menos no de forma evidente. Sin embargo, si conocemos un chiste recurrente en internet (que el propio Cruz ha aceptado con humor) tenemos la respuesta: durante la campaña de las primarias republicadas, empezó a surgir la broma de que Ted Cruz en realidad era el asesino del Zodíaco⁴ con un argumentario inspirado en teorías de la conspiración de lo más delirantes y absurdas, consiguiendo así el efecto cómico que se perseguía. Por tanto, esos versos y esa fotografía pretenden que el receptor resuelva el enigma y componga la rima “Roses are red, Michael Jackson sings thriller... / Ted Cruz is the Zodiac Killer”. Operan, así, los elementos de ingenio, poesía, semionáutica e interpretación textual, tanto en el emisor como en el receptor, para componer un poema textovisual.

Como en el caso español, existe una serie de mensajes (minoritarios en su conjunto) que no emplea titulares de prensa, sino fotogramas de películas o imágenes de diversa procedencia, incluyendo declaraciones de famosos, contenidos de webs pornográficas, etc. Esta miscelánea, pese a todo, es un grupo mínimo y muestra que en la comunidad anglófona este poema se emplea masivamente junto a titulares de prensa, frente a la mayor pluralidad detectada en los casos en español. En estos casos se pierde el factor sorprendente y chocante del titular de prensa y predomina la búsqueda de la rima fácil. Como ejemplo, el siguiente mensaje es uno de los más republicados durante los últimos años:



⁴ Asesino en serie que operó en California entre 1968 y 1969 que jamás fue identificado. En una carta pública confesó haber matado a 38 víctimas, pero la policía solo confirmó un total de cuatro hombres y tres mujeres. Este caso ha inspirado novelas, películas, programas de televisión, etc., y es uno de los grandes misterios criminales sin resolver de EE. UU., además de ser uno de los primeros mediatizados en extremo por la prensa: el propio asesino buscaba la atención de los medios con cartas y enigmas.

Imagen 9. “Roses are red / Violets are blue / Rough Face Fuck and Facia on Sloppy Teen Part 2”.
<https://imgur.com/gallery/15xr6y6>.

Un ejemplo de explotación de cultura *pop* lo encontramos en el uso de personajes provenientes de series de éxito. La serie *The Office* en su versión estadounidense es una de las más frecuentes y en el siguiente caso podemos ver cómo se aprovecha la estructura memética (Escandell 2018a) para formar la composición:

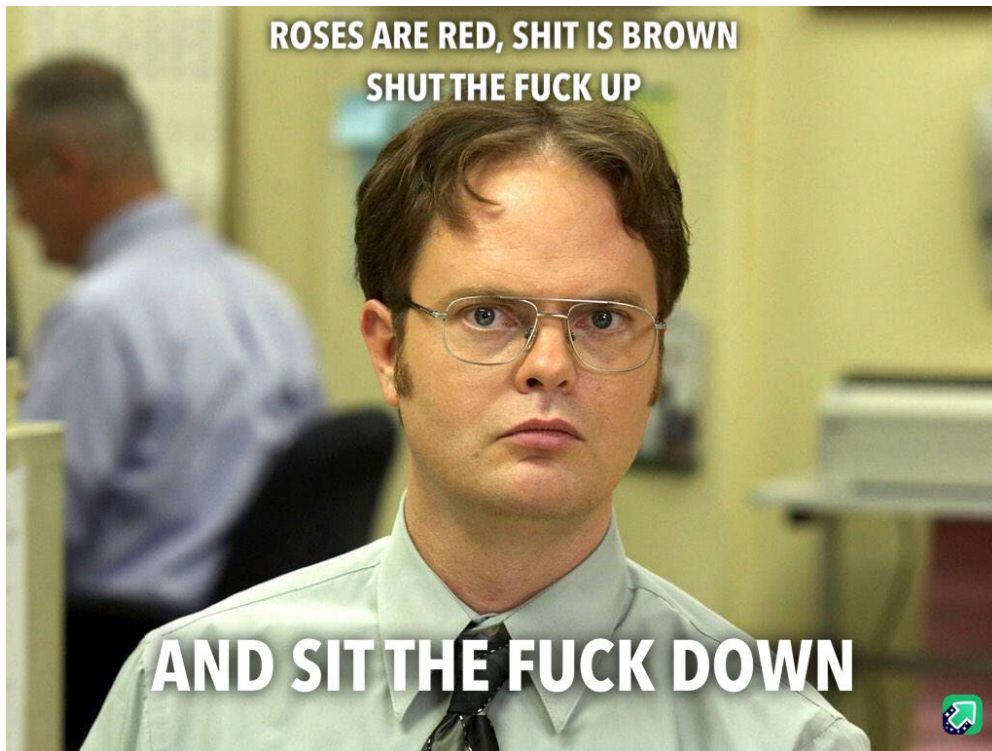


Imagen 10. “Roses are red, shit is brown / shut the fuck up / and sit the fuck down”.
<https://imgur.com/gallery/YgFSqrR>.

Otros textos optan por utilizar referencias de cultura *pop* en el segundo verso antes de dar entrada al titular de prensa, potenciando así el anclaje intercultural. En el siguiente ejemplo que seleccionamos se recurre a la serie *Breaking Bad* y la célebre frase del personaje de Walter White “I am the one who knocks”. Esta se emplea solamente por la rima, no porque aporte ningún elemento contextual o descodificador de valor al titular de prensa, por lo que su uso responde específicamente al deseo de evocar una serie de éxito y establecer ese vínculo intertextual que puede sorprender al lector que la reconozca, junto a lo peculiar de la noticia:

roses are red
i am the one who knocks

Teens In China Are Putting Cabbages On Leashes And Taking Them For Walks



Imagen 11. “roses are red / i am the one who knocks / Teens In China Are Putting Cabbages On Leashes and Taking Them For Walks”. <https://imgur.com/gallery/nMKEs9o>.

Sin embargo, el elemento más común que se observa es que la noticia sobre la que se opera es, de entrada, peculiar y tiene capacidad para sorprender al lector. Cuanto más curiosa, extraña, anómala o inverosímil sea, más llamará la atención, reproduciendo así el componente *clickbait* de la prensa contemporánea. Al ejemplo anterior (y otros que comentaremos) podemos destacar una noticia sobre un hombre que contrae lepra tras mantener relaciones sexuales con un armadillo y que, además, evoca un componente memético más: el mito de “Florida Man”.

Roses are red, dandelions are yellow
by kileyyyrae via iPhone Apr 2 Next Post >

Verizon 9:08 AM 100%
worldnewsdailyreport.com

FLORIDA MAN FALLS VICTIM TO LEPROSY AFTER SEX WITH ARMADILLO



f 6K 

Maytown, FA | A 22-year old man has contracted leprosy after family members admittedly reported to officials that the young man had frequent sexual relations with the family's domesticated armadillo.

Imagen 12. “Roses are red, dandelions are yellow / Florida man falls victim to leprosy after sex with armadillo”. <https://imgur.com/n3g692R>.

Asimismo, aunque la inmensa mayoría del uso de titulares parten de la versión web (por cuestiones de disponibilidad, accesibilidad y simplificación), encontramos algunas fotografías de diarios impresos. Muchas provienen de noticias más antiguas que siguen siendo llamativas, aunque en otros casos esta circunstancia no se da y podemos

asumir que si se opta por ese formato en particular es porque se ha llegado a la imagen del titular llamativo en ese mismo formato y se reutiliza. Veamos un ejemplo publicado en noviembre de 2016:

Roses are red This one goes too far



Imagen 13. “Roses are red / This one goes too far / Woman in sumo wrestler suit assaulted her ex-girlfriend in gay pub after she waved at man dressed as a Snickers bar”. <https://imgur.com/n3g692R>.

En el último ejemplo, el segundo verso, “This one goes too far”, hace referencia tanto al suceso explicado en el titular, como el nivel de detalle de este, su extensión y peso relativo en la página del periódico impreso. De hecho, podemos considerar que el espacio en la página que ocupa el titular ha sido uno de los factores que ha llamado inicialmente la atención sobre el titular, más allá de las circunstancias de la secuencia de hechos expuesta. De la misma manera, evidencia cómo en casos en los que el titular es demasiado largo como para posibilitar una rima que pueda evocar realmente el metro clásico inglés, se opta por la similitud fonética entre el segundo verso y el final del titular.

Con todo, la inmensa mayoría de los casos documentados muestran una utilización de titulares que pueden resultar llamativos ya de por sí, por una amplia cantidad de razones, cuya excentricidad se ve acentuada por la presentación con los versos iniciales. Esto incluye también gracias algo infantiles, como el planeta Urano, que fonéticamente resulta gracioso a niños (y adultos) anglófonos por su proximidad con “your anus”. Por supuesto, si el periodista encargado de la noticia aprovecha para

colar potenciales dobles sentidos cómicos (con o sin intención declarada), el efecto se multiplica exponencialmente, como en este caso documentado el 3 de julio:

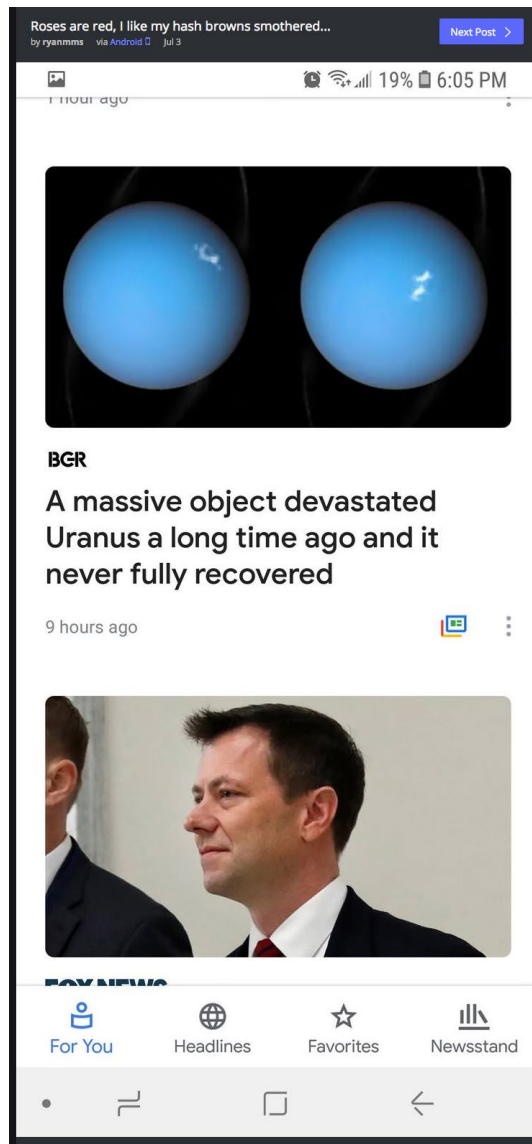


Imagen 14. “Roses are red, I like my hash browns smothered... / A massive object devastated Uranus a long time ago and it never fully recovered”. <https://imgur.com/gallery/mBSuzDb>. El titular original proviene de ese mismo día y tuvo gran difusión en Twitter (<https://twitter.com/bgr/status/1014129625843294210>), viralizándose la que, de otra manera, sería una noticia sobre astronomía de poco calado entre el público general

La propensión al uso de titulares sobre actualidad lo más polémica posible es también destacada, casi tanto como la de noticias alocadas o las procedentes de la sección de crímenes de la prensa, pues estas tienen un fuerte valor chocante para el lector. Por tanto, en los últimos años la política internacional ha cobrado gran relevancia con una fuerte presencia de noticias vinculadas con Donald Trump. Sirva de muestra el siguiente ejemplo del 8 de marzo de 2018 a partir de *BBC News*, que juega además con el doble sentido de “gag” en inglés (por un lado, “censurar”, pero también puede ser una referencia a la práctica sexual de la asfixia erótica):

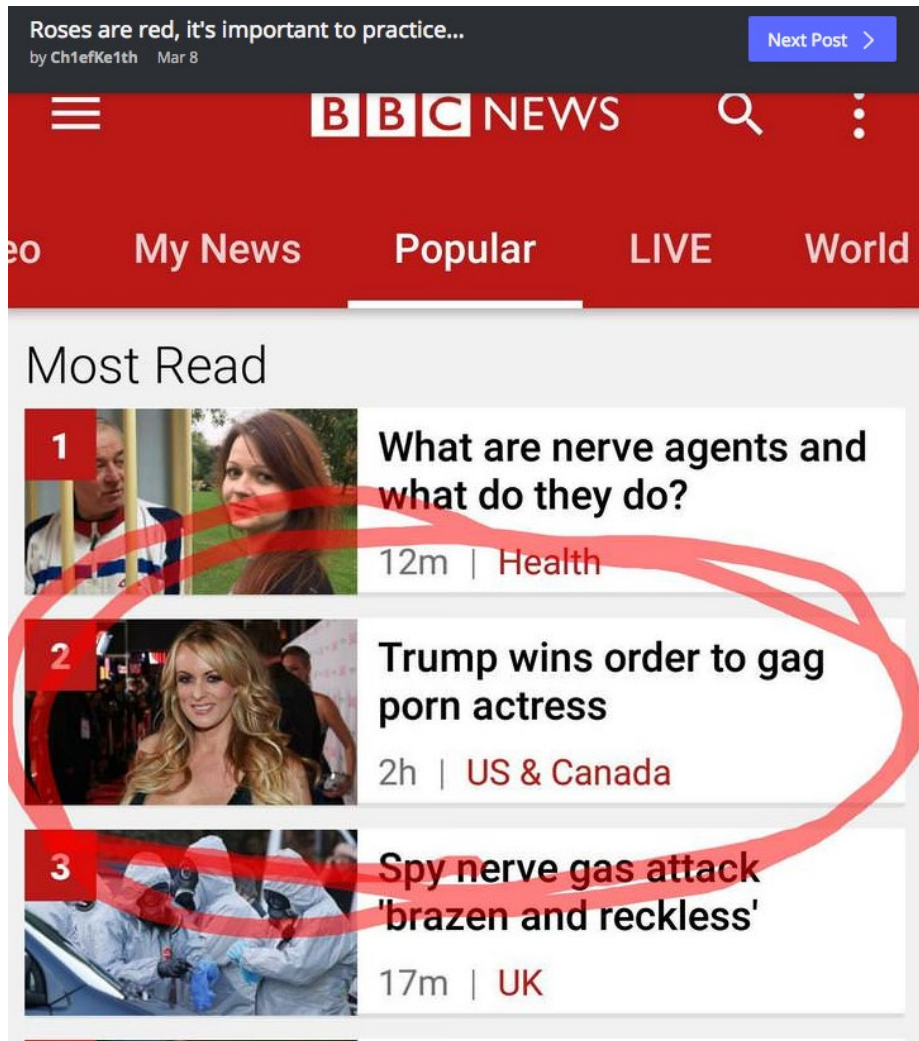
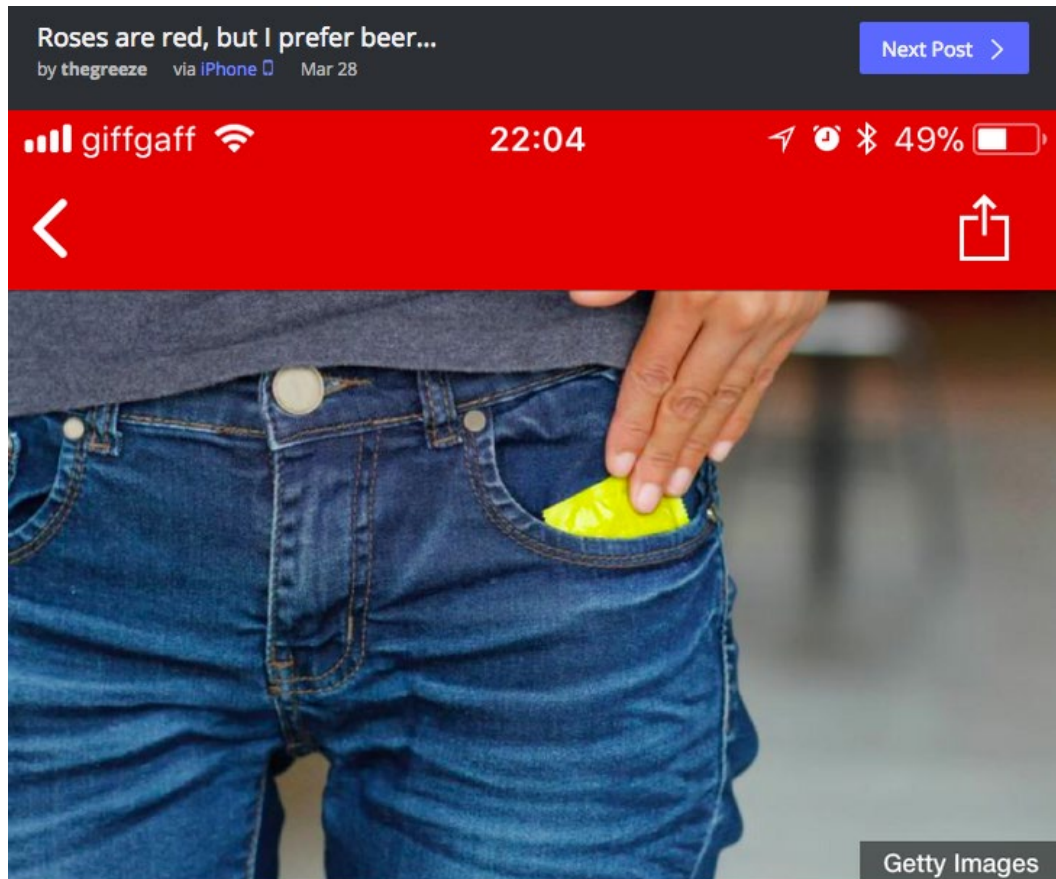


Imagen 15. “Roses are red, it’s important to practice... / Trump wins order to gag porn actress”.
<https://imgur.com/gallery/dXZHA>.

En el corpus hemos dado también con casos en los que la rima es infructuosa. En un caso en particular, la comunidad reacciona criticando que no se ha conseguido el efecto poético, mostrando que ese factor es de alta relevancia para el receptor y entra ya en su horizonte de expectativas a la hora de afrontar este tipo de textos. El texto en cuestión se publicó el 28 de marzo de 2018 y la respuesta más votada por la comunidad es la que le responde directamente que “‘Beer’ and ‘gonorrhoea’ don’t rhyme”⁵, lo que en realidad supone un choque dialectal, pero evidencia esa sensibilidad ante la ejecución del lenguaje poético.

⁵ La rima no se produce en inglés americano, pues “beer” se pronuncia /bɪr/. Sin embargo, en Reino Unido, la pronunciación de “beer” es /bɪə/, por lo que sí se produce rima con /ˌɡənəˈrɪə/. En consecuencia, debemos suponer que quien publica el mensaje es hablante británico y quienes le critican o respaldan la crítica con sus votos son hablantes estadounidenses.



Man has 'world's worst' super-gonorrhoea



James Gallagher

Health and science correspondent, BBC News

Imagen 16. “Roses are red, but I prefer beer... / Man has ‘world’s worst’ super-gonorrhoea”.
<https://imgur.com/gallery/3DOwt>.

4. Micropoesía al servicio del humor: ingenio y tradición

La constante absoluta que se observa, tanto en el corpus en inglés como en los casos documentados en lengua española, es que el objetivo último de la intervención sobre la noticia y la incorporación de esos elementos poéticos es buscar el humor. En ocasiones la rima juega un papel fundamental, por su capacidad para resultar chocante y ofrecer un punto de vista mucho más jocosos y desenfadados sobre la noticia, desdramatizándola. En otras, sin embargo, los versos solo operan como un anclaje que, si bien puede resultar gracioso por la combinación entre poesía y titular de prensa, no se percibe precisamente como ingeniosa. No son textos fallidos, en la medida en que siguen operando con las reglas establecidas por la comunidad a través de la tradición (uso del mismo poema, posible alteración del segundo verso, y ejecución de la rima con

el titular), pero les falta el componente de astucia e ingenio adicional que hace que se difundan con mayor éxito entre las comunidades en línea.

La búsqueda de la agudeza responde a un componente neobarroco de la sociedad digital, obsesionada con mostrar niveles de ingenio como vía para la popularidad en los espacios 2.0. Aunque la mayoría de los estudios sobre neobarroco —incluyendo los fundamentales de Calabrese y Sarduy— han abordado elementos sociales y culturales diversos de la época contemporánea y su vinculación con la tradición barroca, la preocupación por el ingenio y la agudeza ha sido menor en muchos de los estudios posteriores. En la tradición anglosajona el *wit* ha sido tan importante como el ingenio en la retórica en español —nos remitimos a la retórica de Gracián de 1648—, y poetas como John Donne (1572-1631), Alexander Pope (1688-1744) o Johnathan Swift (1667-1745) han destacado por su uso de este tipo de recursos y elocuencia barroca. Desde el prejuicio cultural, resulta complejo equiparar el ingenio y la agudeza de la retórica clásica históricamente barroca con la reconversión neobarroca y digital.

Sin embargo, resulta imprescindible aceptar el proceso artístico de la escritura no-creativa desde el punto de vista de Goldsmith para comprender que la reutilización de textos de terceros puede suponer la ejecución de actos artísticos que sí son creativos y que en la resignificación y recodificación textual se produce un acto semionáutico que precisa, necesariamente, de ingenio. Es decir, de una capacidad creativa, aguda y humorística (muchas veces, sarcástica) puesta al servicio del *sampleador*.

En el mundo contemporáneo, con un fuerte dominio de lo textovisual, y dominado por la agilidad microtextual de las redes sociales, el salto a la brevedad extrema de Twitter y otros espacios 2.0 supone un cambio en las reglas de juego, pero estas se moldean astutamente por esos creadores ingeniosos que logran sacar punta a la prensa. Es una más de las ejecuciones plurales de la cultura a las que Calabrese hacía referencia y que se ejecuta ahora en el mundo de la virtualidad. Recordemos que el propio Calabrese identificó ya la importancia de lo fragmentario y su papel para construir una noción satírica y paródica del mundo que nos rodea: “el universo cultural se nos presenta fragmentario y originado por estructuras contradictorias que conviven juntas perfectamente” (169). Esto es parte del caos barroco, repetido en la estructura rizomática de las redes digitales y, en consecuencia, en toda la sociedad-red. Es decir, no son imitación directa del modelo precedente, sino que el neobarroco tal y como lo entendemos hoy es el resultado propio e inherente de las innovaciones y transformaciones socioculturales mediadas por las tecnologías digitales y su explotación en el mundo del entretenimiento (Ndalianis).

De la misma manera, la red es en sí misma volátil y movediza, otro rasgo heredado del barroco frente al inmovilismo conservador de lo clásico e intertextual, por lo que se apela continuamente a conocimientos externos que debe aportar el lector para completar la recepción satisfactoria, otro aspecto identificado por Calabrese. Estos quizá no son conocimientos enciclopédicos en su concepción tradicional, pero ya hemos visto con casos como el de Ted Cruz que existen ejecuciones que demandan en un grado muy elevado una fuerte vinculación discursiva entre el texto propuesto y conocimientos previamente existentes para poder ser comprendidos en toda su dimensión.

En cuanto a la importancia de la estructura poética, el ingenio barroco y su simbolismo ponen en posición destacada el ritmo y la rima. Lo poético es una exigencia simbólica y, como tal, sugiere y cifra el mensaje real que subyace en el texto. En definitiva, este es rasgo barroco y neobarroco abordado, que ha sido abordado de forma extensa en los estudios de Cruz. Esto conlleva la explotación del ingenio para la “frase compleja, conceptuosa, que [...] procura finalmente una imagen efectiva del hombre” (Cruz 152) en un esquema de relaciones complejas, no necesariamente transparentes

para el lector, que funcionan como muestra del ingenio creativo. Aunque hay una simpleza aparente y una frivolidad manifiesta en la combinación de “Roses are red” con los titulares de prensa, se establecen a través de la semionáutica esas nuevas relaciones complejas en las que el segundo verso es el plano en el que se crea el espacio para la creatividad mediante la escritura para así funcionar como bisagra entre los dos elementos ya existentes que se *samplean*.

5. Conclusiones

Los comentarios jocosos y las bromas en torno al poema “Roses are red” no son algo nuevo. Desde su concepción hasta su popularización, ya en el siglo XVIII, el texto ha sido necesariamente manoseado y alterado en infinidad de ocasiones hasta adoptar la forma con la que es conocido y popular. Asimismo, al ser una rima tan sencilla, algo pastelosa y sobre un tema tan recurrente como el amor, su difusión y parodia ha sido una constante histórica con modificaciones múltiples, sobre todo en la segunda mitad del texto.

En las redes sociales se parte de lo célebre y reconocible del texto, gracias a su brevedad, rima sencilla y desbocada musicalidad, para potenciar más si cabe sus deformaciones humorísticas. Pero es cuando se da el siguiente paso, no-creativo, de recolocar el principio del poema y reescribir su segundo verso para dar lugar a nuevos textos de sonnete poético cuando se genera un fenómeno que ha sido específico de la comunidad digital y que ha logrado generar un elevado número de usuarios que disfrutan con su estilo de humor.

Por un lado, se establece un horizonte de expectativas que el receptor sabe que posiblemente será burlado: ese es el primer paso fundamental. Introducir el titular con “Roses are red” hace esperar ya algún tipo de titular que a buen seguro será peculiar o sorprendente y, además, una ritma preferiblemente graciosa. Si el segundo verso (o, si el formato de publicación lo impone al no permitir saltos de línea, la segunda mitad del verso inicial) resulta ingenioso en relación con el titular, el texto es mucho mejor recibido por la comunidad y se celebra su capacidad humorística, en la misma medida que lo chocante del titular seleccionado.

El fenómeno responde, de este modo, también a la proliferación de titulares que buscan ser sorprendentes o noticias que pueden ser consideradas escandalosas como parte del fenómeno del *clickbait* en los medios de comunicación actuales. Esto ayuda a explicar la fuerte presencia de actividades sexuales de toda índole, determinados tipos de conductas criminales o situaciones sorprendentes. Es importante insistir en que los titulares son reales y, en muchos casos, provenientes de periódicos (en línea, pero también impresos) tradicionales.

La combinación de elementos de ingenio barroco para buscar esta reacción sorprendente en el lector y también motivar su anclaje intertextual, junto con las estrategias no-creativas del semionauta, hacen de este fenómeno una subcategoría escritural de la red. Pese a que el espacio para la incorporación de elementos novedosos aportados expresamente por el autor es comedido (el segundo verso), hay un acto creativo implícito (por tanto, no-creativo según la terminología de Goldsmith) en localizar los titulares que van a funcionar al ser sometidos a la reconfiguración poética.

La sistematización de estas operaciones poéticas sobre titulares de prensa hace que sean fácilmente localizables y muy populares en inglés, pero todavía no se ha producido una eclosión con la misma fuerza en la tradición lingüística española. Aunque hemos documentado casos y la fenomenología no es, en esencia, diferente entre

ambos idiomas, la publicación de este tipo de textos es más frecuente en inglés. Su presencia en español parece fruto, ante todo, de la imitación de la tendencia anglófona y no un proceso autónomo paralelo. Pese a ello, el volumen de apariciones tiene tendencia al alza en espacios sociales de la red, como Twitter, y podemos prever que si sigue generando casos desarrollará elementos distintivos de interés fruto de las diferencias entre las tradiciones poéticas española e inglesa, pero también porque el estilo de los titulares de prensa es diferente en ambas lenguas. Por tanto, una ejecución plena y frecuente en español requiere una adaptación mayor que la simple traducción del poema a “Las rosas son rojas” para responder a los cánones literarios, periodísticos y humorísticos dominantes en nuestro canon.

6. Bibliografía

- Andres-Suárez, Irene. “El micro-relato. Intento de caracterización teórica y deslinde con otras formas literarias afines”. *Teoría e interpretación del cuento*. Eds. Peter Fröhliche y Georges Güntert. Bern: Peter Lang, 1997. 87-102.
- Bourriaud, Nicolas. *Postproduction. Culture as screenplay: How art reprograms the world*. Nueva York: Lukas & Sterling, 2002.
- Brasca, Raúl. “Microficción y pacto de lectura”. *Brújula* 1 (2004). <http://webs.sinectis.com.ar/rbrasca/brujula1.html> (última consulta, 5-8-2018).
- Calabrese, Omar. *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra, 1999.
- Cruz Suárez, Juan Carlos. “Nada más que murmullo. Notas sobre el ingenio y la poesía del barroco español”. *La cultura del barroco español e iberoamericano y su contexto europeo*. Eds. Kazimierz Sabik y Karolina Kumor. Varsovia: Instituto de estudios ibéricos e iberoamericanos de la Universidad de Varsovia, 2010. 149-156
- Escandell Montiel, Daniel. “El anclaje textovisual de los memes en las micronarraciones en red”. *Elogio de lo mínimo. Estudios sobre microrrelato y minificción en el siglo XXI*. Ed. Ana Calvo. Madrid-Fránkfort: Iberoamericana-Vervuert, 2018a. 243-254.
- Escandell Montiel, Daniel. “El poema viral de Ben Clark (y sus otros muchos autores)”. *Ocultia Lit* (2018b). <https://www.ocultalit.com/ensayo/el-poema-viral-de-ben-clark-y-sus-otros-muchos-autores/> (última consulta, 5-8-2018).
- Escandell Montiel, Daniel. “Greentexts: minificciones de la empatía y el engaño en los espacios sociales de la red”. *El cuento Hispánico. Nuevas miradas críticas y aplicaciones didácticas*. Eds. Eva Ramos Álvarez Ramos et al. Valladolid: Agilice Digital, 2016. 223-238.
- Fernández Porta, Eloy. *Homo Sampler. Tiempo y consumo en la Era Afterpop*. Barcelona: Anagrama, 2008.
- Goldsmith, Kenneth. *Uncreative Writing*. Nueva York: Columbia University Press, 2011.
- Graeber, Dave. “Of Flying Cars and the Declining Rate of Profit”. *The Baffler* 19 (2012). http://thebaffler.com/past/of_flying_cars (última consulta, 5-8-2018).

Ndalianis, Angela. *Neo-Baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment*. Cambridge MA: MIT Press, 2004.

Ortega, Felipe y Joaquín Rodríguez López. *El potlatch digital. Wikipedia y el triunfo del procomún y el conocimiento compartido*. Madrid: Cátedra, 2011.

Sarduy, Severo. *Ensayos generales sobre el barroco*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.

Tejero, Pilar. “El precedente literario del microrrelato: la anécdota en la Antigüedad clásica”. *Quimera* 211-212 (2002): 13-19.

Yepes, Enrique. “El microcuento hispanoamericano ante el próximo milenio”. *Revista Interamericana de Bibliografía* 46 (1996): 95-108.

De microrrelatos y memes literarios en las redes sociales: estrategias de edición digital en la minificción multimodal

Flash-fiction and memes meet social networks: digital publishing and editing strategies on multimodal short-short stories



Álvaro LLOSA SANZ
Universidad de Oslo, Noruega
a.l.sanz@ilos.uio.no
ID ORCID: orcid.org/0000-0002-8665-6339

Microtextualidades
Revista Internacional de
microrrelato y minificción

Directora
Ana Calvo Revilla

Editor adjunto
Ángel Arias Urrutia

Artículo recibido:
Febrero 2019
Artículo aceptado:
Julio 2019

Número 7, pp. 26-45
DOI:

<https://doi.org/10.31921/microtextualidades.n7a2>

ISSN: 2530-8297



Este material se publica bajo
licencia Creative Commons:
Reconocimiento-No Comercial-
Sin Derivadas
Licencia Internacional
CC-BY-NC-ND

RESUMEN

Desde la aparición y expansión de uso de las redes sociales en internet es creciente la presencia, difusión y rediseño del microrrelato en soportes alternativos al del papel impreso. Este trabajo consistirá en analizar algunas de las transformaciones y adecuaciones formales del microrrelato al espacio digital, con un enfoque en la intermedialidad y el carácter multimodal que ofrece la interacción del texto con diversos elementos visuales en el entorno editorial de las redes sociales. Como resultado del análisis, se plantea una lista de las estrategias más comunes que generan en la red una microficción digital híbrida e interactiva para el lector.

PALABRAS CLAVE: minificción, microrrelato, edición y diseño digital, intermedialidad, multimodalidad, redes sociales, Twitter, Instagram, Facebook.

ABSTRACT

Since the growth in the use of social networks in the Internet for a wide range of human interaction, short- and flash-fiction have increased their presence and have also been redesigned to fit into alternative media other than the printed page. This article will focus in the analysis of several formal transformations and remediations of short- and flash-fiction as a developing textuality in the digital medium. I will particularly explore some interactions between text and visual components which intermediality and multimodality provide when they are used in social network platforms' postings. As a result, it is shown a list of common strategies used to create hybrid and digital short-storyworlds in the Internet.

KEYWORDS: short-fiction, flash-fiction, digital publishing design, intermediality, multimodality, social networks, Twitter, Instagram, Facebook.

1. Microrrelato y red(es)

Aunque el microrrelato hispánico se ha desarrollado y consolidado tanto en su producción como en la atención crítica que ha recibido en las últimas tres décadas, especialmente desde la aparición de la web 2.0 es también creciente su presencia, difusión y rediseño en soportes alternativos al del papel impreso: “tanto el microrrelato, con su brevedad y fractalidad, como las diversas formas minificcionales están fortaleciendo su presencia en el espacio virtual a lo largo del siglo XXI” (Calvo 10). Como consecuencia de este cambio de soporte, y por lo tanto, de medio de difusión, las modalidades semióticas del microrrelato se transforman y enriquecen adoptando formas transgenéricas: “están surgiendo nuevos lenguajes, géneros y formatos y nuevas y más breves formas expresivas de conocer el mundo y de narrarlo, como muestra la abrumadora presencia en la red de manifestaciones artísticas híbridas e intermediales” (Calvo 11-12). Por ello, “resulta muy común que el microrrelato confluya con otros formatos artísticos en internet, generando discursos transmediáticos” (Río Castañeda 44). Así, por un lado, el texto literario impreso buscará su propio espacio en la virtualidad de lo digital, trasponiéndose a este medio en diversos grados mediante remediaciones varias, y por otro, buscará transformarse y adquirir nuevas morfologías a través de la intermedialidad que potencia el medio digital. Se crea así una variedad de manifestaciones formales del microrrelato, que van desde la exclusiva forma verbal a las versiones multimodales en las que la imagen juega diferentes roles respecto al texto, desde la mera ilustración u otros formatos tradicionales como la viñeta hasta aquellos que se han desarrollado especialmente en la red, como el meme. Este trabajo consistirá en analizar algunas de las transformaciones y adecuaciones formales del microrrelato al espacio digital, con un énfasis en la intermedialidad y el carácter multimodal que ofrece la interacción del texto con diversos elementos visuales en el entorno editorial de las redes sociales.¹

Usaré el término microrrelato en el contexto un tanto proteico de la textualidad denominada minificción, definida en su conjunto así: “un tipo de texto caracterizado por la brevedad y un estatuto ficcional, sin relacionarse esta ficción ultrabreve con una modalidad determinada” (Rueda 12). Ferreira nos recuerda que las variadas definiciones dadas al microrrelato confluyen en rasgos como “la narratividad, la brevedad, la concisión e intensidad” (210). Asimismo, estos rasgos esenciales permiten precisamente su compatibilidad con la World Wide Web, mediante “la extrema brevedad, la concisión y la tensión narrativas, el carácter sugerente, tridimensionalidad y elipsis, el proceso de co-autoría y el carácter paródico y propensión replicante del mensaje y la comodidad hacia lo transdiscursivo y transmedial” (210). Es decir, su brevedad y sus vacíos narrativos le permiten al microrrelato mantener la unidad y tensión narrativa en un medio caracterizado por la fragmentación, en el que es fácil y normal compartir, replicar, competir y colaborar difundiendo o reescribiendo a menudo humorísticamente unidades breves de información entre diversos medios. En cuanto al momento y frecuencia de publicación, “estos textos se ajustan bien a una difusión *dosificada* por la

¹ Sigo a Christy Dena (195) para la acotación de lo multimodal. Si lo intermedial viene caracterizado por la interacción entre los soportes materiales usados en la producción editorial (en nuestro caso la producción de minificciones en el soporte digital y en su relación posible con el impreso o el manuscrito), lo multimodal es la combinación de modos de comunicar un contenido, que constituyen los métodos empleados para conseguir forma de presentar los mensajes (elementos visuales y textuales en nuestro caso).

rutina periódica del autor que lleva un blog, que publica en Twitter, que actualiza su estado de Facebook” (Río Castañeda 43).

2. Del papel a Instagram: remediaciones esenciales de la escritura

Bolter, en su ya clásico estudio acerca del concepto de remediación, la define como un proceso por el que “a newer medium takes the place of an older one, borrowing and reorganizing the characteristics of writing in the older medium and reforming its cultural space” (23). En dicho proceso, es relevante recordar que se produce un proceso de imitación selectiva sobre algunas de las características del medio que le precede: “Remediation involves both homage and rivalry, for the new medium imitates some features of the older medium, but also makes an implicit or explicit claim to improve on the older one” (23). Podemos decir que el texto impreso, al ser trasladado al soporte digital, es remediado en algunas características de la cultura del papel, y el texto literario, al pasar por este cambio material, sufre también ciertos efectos innovadores por la mediamorfosis o evolución de medios que, como contexto, implica el ajuste al nuevo espacio digital del ecosistema de comunicación emergente del siglo XXI.²

En este sentido, numerosos microrrelatos de origen impreso, por su brevedad textual, son fácilmente editables en un marco-párrafo bien delimitado de pocas líneas. La puesta en página se convierte entonces en un breve texto digitalizado que se lee casi de un golpe de vista y se enmarca fácilmente en un recuadro visual. Por esta razón, encontramos en las redes sociales numerosos microrelatos dispersos de autores profesionales o aficionados que constituyen en sí mismos una microedición de un solo microrrelato y se distribuyen como una publicación más entre la miscelánea producción personal de una cuenta. Si en Twitter la práctica más común pasa por transcribir un microrrelato que no pase de 140 caracteres, en Instagram, basado en la publicación de imágenes comentadas al margen, la imagen, que es el centro de la publicación, se convierte frecuentemente en un espacio enmarcado donde colocar un texto que destaque por su diseño visual, aprovechando técnicas básicas de impresión digital (tipografías varias sobre fondos de colores), diseños cercanos al cartel publicitario, e incluso acudiendo a lo fotográfico como *mimesis* de la realidad física. En numerosos casos estos efectos se consiguen remediando visualmente tipografías específicas que claramente provienen de tecnologías de escritura anteriores y ya bien asociadas por los lectores a la difusión de lo literario tanto en el ámbito privado e íntimo como en el profesional y social: es habitual el uso de tipografías que recuerdan a la escritura manual o mecanográfica sobre fondos muy variados: papel cuadriculado de cuaderno, resma de papel, pizarra, o fondo negro o un color plano de pantalla de ordenador. Técnicamente estaríamos ante lo que Gibbons llama *experimentación tipográfica* dentro de su catálogo de taxonomía de literatura multimodal (431). En muchos de ellos, especialmente en los que remedian explícitamente la página manuscrita y mecanografiada, subyace esa *melancolía de la fisicidad* a la que alude Rodríguez de la Flor (122 y 137) para explicar la sacralización e iconicidad del libro y el mundo impreso. Si la nostalgia, prestigio e intimidad del papel como medio de difusión literaria están latentes en la decisión del rediseño digital de estos microrrelatos, también se encuentra en ocasiones un afán extremo por la remediación del papel cuando algunas de las minificciones son o simulan

² Sobre el concepto de mediamorfosis en el contexto de un cambio de paradigma comunicativo, véase Fidler 22-23 y 29.

ser una fotografía de una página de un libro impreso que contiene el microrrelato tipografiado.³

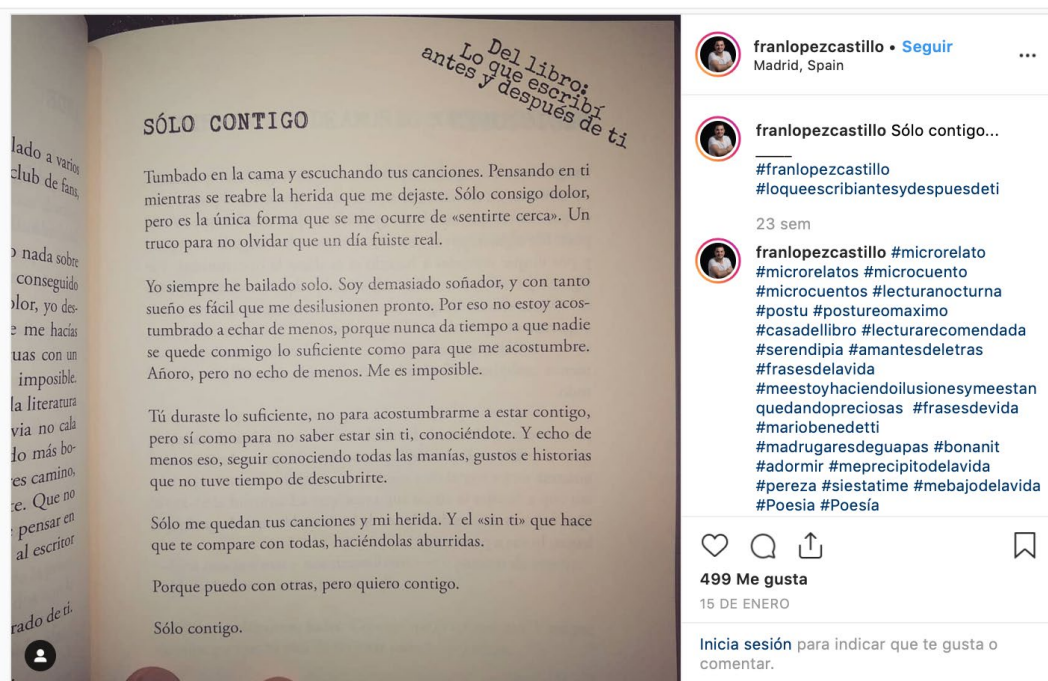


Imagen 1. Remediación del libro impreso. Minificción en Instagram: “Solo contigo”. Fotografía de página impresa con sobreimpresión tipográfica de imprenta/máquina de escribir en el margen superior derecho. Autor: @franlopezcastillo. Fuente: <https://www.instagram.com/p/BsqyXXRhPtp/>

El aspecto multimodal del microrrelato en redes sociales no se acaba al ofrecer remediaciones esenciales a la escritura y sus soportes inspiradas en lo impreso o manuscrito, y se experimenta también en la combinación dialogada de texto e imagen. Por ejemplo, Luciano Doti publica en su cuenta de Instagram algunos microrrelatos que ubican en el marco de la imagen central dispuesta por el marco retórico de esta red social, primero el texto y debajo una fotografía, todo como una única composición visual. Otros, como @josefinaluzp, usan una fotografía como acceso al relato, que aparece en la descripción reservada para texto por Instagram, a su derecha. O incluso, como en el caso de la cuenta @brevesrelatos, es un video (animado) el que nos presenta una breve ficción audiovisual cuyo texto es una voz.⁴ Repasaremos algunas de estas variantes multimodales con más detalle en la siguiente sección.

3. Antologías colectivas e individuales en red, del diseño editorial a la experimentación multimodal

³ Algunos ejemplos de todo lo anterior pueden verse en los siguientes enlaces: 1) tipografía sobre fondo gris: <https://www.instagram.com/p/BzYVHp8ji8l/>. 2) mecanografía sobre fondo de pizarra: <https://www.instagram.com/p/BstQCj8ncZr/>. 3) tipografía sobre fondo imitando la página impresa: <https://www.instagram.com/p/BzYJ4Zmlak7/>. 4) escritura manual sobre cuaderno: <https://www.instagram.com/p/BstM0AUHS3n/>. 5) foto de página impresa: <https://www.instagram.com/p/BsqyXXRhPtp/>.

⁴ El ejemplo de Luciano puede verse en este enlace: <https://www.instagram.com/p/Brcgx77Fdns/>. El ejemplo de @josefinaluzp aquí: <https://www.instagram.com/p/BrbGycklJRo/>. El microrrelato audiovisual en este enlace: <https://www.instagram.com/p/BqVVKaW19rz/>

3.1. La antología colectiva y el editor-antólogo



Imagen 2. Minificción en Twitter: “¿Sabes qué?”. Antología colectiva @microcuentos editada por @leninperezperez. Fuente: <https://twitter.com/microcuentos/status/1140759531326201858>

Dado que las redes sociales se basan en la generación de microcontenidos de temática y forma variados que se van lanzando independientemente a lo largo del día del usuario-lector, en algunas ocasiones encontramos la creación intencionada de colecciones específicas por parte de administradores de cuentas dedicadas en exclusiva a la minificción. Puede decirse que nos encontramos ante auténticos proyectos editoriales bien programados y que se planean como micro-eventos literarios, dada su publicación regular ante los suscriptores-seguidores. Es el caso de la cuenta @microcuentos en Twitter, creada y desarrollada desde 2009 por @leninperezperez desde Madrid, que se presenta en su perfil como “El hombre es el único animal que narra”: esta vocación narrativa ha conseguido que la cuenta de minificciones tenga medio millón de seguidores. El proyecto se describe como “Una vez al día lo mejor de este género. Cultiva, riega, poda y fumiga: @leninperezperez” y reúne microrrelatos de seguidores de todo el mundo que envían sus creaciones de forma privada antes de ser publicados. Sin embargo, en esta antología no hay un uso de un *hashtag* o etiqueta que reúna en colección a todos estos cuentos en la red social, al modo de una cultura participativa plenamente digital; la edición se aborda como una labor más tradicional en la que el responsable de la cuenta publica los contenidos que se le envían y él mismo selecciona. En la práctica, el microrrelato se transcribe (o copia-pegas, como técnica de transcripción digital) y se añade el nombre del autor en cada publicación. De vez en cuando aparece además una fotografía de una página impresa con un microrrelato cada vez distinto, que generalmente se corresponde con una página de la edición impresa del libro generado a partir de una selección de contenidos de la cuenta de años anteriores.

La relación que establece este proyecto con la labor editorial impresa viene marcada por ese papel principal de editor-antólogo que, abierto a la participación colectiva tan característica del trabajo en red, aún mantiene una producción anclada en el prestigio autorial de lo impreso, generando una práctica híbrida muy interesante, ya que a la colección digital se le une otra más selecta aún en la versión impresa; y algunos de los relatos impresos regresan fotográficamente a la antología digital, pero con el marchamo prestigioso de proceder de una edición impresa. Con estas idas y venidas, llenas de sutiles remediaciones entre lo impreso y lo digital, el proyecto adquiere además un carácter claramente *crossmedia* desde la aparición en 2016 de la edición impresa *Microcuentos de amor, lluvia y dinosaurios* (2016) en Random House Mondadori.

3.2. La antología individual y el diseño editorial de la puesta en página visual



Imagen 3. Minificción en Instagram: “La oveja dálmata”. Antología individual con diseño y puesta en página visual del proyecto @365Microcuentos. Fuente: <https://www.instagram.com/p/Bw92KVKjgsk/>

No todas las antologías son colectivas y remediadas de la microficción impresa. También las hay individuales, y las hay que experimentan con un diseño editorial complejo desde lo visual, de forma que nos permita leer mejor la ficción y así poder situarla dentro del proyecto antológico al que pertenece. Un ejemplo de este tipo de antología, esta vez de autoría individual, es el proyecto personal creado en 2011 por el usuario Sir Helder Amos (@SirHelderAmos), titulado *365 Microcuentos*. Con base en un blog (<http://www.365microcuentos.com>), se difunde en Twitter e Instagram también. Mientras que el blog recoge los cuentos transcritos, en Twitter se abre además a la interacción con los seguidores mediante concursos colectivos de microficción y otras interacciones; la cuenta de Instagram (<https://www.instagram.com/365microcuentos/>), sin embargo, se caracteriza porque la composición o diseño estético de las publicaciones buscan generar un diseño de colección editorial en el marco cuadrado tan característico

que ofrece este servicio. El objetivo, por tanto, parece querer crear una puesta en página adecuada para que la serie de relatos sea estéticamente reconocible y familiar ante los lectores-seguidores. Sobre un fondo blanco, unos marcos negros dividen el espacio en una banda superior donde aparece el título, un espacio intermedio donde aparece el microrrelato (o una parte significativa de él, ya que muchos no caben en una sola frase), y una banda inferior con el logo del proyecto y el número de relato. En la banda inferior negra, en letras blancas, se puede ver la dirección web del proyecto. En la descripción textual a la derecha de la imagen suele anotarse de nuevo el título y se añade un breve comentario de interpretación sobre el microrrelato, normalmente animando a la lectura del mismo al completo en el blog, al que enlaza. El hecho de que muchos relatos solo se desarrollen en el blog por completo, hace que haya en realidad dos microrrelatos, uno el que aparece como extracto (pero que tiene unidad de sentido) en la red social, y el otro en el blog. El diseño adoptado para Instagram crea una puesta en página bien pensada en la que título, texto, su lugar numerado en la colección, el logo de la colección, la anotación, el enlace a su versión extendida, la etiquetación, la opción de compartir la micropublicación con otros o dejar un comentario, y la flecha para pasar a la siguiente o anterior post, conforman toda una publicación digital cuidadosamente programada que aprovecha el valor visual del medio para presentar y destacar un texto fragmentado que nos lleva a otras plataformas donde completar la historia. Sobre todo, este proyecto destaca por la intención de ofrecer un diseño atractivo adecuado al aspecto visual de esta red social, por la búsqueda de una identificación de un proyecto editorial antológico que se ofrece con continuidad y regularidad, y por su uso de la red social en su función de lectura fragmentada y ocasional, así como elemento de gancho para visitar el blog y leer el relato completo. Asimismo, cada canal explota alguno de los aspectos de uso por los que destacan: Instagram en lo visual, Twitter en la interacción entre usuarios, el blog como plataforma de publicación y repositorio completo. Es importante reseñar en este punto que cada servicio de micropublicación en internet no solo está diseñado para destacar en espacios y funciones distintas los posibles elementos narrativos como la imagen, el texto, los enlaces, o los comentarios de los usuarios-lectores, sino que también el uso que dan los autores y lectores (lecto-escritores) a esas funciones y la disposición que implica el diferente orden y diseño de los elementos narrativos crea una retórica de la ficción sutilmente particular en cada uno de ellos.

3.3. Antologías multimodales: de texto, imágenes, anotaciones autoriales e interacción en la red





Imágenes 4 y 5. Minificción en Instagram: “La lista de Harris”. Antología multimodal del proyecto de minificción #365RelatosUrbanos. Fuente: <https://www.instagram.com/p/BsObOOZgzO/>

El diseño editorial de un microrrelato en la red puede llegar a ser tan complejo que se convierta aun dispositivo retórico capaz de integrar imagen, texto, y otros elementos que permitan comunicar mejor una ficción. El siguiente ejemplo mostrará cómo el uso del espacio retórico multimodal que provee Instagram puede ser aprovechado para generar un proyecto editorial de microrrelatos de dicha complejidad. El reciente proyecto identificado con el *hashtag* #365RelatosUrbanos, subtítulo “Un microrrelato al día todo el año”, y publicado por @urbanosferas en la red social Instagram, presenta cada día una minificción cuya portada (la imagen que nos presenta Instagram como icono de acceso al microcontenido) es un fondo negro con el *hashtag* del proyecto en su parte superior, en el centro el número de día del año, y debajo el título de la minificción. Es necesario abrir la publicación al completo para poder leer, en el espacio para el comentario, el texto narrativo, que suele tener una extensión de una docena de líneas. Tras el relato viene un párrafo que contextualiza el elemento temático de inspiración del relato. Como Instagram permite adjuntar varias fotos a una misma publicación, una segunda foto, que puede abrirse desde la portada, muestra siempre alguna imagen relativa a ese elemento central del microrrelato. En esta combinación de texto e imagen interconectados, estaríamos ante un caso de *obra ilustrada*, según la clasificación ya mencionada de Gibbons (426). Como ejemplo, el 4 de enero de 2019 se publica para ese cuarto día del año “La lista de Harris”, un breve monólogo de una prostituta victoriana en el Covent Garden, que reflexiona sobre el cuerpo femenino, la atracción masculina, y la salida de la pobreza mediante la prostitución de élite. En el contexto, el autor nos informa de su inspiración en la existencia de una histórica lista prestigiosa que anotaba las mejores prostitutas del Londres victoriano. Tras el texto narrativo y la anotación del autor, una serie de etiquetas ayudan a situar en la red esta minificción para quienes busquen microrrelatos o literatura, aunque no se ofrecen etiquetas específicas para el contenido particular (prostitución, o Londres victoriano, por ejemplo). La imagen que acompaña ilustrando este relato es una foto de las dos primeras páginas de la lista de

Harris del año 1773, año en que transcurre la minificción. Por tanto, la ilustración fotográfica es un reflejo visual del elemento clave que da título al microrrelato y que desencadena la acción narrativa, formando parte del relato al estar mencionado además en la anotación explicativa. En la antología, además, algunas publicaciones pretenden ser una serie de relatos enlazados en las que el autor da algunas pistas sobre lo que puede suceder a continuación, o proponiendo posibles series nuevas, pidiendo la participación en los comentarios para decidirse. Este proyecto destaca porque no solamente crea un proyecto autorial antológico bien identificado por una puesta en página que permite reconocer por su diseño visual la colección y la posición de cada capítulo como un fragmento de un todo, sino que además propone un segundo material visual ilustrativo del microrrelato textual. Es además una edición anotada (o al menos epilogada) en la que el autor expresa sus fuentes e inspiración tras leerse el texto narrativo. Apela por último a la interacción con el lector como elemento clave del proceso creativo e incluso deja un espacio colectivo abierto al proyecto, ya que la antología se reúne bajo la etiqueta #365RelatosUrbanos, etiqueta que puede ser utilizada y mencionada por cualquier usuario de la red social. En resumen, la micropublicación en su conjunto se convierte en todo un dispositivo narrativo en el que cada espacio retórico y sus posibilidades de diseño editorial ofrecen y adaptan una función distinta: el espacio retórico destinado a la imagen o imágenes lo ocupa una portada distintiva del proyecto con el número y título del capítulo o fragmento, a la que acompaña en el espacio para la descripción un texto narrativo coronado por un epílogo interpretativo del autor sobre el mismo. Si “se pasa la página” para acceder a la segunda imagen, nos hallamos ante una ilustración clave para enriquecer o comprender multimodalmente el relato textual. El espacio de las etiquetas y comentarios permite interactuar con otros contenidos asociados, con la comunidad lectora y con el propio autor como parte de la misma. Y la etiqueta general del proyecto nos permite concitar y acceder, a modo de índice o tabla de contenidos, al total de los fragmentos que forman la antología, y se nos presenta en pantalla como un tablero de números y títulos entre los que escoger una línea cronológica o hacerlo aleatoriamente gracias al entorno hipertextual.

3.4. La antología colectiva cibertextual y el algoritmo antólogo

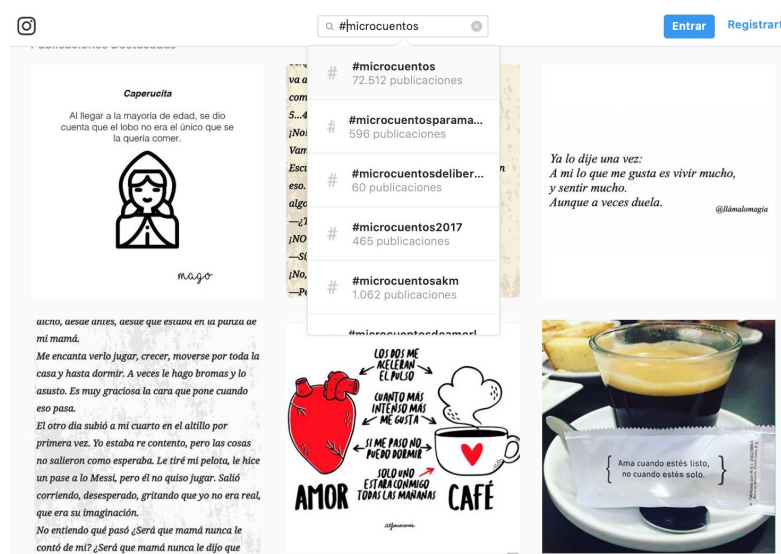


Imagen 6. Pantallazo de la búsqueda en Instagram de la etiqueta #microcuentos. Fuente:
<https://www.instagram.com/explore/tags/microcuentos/>

Las etiquetas o hashtags son elementos distintivos de la red que nos permiten asociar contenidos entre sí, generando una red semántica. Este elemento hipertextual tiene también su impacto generando una función muy particular cuando se usa en las microficciones publicadas en una red social. Si atendemos ahora con más detalle a su funcionalidad tanto narrativa como editorial en estas redes de microcontenidos, descubrimos gracias a ellas que contienen el poder de generar antologías colectivas que no pertenecen a nadie y se forman gracias a la combinación de la inteligencia artificial con la semantización de los contenidos de la red que crean los usuarios al etiquetar las micropublicaciones. Si visitamos de nuevo Instagram y realizamos la búsqueda por la etiqueta #microcuentos veremos que acabamos de generar un antología de minificciones en tiempo real. En ella pueden verse mezclados, según su orden cronológico de publicación, todos los formatos de microficción verbo-visual mencionados hasta ahora, y la minifcción como evento de una cultura participativa en continuo sucederse se aprecia bien ante esta búsqueda actualizada en tiempo real. Creo que es importante destacar que esta labor de microedición, resultado de las búsquedas mediadas por un algoritmo, se basa en la concepción temporal de una narrativa por fragmentos que ve la experiencia literaria como evento, al publicarse cada microrrelato en un día y hora distintos. En cuanto a los contenidos, desde un punto de vista teórico no todos los resultados de una búsqueda son microrrelatos propiamente dichos, ya que los usuarios deciden cómo etiquetar sus publicaciones sin tener que atenerse a definiciones concretas, y los microrrelatos se mezclan con versos de diversa fortuna, frases lapidarias o consejos de autoayuda. En cualquier caso, quiero destacar que la antología no solo es permeable según lo etiquetado, es también líquida porque se rehace continuamente tras la variedad de microficciones a las que se van añadiendo otras nuevas según los usuarios cargan y etiquetan contenidos. En estas búsquedas se explora una navegación y lectura netamente hipertextual de la antología ya que debemos ir recorriendo el resultado como un escaparate narrativo para detenernos solo en aquellos contenidos que nos interesen o atraigan más. Si leer hipertextualmente es hacer elecciones de lectura en una base de datos estructurada (Lister 22) estas antologías que nos facilita el motor de un buscador y su algoritmo provocan que nuestra lectura de minificciones se convierta en la exploración de un cibertexto (Aarseth 118-121), es decir, la exploración de una máquina combinatoria donde el contenido es un engranaje de interacciones entre sus materiales y su puesta en marcha por un lector usuario. Además, la articulación narrativa que dispone la inteligencia artificial como máquina editora en su colaboración con la actividad de etiquetación y búsqueda de los usuarios, forma parte necesaria de este tipo de producción editorial antológica digital, incluso aunque el contenido de los textos no los genere mecánicamente un programa informático, como es el caso de los *bots* literarios.⁵

4. Replicaciones multimodales de la minifcción: de la viñeta al meme

4.1. La viñeta (de tema literario) como microficción

⁵ Sobre la cuestión de los *bots*, la creación automática de literatura y la discusión sobre su autoría, véase Olaizola (2018).

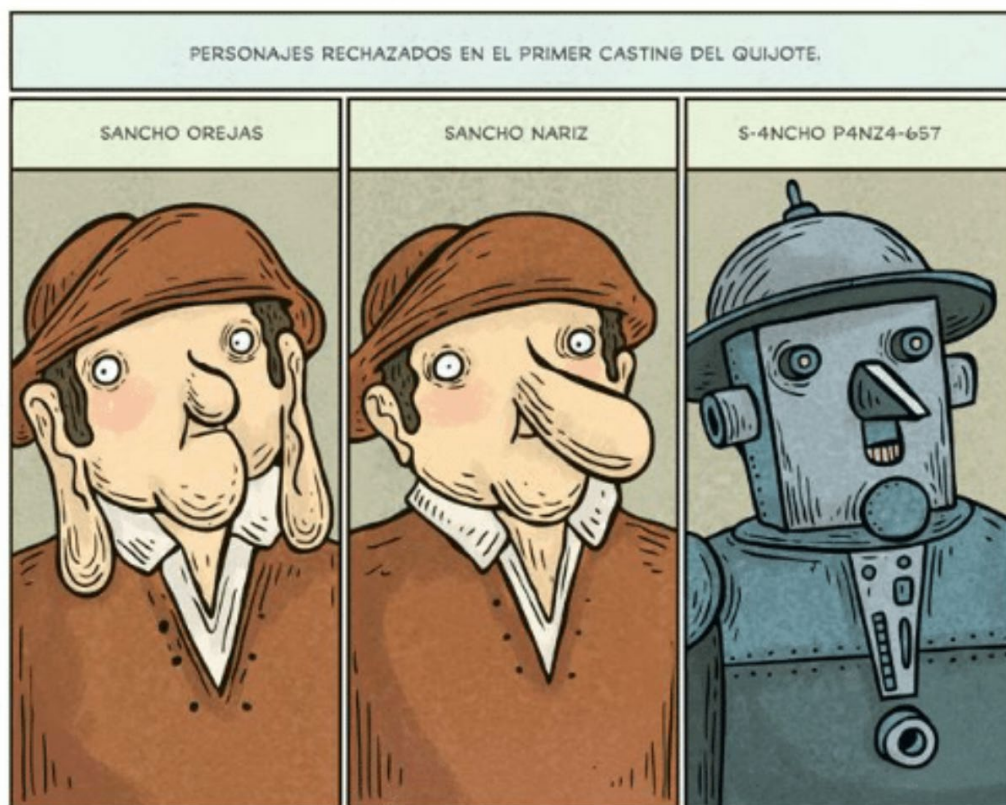


Imagen 7. Viñeta de tema literario: “Personajes rechazados en el primer casting del Quijote”.
 Fuente: <https://me.me/i/personajesrechazados-en-el-primer-casting-del-quiote-sancho-nariz-sancho-8912414>

Hasta ahora hemos abordado microficciones basadas en la palabra, en su rediseño visual combinada con otros elementos, y en su combinación con imágenes, multimodalmente, pero no hemos abordado un género texto-visual narrativo muy específico conocido popularmente como viñeta. En torno a nuestro área de interés, entre las unidades ficcionales de comunicación visual el formato de la viñeta ha incrementado su frecuencia para crear microficciones y distribuirlas en la red de forma diaspórica: “hay redes basadas en la palabra, redes basadas en la imagen fija, redes basadas en la imagen en movimiento, redes basadas en el sonido y redes mixtas” (Río Castañeda 43). El caso de Instagram es paradigmático, ya que autores internacionales lo han adoptado como medio de difundir sus viñetas más allá de los medios impresos o digitales que los contratan. Lo menciono aquí brevemente por ser un formato texto-visual y por lo tanto multimodal que sirve de puente entre las minificciones anteriormente comentadas, que no son viñetas pero usan elementos visuales para generar una puesta en página o para ilustrar un texto, y las minificciones que comentaré después, que usan lo visual como elemento clave de la narración en su interacción con la palabra, y sin la cual la ficción no se entiende o no existe. La viñeta, según Río Castañeda, tiene en común con el microrrelato aspectos esenciales como la fragmentariedad, el humor, la intertextualidad y la ambigüedad (44). En este sentido, las viñetas también funcionan como “cómic a pequeña escala” (52) porque son “un mensaje narrativo, compuesto por la integración de elementos verbales e icónicos” (Mendoza y Kjukich de Nery, citado por Río Castañeda 52). Me centraré de aquí en adelante en algunos ejemplos de tema literario que abordan libros y personajes universalmente conocidos, lo cual facilitará la comprensión de los ejemplos y nos permitirá al mismo tiempo revisar cómo lo literario

se refleja en la red a través de esta modalidad de recreaciones minificcionales. Tal es el caso del Quijote en una viñeta que muestra un supuesto casting de personajes para el *Quijote*,⁶ en el que se presentaron tres Sanchos diferentes que fueron rechazados: la imagen muestra un Sancho campesino que destaca visualmente no por su panza sino por otros rasgos físicos. El primero es Sancho Orejas, el segundo Sancho Nariz, el tercero S-4NCHO P4NZ4-657, es decir, un robot. Esta minificción muestra humorísticamente cómo el quehacer literario está lleno de decisiones, y cómo la burla de un Sancho con una panza grande podría llevarse a otros rasgos, cada cual más rocambolesco, como si se tratara de un casting para actores de cine. La combinación multimodal de dibujo y texto recrea narrativamente el momento en que esta selección se produce en la mente del autor, y nos hace preguntarnos, ¿qué hubiera pasado si hubiéramos tenido un Sancho Orejas, o un Sancho mecánico en versión Steampunk? Por continuar con el mismo universo ficcional, hay numerosas viñetas inspiradas en el Quijote mismo, como una en la que la explicación de su nombre, Don Quijote de la Mancha, se desarrolla en tres viñetas donde este personaje toma una pizza y una bebida y se mancha, u otra en la que persigue a un molino que insiste en ser lo que es, un molino, y no un gigante.⁷

Otro ejemplo, en esta ocasión referido a *Rayuela* de Julio Cortázar, muestra esta misma técnica, solo que con dos viñetas en vertical. ¿Quién no hace inferencias literarias, y a veces hace sobrelecturas de la realidad? La cuenta de Facebook Memes Literarios (@MemeLiterario), una comunidad que hace micropublicaciones humorísticas sobre lo literario, presenta la historia de un sargento y su ayudante que investigan un crimen en la calle, y ante el dibujo de una rayuela, el superior comenta que quizás están ante un asesino en serie lector de la novela homónima. En la siguiente viñeta, con un plano más general, su compañero le señala al otro lado de la calle el dibujo de un hombre asesinado: “Sargento, es por aquí”.

En general, todas ellas son minificciones que simplemente trasladan o usan el formato tradicional texto-visual de viñeta al que estamos acostumbrados por la prensa y el cómic impresos. Pero son relevantes aquí porque en su funcionamiento retórico básico se inspira el formato de un fenómeno mucho más complejo e interesante que abordamos ahora, el meme.

4.2. *El meme como minificción replicante*

⁶ Puede verse en el siguiente enlace: <https://me.me/i/personajesrechazados-en-el-primer-casting-del-quiote-sancho-nariz-sancho-8912414>

⁷ El primero puede verse en este enlace: <https://www.pinterest.es/pin/314126142730808464/?lp=true>; el segundo en este otro: <https://www.pinterest.es/pin/561261172282535395/>

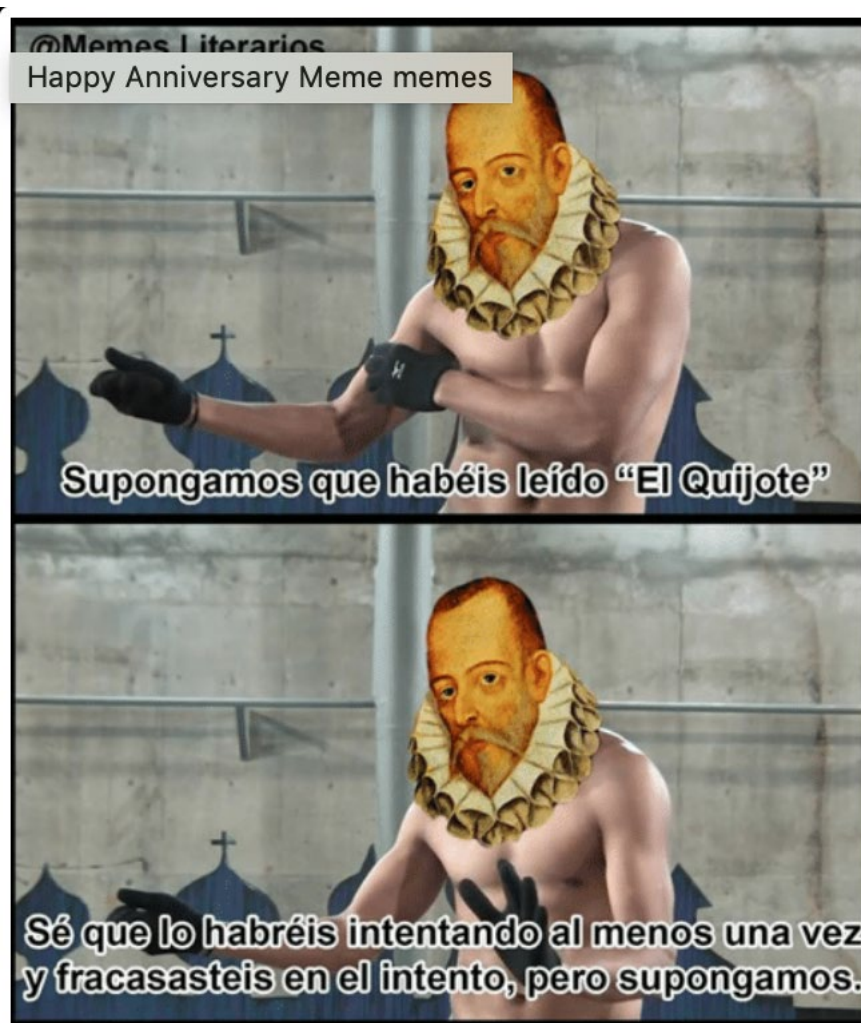


Imagen 8. Meme de tema literario: "Supongamos que habéis leído el Quijote". Fuente: <https://me.me/i/memes-literarios-supongamos-que-habéis-leído-el-quijote-sé-que-10292978>

Delafosse ya sugería hace años la similaridad de los microrrelatos contemporáneos con los "memes de internet, esos fenómenos que se propagan y sufren variaciones, imitaciones, parodias" (77). Shifman (2013), en un estudio que busca definir los memes digitales, insiste en el aspecto clave de difusión al afirmar que los memes son piezas de información cultural que pasan de persona a persona pero que gradualmente se vuelven un fenómeno social compartido; es decir, se generan en micro espacios que alcanzan un macro impacto. Para llegar a un público global, el meme pasa por estadios de competición y selección. A este carácter se le añade la gran capacidad de reproducción por copia e imitación, ya que lo mimético ayuda a atraer la atención con facilidad. Además, el uso del meme es una forma de inclusividad cultural para el individuo, ya que la recreación en internet permite a la gente lograr un espacio de reconocimiento cultural y social desarrollando su personalidad individual en la red (*networked individualism*). En definitiva, Shifman define el meme como un grupo de unidades digitales que comparten características comunes de contenido, forma y/o actitud (*stance*), que se crean teniéndose en cuenta entre ellas y que circulan, se imitan y/o transforman por medio de la red de internet por numerosos usuarios. Tendré en cuenta estos aspectos sobre el contenido, su forma y actitud de los creadores en la organización del comentario de los memes de ejemplo de esta segunda parte del trabajo.

El meme podría incorporarse a la taxonomía multimodal denominada *collage fictions* de Gibbons (430) y se caracteriza por recontextualizar una imagen con texto sobrepuesto previo (Escandell 191) en la que la repetición de esta estructura y “las alteraciones introducidas no intentan abrir un diálogo con otros formatos ni desarrollar fundamentalmente una estructura compleja, sino aportar un nuevo giro a un elemento narrativo ya definido y acotado.” Esto crea una experiencia narrativa que puede considerarse minificción, puesto que asume “carga narrativa y potencia intertextual e intermedial” (Escandell 188).⁸

Aclaremos su funcionamiento con el meme “Supongamos”. Alex Domínguez decidió el 28 de febrero de 2011 subir un video a Youtube titulado “Ejercicios mentales” en el que enseñaba cómo hacer ejercicios mentales para beneficio del cuerpo, suponiendo que tenemos una pesa pero haciendo el ejercicio físico sin ella.⁸ El ejercicio está dedicado a las personas que no tienen tiempo de ir al gimnasio pero quieren mejorar su físico desde casa. Sin pretenderlo, el video crea una lectura humorística ya que nos propone que podemos lograr un cuerpo de gimnasio solo suponiendo el ejercicio de las pesas imaginarias, y rescata para el espectador la típica actitud de quien quiere mejorar en algo con un método que le va a permitir lograrlo sin apenas esfuerzo y tiempo, cómodamente desde casa si es posible. La situación permite burlarnos de la posibilidad de tener algo que en realidad no tenemos, pero lo imaginamos o deseamos. En el 2017 se crea y viraliza en redes sociales un meme basado en dos fotogramas del video: el primero (parte superior) Alex se toca el biceps derecho en el momento en que dice la frase “Haz de cuenta que tienes una pesa aquí, pero no la tienes”; en el segundo (debajo del primero) aparece con los brazos abiertos en una expresión que denota la actitud cauta de un mago cuando dice “nada por aquí, nada por allí”. Las variaciones visuales pasan en distintas versiones por cambiar el fondo y añadir otras imágenes superpuestas de objetos o simplemente rayas de color sobre el protagonista. El meme se completa con la sobreimpresión de un texto que usa la frase “supongamos que...” en el fotograma superior y “dije supongamos, porque no...” (u otras variantes con el mismo sentido) en el inferior. Cada versión del meme se aplica a una situación distinta y tanto la frase como los elementos visuales se crean para mostrar tal situación. Con ello, se crean múltiples minificciones replicantes que exploran una versión memética del cuento de la lechera: cómo los deseos y sueños están ahí activos en nuestra imaginación, pero luego la realidad los hace poco probables o imposibles, y nos sentimos frustrados de algún modo. La actitud humorística que transmite el meme, acentuada por la ironía que produce el título del video original “Ejercicios mentales”, hace que lo veamos como algo en lo que reconocernos pero no para sentirnos derrotados, ya que siempre nos queda ejercitar el soñar, suponiendo que, efectivamente, tenemos la pesa y nos ponemos cachas, aunque solo sea mentalmente.

“Supongamos” tuvo tanto éxito⁹ que se ha aplicado a las más variadas situaciones, pero quiero comentar una de tema literario, distribuida por el usuario @Memesliterarios en sus varias redes sociales. Esta personalidad virtual ha creado un espacio reconocido propio donde se especializa en elaborar micropublicaciones humorísticas inspiradas por autores y obras literarios. El meme muestra la imagen de Alex pero su cabeza ha sido sustituida por el busto de Cervantes tal como lo pintó Juan de Jáuregui en el siglo XVII, quizás el retrato más conocido del novelista. El texto dice primero “Supongamos que

⁸ El video puede verse en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=QwGdELeJ610>

⁹ El video ha sido visitado por casi dos millones de usuarios hasta 2018. Existe un generador de memes que te permite crear uno fácilmente sobre la base narrativa de “Supongamos” (<https://www.huevadas.net/hacer/memes-y-graficos/meme/supongamos-WXECXE>)

habéis leído El Quijote” y después “Sé que lo habréis intentado al menos una vez y fracasasteis en el intento, pero supongamos”. Se genera así una microficción que reflexiona sobre el acceso al canon nacional y la habitual frustración que crea en la mayoría de los lectores, que no es capaz de acabar el libro por su longitud o dificultad o lejanía hacia el tema o la lengua. Es una situación, como la de querer mejorar el aspecto físico sin esfuerzo, que cae en saco roto. Aspiramos con entusiasmo al menos una vez a leer un clásico que la tradición ensalza, pero fracasamos en el intento. Sin embargo, eso no nos impide seguir hablando del Quijote, como la mayoría hace sin haberlo terminado. Esta es la minificción de tema literario basada en el meme “Supongamos”, que nos muestra la historia compartida de muchos lectores ante una lectura que da prestigio leer y comentar, pero cuyo acceso es difícil para la mayoría. En esta misma línea hay otros ejemplos con otros memes, quizás menos distribuidos o exitosos, pero que usan la técnica de crear una o varias viñetas apiladas para mostrar una serie de actitudes en los personajes: es el caso dedicado a la novela *Rayuela*, en una viñeta que representa a Edward Snowden, el analista de seguridad que robó y desclasificó documentos secretos de la CIA, donde el texto sobreimpreso dice: “La CIA sabe que nunca terminaste de leer Rayuela”.¹⁰

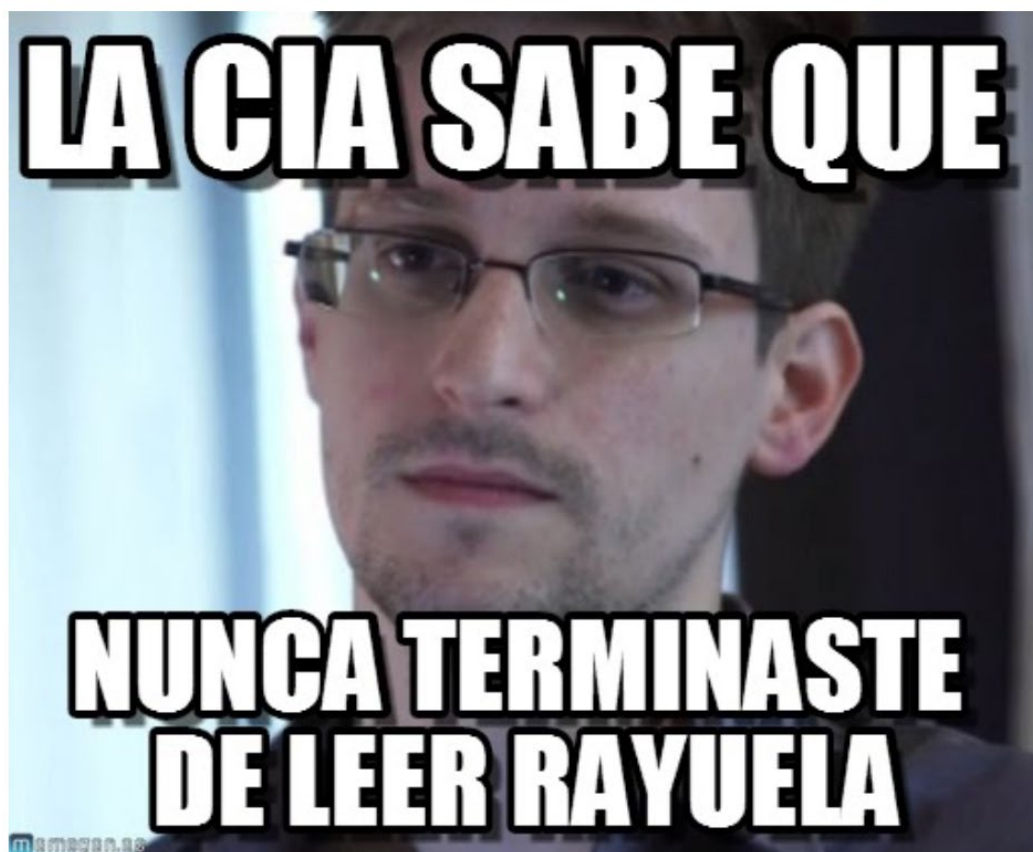


Imagen 9. Meme de tema literario: “La CIA sabe que nuncaterminaste de leer Rayuela”. Fuente: <http://www.memegen.com/meme/jlklr8>

¹⁰ El meme puede verse en este enlace: <http://www.memegen.com/meme/jlklr8>. Otro ejemplo, con tres viñetas que representan tres escenas donde un niño confiesa no haber terminado el libro, puede verse aquí: <https://www.pinterest.es/pin/102245854020400588/?lp=true>

4.3. *El meme y sus replicaciones literarias*

Imagen 10. Meme de tema literario: “Mira HAM, soy Rayuela”. Fuente: <https://www.dopl3r.com/memes/graciosos/mira-ham-soy-rayuela-no-entiendo-icerdo-inculto/156522>

Veamos otros ejemplos de minificciones lectoras que se basan en la generación de memes con tema literario y analizar sus componentes en contenido, forma y actitud, como propone Shifman. Muchas personas sienten que si no se es capaz de captar un guiño literario de obras canonizadas uno pierde prestigio social. Es la idea con la que juegan en el siguiente meme al traer tres viñetas superpuestas donde el personaje popular infantil Mr Potato hace una de sus transformaciones picasianas y altera el orden de los miembros de su cuerpo hasta crear uno nuevo muy distinto al que acostumbramos a tener las personas. Tiene a su amigo Ham, un cerdito al que le dice que se acaba de convertir en *Rayuela*. Ham no lo entiende y Mr Potato usa la expresión: “¡Eres un cerdo inculto!”. El meme y la frase tiene su origen en la versión acerca de ser Picasso, que

procede de la escena de la película *Toy Story* (1995).¹¹ La actitud de desprecio y burla es la misma al no reconocer el aspecto cubista que Mr Potato adquiere cuando su cuerpo tiene los miembros en un orden improbable. En la misma línea de personajes populares infantiles, basado en una escena de la serie animada de Bob Esponja, en la que el acceso de los personajes al Escupidero de Salty depende de demostrar cuán bruto se es, respondiendo con la cosa más bruta que uno pueda imaginar haber hecho a la pregunta “¿qué tan rudo eres?” y luego, ante la duda de si lo hecho es suficientemente bruto, añadir algún detalle que demuestra que efectivamente uno es muy bruto.¹² El esquema del meme sigue las preguntas claves del diálogo en la escena (—¿qué tan rudo eres?— soy tan rudo que...—¿y qué?—...). En nuestro ejemplo, dividido en dos viñetas, el Escupidero de Salty se convierte en el Club de Literatura, al cual solo tienen acceso los más brutos: “Soy tan rudo que acabo de leer Rayuela por primera vez”. Ante la duda (“¿y qué?”) el personaje concluye: “Lo leí siguiendo el tablero de dirección...”. Esto denota que fue un lector kamikaze puesto que leyó Rayuela saltando el orden consecutivo de los capítulos, jugando efectivamente a la rayuela en una lectura de saltos por la novela.



Imagen 11. Meme literario: “¿Quiénes somos? —Los Buendía”. Fuente: <https://remezcla.com/lists/culture/chilean-students-one-hundred-years-memes/>

¹¹ El meme de *Rayuela* puede verse en este enlace: <https://www.dopl3r.com/memes/graciosos/mira-ham-soy-rayuela-no-entiendo-icerdo-inculto/156522>. La versión picassiana en este otro: <https://www.pinterest.com/pin/506232814338800476/>

¹² La escena original del episodio puede verse aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=4aooI851jGU>. El meme que comento puede verse en este enlace: <http://www.memegen.com/meme/2r8j8i>

Por último, recupero otro de los memes más difundidos y conocidos recreados en la red, aquel que muestra unos monigotes entusiastas en seis viñetas, dispuestas verticalmente en tres niveles, emparejadas horizontalmente. La primera y segunda viñetas representan al líder del grupo preguntando emocionado, a veces con una cerilla en la mano “¿Qué somos?” con una respuesta grupal estentórea que inicia en cada versión del meme una nueva situación. La tercera y cuarta, debajo de las anteriores, representa al grupo preguntando y respondiendo a “¿Qué queremos?”. La quinta y sexta a la pregunta “¿Cuándo lo queremos?”. En ocasiones la primera y segunda se omiten, explicando solo qué queremos y cuándo lo queremos. Los monigotes no varían prácticamente nunca, en algunas ocasiones se les dibuja algo encima, y el texto es bastante fijo también. El meme crea una minificción en la que un grupo busca reafirmarse en una identidad determinada y para lograrlo decide tomar una acción. De hecho, el meme es tan conocido que existe una versión metaficcional ironizando la sobrecarga de su reutilización y difusión. El texto dice: “—¿Qué queremos? —Que dejen de sobrexplotar este meme —¿Cuándo lo queremos? —Después de esta viñeta!”.

Hay un ejemplo de recreación literaria sobre este meme que destaca por haber surgido de un proyecto educativo promovido por la educadora chilena Jacqueline Bustamante, por el que solicitó a sus estudiantes crear memes literarios a partir de la lectura de una obra literaria¹³. A ver si la adivina el lector después de leer las siguientes líneas. El meme está dibujado y coloreado mostrando los consabidos monigotes, y el texto dice: “—¿Quiénes somos? —¡Los Buendía! —¿Qué queremos? —¡Incesto! —¿Cuándo lo queremos? —¡Ahora!” y el conjunto lo cierra una banda de color negro con letras blancas que dice: “Censurado”. Esta minificción nos presenta un aspecto clave del mundo narrativo que se genera, desarrolla y destruye en *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez; y la actitud precavida hacia el tabú que suele suponer para la sociedad tratar el incesto, aun si proviene de una obra literaria, viene reflejado con la banda final negra y su referencia a la censura, que la novela desafió y desbancó en el momento de publicación en su país.

Según vemos en estos ejemplos, el meme se constituye como una unidad minificcional capaz no solo de replicarse en contenidos literarios o de preocupación lectora, sino de constituirse en su forma como una de las minificciones multimodales más populares y activas de la red. Su facilidad de elaboración y su relación con la cultura visual popular y el pastiche contrasta con las anteriores minificciones descritas en este trabajo, de carácter más individualizado (incluso en las antologías colectivas) y atento en muchos casos a construir y preservar una autoría o al menos generar un proyecto editorial distintivo que mantenga una relación híbrida con la cultura impresa que trata de imitar o ampliar.

5. Estrategias de edición digital en la minificción multimodal

Como hemos visto, la minificción como proceso de creación y edición digital difundidas en redes sociales explora diversas estrategias ligadas a la intermedialidad y la multimodalidad. En todos los casos expuestos de minificción presentes en redes sociales hay un interés y un esfuerzo editorial por trasladar y/o crear minificciones, microrrelatos en concreto, que se adaptan en el proceso a la retórica y al diseño gráfico del espacio

¹³ Pueden verse algunos de los ejemplos en este enlace: <http://remezcla.com/lists/culture/chilean-students-one-hundred-years-memes/>

digital, generando a menudo hibridaciones y remediaciones respecto al mundo editorial impreso o manuscrito, pero teniendo en cuenta también las características digitales de retórica y uso de cada red social en particular. Así, tenemos ocasionales microrrelatos sueltos de diversa factura e inspiración entre las variadas publicaciones de usuarios cuyos contenidos en redes sociales son muy variados; también encontramos ediciones antológicas colectivas e individuales que exploran programáticamente lo visual y multimodal (en Instagram) y lo textual e interactivo (en Twitter); hay además antologías que se crean al instante a partir de la búsqueda y el uso de etiquetas identificativas y específicas a un proyecto editorial; y por último, entre todos, el meme destaca como un espacio de gran autonomía y popularidad en el que se crean minificciones plenamente multimodales a partir de la reinterpretación humorística de una situación visual dada y condicionada.

En síntesis, las estrategias actuales de edición digital más usadas para editar la minificción generada en el espacio público e interactivo que son las redes sociales podrían resumirse en las siguientes: la remediación de tecnologías de escritura no digitales, el rediseño visual de la puesta en página, las propuestas de antologías programadas (individuales y colectivas), la exploración multimodal mediante el uso de imágenes ilustrativas, la interacción con el usuario para obtener respuestas y propuestas creativas del lector, y la replicación de memes como artefactos multimodales de gran difusión popular. Sin duda, algunos de los proyectos publicados combinan varias de las estrategias editoriales mencionadas para poder explorar una transformación y adecuación mayor del microrrelato al espacio digital de las minificciones en el entorno de uso de las redes sociales.

6. Referencias bibliográficas citadas

- Aarseth, Espen. "La literatura ergódica". *Literatura y cibercultura*. Ed. Domingo Sánchez-Mesa. Madrid: Arco-Libros, 2004. 117-145.
- Bolter, Jay. *Writing Space: Computers, Hypertext, and the Remediation of Print*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 2001.
- Calvo, Ana. "Escenarios culturales emergentes del microrrelato y la minificción en la red". *Elogio de lo mínimo. Estudios sobre microrrelato y minificción en el siglo XXI*. Ed. Ana Calvo Revilla. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2018. 7-13.
- Delafosse, Émile. "Internet y el microrrelato español contemporáneo". *Letral* 13 (2013): 69-81.
- Dena, Christy. "Beyond Multimedia, Narrative, and Game". *New perspectives on narrative and multimodality*. Ed. Ruth Page. New York: Routledge, 2010. 183-201.
- Escandell, Daniel. "Behind the GIF: uso del cómic como estrategia de contextualización en microficciones intermediales". *Virtualis* 9 (2018): 184-208.
- Ferreira, Ana Sofia Marques Viana. "Potencialidades del microrrelato en Internet". *MATLIT: Materialidades da Literatura* 4.2 (2016): 206-231.
- Fidler, Roger F. *Mediamorphosis: Understanding New Media*. Thousand Oaks: Pine Forge, 1997.
- Gibbons, A. "Multimodal Literature and Experimentation". *Routledge Companion to Experimental Literature*. Eds. J. Bray, A. Gibbons y B. McHale. London; New York: Routledge, 2012. 420-434.
- Lister, Martin, *New Media: A Critical Introduction*, New York: Francis and Taylor, 2009.

- Olaizola, A. “Bots sociales literarios y autoría. Un aporte de desde la retórica digital”. *Virtualis* 9 (2018): 237-259.
- Río Castañeda, Laro del, y Claudia Sofía Benito Temprano. “Flavita Banana: ilustración y microrrelato.” *Microtextualidades: Revista internacional de microrrelato y minificción* 3 (2018): 41-55.
- Rodríguez de la Flor, Fernando. *Biblioclasmo: una historia perversa de la literatura*. Sevilla: Renacimiento, 2004.
- Shifman, L. *Memes in Digital Culture*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2013.
- Rueda, Ana. “Perspectivas actuales para la minificción: un balance.” Ed. Ana Rueda. *Minificción y nanofilología: latitudes de la hiperbrevedad*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2017.

Eno Teodoro Wanke y la poética de la reversibilidad Eno Teodoro Wanke and the Poetics of Reversibility

Ana Sofia MAQRUES VIANA FERREIRA

Universidad de Salamanca

anaferreira@usal.es

ID ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-6602-4126>



Microtextualidades
Revista Internacional de
microrrelato y minificción

Directora
Ana Calvo Revilla

Editor adjunto
Ángel Arias Urrutia

Artículo recibido:

Marzo 2019

Artículo aceptado:

Marzo 2020

Número 7, pp. 46-63

DOI:

<https://doi.org/10.31921/microtextualidades.n7a3>

ISSN: 2530-8297



Este material se publica bajo
licencia Creative Commons:
Reconocimiento-No Comercial-
Sin Derivadas
Licencia Internacional
CC-BY-NC-ND

RESUMEN

Eno Teodoro Wanke (Ponta Grossa, 1929 – Río de Janeiro, 2001) es autor de cinco libros de microrrelatos, publicados entre finales de los 80 e inicios de los 90. Pese a la escasa recepción crítica, sus obras demuestran un dominio de las estrategias y recursos que más caracterizan el microrrelato, desde sus postulados teóricos y críticos.

Es nuestro objetivo en este trabajo exponer algunas de las líneas temáticas y estilísticas que más se desarrollan en sus obras y que hemos sintetizado a partir del concepto de reversibilidad. La aplicación de esta noción deriva sobre todo de la manifestación de mecanismos de subversión que se cumplen en diversas dimensiones. Así, dentro de este concepto se verifican dos movimientos: la reversibilidad basada en la antítesis, donde proliferan los ejercicios que juegan con la dinámica temática, el lenguaje y los ejercicios hipertextuales, y, por otro lado, la reversibilidad centrífuga, que tiende a enseñar, en clave autorreferencial, los andamios de la propia escritura

PALABRAS CLAVE: microrrelato, humor, subversión, literatura brasileña, metaficción, hipertextualidad.

ABSTRACT

Eno Teodoro Wanke (Ponta Grossa, 1929 – Rio de Janeiro, 2001) is the author of five books on short short stories, published between the late 1980s and the beginning of the 1990s. Despite the scant critical reception, his works show mastery of strategies and resources that most characterize the short short story, from his theoretical and critical postulates.

It is our aim in this work to expose some of the thematic and stylistic lines that are developed in his books. We have synthesized them from the concept of reversibility. The application of this notion derives mainly from the manifestation of subversion mechanisms that are fulfilled in different dimensions. Thus, within this concept we make a division in two levels: the reversibility based on the antithesis, where we observe exercises that play with the theme, the language and the hypertext, and, on the other hand, the centrifugal reversibility, which tends to teach, in self-referential key, the narrative construction itself.

KEYWORDS: short short story, humor, subversion, Brazilian literature, metafiction, hypertextuality.

1. Introducción¹

Wanke nació en 1929 en Ponta Grossa, Paraná, y murió en 2001 en Río de Janeiro. Ingeniero en Petrobras, fue también poeta –eximio cultor de la metrificación exacta²–, ensayista, biógrafo, traductor, antólogo, activista del movimiento literario alrededor de la trova, siendo uno de los miembros más implicados en desarrollar el movimiento del trovismo, primer movimiento literario genuinamente brasileño³. Es precisamente en este campo, el del trovismo, donde más proyección alcanzó, aun cuando sus tareas como escritor se dilatan en varios campos. Los más atentos a su producción literaria, reconocen en su figura la del inventor de *clecs*, neologismo que surge de la palabra alemana “klecks” (“mancha”, “borrón”) para designar las frases que construye con cierto efecto, tendiendo al “trocadilho clássico ou vulgar ou para os silogismos” (Radetic, 1990: 107). Producidos a partir de 1979, muchos de ellos sobresalen por formar pensamientos humorísticos muy breves. Son ejemplo de ello las siguientes producciones:

A fechadura espera o dia inteiro por aqueles rápidos e únicos momentos em quem a chave vem fazer amor com ela.

Quando, durante um concerto, o pianista verifica estar a plateia adormecida, dá um acorde!

O míope sem óculos é sempre mais minucioso. (Radetic, 1990: 104)

Wanke fue un autor altamente prolífico: se le conocen alrededor de 400 trabajos, entre libros de sonetos, trovas, poesía varia, microrrelatos, ensayos, *clecs*, traducciones

¹ Los resultados de este trabajo son fruto de financiación por parte del Programa de Formación de Profesorado Universitario (FPU13/04757), del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, de España y se integran entre los resultados del Grupo de Investigación Reconocido de Estética y Teoría de las Artes (Universidad de Salamanca, Instituto de Iberoamérica).

² Aparte de la prolífica publicación de sonetos, haikais, trovas, microtrovas y microdísticos, el ensayo *Da Importância de Medir*, publicado en los años 50 y, más tarde, *A carpintaria do verso* (1984) son el reflejo de la preocupación estilística de Wanke por la forma en la poesía.

³ La labor e implicación de Wanke por esta materia queda comprobada, no solo por la producción literaria –con libros como *Nas minhas horas* (1953), *Caderno de Trovas* (1955), *50 Trovas de Amor* (1960), *Cantigas feitas de espuma* (1963), *Dicionário Quadrado* (1964), *A Quadratura do riso* (1966), *Cantigas d’Eno Teodoro* (1970), *Cantigas de amor e humor* (1977), *As redondilhas redondas* (1983), *A mulher no aniversário...* (1984), *Trovas escolhidas* (1989)– sino también por la propia investigación dedicada a este tema en los varios libros que componen *A Trova*, cuyo primer volumen se dio a conocer en 1973; *O Trovismo* (1978); *O troveirismo brasileiro* (1968); *Dez séculos de trovas* (1977); *A definição de trova segundo os dicionários* (1978); *A trova e os mestres de versificação* (1978); *Uma análise do trovismo* (1978); *Atirei um livro ao vento-to* (1978); *A trova da batatinha* (agosto de 1980); *Quando o trovismo nascia* (1980); *O pescador de trovas* (abril de 1981); *O primeiro grupo trovista brasileiro* (junio de 1984); *A nova trova* (septiembre de 1985); *O dialeto escabroso* (enero de 1988); *Panorama geral dos estudos trovistas* (diciembre de 1988); *O que é a trova? O que é o trovismo* (1990). En paralelo, Eno fue el responsable por introducir la trova en la ciudad de Santos, gracias a la influencia que ejerció en varios poetas locales (Radetic, 1990: 74). Ayudó a la fundación en 1966 de la *União Brasileira de Trovadores*, junto con el poeta Luiz Otávio y propuso la creación de la FEBET (Federação Brasileira das Entidades Trovistas) como medida para coordinar la actividad de los nuevos “Clubes de Trova”, así como divulgar la trova y formar nuevos trovadores. Para más detalle de su vida y obra, se aconseja la lectura de la biografía de la autoría de Terezinha Radetic y revisada por el propio Eno, *Eno Teodoro Wanke. Sua vida, sua obra* (Rio de Janeiro: Editora Codpoe, 1990).

y artículos periodísticos. Su continua preocupación por la dimensión formal en la poesía traspasa los límites de la lírica, siendo evidente la aspiración a los efectos de máximo impacto en la mínima expresión lingüística. No es caso aislado el afán por la escritura concentrada en los años 90, tanto en Brasil como en buena parte de los países latinoamericanos, donde se asientan las bases de una verdadera “era de la brevedad” que se esparce desde las últimas décadas del siglo XX y que sigue vigente en los días de hoy (Andres-Suárez, 2010 o Lagmanovich, 2005). Dicha era no es exclusiva de determinadas tipologías, sino que actúa “en todos los géneros literarios, tanto en la poesía como en la novela [...], el teatro [...] o el cuento” (Andres-Suárez, 2010: 158).

Wanke fue en ese aspecto uno de los reflejos literarios brasileños de esa tendencia, tanto en la poesía, como en el campo de la narrativa, jugando en la desestabilización de las fronteras entre ambos territorios gracias a la elipsis, a la condensación, pero también al tono provocativo que subvierte intencionadamente las normas, así como el juego y traslado a la narración de algunas de las marcas líricas más reconocibles. Dentro de la panorámica general del microrrelato brasileño, su obra supone la consolidación de una de las direcciones más importantes de este discurso en este país, la que bebe de las tendencias latinoamericanas de lo fantástico, de lo maravilloso, del humor subversivo y de la metaficción (Ferreira, 2020: 2).

Desencontro

Ela o amava perdidamente. Tão perdidamente que um dia resolveu perder-se mesmo e acabou mulher perdida na sarjeta.

Ele a amava perdidamente. Devido à trágica circunstância relatada no primeiro parágrafo, deste conto insólito e exemplar, decidiu subir a montanha e viver como um anacoreta.

O que, se não foi uma boa solução, pelo menos deu uma rima razoável entre os dois parágrafos. (Wanke, 1989: 62)

“Desencontro” es uno de los textos presentes en el libro de microrrelatos *A máquina do mundo* (1989). En él ya encontramos algunas de las características generales que perfilan la escritura de Eno Teodoro Wanke, como tendremos la oportunidad de ver con mayor profusión: el afán por enseñar los andamios de la escritura y la expresión de la autoconciencia artística, el drible a convencionalismos y al tono serio y grave o los guiños a un imaginario cultural compartido son signos de una escritura que patenta, por encima de todo, el escepticismo hacia los discursos oficiales y hacia convenciones formales e inmutables. Comparte, por ello, rasgos muy acordes con el talante que se espera del microrrelato, como bien señala Francisca Nogueiro:

El rechazo de la grandilocuencia y la petición de exigencia formal van de la mano en unos creadores tan antiolemnes como excéntricos, cuyas obras pretenden mostrar las perplejidades que surgen en la conciencia humana ante el vertiginoso caos que llamamos realidad. (Nogueiro, 2019: 36)

No en balde estas escrituras brevísimas formulan nuevas narrativas e imágenes alternativas: su intuición es precisamente el de contrariar la univocidad y estatismo del discurso canónico y solemnizado, dando riendas al cuestionamiento del concepto de verdad y afianzando las cualidades de complejidad y pluralidad dentro de lo que conocemos por la realidad empírica.

Pero “Desencontro” nos sirve asimismo para constatar la volatilidad genérica: la

adversidad del *fatum* que separa a los enamorados, la construcción anafórica en la presentación de los personajes y la rima son elementos que, usados con un sentido paródico, nos demuestran que los límites del microrrelato obedecen a una voluntad creadora no siempre –o casi nunca– conforme a los corsés teóricos⁴. Una cuestión que atañe a los géneros literarios en el sentido lato, pero que gana sustanciales repercusiones en este discurso literario, “al compartir características con una serie de formas afines, jugar con los paratextos y la intertextualidad, dialogar con imágenes [...] y poder formar parte de series, articularse en forma de libro, y como mera acumulación de piezas independientes (Valls, 2015: 22-23).

Así, nos servimos de este breve texto como paradigma para introducimos en la propuesta estética por detrás de la escritura microficcional de Eno Teodoro Wanke. Como hemos expuesto en el título de este trabajo, le hemos atribuido la propiedad de la reversibilidad para hablar de temáticas, tendencias y recursos que, si bien muy conocidos de la crítica especializada del microrrelato, adquieren en algunos casos unos usos muy particulares en Eno Teodoro Wanke.

Con este concepto, el de la reversibilidad, aludimos primordialmente a dos significados, ambos muy próximos y unidos. Por una parte, tomando el uso que más se extiende en el sentido común del término, la cualidad de un objeto o materia de posibilitar que se enseñen o se expongan sus dos lados o versiones. Por otro lado, adoptando el concepto de la termodinámica⁵, la reversibilidad comprende una cualidad de la materia que, tras sometida a cambios en su estado físico, es capaz de recuperar su estado original terminada la exposición a esos agentes de la mutación. En común, estas consideraciones sobre un mismo término apuntan a la idea de cambio y de variación o versión, aunque si observamos con detenimiento, el primer significado se refiere a una coexistencia de dos materias distintas y el segundo a una mutación que tiene su retorno. Estimamos que ambos movimientos se verifican gracias a la asistencia de una dimensión primordial en los microrrelatos de este autor: su dimensión plástica, dúctil, proveniente de la disposición lúdica asociada al afán de reinención del discurso y del propio lenguaje. Enseñar la versión opuesta de lo esperado o del discurso oficial, o someter un texto a una deformación paródica sin perder de vista la legitimidad del discurso oficial son los dos procedimientos que aparecen con insistencia en los microrrelatos del escritor paranaense. En definitiva, nos referiremos a este carácter reversible como expresión mayúscula de la plasticidad del microrrelato, la capacidad de

⁴ Este aspecto nos ayuda a reforzar nuestra convicción de que el microrrelato constituye un género híbrido y proteico. Si bien en el presente estudio hablaremos reiteradas veces de las marcas narrativas que caracterizan específicamente los microrrelatos de Eno Teodoro Wanke, lo haremos atendiendo a que son rasgos determinantes de su poética minificcional, y que tienen mucho que ver con los usos intertextuales y con una dinámica interna del microrrelato de Wanke que no llega del todo a desafiar los límites de la elipsis dentro del paradigma narrativo. Con esto, queremos dejar claro nuestra posición en cuanto a la consideración de que el microrrelato combina atributos de distintos géneros discursivos. Citamos las palabras muy acertadas de Jorge Gómez Vázquez, cuando afirma que “concebimos y definimos el fenómeno genérico de la microficción contemporánea (denominada microrrelato, minificción o minicuento) como un microtexto literario autónomo de ficcionalidad narrativizadora gobernada por la elipsis. Es decir, el común denominador genérico de este corpus microtextual está en su carácter ficcional de índole narrativizador o narrabilizador, y no en que el texto sea o deba ser narrativo, ya que [...] no solo algunos de los necesarios elementos de la secuencia narrativa textual pueden estar elididos, sino que, más aún, la secuencia textual narrativa puede estar completamente elidida” (2018: 496-497).

⁵ Somos conscientes de que cualquier tipo de apropiación conceptual proveniente de un ámbito distante al que nos incumbe puede traer como consecuencia un uso del término que en algunos puntos puede presentar debilidades o resultar superficial. En este caso concreto, creemos que la imagen que brota del concepto de reversibilidad es pertinente, cómoda y resume con eficacia los procedimientos, estrategias y fórmulas empleadas por Wanke en lo que respecta a la escritura de microrrelatos.

moldear y jugar con su materia –en este caso, la palabra y la trama–, y de enfrentarse continuamente y sin sobresalto a la contradicción y la dualidad. Así, comprenderemos en nuestro estudio la manifestación de esta reversibilidad en dos grandes movimientos o ejercicios, con sus respectivas ramificaciones: por un lado, una concepción apoyada en la antítesis, en exponer una capacidad subversiva que afecta al lenguaje, el sesgo temático interno y que favorece la emersión de la hipertextualidad. El otro gran movimiento corresponde a una reversibilidad centrífuga, al procedimiento que tiende a enseñar y descubrir los andamios de la escritura, los juegos cómplices con las fórmulas de construcción de un texto narrativo y, en definitiva, afin a una autoconciencia literaria. Ambos movimientos reflejan las dos acepciones conceptuales de reversibilidad expuestas anteriormente.

2. Reversibilidad antitética

Junto a *A máquina do mundo*, *De rosas & de lírios* (1987), *Joaquim* (1990), *Babel* (1992) y *Caminhos* (1992) conforman la nómina de obras exclusivamente de microrrelatos escritos por Wanke. Todas ellas, como vemos, se publicaron en una franja temporal muy corta y en una etapa de clara madurez creativa, sobre todo si tenemos en cuenta que sus primeras publicaciones se remontan a la década de los 50 y que su labor de escritor se ha desarrollado de manera ininterrumpida a lo largo del tiempo. Algunos de los aspectos reseñables de los microrrelatos de Wanke tienen que ver con una aproximación a lo popular y a lo folclórico, tanto por el lenguaje, dominado por la levedad, sencillez y talante coloquial, como por los temas, ambientaciones y personajes-tipo, en gran parte fagocitados de otros discursos como la fábula, los cuentos de tradición oral, los cuentos de hadas, la microdramaturgia, el chiste, el bestiario o el imaginario bíblico.

Entrar en la reversibilidad basada en la antítesis implica hablar de la manifestación textual de fuerzas que se oponen, y que pueden atañer dos ámbitos. Por una parte, este concepto alude al propio lenguaje y la lógica secuencial que ordena comportamientos, hechos y el entramado narrativo. Por otra parte, corresponde a una tendencia involucrada en ofrecer otra versión de los discursos oficiales, así como a exponer al absurdo y a la excentricidad ciertos temas, imaginarios o personajes que se reconocen como pertenecientes a un patrimonio cultural compartido. Veremos a continuación qué queremos decir con ambos planteamientos.

1.1 *Ejercicios de manipulación lingüística y de la lógica interna de la narrativa*

La paradoja y la antítesis son ampliamente exploradas por el autor paranaense sobre todo como mecanismos de irrupción acuciosa del humor y de lo cómico. Lo vemos, primeramente, en las tramas que insinúan dicotomías entre tecnología y ciudad, campo y ciudad, hombre y animal, bien y mal, pero también en contradicciones internas que desafían la lógica ecuánime. No en balde, fruto de esta fusión, brota la expresión del delirio y de lo apocalíptico como señal explícita de incompatibilidad entre las realidades que se enfrentan y que culminan con desenlaces irónicos y disruptivos:

Briga

Contrariando as previsões, o coxo ganhou a corrida.
 Acontece que o mudo havia jurado aos mendigos que o outro iria ganhar – fazendo-os perder uma fortuna!
 Cego de ira, o cego partiu para cima do mudo que, mudo de espanto, não conseguiu articular mais uma palavra.
 E foi aquela barulheira, como testemunhou depois o surdo.
 Ainda bem que o gago, com sua convincente eloquência, conseguiu apaziguar tudo.
 (Wanke, 1992b: 42)

El contrasentido presente en el microrrelato “Briga” (“Pelea”) emerge de la condición de discapacidad de todos los personajes, reunidos en un contexto de competición en una carrera, en la que gana el cojo. Pero lo insólito o absurdo de la situación no se limita a este suceso muy poco probable, sino que se fusiona con el juego lingüístico patente en las expresiones de la jerga popular asociadas a estas mismas discapacidades, “cego de ira” o “mudo de espanto”, y con la intervención de las facultades humanas que son inexistentes en los personajes por su condición de discapacidad y que aquí son determinantes para la resolución del conflicto. Lo reversible aquí radicaría en la exhibición de la actividad de unos personajes que, verosímiles en su enunciación, están confinados a una lógica incoherente e inconsecuente.

En semejantes moldes se construye “Ambição”, un texto que se basa en la paradoja temática entre la ambición desmesurada y su correspondencia con los resultados alcanzados:

Ambição

O ambicioso tanto fez, que um dia o demônio lhe apareceu.
 Ao vê-lo em sua frente, de capa preta (não obstante o calor que fazia), com seus olhos malévolos, sorriso cínico, passando a língua bifida sobre os lábios, o ambicioso teve um susto.
 – Muito bem –disse a aparição–, vamos ter uma conversa.
 O outro recuperou sua presença de espírito.
 – Que quer de mim?
 O demônio riu.
 – Não quero nada. Sua alma eu já tenho –está fácil. Mas você tem se saído tão bem em suas trapalhadas que eu quero lhe dar algo em troca, pelos bons serviços prestados. Veja que o demônio também pode ser generoso...Que é que você mais deseja?
 – Riqueza, claro!
 – Muito vago. Peça algo mais específico. E seja rápido, que não tenho tempo a perder...
 O ambicioso pensou depressa e lembrou:
 – Me dá uma coleção de jornais daqui até o fim do ano que vem, com os resultados da loteria esportiva, da sena, do Jockey Club, da Bolsa...
 O demônio gargalhou sinistramente e desapareceu numa nuvem de fumo. Em seu lugar ficara um livro encadernado em vermelho, personalizado, com o nome do ambicioso em letras douradas: Rafael Aguiar Pereira. Um mimo.
 Este, de mãos trêmulas, feliz da vida, começou a folhear o tesouro.
 Ao procurar o resultado da loteria da semana seguinte, seu olhar foi atraído por seu nome impresso: Rafael Aguiar Pereira.
 Curioso, deteve-se na notícia.
 Era um necrológio. (Wanke, 1992b: 21-22)

Si tuviéramos que enunciar los matices primordiales que separan “Briga” de “Amбиção” nos quedaríamos con uno: los efectos que produce la carga sorpresiva presente en el desenlace son significativamente distantes. Si en el primer caso revierte en el cómico de situación, en “Amбиção” el carácter inesperado del final lo aproxima más bien a un resultado trágico, a modo de castigo, consecuente con la *hybris* del protagonista y a raíz de su sentimiento exacerbado.

Podríamos enumerar y mencionar una infinidad de ejemplos. En el mismo libro, aparece el siguiente microrrelato:

Biruta

Seguindo a diretriz de contribuir para o bem da humanidade, uma sugestão para melhorar a funcionalidade das salas de aula:

Tornar obrigatória, além da presença da bandeira, do retrato do Presidente, dos mapas e de tudo o mais que sempre está lá, a instalação de uma biruta, ou seja desse aparelho em forma de coador, muito usado nos aeroportos para indicar a direção dos ventos.

Será para o benefício dos alunos que, em voando alto, necessitam de orientação eficaz para pousar quando, finalmente, a aula termina. (Wanke, 1992b: 26)

La polaridad contrastante en “Biruta” se funda principalmente en el lenguaje, en la enunciación de una propuesta que se disfraza de utilidad y que se desdobra en una proposición íntegramente irónica. La seriedad prescriptiva con la que se inicia el texto, respaldada por la promesa de “contribuir para el bien de la humanidad”, se convierte en una especie de *bluff* que será desenmascarado con la sugerencia de instalarse una manga de viento en las aulas de los colegios, como forma de socorrer a los alumnos cuando “estén o anden en las nubes”, expresión que, como vemos, es llevada al pie de la letra. En este caso, no estamos propiamente ante el juego con los sentidos dobles o ambiguos de una palabra o expresión –lo que Raúl Brasca llamaría “sentido dislocado” (2000: 7) y Lagmanovich “discurso sustituido” (2006: 129-133)–, ya que el narrador propone una solución a un problema real valiéndose únicamente de la literalidad de una expresión alegórica. Sin embargo, no deja de ser una manifestación de un afán por jugar con el lenguaje y con una forma de liberación de los usos automatizados que hacemos de él.

1.2 *Ejercicios hipertextuales*

La segunda manifestación de esta reversibilidad antitética se conecta con la hipertextualidad y permite encontrarnos con la faceta explícitamente más satírica del autor, ya que deja traslucir su mirada más arriesgada y transgresora hacia materias que originalmente priman por su solemnidad y ortodoxia. Esta hipertextualidad se expresa en reescrituras –en algunos casos bajo la forma serial– que comprenden pasajes bíblicos, cuentos de hadas o fábulas y destellan un humor que, opuesto a una condición inocente o inocua, se burla de los preceptos y de los motivos más sacralizados:

Onda

A arca de Noé ia cheia de cacarejos, urros, sibilos, latidos, risadas –barulho de animais, enfim. Navegava à deriva, pobre nau sem leme e sem comandante, objeto de riso das naus fenícias, troianas e outras que com ela se cruzavam. Noé,

assustadíssimo, enjoava o tempo todo. A chuva caía sem parar e a terra ainda não se via. Raios riscavam os céus interminavelmente.

E o baú de Noé era tão desajeitado que as ondas varriam o tombadilho e aumentavam cada vez mais a quantidade de água acumulada nos porões. Os únicos que achavam graça da situação eram os patos, e os hipopótamos – especialmente eles, encantados com a brincadeira.

De repente, para desespero do patriarca, surgiu uma onda enorme no horizonte marinho. Ao aproximar-se, branca e ameaçadora, os navegantes verificariam que ela tinha a altura de um prédio de dez andares, se já existissem prédios de dez andares na época.

Ao atingir o barco, esse não aguentou o impacto. Se desfez todo, os pregos de madeira se desprendendo.

Quando a onda se dissipou, só restavam na superfície alguns animais nadando afobadamente, além de restos de madeira boiando.

Foi o fim do mundo mais decepcionante de todos os que até então haviam acontecido e dos que ainda estavam por acontecer nos tempos futuros. (Wanke, 1987: 25)

Muy distante del relato de hazañas excepcionales o dignas de mención por su carácter didáctico, surge “Onda”, una versión paródica muy explícita del relato bíblico del Diluvio. Contrariando esta misma narración, se concede la centralidad a un Noe que no encaja del todo con el carácter retratado en los capítulos iniciales del Génesis, vulnerado en este microrrelato por la exposición de sus defectos, debilidades, miedos y limitaciones. Para completar este boceto disonante del discurso oficial, cual reverso de la moneda, las referencias anacrónicas e intrusas asociadas a las naves fenicias y troyanas y en los edificios de diez plantas acentúan el efecto de caos, insuflando un perfil absurdo que resta credibilidad a lo que se narra, cualidad que tampoco se pretende lucir o alcanzar. Lejos de teorías conspiratorias o de cuestionar seriamente los dogmas y hechos bíblicos, se trata aquí de *carnevalizar* el discurso oficial, enseñar la otra cara y demostrar que este proceso de reversibilidad tiene su potencia lúdica y dosis de ingenio. En definitiva, lo que este microrrelato plantea es una versión mundana, antiheroica, que se posiciona en el lado extremo del aura que desprende una obra que culturalmente es de gran relevancia y referencia. Para finalizar, también el desenlace se modifica radicalmente, conectándolo más bien con el apocalipsis y no con una descripción episódica del origen del mundo.

Son innumerables los usos paródicos de temas bíblicos en Wanke, en especial los confinados a entornos y personajes más conocidos del Génesis, aunque se pueden encontrar referencias a otros libros y de modo no tan explícito:

Voz

Durante a noite, acordei, agoniado. E ouvi uma voz cavernosa que vinha lá do meu íntimo:

– Levanta-te e anda!

Embora sonolento, obedeci. Que remédio?

Levantei-me, andei e fui até o banheiro fazer xixi. (Wanke, 1992a: 62)

En este caso se nos ofrece una réplica un tanto enmascarada de uno de los milagros operados por Jesús descrito en los evangelios sinópticos. Se trata más bien de una simulación de ese relato, ya que la perspectiva adoptada es la de un yo que escucha

las archiconocidas palabras “Levántate y anda”, siendo por ello el presunto objeto del milagro. No obstante, una vez más, el relato encauza otros derroteros, mucho más triviales, y, en vez de la manifestación de un milagro, el lector asiste a una banalización caricaturesca de esa escena bíblica, con el protagonista yendo al baño para satisfacer sus necesidades vitales básicas.

La apropiación burlesca y cómica de un tema conocido y familiar al sentido común se extiende más allá de los territorios místicos del cristianismo. Si nos movemos de superficie textual, pasando al de la fábula, no se encontrarán muchas diferencias en las fórmulas utilizadas:

Cordeiro

O cordeiro prudente e o lobo feroz se encontraram no rio onde os bichos iam se dessedentar. Ao ver o barulho do lobo tomando a água (slupt, slupt, slupt), o cordeiro prudente sentiu água na boca embora ainda não estivesse tomando água, e tratou de se escafeder prudentemente embora ainda com sede. Quando o lobo rosou “Você está sujando a minha água” não havia mais cordeiro a jusante para contestar. O que estragou esta fábula, mas salvou a vida de um cordeiro muito prudente. (Wanke, 1989: 18)

Gordana Matić, en su tesis doctoral sobre la fábula iberoamericana contemporánea, discurre sobre las similitudes entre la fábula y la minificción, afirmando que

Otro rasgo compartido entre la minificción y la fábula es su intención crítica y su potencial subversivo. En cuanto a la primera, que se encuentra en un territorio genéricamente fronterizo e inestable, podemos constatar que los autores que cultivan una escritura mestiza tienden a interesarse más por transgredir reglas que por fijar rótulos o definir compartimentos. (Matić, 2017: 180)

Si retomamos el texto de Eno, “Cordeiro”, percibimos que los personajes utilizados, el cordero y el lobo son de sobra conocidos y utilizados en el universo de la fábula como representaciones antagónicas y muy propensas a la tensión conflictiva, entre la mansedumbre y el carácter depredador, cualidades estas reiteradas en este microrrelato por los adjetivos explicativos “prudente” y “feroz”. El uso de onomatopeyas –réplicas, como sabemos, de las percepciones auditivas captadas por los sentidos y mediadas por el lenguaje–, así como de términos con potencia sugerente hasta del punto de vista fonético, como “escafeder”, confieren a la historia un tono muy próximo a una espontaneidad teatral, ya que nos acerca a una simulación fiel de los usos más desenfadados y naturales del lenguaje coloquial manado del conflicto directo entre los dos animales. Finalmente, vemos cómo el principio básico que nordea la esencia de la fábula –su aportación didáctica– se diluye con un desenlace que impide la presentación de una moraleja consonante con el desarrollo de la trama. Así, la apariencia formal del inicio del relato poco a poco va delegando su identidad a una muestra discursiva antitética y contraria a las expectativas que se formarían si supiéramos de antemano que estuviéramos ante un libro de fábulas y no de microrrelatos.

Otro patrón que explora la revisión paródica a nivel de la superficie argumental ocurre en los microrrelatos que se apoyan en los cuentos de hadas:

Príncipe

A virgem sentiu ser chegado seu momento mágico. Tudo indicava: o perfume do jardim na noite, o luar esparramando trigo pelas sombras, a brisa cálida e voluptuosa...

A harmonia pareceu crescer ainda mais quando uma espécie de bola animal, úmida, lantejoulada pelo luar, surgiu do meio da folhagem e veio em sua direção. O próprio desajeitamento de seu andar dava-lhe um quê, um charme, uma antecipação do instante mágico.

Não hesitou. Agarrou o sapo e, chegando a boca à sua boca, deu-lhe o seu mais amoroso beijo. O sapo estremeceu...

...E ela teve de pular desajeitadamente para trás a fim de não ser atingida pela fétida urina que o animal, em defesa própria, soltou.

No susto, o sapo conseguiu se livrar e lá se foi, manquitolando, feliz, em direção a um refúgio.

Ela ainda teve um grito:

– Volte, meu príncipe encantado!

– Príncipe? Eu, heim, rosa! –coaxou o sapo, já seguro por trás das moitas. (Wanke, 1989: 30)

Reconocemos en “Príncipe” los personajes del cuento de la princesa y la rana, el mismo que termina con la transformación del anfibio en un apuesto príncipe, tras el beso de la princesa. La atmósfera inicial del microrrelato da señales de que se perfila en las mismas sendas que el cuento original, apariencia que sabemos, como lectores experimentados de microrrelatos, que constituye una estrategia de recreación de un imaginario que luego será desestabilizado. Esta configuración preliminar encaja dentro de la categoría de lo maravilloso, es decir, en el territorio exclusivo de la imaginación. Sin embargo, tal apariencia no llega a confirmarse en el momento de la presunta y esperada eclosión de ese elemento foráneo a lo real, que corresponde a la conversión del anfibio en un ser humano. En cambio, la reescritura secunda una sucesión de hechos verosímiles y acordes a la lógica que todos sabemos por experiencia y conocimiento explícito del funcionamiento del mundo. De eso tenemos constancia cuando, en el momento del beso, no solo no se verifica la mutación, sino que se invierte la resolución idílica propia de los cuentos de hadas: en consonancia con el comportamiento instintivo de un verdadero anfibio, la rana activa sus instintos de supervivencia, desencadenando el cómico de situación con la princesa tratando de evitar que sea alcanzada por la orina del batracio. Así, de la historia que se apoya en un hecho extraordinario y en la promesa de un *happy ending*, pasamos a un texto cuyo final patenta exactamente su reverso, aproximándose más bien a las piezas de sátira cómicas.

Esto nos hace ver que, al igual que en la fábula o los capítulos bíblicos, Eno recurre a los cuentos de hadas y, en general, a los discursos tipificados y canónicos para modificar y subvertir su contenido, pero especialmente para negarles su valor y objetivo. Así, el uso transgresor de estos discursos archiconocidos no es baladí. No solo demuestra una actitud deliberada de renunciar a su sentido linear y estático, sino que los expolia de su carga ideológica, elemento común de todos estos textos. Y, “para que una construcción ideológica funcione «con normalidad», debe obedecer a algo así como a un «demonio de la perversidad» y desplegar en la exterioridad de su existencia material el antagonismo que le es intrínseco” (Žižek, 2011: 8). En los microrrelatos de Wanke, esa carga de perversión sigue existiendo, porque se retoman sus símbolos, pero la lógica moral se deconstruye, se anula, se desacraliza.

Como se puede observar, todos estos microrrelatos que acabamos de ver en este apartado se construyen basándose en un principio de contradicción, alienando el pudor y la esencia formal y solemne muy acostumbrada de textos consagrados pertenecientes a una memoria colectiva para desvelar su faceta más festiva, entretenida, carnavalesca. Citamos aquí, por lo tanto, el carácter subversivo en todas sus dimensiones, y que tanto se reclama al microrrelato desde sus postulados teórico-críticos. Subversión, que recordemos, nos llega del latín con el significado de desorden, destrucción, y que se atisba en los microrrelatos de Wanke desde su apariencia minimalista, escueta y fractal⁶, hasta llegar a calar su contenido y sus andamios verbales. De todas las manifestaciones de esta propiedad, cobra especial relevancia la modificación paródica de materiales reconocibles y célebres de la tradición literaria y popular, así como la deconstrucción de las expectativas lectoras a través de la apropiación intertextual. El resultado: la emersión de una voz que continuamente se burla del carácter solemne y unívoco de los discursos imperantes, algo que ya Genette percibía cuando afirmaba que esta literatura de segundo grado es especialmente fértil y atraviesa con más desembarazo los géneros breves. No obstante, lo peculiar de estas reescrituras que exponen con tanta agilidad sus textos base es que no acaban por sobreponerse ni dominar sus textos primitivos, sino que su aportación lúdica les hace formar la otra cara de la escritura, el reverso de escrituras legitimadas por el tiempo y la carga patrimonial que encierran.

3. Reversibilidad centrífuga

Con el concepto que denominamos “reversibilidad centrífuga” nos referimos al proceso de irradiar, en un movimiento desde lo velado y subrepticio hacia su visibilidad, los andamios que sostienen la escritura literaria. En otras palabras, es la expresión metaficcional, la revelación de la autoconciencia literaria que refleja las concepciones del narrador sobre su visión particular de un género o categoría textual, en este caso de los “minicontos”. Tal procedimiento produce un efecto de ambigüedad particular, puesto que las consideraciones tomadas por la voz del narrador pueden hacer sospechar que son una réplica o enmascaramiento de la voz del propio autor.⁷

Hemos concluido la sección anterior hablando de la subversión como la gran propiedad de los textos de Eno Teodoro Wanke y que explica en gran medida su carácter reversible. Tanto si nos referimos a una subversión en la superficie formal

⁶ Sin ánimo de ahondar en la cuestión de la fractalidad en la minificción, evitando así desviarnos del foco de nuestro trabajo, citamos a Pablo Paniagua para explicar la incorporación de lo fractal como mecanismo literario generado por la dinámica del microrrelato: “la literatura fractal sería aquella que multiplica los signos lingüísticos, dentro de un orden sintáctico, como si se tratase de un juego de espejos que busca en esa repetición, en ese juego, una dinámica dentro de lo infinito, de lo laberíntico o lo circular” (Paniagua, 2007: 1). En el mismo orden de ideas reflexiona Yvette Sánchez, aunando en las expresiones de la fractalidad en la literatura, manifiestas en “un nivel espacial-metafórico y [que] atañe a lo circular y lo cíclico, lo concéntrico, las cajas chinas y los juegos de espejos, el desdoblamiento, laberintos discursivos y calidoscopios, la puesta en abismo, y el solipsismo de la tautología” (Sánchez, 2009: 146). Esta dinámica de repetición multiplicadora de los elementos se hace visible en el microrrelato en dos procesos distintos: el ciclo, es decir, un conjunto de microrrelatos que se construyen utilizando un mismo hilo temático o estructural dando cohesión a ese conjunto, y la reescritura, el proceso de creación de una o más versiones sobre una misma narrativa o imagen.

⁷ Consideramos este aspecto otro de los rasgos voluntarios de subversión que detectamos en los microrrelatos de Wanke: una hipotética disolución de las fronteras entre la voz del narrador y del autor cuando se pretende, en clave irónica, explicar la exegesis de los textos y cuando el estatuto de ficcionalidad se puede asentar en los paratextos de su obra microficcional.

como en un nivel temático, rondamos siempre el registro de una infracción a reglas que atañen al funcionamiento y comportamiento de tipologías textuales. En los cinco libros de microrrelatos de Wanke señalamos otro aspecto significativo dentro de esta subversión: no solo encontramos este talante en el espacio del libro confinado a desarrollarse el texto ficcional propiamente dicho, sino que se contagian los propios componentes paratextuales. Sirve de modelo la siguiente advertencia:

Advertência

Querido leitor:

Volto a conversar com você para agradecer o retumbante sucesso do meu livro anterior. As livrarias para os quais foi distribuído chegam a escondê-lo na prateleira mais alta e mais recôndida do fundo do corredor temendo que, se o expuser na vitrina, isso provoque uma invasão incontrolável de leitores ávidos de adquiri-lo, empanando o sucesso habitual dos *best-sellers* e dos livros de receitas culinárias.

São inúmeras as manifestações de agrado, de solidariedade e de louvor que recebo.

Exemplifico com uma comovente, dos velhinhos do Asilo São Matusalém quando receberam alguns exemplares. O diretor me telefonou encantado, dizendo que eles estavam sendo disputadíssimos pelos asilados, pois eram perfeitos para proteger os pés dos velhinhos contra o frio do assoalho de ladrilhos da sala de televisão.

Uma leitora me escreveu dizendo das virtudes terapêuticas do in-folio. Narrou ela que sofria de uma insônia irremediável, tendo sarado inteiramente depois que começou a ler o meu livro. Não sabia como agradecer tamanha habilidade.

E não é só o conteúdo do livro que causa tais manifestações. Também o papel onde está impresso é de textura tão fina e delicada que anteontem outro leitor me parou na rua para comunicar ter posto o livro em lugar de honra no banheiro, com o fito de prover as emergências passíveis de surgir por alguma falha na indústria de papel higiênico nestes tempos de crise.

Até minha mulher, que é indiferente aos meus livros, entusiasmou-se com este, pois descobriu estar ele na medida exata para colocar sob o pé bambo da mesa de jantar, que agora está firme e inabalável.

Comovido por tais episódios pungentes, lúcidos e reveladores, estou aqui com nova remessa e lágrimas emocionadas nos olhos. Só peço que, a bem de sua segurança, o prezado leitor não se precipite, não se afobe, não entre em pânico na hora da fila da livraria. Há exemplares para todos! (Wanke, 1990: 7-8)

“Advertencia” es uno de los paratextos que conforman el libro *Joaquim*. O tal vez no. La inclusión de este presunto aviso al lector antes de introducirse en el contenido propiamente dicho de la obra en realidad no tiene como finalidad prevenir o aclarar alguna particularidad de la obra, sino que el tono irónico y humorístico, así como su fondo excéntrico y poco creíble, da pistas claras de que se trata más bien de una *captatio benevolentiae* que conecta al lector con lo que seguirá: textos que deslumbran por una imaginación inusitada y por un humor sorpresivo, cargado de burlas y mofas que se expanden en todas las direcciones. Algo que no es del todo novedoso en la historia de la literatura brasileña, si nos atenemos, por ejemplo, a los prefacios de João Guimarães Rosa, y su “relação instigante entre a narrativa breve e o *punch* metafísico do «chiste»” (Schøllhammer, 2009: 95) o los paratextos de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis. En el caso de este texto de Wanke, se recurre al presunto y ficcionalizado fracaso de ventas de sus anteriores obras para configurar el telonero que imprime el carácter burlesco. De esta manera, Wanke instala la ambigüedad deliberada, asentando su escritura continuamente entre los márgenes de lo ficcional y de

lo no ficcional, en un registro que desestabiliza su posición creativa y creadora. Así, a caballo entre paratexto y microrrelato, podríamos considerar “Advertencia” como una modalidad ficcional adyacente, puesto que, aun colocado al margen del espacio ficcional, arrastra consigo mismo el tono y las características de los textos que integran la obra.

Esto nos deja un importante mensaje, que más adelante veremos comprobado: ninguna parte de estas obras de Eno Teodoro Wanke debe desatenderse, ya que los propios paratextos son una extensión del carácter y naturaleza de los microrrelatos. De hecho, la ubicación y la obediencia a convenciones formales de edición suponen la única señal de identidad paratextual de estos textos, no tanto el tratamiento y los fines protocolarios que el autor les da. Como si todo el texto o fragmento pidiera emanar el genio del creador, su sello personal se imprime en un continuo y circular juego. Semejante planteamiento encontramos al abrir las primeras páginas de *Babel*, en sus “Agradecimientos”: plenamente consciente de que estaba tocando territorio peligroso – desafiando la profunda religiosidad imperante en Brasil–, en vez de defender su postura, Wanke dedica irónicamente algunas palabras de reconocimiento a todos aquellos que no han denunciado su obra a la policía, a la Sociedad Protectora de Animales o a la Alianza de las Señoras Católicas (Wanke, 1992: 10).

La segunda y última manifestación de esta reversibilidad centrífuga adviene de la conciencia clara, por parte de Eno, de que estaba produciendo algo distinto a las categorías genéricas conocidas. Si al inicio denomina sus producciones “contos instantâneos” (en *A máquina do mundo*), pronto acaba decantándose por la catalogación de “minicontos”, categoría que atribuye sin excepción a todos los textos incluidos en los restantes libros. Esta cuestión de autoconciencia literaria la hallamos reflejada, por un lado, en los espacios paratextuales, los mismos que dan la etiqueta de género en cada portada de los libros de microrrelatos y que exponen una explicación teórica de lo que son –lo vemos muy claramente, por ejemplo, en la contraportada de *Joaquim* y en el texto “Miniconto” que abre la obra *Caminhos*– y por otro lado, por los varios juegos metaficcionales que se producen en el propio texto literario y que promueven la exhibición de los andamios del proceso creador. Veámoslo por partes.

La contraportada de cualquier obra puede funcionar como elemento aclarador del contenido del libro y, por ello, persuasivo para la compra del mismo. Por norma, se utiliza como carta de presentación de un autor y/o del contenido de la obra. Los libros de microrrelatos de Wanke en ese aspecto enseñan bastante sobriedad. Muy relevante es, sin embargo, la elección de una descripción explicativa del microrrelato en la contraportada de la obra *Caminhos*:

O miniconto pertence àquela categoria de composições que se convencionou chamar de micrologia literária. É um conto que se resolve num rápido instante. Representa o cúmulo da brevidade, pois é um encurtamento do gênero “conto”, o qual, por sua vez, deve ser breve por definição.

Gênero novo (embora, na realidade, praticado desde a alta antigüidade –quando era conhecido como fábula, parábola, episódio mitológico, etc.), o miniconto vem cada vez mais conquistando espaço neste mundo moderno ávido de velocidade, de imprevisto, da vertigem, do estilo do clip televisivo.

Segundo Betty M. Hoineff (cf. “Verve”, Rio, outubro de 1988), o gênero tem se imposto nos Estados Unidos nestes últimos dez anos. Tanto que se procurou recentemente batizá-lo, pois lá ele não tinha nome. A revista TriQuarterly consultou diversos autores, e um deles, Robert Kelly, sugeriu “sudden fiction” (ficção instantânea)– que, a par de “sudden story” (conto súbito), parece estar se firmando naquele país.

No Brasil, não há mais dúvida: o nome é *miniconto*.

Nos minicontos de Eno Teodoro Wanke se encontram todas as qualidades desejáveis, ou seja, são breves, sintéticos, intensos e profundos, em linguagem sóbria e direta, dando como resultado uma leitura agradável e inteligente, cheia de surpresas memoráveis.

Abra o livro, leitor, e verifique por si mesmo. (Wanke, 1992b: contraportada)

El razonamiento planteado, atendiendo a su concisión, nos da importantes claves: empezando por atender a su definición, incluye una referencia a la especificidad genérica del microrrelato, el marco histórico y contextual en donde se encuadra y se desarrolla y una apreciación analítica sobre los microrrelatos de Eno. No olvidemos que las publicaciones de estos libros de Wanke rondan los finales de los 80 e inicios de los 90, época en la que las referencias al microrrelato son muy escasas, más aún en Brasil, que vio sus primeros estudios sobre esta categoría textual más tarde que Hispanoamérica.

De esta forma, resulta como mínimo inusual que un autor enseñe con tanto desembarazo y burla los recursos por detrás de la construcción de un buen microrrelato, en textos como “Historinha” (Wanke, 1992b: 8), “Nada” (1989: 48), “Bocejos” (1992a: 73) o “Joaquim” (1990: 37-38). Reconociendo, además, la dificultad en definirlo, como prólogo a la obra *Caminhos*, el autor se decanta por simplificar la cuestión con la afirmación: “microrrelato es lo que el autor dice que es un microrrelato” (1992b: 7). De esta suerte, se defiende que el estatuto genérico depende de la figura autoral y no de su recepción.

Tanto “Historinha” como “Nada” reflejan irónicamente la cuestión de la brevedad, de la economía lingüística y de la complicidad con el lector:

Historinha

Era uma vez uma história que resolveu não crescer. Por isso acabou no primeiro parágrafo. (Wanke, 1992b: 8)

Nada

O presente miniconto tem, exatamente, três parágrafos. Na verdade, nada há nele. Nem uma história, nem um pensamento que preste. Inútil prosseguir em sua leitura.

Como o amigo leitor verifica, já estamos no segundo parágrafo e nada ainda aconteceu. Nem no terceiro parágrafo acontecerá. E nem num quarto hipotético parágrafo, se houvesse, nada nele haveria.

E agora? Vê que o terceiro e último parágrafo começou e até aqui nem verdade nem mentira teve lugar, a não ser que o conto, sendo vazio, nada conta. Como, aliás, prometido e avisado desde o início. (Wanke, 1989: 48)

Ambos textos son autorreferenciales no solo por el hecho de plasmar la conciencia de la producción de un texto narrativo, sino por constituir un ejercicio de autoalusión y de descripción interna de lo que ocurre en el propio texto que se produce. “Historinha” (“Pequeña historia”) expone, a modo de cuento de tradición oral –con el “Érase una vez...”– el caso de un relato mínimo que decide no crecer y que por ello termina en el primer párrafo, anécdota que sucede exactamente con el texto que narra este acaecimiento. Lo mismo ocurre en “Nada”, donde se invierten tres párrafos en exponer absolutamente nada y que confirman la promesa lanzada en las dos frases inaugurales:

“el presente microrrelato tiene, exactamente, tres párrafos. En realidad, nada hay en él”. Se cae en una especie de despilfarro lingüístico y, por ende, se contradice intencionalmente el fundamento de economía y elipsis lingüística, fundamental para lograr en el microrrelato el efecto de máxima sugerencia con la mínima expresión verbal y que aquí se tergiversa irónicamente como maniobra de expresión humorística.

En otras ocasiones, el narrador toma en consideración los rasgos y/o alcances que produce o debe producir la lectura de un microrrelato frente a otras categorías textuales:

Bocejos

O que um miniconto menos aguenta é um bocejo.

Tudo, menos cara de sono sobre esse livro. Aborrecimento, cansaço, etc, evite isso leitor, se quiser se dar sempre bem com os minicontos desse livro.

Sorriso, sim. Os minicontos adoram sorrisos inteligentes, pois dão sinal de finura, de paz, de simpatia no leitor.

Gargalhadas? Ótimo. Os minicontos ficam mesmo amigos dos que explodem em gargalhadas devido a alguma tirada mais violenta.

Indiferença? Já começa o miniconto a demonstrar má vontade, a esconder seus melhores momentos, a se fazer de chato. Ninguém suporta um miniconto escondendo o que de melhor tem de si de um leitor indiferente. Fica ele impossível, dá ímpetos de fechar o livro –e é isso mesmo que o miniconto espera de quem o esnoba.

Mas um bocejo? Nem pensar. Leitor, leitor, se você estiver querendo bocejar, deixe este livro discretamente de lado, vá até a cozinha ou ao banheiro, boceje à vontade e depois volte.

Mas, pelo amor de Deus, não boceje sobre o miniconto. A reação será inesperada e terrível! (Wanke, 1992a: 73)

“Bocejos” (“Bostezos”) erige toda una declaración de intenciones, en el sentido de que versa sobre un punto importante a tener en cuenta en la escritura de cualquier microrrelato: los efectos que produce en el lector. Según el narrador, la distinción de un buen microrrelato de uno inservible radica en la capacidad de desencadenar, de modo inteligente, el humor y la risa. Este aspecto viene a confirmar y a explicar el porqué del tratamiento tan copioso de los mecanismos de subversión y parodia en los textos de Wanke, instrumentos que anulan los posibles efectos perniciosos que se deben evitar, a saber, los bostezos –o, lo que es lo mismo, el aburrimiento– y la indiferencia, es decir, la incapacidad de aportar algo al lector. Esta cuestión, entendemos, representa la contribución indirecta del autor para legitimar el microrrelato como categoría textual singular y con una especificidad autónoma frente a las demás categorías o subgéneros literarios.

Por último, cabe destacar la estrategia empleada en algunos textos de interpelación espontánea al lector, en demostración de máxima complicidad con este agente. Así, textos como “Joaquim” resultan modélicos para atestiguar, por una parte, esa necesidad de que el microrrelato no resulte un texto apático y, por otra parte, para hacer del lector un agente lo más partícipe posible de la historia que se narra. Igualmente, esta estrategia permite que se creen motivaciones y explicaciones apócrifas –tal como ocurre en los paratextos que hemos comentado– para justificar la elección y aparición de ciertos elementos, como el propio título de la obra *Joaquim*:

Joaquim

Caro leitor: desta vez venho à sua presença para uma consulta.

Aconteceu-me uma coisa extraordinária:
 Folheando distraidamente um dos meus livros de contos, senti que um dos personagens secundários se dirigia a mim, num curioso tom de prece:
 – Misericordioso Criador, dá que eu tenha um nome!
 Surpreendido, lembrei-me de havê-lo criado apenas para enfeitar um parágrafo e dar um pouco mais de ação a um momento: ele era apenas um ciclista tocando a campainha ao longe enquanto virava a esquina. Sem refletir, mas até com ar divertido, onde não estava ausente a gozação, respondi:
 – Tá bem. Pode se chamar Joaquim.
 Ainda achando o episódio curioso, fechei o livro e fui tratar da vida.
 E acabei esquecendo o assunto.
 Pois hoje, querendo fazer uma ligeira consulta àquele livro, fui procurá-lo na estante. Abri-o rapidamente. Não reparei na capa, mas algo estranho foi captado por meu inconsciente.
 Estranho! O conto mudara de título. “Joaquim”!
 Voltei a olhar a capa do livro, e lá estava também o nome novo: “Joaquim”.
 Logo nas primeiras linhas do conto, aparecia ele, o antes insignificante entregador Joaquim, aquele criado sem nome, gozando de um destaque e de uma glória que eu, ao criá-lo não lhe tinha conferido! Todos os outros personagens o reverenciavam agora, e ele estava rico e famoso.
 O charlatão tinha conseguido convencer a todos os outros personagens do livro que eu o protegia, que falava comigo, e que seu nome era nada menos que Joaquim-O-Que-Se-Comunica-Com-O-Criador!
 Charlatão? Seria mesmo?
 E esta é a minha dúvida e o meu tormento.
 E por isso me dirijo a você, leitor:
 – Que faço agora? (Wanke, 1990: 37-38)

Asistimos aquí, por ende, a una transferencia ficcionalizada del acto creador, en la que sobresale el requerimiento explícito del lector en la solución de un dilema para el cual el narrador, con socarronería e irreverencia, presuntamente se ve imposibilitado de rematar. Personaje, narrador y lector son aquí tres agentes interpelados a actuar fuera de sus papeles naturales. El personaje salta los confines de su contexto ficcional, rebelándose en contra de su falta de preponderancia en la acción. El narrador, fusionado con la figura del autor –el “Misericordioso Criador”–, ante esta rebelión, no es capaz de reconducir la narrativa ni de darle un desenlace, por lo que pide la intervención del lector, en la esperanza de que este pueda dar una salida viable al conflicto. Siendo este lector interpelado el lector real, el final de la narración queda completamente en abierto y sin concluirse, mediante la pregunta del narrador hacia el lector “¿Qué hago ahora?”.

4. Conclusiones

Eno Teodoro Wanke, con sus cinco libros de microrrelatos, plantea una instrumentalización lúdica del microrrelato, basada fundamentalmente en procesos de subversión, parodia y de manifestación del humor. Hemos querido sistematizar estos procesos bajo la imagen y las acepciones de reversibilidad, término este que nos puede ser útil para traducir los movimientos de despliegue de tramas que enseñan la otra cara de lo reconocible, circunstancia que permite asimismo hablar de la predisposición a un cierto grado de elasticidad o maleabilidad en el entramado narrativo.

En consecuencia, comprobamos un afán por exhibir el lado más entretenido de la

creación literaria como estrategia que revela un alto grado de benevolencia y complicidad hacia el lector. Esto se concreta a través de procedimientos como los de replantear, deformar y modificar imaginarios conocidos –fórmulas en las que el microrrelato se ha convertido en sumo especialista–, así como enseñar tramas insólitas, dar visibilidad al proceso creativo y jugar con el propio lenguaje. De este modo, los recursos que tienden a producir burlas en contra del sistema, llegando a coquetear con el chiste, y que destierran el carácter estático de los grandes discursos en realidad son las pautas seguidas por Wanke, asociadas a un sentido de ruptura y quebrantamiento de la solemnidad para desencadenar el humor y, en definitiva, destapar su genio transgresor.

5. Referencias bibliográficas

- Andres-Suárez, Irene. “Caracterización y limitación del género”. *Poéticas del microrrelato*. David Roas: Comp. Madrid: Arco Libros, 2010. 155-179.
- Brasca, Raúl. “Los mecanismos de la brevedad. Constantes y tendencias en el microcuento”. *El cuento en Red. Estudios sobre la Ficción Breve*. 1 (2000): 3-10.
- Ferreira, Ana Sofia Marques Viana. “Pensar a multiplicidade na hiperconcisão ficcional: o microconto brasileiro contemporâneo (2000-2017)”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. 59 (2020): 1-14.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Celia Fernández Prieto: Trad. Madrid: Taurus, 1989.
- Gómez Vázquez, Jorge. “En torno al estudio hispánico de la microficción contemporánea: objeciones a la consideración del microrrelato como texto narrativo”. *Revista Signa*. 27 (2018): 493-522.
- Lagmanovich, David. *El microrrelato. Teoría e historia*. Palencia: Menoscuarto, 2006.
- Lagmanovich, David. *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico*. Palencia: Menoscuarto, 2015.
- Matić, Gordana. *Aesopus Emendatus: La Fábula Contemporánea Iberoamericana. Precursores, Exponentes y Situación Actual*. Tesis doctoral. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de Zagreb, 2017.
- Noguerol, Francisca. “En defensa de las ruinas: densidad de la escritura corta”. *Pasado, presente y futuro del microrrelato hispánico*. Berlin: Peter Lang, 2019. 35-47.
- Paniagua, Pablo. ¿Qué es la literatura fractal?. *Adamar. Revista de Creación*. 2007.
- Radetic, Terezinha. *Eno Teodoro Wanke. Sua vida, sua obra*. Rio de Janeiro: Editora Codpoe, 1990.
- Schøllhammer, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- Valls, Fernando. “El microrrelato como género literario”. *MicroBerlín. De minificciones y microrrelatos*. Eds. Ottmar Ette, Dieter Ingenschay, Friedhelm Schmidt-Welle y Fernando Valls. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2015. 21-50.
- Wanke, Eno. *De rosas & de lírios*. Rio de Janeiro: Editora Codpoe, 1987.
- Wanke, Eno. *A máquina do mundo*. Porto Alegre: Edições Caravela, 1989.
- Wanke, Eno. *Joaquim*. Rio de Janeiro: Editora Codpoe, 1990.
- Wanke, Eno. *Babel*. Rio de Janeiro: Editora Alcance, 1992a.

Wanke, Eno. *Caminhos*. Rio de Janeiro: Edições Plaqueette, 1992b.

Žižek, Slavoj. *El acoso de las fantasías*. Madrid: Ediciones Akal, 2011.

Aperturas y cierres del aforismo mexicano: Eusebio Ruvalcaba y Armando González Torres

Openings and closings of the Mexican aphorism: Eusebio Ruvalcaba and Armando González Torres



Paulo GATICA COTE

Investigador Juan de la Cierva Formación

Universidade de Santiago de Compostela

paulo.gatica@usc.es

ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1534-3404>

Microtextualidades
Revista Internacional de
microrrelato y
minificción

Directora
Ana Calvo Revilla

Editor adjunto
Ángel Arias Urrutia

Artículo recibido:

Marzo 2020

Artículo aceptado:

Marzo 2020

Número 7, pp. 64-80

DOI:

<https://doi.org/10.31921/microtextualidades.n7a4>

ISSN: 2530-8297



Este material se publica bajo
licencia Creative Commons:
Reconocimiento-No Comercial-
Sin Derivadas
Licencia Internacional
CC-BY-NC-ND

RESUMEN

El aforismo contemporáneo concentra en poco espacio algunos de los grandes debates de la teoría literaria. Los límites genológicos han sido traspasados y fecundados por un nuevo concepto de frontera entendida como espacio de experimentación formal y estructural. Como bien puede comprobarse en los últimos creadores de aforismos, este tipo de textos oscila entre una visión clásica del aforismo y poéticas de la discontinuidad y de la fragmentación. Concretamente, en el presente artículo me centraré en la aforística de los mexicanos Eusebio Ruvalcaba y Armando González Torres, quienes, además de trascender el carácter cerrado de este género en sus libros, juegan con las posibilidades significativas de la macroestructura.

PALABRAS CLAVE: Aforismo, Poética de la fragmentación, Libro, Literatura mexicana, Eusebio Ruvalcaba, Armando González Torres.

ABSTRACT

The contemporary aphorism concentrates some of the main challenges of literary theory. The genological boundaries have been crossed and defined by a new concept of border, understood as a space for formal and structural experimentations. As can be seen in the latest aphoristic writers, this type of texts oscillates between a classical vision of the aphorism and poetics of discontinuity and fragmentation. Specifically, I will focus on the aphoristic works of the Mexicans authors Eusebio Ruvalcaba and Armando González Torres; apart from transcending the closed character of this literary genre in their books, they play with the significant possibilities of the macrostructure.

KEYWORDS: Aphorism, Poetics of Fragmentation, Book, Mexican Literature, Eusebio Ruvalcaba, Armando González Torres.

1. Introducción

En principio, toda reflexión sobre el cariz abierto o cerrado del género aforístico debe partir de la ya mencionada cita de San Isidoro de Sevilla: “una frase breve que recoge el sentido completo de un tema propuesto” (2004, 501). El padre de la Iglesia sigue el modelo hipocrático de un enunciado cerrado y breve sobre alguna materia de índole gnómica. La lúcida formulación del teólogo ha permanecido prácticamente intacta en los principales debates sobre el tema, ya que los especialistas han destacado la brevedad, la enunciación cerrada o el didactismo como los principales rasgos del género aforístico. En este sentido, la caracterización de San Isidoro y de parte de la crítica no hace más que incidir en el sentido etimológico de la palabra: delimitar, definir. No obstante, la versatilidad del género deriva en su “ingobernabilidad” e insumisión. A lo largo de su evolución, el aforismo no solo no se ha desprendido de modalidades muy contextualizadas o específicas, sino que ha ampliado y enriquecido su repertorio disponible. El paradigma hipocrático se ha resemantizando por medio de sus sucesivas materializaciones e interferencias con el fragmento u otras formas limítrofes próximas a la lírica o al ensayo.¹

Habitualmente, la máxima moralista ha sido vinculada –de un modo, quizás, irreflexivo– con los discursos del cierre por la condición lapidaria de su expresión, que encapsula una enseñanza provechosa o, al menos, memorable. Sin embargo, la lectura del canon aforístico francés revela un panorama mucho más complejo: cada máxima no agota su contenido ni cercena posibles desarrollos discursivos, como se demuestra por las continuas referencias e interpelaciones que se dan en el seno de cada obra e, incluso, entre los propios autores. Por esta razón, resulta conveniente tomar como punto de partida las palabras de Pascal sobre sus *pensées*:

Escribiré aquí mis pensamientos sin orden y no, tal vez, en una confusión sin plan; éste es el orden verdadero y que siempre marcará mi objeto por el desorden mismo. Honraría demasiado a mi tema si lo tratase con orden, ya que quiero mostrar que es incapaz de ello. (Cheymol 1987, 119)

Por su parte, la fragmentación se inscribe en lo que Susini-Anastopoulos denomina una “triple crisis”: de la idea de obra como entidad completa y acabada, de la totalidad por su carácter inaprehensible y de los géneros literarios (1997, 2). El aforismo se convierte, pues, en testigo privilegiado de esta tensión entre la línea “cerrada” y monológica heredada del pensamiento fuerte y los discursos de la fragmentación que dinamitan el sentido clausurado por una suerte de trinidad orgánica mundo-lenguaje-representación. Además, como explica Elias (2004, 3), resulta relevante no desligar la reflexión acerca del aspecto formal del fragmento –en cuanto texto– de su función como discurso crítico –el “metatexto”– sobre el fragmento, que adquirirá su carta fundacional

¹ De hecho, Helmich estima que este ejercicio de diacronía es la mejor manera de enfocar un género que ha ido ampliando su abanico de realizaciones concretas: “Il modo migliore di considerare l'aforisma come fenomeno storico è quello di concepirne l'evoluzione alla stregua di una successione cumulativa di varianti individuali e collettive che hanno sviluppato, del canto loro, delle convenzioni specifiche” (2006, 25).

con los intelectuales del Círculo de Jena.² Concretamente, este artículo analizará esa visión oscilante entre el aforismo clásico y las poéticas de la discontinuidad y de la fragmentación de la mano de los creadores mexicanos Eusebio Ruvalcaba y Armando González Torres, quienes, aparte de trascender el carácter cerrado de este género, han sabido jugar en sus libros con las posibilidades significativas de la macroestructura.

2. Poéticas de la apertura: fragmentación y orden

En resumidas cuentas, el aforismo clásico apela a una entidad acabada mientras que el fragmento se fundamenta en la ausencia de unidad. Al ofrecer una lectura parcial, aunque completa, de un “todo” independiente, la forma aforística resulta un territorio propicio para el fragmento. La nueva lógica de la fragmentación conlleva la disolución de los límites formales y un tipo de lectura condicionada por el contexto de presentación; claro está, puede objetarse que este juego no es exclusivo del fragmento: el aforismo 1 no se encadena obligatoriamente con el aforismo 2 o, dicho de otro modo, la suma de sentidos de los aforismos no siempre es igual al sumatorio. Una lectura superficial de la aforística contemporánea parecería determinar una suerte de lectura rizomática del conjunto; ahora bien, cabe matizar que, con frecuencia, los aforismos pueden conformar, por un lado, un “todo” ficticio, debido al proceso de subjetivación “tiránico” –el libro añorado del lector, la vida psíquica de la obra (Deleuze y Guattari 1977, 20)– y, por otro, un “todo-libro” o una red de relaciones entre las unidades subsumidas. De hecho, el filósofo Fernando Savater defiende explícitamente la significatividad de la estructura en el libro de aforismos: “la cadencia de los aforismos en su sucesión no es en absoluto irrelevante para gozar plenamente su sentido” (2012, 20).

Maurice Blanchot distingue cuatro tipos de fragmentos en la historia de la literatura; a saber: el fragmento “resto”, superviviente de una totalidad perdida o inconclusa; el fragmento “aforístico”, el fragmento entendido como tentativa o ráfagas de reflexiones asistemáticas; y el fragmento deliberadamente discontinuo y no supeditado a ninguna unidad articuladora superior (Neila 2015, 50).³ Para el novelista francés, el fragmento no debe ser entendido como parte escindida de un todo-realidad reconstruible, sino como “rotura, rastros sin restos, la interrupción como habla, cuando la detención de la intermitencia no detiene el devenir, sino que, por el contrario, lo provoca en la ruptura que le pertenece” (Blanchot 2008, 391). Asimismo, el fragmento también serviría, según Rosso, para materializar provisionalmente un proyecto futuro – los “preparativos” de una obra por llegar– o definitivo, mas no cerrado en su disposición, por lo que se mantendría la posibilidad de “regreso” al fragmento (2001, 161-162). En cambio, si se considera como una totalidad en sí, este podría identificarse con “ese poder que acota, que encierra” (Blanchot 2008, 199). De todas formas, habría que desterrar cualquier atisbo de déficit en la descripción de lo fragmentario, puesto que, hasta las expresiones “perdidas” de Heráclito o Pascal son confrontadas en la

² Esta dicotomía moderna aforismo/fragmento no ofrece respuestas satisfactorias a esas “crisis”, como se evidencia por los desarrollos posteriores del género tanto en sus vertientes más clásicas como en las fragmentarias.

³ Montandon propone otra tipología de fragmentos: extractos o “ruinas” conservados de una obra desconocida que no ha sido transmitida íntegramente, fragmentos extractados de obras mayores, obras interrumpidas por causas externas como el desinterés o la muerte del autor, y obras deliberadamente fragmentarias “écrites de manière morcelée, qui ne visent ni la totalité ni la complétude. En ce sens le fragment tend à devenir un genre littéraire spécifique” (1990, 118).

actualidad por una mirada restauradora de cualquier carencia de sentido. En efecto, tal como explica Werner Helmich, las unidades discontinuas son sometidas, por un lado, a una lectura homogeneizante y metafórica que circunvala las aparentes lagunas léxicas o sintácticas; por otro, responderían a una poética “qui cherche à transformer la discontinuité extreme [...] en effet esthétique” (2004, 32-33).

Es evidente que la contextualización influye en la interpretación genérica de dos maneras: desde un punto de vista externo, la presentación de los fragmentos integrados dentro de una “unidad” superior conlleva su estabilización en una estructura y un orden, en teoría, inalterable; desde un punto de vista interno, cada uno de los fragmentos se presentan supuestamente “aislados” por el blanco de la página, aunque en relación directa o indirecta con su entorno inmediato. En cierto modo, cualquier fractura o segmento descontextualizado pierde su conexión con el género original (Ángel-Lara 2011a, 81); sin embargo, habría que discernir que no todo fragmento procede de una rotura, por lo que gozaría de un estatuto autónomo sin marca de género inherente, excepto –en algunos casos– la del aparato paratextual.

Sin duda, aforismo y fragmento comparten una disposición signada por los espacios en blanco y por la relativa brevedad. Un simple “golpe de vista” puede abarcar e individualizar la sucesión de los textos de manera que cada unidad se presenta como una especie de gato de Schrödinger, simultáneamente aislada y totalizada –puesta en relación– en la página. Los espacios en blanco no han de entenderse como una suerte de *non plus ultra* hermenéutico; en vez de contribuir al aislamiento, la “ausencia” transmuta en lugar de resonancias. Además, como explica Marco Ángel-Lara, esta unidad de impresión, acentuada por el reducido tamaño y su “insularidad”, prepararía al lector para la interpretación apropiada (2013, 132).

Aun aceptando dicha asunción, la cuestión aquí radicaría más en las expectativas del lector ante la lectura exenta que en la significatividad del recurso en sí, otorgada, a la postre, por la suma de experiencias interpretativas hasta su convencionalización. A partir de ellas, el lector sabría de antemano que, para la interpretación, no solo ha de analizar un texto aislado; pese a la supuesta vocación señera del género, reconoce que el contexto habitual de presentación del aforismo es en compañía de otros textos, identificados, a su vez, como miembros de la misma “familia”. El entramado textual promueve que ese proceso no finalice en el aforismo particular sino en sus potenciales encadenamientos y trayectorias. En palabras de Atlas: “the internal contradiction of the solitary aphorism causes the reader to move beyond it, to look outwards. External contradiction between aphorisms causes the reader to look between” (2005, 40).

3. Entre la apertura y el cierre: los aforismos de Eusebio Ruvalcaba y Armando González Torres

Más allá de una hipotética síntesis reconciliadora entre lo sistemático y lo asistemático (Bundgaard 2002, 85), lo aforístico no conlleva la ejecución de un siniestro “último juicio” sobre la verdad (Derrida 2007, 383) ni, como ha preconizado buena parte del postestructuralismo, la escritura fragmentaria situaría el pensamiento en la utopía de la *diferencia* o en sus *afueras*. Empero, predominan las relecturas deudoras de los planteamientos de Barthes, Deleuze o Derrida en las que, implícita o explícitamente, se privilegia una visión nómada y fluida del fenómeno (González 2008, 15). Se observa, pues, un rango que oscila entre los polos de lo abierto y de lo cerrado, representados de modo paradigmático por el fragmento y la máxima.

No obstante, esta dicotomía impregna cada texto de una serie de valores que reproducen, en buena medida, los tópicos acerca del orden/desorden, equilibrio/desequilibrio estructurales. En esta línea, inciden especialistas como Susini-Anastopoulus al sustentar la distinción entre “*textes de la fermeture*” y “*textes de l’ouverture*” en la “estructura perfectamente cerrada y equilibrada” de los primeros, frente a formas “polisémicas”, “abiertas a lo ínfimo, lo extraño y lo discordante” (1997, 31).⁴ Sin embargo, la propia autora matiza que, aunque útil, esta caracterización resulta, a todas luces, relativa y difícil de evidenciar en los textos (1997, 33).

Al respecto, resulta esclarecedora la distinción no excluyente que propone Marco Ángel entre “aforismos de efecto de clausura” (*aphorisms of closure effect*) y “aforismos de efecto de apertura” (*aphorisms of opening effect*) (2015, 78).⁵ La aforística posee esta doble cualidad, que se traduce, por un lado, en la capacidad de cierre de la “cadena de argumentos” y, por otro, propiciatoria del “movimiento intelectual” (Ángel-Lara 2015, 85). Ahora bien, en consonancia con lo mencionado arriba, no se debe obviar que, aunque el aforismo es capaz de sustentarse por sí mismo, este suele presentarse contextualizado y vinculado con otros textos colindantes, directa o indirectamente sometido a una macroestructura de sentido como un apartado, una sección o un libro.

Indudablemente, esta subordinación no niega el aislamiento textual, una de las particularidades más citadas del género; pero habría que matizarla por la necesidad de llenar el vacío que rodea al texto mediante la exploración de su espacio circundante. El acto de lectura supone, entonces, un *happening* en el que participan autor y lector (González 2013, 43), un itinerario –entre los muchos posibles– de intervención conjunta en la arquitectura particular y general de la Obra. Incluso en composiciones más declaradamente fragmentarias, se podrían detectar agrupamientos, distribuciones “conscientes” y una suerte de espacialidad común a los microtextos en la que se desarrolla una “guerra fría” entre el aforismo y la recopilación. En este sentido, José Ramón González, propone un esbozo de clasificación empírica de libros de aforismos, que merece la pena rescatar por su exhaustivo recuento. En opinión del especialista español, se detectan, al menos, cuatro arquetipos principales según el tipo de relación existente entre el micro y macronivel, entre cada aforismo y el conjunto:

- 1) Obras construidas a partir de un procedimiento de adición, que no presentarían un “andamiaje externo” paratextual (2018, 100), aunque en ocasiones los aforismos aparecerían numerados.
- 2) Obras próximas al registro biográfico, que recurren a “un determinado anclaje temporal” (2018, 102).

⁴ Salta a la vista que esta postura mantiene un criterio presuntamente formal, pero imbuido de “cualidades” estéticas modernas y posmodernas, como Susini-Anastopoulus comenta en sus consideraciones sobre la segunda tipología: “une telle démarche ne serait pas destinée à livrer un savoir de type scientifique, mais à produire une ‘idée esthétique’ au sens kantien, c’est-à-dire une représentation qui donne à penser, tout en ne correspondant à aucun concept précis” (1997, 31).

⁵ Entre los aforismos con “efecto de apertura” discierne Marco Ángel aforismos que juegan con el sentido común, aforismos que sugieren la presencia de un personaje en el texto, aforismos confesionales, aforismos metafóricos, aforismos que socavan lugares comunes y convenciones lingüísticas y culturales y, por último, aforismos que plantean interrogantes (2015, 92-101).

- 3) Agrupamientos textuales “en apartados o secciones explícitamente destacadas”, que, implícita o explícitamente, proponen “líneas de relación entre los textos y construye redes que apuntan a algún tipo de recurrencia” (2018, 102).
- 4) “Arquitecturas dialógicas” o “libros a varias voces en los que conviven textos de diferentes autores, de manera que los aforismos del autor principal dialogan en las páginas del libro con otros textos de diversa procedencia” (2018, 103-104). Según González, en este tipo se incluirían las antologías y las recopilaciones.

A simple vista, se colige de esta propuesta clasificatoria una suerte de contienda en la que el género aforístico no sería el único implicado. El propio concepto institucional del libro se ve afectado por todos estos hallazgos estéticos/compositivos, ya que, como explica Francisca Noguerol, la incuestionable unidad ideológica y pragmática del libro va a ser confrontada por formalizaciones híbridas y abiertas como las misceláneas u otras “categorías genéricas relacionadas con la variedad y la fragmentación” (1999, 239).

3.1 Eusebio Ruvalcaba

Uno de los modos de integración de lo aparentemente fragmentario practicado con mayor éxito se encuentra en el establecimiento de un sistema de “fichas”. En este caso, los aforismos se relacionan con el “Libro-Idea” / “Libro-Objeto” (Barthes 2002, 243) gracias a la estabilidad del “fichero”, un repositorio de breves intuiciones o de ideas sueltas fácilmente catalogable por temas, formas u otros criterios. Por otro lado, las entradas del diccionario suponen una forma que ha calado con facilidad en la aforística, pues, tal como intuyera Perec, aparte de disimular su disposición no jerarquizada, el orden alfabético armoniza y conjuga estructuras enumerativas como los inventarios y otras que revelan un mayor grado de fragmentariedad:

El orden alfabético es arbitrario, inexpresivo, y por ende neutro: objetivamente la A no vale más que la B, el abecé no es un signo de excelencia, sino sólo de comienzo (el abecé del oficio).

Pero sin duda basta con que haya un orden para que el lugar de los elementos en la serie asuma insidiosamente, tarde o temprano, y poco o mucho, un coeficiente cualitativo. (2008, 168-169)

En el ámbito de las letras mexicanas, Heriberto Yépez sitúa un precedente en las “Fichas sin Sobre para Lazo” de Xavier Villaurrutia, a las que califica de “crítica polifónica (...) que prefiere no ser ensayística ni rectilíneamente prosística” sobre el pintor Agustín Lazo (2001, 295-296). Como argumenta el crítico mexicano, cada ficha “es una unidad en sí misma, un aforismo con todos sus derechos”, pero subraya que la originalidad de esta composición radica en la comunicación “telepática” entre las ideas (298); o, dicho de otro modo, se producen agrupaciones o recentramientos intra, inter y extratextuales, ya sea en torno a ideas-fuerza, paratextos o tipografía.

Una muestra de esta organización en fichero se encuentra en la interesante e indefinible producción del melómano mexicano Eusebio Ruvalcaba (1951-2017), cuya obra comprende más de treinta libros de poesía, narrativa, cuento o ensayo.⁶ En

⁶ Su ingente y variada producción –ha tocado, prácticamente, todos los géneros literarios–, así como su

concreto, quisiera destacar *Una cerveza de nombre derrota* (2005) y *El arte de mentir* (2013), dos ejemplos en los que el escritor tapatío despliega un doble movimiento bajo un mismo título: un sutil arte de urdir ensayos breves y de ensayar en aforismos. No obstante, esta maniobra –menos evidente en el primer libro– va a tener completo protagonismo en *El arte de mentir*, donde Ruvalcaba adelgaza el discurso hasta su descomposición en listas o “sartas” aforísticas. Por ello, sin minusvalorar la relevancia de *Una cerveza de nombre derrota*, la obra puede analizarse como una crisálida que permite un amplio margen de experimentación formal e inter/transgenérica.

La misma factura de los microtextos refuerza esta imagen de laboratorio de escritura, a través del cual el autor busca agotar todas las posibles contradicciones, combinatorias y recurrencias internas y externas. De un modo oulipiano, cada ensayo se convierte en catalizador y enumerador de trayectorias discontinuas y potencialmente infinitas y recombinables. Como ya se vio, las listas, los instruccinarios o las enumeraciones⁷ son algunos de los recursos habituales empleados para activar su maquinaria creativa por medio de la adopción de restricciones. En particular, quisiera resaltar las variaciones ensayísticas en torno a tres de sus grandes obsesiones: el alcohol, la música y la literatura. Entre sus ensayos “Trece motivos para beber ron” (2005, 31-34), “Modos de tomar ron” (35-38), “Otros modos de tomar ron” (39-42),⁸ “Hombres incendiados por el alcohol” (47-50), “Un poema para Bukowski” (51-53) y “Entre el alcohol, la poesía y la novela breve” (55-58) se pueden rescatar geniales variaciones temáticas que presentan breves anécdotas e introspecciones:

6) Porque no tienes perro. Porque quisieras compartir los momentos cuando escribes, cuando escuchas música, cuando hojeas los autorretratos de Rembrandt, quisieras, no siempre pero a veces sí, quisieras que un ser afín estuviera a tu lado, que pudieras tocar, que pudieras acariciar, que no te asediara a preguntas, se parara a contestar el teléfono o pusiera un e-mail. Cómo te hace falta un perro. Alguna vez le dedicaste un poema a uno, y ni siquiera las gracias te dio. Cómo te hace falta un perro que se duerma arriba de ti. Que te lama la cara para despertarte. Que te reciba con alegría. Tal como te reciben tus hijos. Quizás por eso cuando le haces cosquillas a tu hijo le dices que estire los brazos y las piernas como si fuera un perrito. Él, tu hijo, se siente tan feliz cuando haces eso. (32-33)

EN LOS PASILLOS DEL HOSPITAL DONDE TU PADRE AGONIZA. Cada trago revivirá en ti la voz de tu padre. Aquella vez del paseo a Tlaxcala, adonde él no quería ir y al que terminó cediendo porque todo mundo lo presionó; o aquella otra en que se metieron al cine a ver cualquier estupidez, que cuando salieron se comieron unos tacos y que por fin él dijo que en ese momento que eran tan felices, justo en ese instante, un niño que sería artista estaba naciendo. Un artista que haría feliz al mundo, a costa de sufrir él. No te gustaba que tu padre dijera esas cosas. Mejor que se mantuviera callado, como siempre. Cada trago revivirá en ti los ojos de tu padre. Viéndote. Amándote con la

laureada trayectoria no pueden resumirse en el espacio de una nota al pie. Se puede consultar *online* una lista completa de sus publicaciones en la entrada que le ha destinado la *Enciclopedia de la literatura en México*.

⁷ En el ensayo “La celda 55” (*Una cerveza* 19-22) aparece por primera vez el sistema de división por puntos que estructurará su siguiente libro.

⁸ Por ejemplo, Ruvalcaba apunta los siguientes modos de beber ron: en las rocas, la clásica cuba, la cuba en lata de Coca-Cola, en bolsa de plástico, con limón, en un removedor, frente al mar, en la banqueta, en la sala del coleccionista, en un peps(c)ilindro, delante de una mujer desnuda, delante de tus hijos jugando, leyendo un cómic de Batman.

mirada. Nadie más te mirará así. Algo tiene la vista de los progenitores varones, algo en lo que campea la protección, el orgullo, la confianza de la estirpe. Te miraba como se mira un juguete. Cada trago revivirá en ti aquella mano que besabas al saludar o al despedirte. Costumbre que se la llevó el diablo. Ya nadie besa la mano de sus padres. (41)

Por su parte, los ensayos “Un poema para Bukowski” y “Entre el alcohol, la poesía y la novela breve” introducen, respectivamente, un poema sobre un referente vital y literario norteamericano en el cierre, y una serie de pensamientos y apuntes metaliterarios de dimensiones más medidas que prefiguran, de una manera más palpable, la estética de *El arte de mentir*. Ahora bien, habrá que esperar hasta “50 aforismos sobre la ‘m’” (2005, 103-106), uno de los últimos textos de *Una cerveza de nombre derrota*, para que aparezca por primera vez el término “aforismo”. En esta provocadora serie de directrices o “manual de supervivencia” masculina, Ruvalcaba se aleja deliberadamente de la tópica amorosa para construir un contradiscurso aforístico:

21) Las mujeres sufren metamorfosis constantes. Las más arrojadas se tornan conservadoras; las bellas, atroces, y las comprensivas, intolerantes. Todo para hacerte sentir equivocado. (104)

41) No se te ocurra leerle estos aforismos a una mujer; te someterá para demostrarte que estoy equivocado; o mejor, que ella tiene la razón. (105)

45) Cuando un amigo le envía saludos a tu mujer a través de ti, se la quiere coger y te quiere coger a ti; aunque ella le importe menos. (105)

47) Si no tienes pulmones, no fumes puro. Si no vas a llegar hasta el final, no mires a la mujer de tu amigo. (106)

De todas formas, el calculado cinismo de Ruvalcaba se consolida en *El arte de mentir*. Según Peter Sloterdijk, el cínico se dedica a desnudar los mantras sociales que la verdad recoge bajo su apariencia consensuada (2003, 30). Para el autor mexicano, autoproclamado “misógino incómodo” (2005, 117-119), escribir es siempre un acto a la contra; de igual modo, el aforismo se distingue por ser el refugio genérico de pesimistas, misántropos o humoristas, quienes hallan en la brevedad *epatante* la vía para desarticular los automatismos del pensamiento y del lenguaje. Por esta razón, para contrarrestar las formas de la falsa conciencia ilustrada (Sloterdijk 2003, 37), el cínico ha de atacar con precisión y contundencia las debilidades de la ideología allí donde esta se muestra tan hegemónica como contradictoria, ilusa o falaz.

Con todo, durante el proceso Ruvalcaba no insinúa ninguna propuesta —o promesa— restauradora de un orden añorado, sino la constatación de un estado paradójicamente pesimista y ejemplarizante. Pese a que el creador afirma en “La derrota soy yo”, sección que cierra el círculo abierto desde el título, que “lo peor que le pudiera pasar a un derrotado es ser ejemplar” (2005, 139), su aforística muestra, en cambio, varios vasos comunicantes con la tradición didáctica y sapiencial, a modo de contraejemplos cínicos o píldoras de sabiduría decadente. En definitiva, esta vuelta de tuerca a la *aurea mediocritas* horaciana implica un giro bukowskiano del conocimiento hacia la sabiduría del perdedor y del resiliente. Su mirada se detiene en temas e imaginarios invisibilizados por las sociedades del éxito. Así, “Un poco de carne cruda no cae mal” supone, a la vez que un ejercicio estético sobre la pobreza, una ética de la composición:

2. La vista de un individuo paupérrimo echa por tierra todas las buenas intenciones. La pobreza revela un estado de descomposición inocultable. Por más que la voz mediática hable de progreso, de igualdad, de compensación social, la pobreza pulveriza la demagogia. Porque delante del fenómeno de la pobreza las cosas parecen fracturarse. Todo lo que se conoce por confianza, las acciones legítimas que se emprenden en los campos de la educación, del suministro de empleos, se esfuman como por arte de magia. (2013, 23)

5. Hoy día, la pobreza está pasada de moda para los escritores. No se escribe más de la pobreza. Hay temas mucho más significativos –en el sentido de que venden más–, como el de los triunfadores, el de los exitosos, el de las mujeres que se desapegan de sus hijos y se convierten en mujeres emblemáticas por su poder de decisión, por su empuje en la empresa donde trabajan, por su capacidad para desplazar al varón en los puestos clave; el de los tipos que tratan de superar en todo a todos, y que se les hace poco; el de los que se lo pasan pregonando los valores de la ética y la moral y en casa maltratan psicológicamente a la esposa además de tener una amante para los fines de semana. Y cabría preguntarse por qué acontece esto: ¿de verdad ha disminuido dramáticamente, para bien, el número de pobres?, ¿o es que la literatura está sufriendo una especie de deshumanización?, ¿o es que las cosas están sufriendo una transformación radical? (2013, 25)

Sin lugar a duda, Ruvalcaba ha elaborado en *El arte de mentir* una intrincada sinfonía *Inconclusa* –“la más breve e imperfecta, es inmortal” (2013, 318)– en la que confluyen una voluntad orgánica como el “fichero” que vehicula las notas aisladas de los aforismos y fragmentos. De hecho, el símil musical no finaliza en la notación sobre el pentagrama libresco, ya que el sentido subyace justamente en las resonancias creadas a través del contacto entre los signos. Como el mismo autor comenta acerca del compositor alemán Johannes Brahms en un significativo ensayo:

Cada obra establece una unidad orgánica propia, pero a la vez es parte de otra unidad mayor. Se dice que la música de Brahms es difícil de escuchar; algo hay de cierto en esto, pero la cuestión es familiarizarse con su *oceanidad* sonora. De ahí en adelante todo es grato. (2013, 345)

Esta “oceanidad sonora” remite a la metáfora de la “cristalización” empleada por Maurice Blanchot para referirse a la escritura fragmentaria de Nietzsche. En consideración del novelista francés, las iluminaciones del filósofo alemán semejan organismos que conforman “secreciones cristalinas de un líquido matricial sobresaturado”; si bien este proceso suele acabar en fracaso, provocan que “en un instante la obra se haga visible y presente” (2008, 179). Curiosamente, una de las formas de fracaso es consecuencia directa de la constitución de ese paisaje sonoro: la consagración del efecto coral del fichero en detrimento del impacto singular de cada aforismo. Por ejemplo, en “El abecedario de la admiración”, además de elaborar un fichero/tratado sobre la admiración, Ruvalcaba recurre al lexema “abecedario” para ensalzar aún más el fuerte valor ordinal de la palabra:

1. En cuestiones de estética y de orden espiritual, lo digno de admiración es bienvenido, lo que provoca una elevación interior es inobjetable. ¿Cómo no admirar lo que remonta a la más tierna infancia?

- ***
3. Se admira aquello que se es incapaz de hacer. Aquello a lo que se aspira, pero que nunca se podrá conseguir.
- ***
4. Si no se admira lo que provoca fascinación, se genera la envidia.
- ***
12. Es más fácil admirar a un muerto que a un vivo. Entre otras cosas, se corren menos riesgos de hacer el ridículo.
- ***
13. Hay muertos cuya admiración se dificulta. Se convierten en seres de culto. Y entrar a su círculo de admiradores tiene su precio. (2013, 237-240)

3.2 Armando González Torres

Lógicamente, la parataxis de las “fichas” no es el único procedimiento empleado para rebatir los principios de aislamiento textual y la fragmentariedad libérrima. Entre otras opciones, el premiado ensayista y poeta defenido Armando González Torres⁹ (1964) va a recurrir en su aforística –*Eso que ilumina el mundo* (2006), *Sobreperdonar* –su seudónimo tuitero– (2011), *Salvar al buitro* (2014) y *Es el decir el que decide* (2017)– a mecanismos de cohesión gramaticales y discursivos como deícticos, conectores o repeticiones léxicas y sintagmáticas que testimoniarían, en opinión de Hiram Barrios, “la continuidad de una idea en más de un aforismo” (2013, 22).

Para el autor, la hibridez genérica del aforismo difícilmente podría adscribirse a una única modalidad; de ahí que esta escritura responda a un “temperamento aforístico” (Bugarini 2015) que impregnaría los microtextos de cualidades irónicas, escépticas, pesimistas. Por tanto, en vez de una definición poetológica del género, aboga por una metodología inquisitiva y cuestionadora en su escritura, así como por un especial talante. Como resume González Torres: “se trata de una variedad de registros que lo que intentan también es escapar a estas restricciones del discurso lineal, de lo que sería la narración convencional, el relato, y que intentan abordar distintas aristas de la realidad” (Aguilar 2016).

En su primer libro de aforismos, *Eso que ilumina el mundo*, se anticipan algunas de las claves compositivas que van a caracterizar su producción al completo, aunque con algunos matices. Dentro de la primera sección, “Extravío” muestra un cierto encadenamiento lógico de cada “pieza” a través de conceptos clave que desarrollan la noción de extravío apuntada en el paratexto. Además, como se apuntó al inicio, la presencia de algunos conectores hilvana un discurso paradójica y deliberadamente fragmentario, al que el autor somete a una tensión centripeta:

Decía: todo el camino conduce al desierto,

⁹ En concreto, ha publicado cinco libros de poesía –*La conversación ortodoxa* (Aldus, 1996), *La sed de los cadáveres* (Daga, 1999; reeditado en Ediciones del Ermitaño, 2013), *Los días prolifos* (Verdehalago, 2001), *Teoría de la afrenta* (CONACULTA, 2008), *La peste* (El Tucán de Virginia-Dirección General de Publicaciones, 2010)–, la plaquette *Con un poco de sol en las espaldas* (Parentalia-FONCA, 2013) y los ensayos *Las guerras culturales de Octavio Paz* (Colibrí, 2002; reeditado en COLMEX, 2014), *¡Que se mueran los intelectuales!* (Joaquín Mortiz, 2005), *El crepúsculo de los clérigos* (Terracota, 2008), *Del sexo de los filósofos* (Gobierno del Estado de México, 2011; reeditado en FOEM-Gobierno del Estado de México, 2016), *La pequeña tradición* (UNAM-El equilibrista, 2011), *¡País de ladrones!* Evelyn Waugh y México (FEDEM-Secretaría de Cultura, 2017), *Los signos vitales. Anacronismo y vigencia de Octavio Paz* (Libros Magenta, 2018) y *La lectura y la sospecha. Ensayos sobre creatividad y vida intelectual* (Ediciones Cal y Arena, 2019).

en cada corazón arde una zarza.

Y agregaba: debes perder la memoria de ti mismo para adentrarte en la ciudad de tu alma donde te encontrarás con otros.

[...]

¿Ahí donde terminan todos los caminos se abre el camino?

No, la ruta verdadera la desaprendemos a medida que buscamos un camino.

¿Y no hay vías de oración que nos conduzcan a nuestro recto destino?

Nuestro destino es extraviarnos y hollar con nuestros pasos febriles el camino. (2006, 12-13)

Aquí, la estructura dialógica, casi socrática por el planteamiento de preguntas y respuestas, proporciona a “Extravío” una fuerte cohesión léxica y sintáctica. El *homo viator* se convierte en figura insoslayable de esta serie de intuiciones (en)caminadas que no solo metaforizan el sentido, sino que también fundan un orden discursivo determinado por el propio fluir de la reflexión y de los pasos. González Torres describe muy bien esta ambivalente poética de la dispersión y de la “concertación”:

En la caminata, el paseo, el transcurso por la ciudad te da ideas o intuiciones que pueden ser muy fecundas para trabajar. Después las guardo temáticamente, piezas que pueden parecer inconexas, pero, a medida que se va acumulando material, van encontrando sus propias afinidades dentro del cuerpo de escritos que se van teniendo. (Muñoz 2017)

Por otra parte, se producen en la obra frecuentes interpelaciones a distancia. En este sentido, el poeta recurre de nuevo a la imagen del tránsito como figura articuladora del cuerpo textual. Una muestra de este modelo se observa en “Hacia una conversión” (2006, 43-54) y “El camino de la expiación” (57-66). En el primer ejemplo, se despliegan una serie de textos más largos en los que el yo gramatical se explaya en su deseo de purificación, en el progresivo despojamiento de su autobiografía por medio del ayuno estilístico y existencial: “Quería huir del mundo, olvidar las palabras falsarias, purificarse en un desierto, ayunar o, mejor, comer sus propios miembros y emitir, como única oración, los eructos resultantes” (54). Sin embargo, en el segundo caso, la disposición de los ocho fragmentos numerados se puede relacionar con la práctica itinerante del vía crucis. Así, en cada una de las ocho estaciones se va a llevar a cabo un remedo de oración mental ignaciana o composiciones de lugar infernales y oníricas, que beben directamente del imaginario dantesco.¹⁰

En esta línea, sobresale la sección “Siete pecados he cometido” (25-42), que remite de manera ineludible al intertexto de Dante. Sin embargo, a diferencia del camino de purificación anterior, predominantemente introspectivo, González Torres realiza en estas composiciones una suerte de tratado de anatomía moralista donde se ejecuta la vivisección de los siete pecados capitales: cada pecado va a ser diseccionado, observado al microscopio y “transcrito” de un modo crudo, científico y, ocasionalmente, irónico o sarcástico. Por ejemplo, la pereza sugiere un proyecto de existencia/resistencia a los modos de vida planificados, una microfilosofía de la ataraxia que ahonda en esa

¹⁰ Sirva de ejemplo la sexta estación del particular camino a la cruz del poeta: “Un día quise desperezarme; mi brazo crujió y deshice una bien armada telaraña. Otra vez, al cambiar de posición para descansar, advertí una línea blanca de gusanos surcando mi costado, y lo peor fue cuando, al rascarme un oído, cayeron cuerpos sólidos como escarabajos y escaparon insectos voladores. Tuve entonces miedo y asco de tocarme, pues una vida que no era la mía, y que ni siquiera sabía si era vida, habitaba mi cuerpo impunemente” (*Eso que ilumina el mundo* 64).

noción de extravío y despojamiento mundano:

La pereza es una renuncia que carece de utilidad, una rebelión gratuita ante el calendario y los ritmos mundanos. Algo tiene de heroico ese gesto de reticencia ante el movimiento incesante, ese rechazo al mínimo esfuerzo que busca merecer la quietud, hacer plácidamente nada. (33)

Sin practicar ningún ascetismo, sin haber recibido ninguna gracia, sin aspirar a ninguna santidad, ese holgazán había llegado al grado óptimo de indiferencia hacia sí mismo que prescriben las religiones perfectas. (34)

De acuerdo con la teología del autor, la gula expresa la obsesión intelectual y literaria de los “no saciados”, un pecado que ha de ser contrarrestado mediante la práctica de la virtuosa templanza. Es más, la gula manifiesta un especial “gusto por la repostería” (36); es decir, ante las formas artificiosas y retoricistas, se va a predicar la contención y el equilibrio aforístico.

Por otro lado, González Torres demuestra una veta predominantemente lírica en la mayor parte de sus composiciones. En buena medida, las referencias a ideas apuntadas en el capítulo anterior acerca de las concomitancias del aforismo moderno-analógico con las prácticas epifánicas y con ciertos presupuestos “místicos”, como la revelación o el *Lichtung*, son extrapolables en la obra del creador mexicano:

Recibir sin saber, dar sin pensar, decir sin hablar.

En ese instante de revelación o de zozobra,
apelamos a nuestros silencios olvidados. (84)

En este sentido, “Algazara” (85-86) representa el episodio final de la ascesis mística que, de alguna manera, parece evocar el autor a lo largo de *Eso que ilumina el mundo*: el éxtasis de la voz-verbo, que escucha, aguarda y prepara su emergencia en medio del bullicio. De todas formas, aunque se puede apreciar por primera vez en “Ilusos” (55), este estilo casi versal y cohesionado que singulariza su obra poemático-aforística posterior adquiere aquí su plenitud:

[...]
Antes de cualquier palabra está tu voz,
antes de cualquier gesto está tu voz.

Voz recia que se nutre del silencio.

¡Ay, lenguas carentes de voces!

¿Sabes? La voz es un templo incierto donde esperamos la manifestación de la palabra demorada. (86)

En *Salvar al buitre* (2014), su penúltima incursión en el género, González Torres presenta cada apartado numerado a modo de variaciones supeditadas a un marco común, que se correspondería con uno de los cinco capítulos del libro, a saber: “Salvar al buitre”, “De la memoria y el olvido en la infancia”, “Recuerdo de los barrios tristes”, “Cosquillas” y “Literatura y adolescencia”. La cohesión textual se alcanza por métodos

más sutiles que la mera inserción de numerales, conectores o enlaces. La crítica ha sabido observar la continua aparición en las páginas de un yo evocador –sobre todo en “Recuerdo de los barrios tristes”–, que compone una suerte de “diario de hastíos” o breviarío aforístico “a golpes de melancolía” (Sevilla 2015); a través de sus remembranzas, González Torres otorgaría al conjunto una cierta sistematicidad. En este apartado (2013, 21-33), la información contextual se limita a elementos simbólicos materializados en reflexiones mínimas que bordean la estampa lírica. De esta suerte, el poeta y ensayista mexicano compone un mosaico de esos “barrios tristes” particulares y universales; un espacio infernal, urbano y tedioso acentuado por la repetición letánica del sintagma “barrio triste” en todos los aforismos del capítulo:

En los barrios tristes la filosofía es la concubina del pregón, los tratados de ontología suelen iniciar con un “damita”

En los barrios tristes, para que no denoten hambre, a los niños se les tatúa en el rostro la expresión satisfecha que se exhibe después de una comida caliente y abundante.

[...]

En los barrios tristes, los más devotos negocian con Dios, lo incluyen en los cálculos de sus fechorías y le esquilman el botín.

Cada individuo, viva donde viva, tiene dentro de sí su barrio triste.

Pero es bueno saber que los salvadores han andado, de aquí para allá, sobre un borrico, en los barrios tristes. (32-33)

Siguiendo la terminología de Susini-Anastopoulus, el “yo trascendental” actúa en estos cuadros como “principio creador y reconciliador” (1997, 232); esto es, se convierte en garante utópico de la unidad de los fragmentos. Asimismo, como aprecia Bugarini, existe en la obra una cierta linealidad cronológica –desde la infancia hasta la madurez lectora– en la estructura de *Salvar al buitre* (2014).

Por otra parte, el crítico mexicano subraya la codependencia de la estructura con cada microtexto que puede funcionar, además, de manera autosuficiente: al mismo tiempo que propone una panorámica global, se esfuerza por visibilizar cada pincelada. Los subapartados de “De la memoria y el olvido en la infancia” ejecutan sus respectivas variaciones sobre el olvido y la desmemoria colectiva e individual, simbolizados por el yo-niño amnésico y libre de las responsabilidades de un yo-adulto regido por su “perniciosa memoria” (2014, 15). El subapartado noveno representa otra excelente muestra del carácter serial y gramaticalmente cohesionado de la obra por medio de anáforas o conectores. Así, la coherencia temática se refleja en ese jardín primero y paraíso infantil, edad de oro en la que la dialéctica recuerdo/olvido va conformando la personalidad adulta:

Aun sin recordar nada de la primera infancia, algo nos pesa demasiado.

En toda esa vaga tristeza que te circunda, ya no hay nada parecido al recuerdo.

En cada olvido imaginemos que hay un dato de dicha, de heroísmo perdido.

Por lo demás, ningún recuerdo desaparece, simplemente se recicla en otros vientres.

Y algún día, entre excrecencias, encontraremos nuestro recuerdo más antiguo, puro y

luminoso. (20)

Ahora bien, la perspectiva alucinada y (re)creativa del niño adquiere nuevos matices en “Cosquillas” (35-49), sección marcadamente metaliteraria en la mirada del infante, que encarna una poética aforística opuesta a la –en exceso– domeñada poética del adulto: “En sus mejores textos, el escritor adulto plagia siempre al niño triste y desconcertado que fue” (35). Es evidente que estas series se relacionan con las del primer apartado mediante la confrontación niño/adulto. González Torres recomienda mantener una actitud irreverente ante el lenguaje y la literatura, siempre al borde del desastre o de una castradora autoconciencia. Frente a la “adulta” gramática, expresión sedentaria y tiránica de una lógica convencionalizada y arbitraria, el niño aforista es un desarticulador retórico-lingüístico innato, que cuenta con una especial intuición y sensibilidad para jugar con un lenguaje más sustantivo que adjetivo. Por esta razón, la mirada infantil que escribe o lee es única a la hora de retorcer la palabra y, de este modo, revelar aquellas zonas ocultas, ambiguas o extrañas del código:

La buena literatura replica la sensación de una travesura infantil: el máximo goce dentro del máximo peligro. (37)

Niño es aquel que tiene ilusión de que el lenguaje nunca se acaba. (37)

Toda palabra se eleva como en un juego de vértigo infantil, y cae mareada, mirando al porvenir. (39)

Hemos olvidado esa máxima infantil, que solo conservan algunos grandes artistas: correr desbocadamente, y sin miedo, antes de saber caminar. (43)

Algunos escritores que no encuentran al niño que fueron, lo llaman a gritos o intentan sobornarlo con dulces. (45)

En una entrevista, explica González Torres que, “más que intentar reflejar un clima exterior, mi escritura intenta reproducir un paisaje interior y, sobre todo, un conjunto de temas e inquietudes que se repiten a lo largo de la tradición, más allá de las coyunturas particulares” (Bugarini 2015). En suma, esta convivencia de la fragmentariedad con un sólido armazón, representado, en primer plano, por el yo y, en segundo lugar, por dominantes temáticas y formales bien asentadas, supone un modelo de “coherencia discursiva” alternativo al orden lógico-sucesivo tradicional o a la mera recopilación de aforismos. Como confiesa el aforista mexicano: “soy una serie ordenada de raptos de locura” (2006, 15).

4. Conclusiones

La cartografía del aforismo contemporáneo desvela un corpus de autores y obras que recurren a la brevedad con una evidente voluntad de transgresión y apertura. A pesar del canto de sirenas del pensamiento lógico, fragmento y aforismo no son caras de una misma moneda; comparten una apariencia, no una manera de mirar: más ensayística y paratáctica en Eusebio Ruvalcaba, más lírica y “cohesionada” en Armando González Torres. Como se ha podido advertir, ni el aforismo ni el fragmento suponen una enmienda a la totalidad, sino que confluyen en un espacio genológico, estético y compositivo colonizado por la pluralidad; en este sentido, las prácticas aquí analizadas muestran un complejo mapa de posibilidades genéricas que indaga, justamente, en las

complejas relaciones establecidas “entre lo micro y lo macro, entre la unidad y el conjunto, entre la individualidad y la pluralidad, entre el texto y el libro” (González 2018, 99).

Referencias bibliográficas

- Aguilar, Yanet. “González Torres hace aforismo del lenguaje.” *El Universal*, 24 dic. 2016, <http://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/letras/2016/12/24/gonzalez-torres-hace-aforismo-del-lenguaje>. [15/02/2017].
- Andrés-Suárez, Irene, ed. *Antología del microrrelato español (1906-2011). El cuarto género narrativo*. Madrid: Cátedra, 2012.
- Ángel-Lara, Marco Aurelio. “Aphoristic Brevity: Towards a Critique of the Common Theoretical Approach”. *Pensamiento y Cultura* vol. 14, n.º 1 (2011a): 79-93.
- Ángel-Lara, Marco Aurelio. “Aphorisms: Problems of “Empirically Based Research”. *Orbis Litterarum* vol. 66, n.º 3 (2011b): 194-214.
- Ángel-Lara, Marco Aurelio. “Aphorisms and philosophy: Contextualizing aphoristic texts: assumptions about subject-matter”. *Journal of English Studies* n.º 9 (2011c): 29-54.
- Ángel-Lara, Marco Aurelio. “Some Aphoristic Reading Effects: The Experience of an Apparent Disproportion between Textual Size and Meaning”. *Pensamiento y Cultura* vol. 16, n.º 2 (2013): 122-43.
- Ángel-Lara, Marco Aurelio. “Aphorisms of Opening Effect (and of Closure Effect)”. *Pensamiento y cultura* vol. 18, n.º 1 (2015): 76-106.
- Atlas, Dustin N. “The Craft of Aphorism: Philosophy Above the Book”. *Skandalon* vol. 1, n.º 1 (2005): 33-46.
- Barrios, Hiram. *El aforismo mexicano. Tres ejemplos literarios*. Tesis de maestría, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 2013.
- Barthes, Roland. *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral, 2002.
- Blanchot, Maurice. *El paso (no) más allá*. Barcelona: Paidós, 1994.
- Blanchot, Maurice. *La conversación infinita*. Madrid: Arena Libros, 2008.
- Bugarini, Luis. “Armando González Torres lanza el libro *Salvar al buitre*.” *Excelsior*, 22 feb. 2015, <http://www.excelsior.com.mx/expresiones/2015/02/22/1009658>. [15/02/2017].
- Bugarini, Luis. “Salvar al buitre, de Armando González Torres.” *Gaceta Frontal*, 14 oct. 2014, <https://gacetafrontal.com/2014/10/14/salvar-al-buitre-de-armando-gonzalez-torres/>. [15/02/2017].
- Bundgaard, Ana. “Fragmento, aforismo y escrito apócrifo: formas artísticas del pensamiento”. *El ensayo, entre la filosofía y la literatura*. Ed. Juan Francisco García Casanova. Granada: Comares, 2002. 67-94.
- Cheymol, Marc, ed. *Máximas francesas*. Editorial Offset, 1987.
- Déchery, Laurent. “Réflexions sur l’aphorisme et la maxime à l’âge classique”. *Romance Quarterly* vol. 42, n.º 1 (1995): 3-17.
- Deleuze, Gilles y Felix Guattari. *Rizoma (introducción)*. Valencia: Pre-Textos, 1977.

- Derrida, Jacques. "El aforismo a contratiempo". *Conjunciones. Derrida y compañía*. Eds. Cristina de Peretti y Emilio Velasco. Dykinson, 2007. 381-396.
- Elias, Camelia. *The Fragment. Towards a History and Poetics of a Performative Genre*. Peter Lang, 2004.
- González, José Ramón. (2008). "Notas sobre el aforismo." Fernando Menéndez. *Hilos sueltos*. Valladolid: Difácil, 2008, pp. 7-31.
- González, José Ramón, ed. *Pensar por lo breve. Aforística española de entresiglos (1980-2012)*. Gijón: Trea, 2013.
- González, José Ramón. "Entre lo micro y lo macro: hacia una tipología empírica del libro de aforismos como género de discurso". *Microtextualidades. Revista Internacional de microrrelato y minificción*, 3 (2018): 97-107.
- González Torres, Armando. *Eso que ilumina el mundo*. Oaxaca: Almadía, 2006.
- González Torres, Armando. *Salvar al buitre*. Ciudad de México: Cuadrivio, 2014.
- González Torres, Armando. *Es el decir el que decide*. Ciudad de México: Cuadrivio, 2016.
- Helmich, Werner. "Discontinuité donnée et discontinuité recherché. Plaidoyer pour une désambiguïsation de certains termes littéraires". *Poétiques de la discontinuité de 1870 à nos jours*. Coord. Isabelle Chol. Presses Univ. Blaise Pascal, 2004. 25-43.
- Helmich, Werner. "L'aforisma como genere letterario". *La Brevità felice. Contributi alla teoria e alla storia dell'aforisma*. Ed. Mario Andrea Rigoni. Marsilio Editori, 2006. 19-49.
- Horstmann, Ulrich. "The Aphorist as Go-Between." *REAL. Yearbook of Research in English and American Literature. Vol. 13*. Ed. Herbert Grabes. Gunter Narr Verlag, 1997. 149-159.
- Montandon, Alain. "Le fragment est-il une forme brève?". *Fragments et Formes Brèves. Actes Du Iie Colloque International. Decembre 1988*. Coord. Benito Pelegrin. Université de Provence Aix-Marseille 1, 1990. 117-130.
- Montandon, Alain. *Les formes brèves*. Hachette, 1992.
- Muñoz Munguía, Ricardo. "Es el decir el que decide." *Siempre*, 26 mar. 2017, <http://www.siempre.mx/2017/03/es-el-decir-el-que-decide/>. 5 de mayo de 2017.
- Neila, Manuel. "Formas breves: aforismos, máximas y fragmentos". *Cuadernos Hispanoamericanos* n.º 778 (2015): 43-53.
- Nietzsche, Friedrich. *El crepúsculo de los ídolos o Cómo se filosofa con el martillo*. Madrid: Alianza, 1993.
- Noguerol Jiménez, Francisca. "Híbridos genéricos: la desintegración del libro en la literatura hispanoamericana del siglo XX." *Rilce. Revista de Filología Hispánica* vol. 15, n.º 1 (1999): 239-250.
- Perec, George. *Pensar/Clasificar*. Gedisa, 2008.
- Rosso, Corrado. *La "Maxime". Saggi per una tipologia critica*. Il Mulino, 2001.
- Ruvalcaba, Eusebio. *Una cerveza de nombre derrota*. Oaxaca: Almadía, 2005.
- Ruvalcaba, Eusebio. *El arte de mentir*. Oaxaca: Almadía, 2013.
- Savater, Fernando. *Tirar de la cuerda*. Granada: Cuaderno del Vigía, 2012.
- Sevilla, (San) Isidoro de. *Etimologías*. BAC, 2004.
- Sevilla Gutiérrez, Ricardo. "Metáforas que hieren." *Excelsior*, 26 jul. 2015,

<http://www.armandogonzaleztorres.com/reseñas?lightbox=i141sre>.
[15/02/2017].

Sloterdijk, Peter. *Crítica de la razón cínica*. Siruela, 2003.

Susini-Anastopoulos, Françoise. *L'écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*. Presses Universitaires de France, 1997.

Villoro, Juan. "La voz en el desierto." Georg C. Lichtenberg. *Aforismos*. México DF: FCE, 1989. 11-84.

Yépez, Heriberto. "Fichas sobre el aforismo en México." *Ensayos para un desconcierto y alguna crítica ficción*. Fondo Editorial de Baja California, 2001. 281-324.

Brevedad disruptiva en la minificción infantil contemporánea Disruptive brevity in contemporary children's minifiction

Eva ÁLVAREZ RAMOS
Universidad de Valladolid
evamaria.alvarez.ramos@uva.es
ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7812-6592>



Microtextualidades
Revista Internacional de
microrrelato y minificción

Directora
Ana Calvo Revilla

Editor adjunto
Ángel Arias Urrutia

Artículo recibido:
Enero 2020
Artículo aceptado:
Marzo 2020

Número 7, pp. 81-94

DOI:

<https://doi.org/10.31921/microtextualidades.n7a5>

ISSN: 2530-8297



Este material se publica bajo
licencia Creative Commons:
Reconocimiento-No Comercial-
Sin Derivadas
Licencia Internacional
CC-BY-NC-ND

RESUMEN

La incursión del microrrelato en la literatura infantil deja patente la facilidad de adaptación del género. El trasvase muestra cómo los elementos propios de las minificciones pertenecen también al mundo infantil. Aquellos, sin embargo, que son ajenos a la infancia, parecen haber encontrado un hueco fértil en el que germinar. La irrupción de estos elementos disruptivos en las ficciones infantiles trae consigo un cambio en el paradigma del lector. Mutación buscada en los últimos años en el panorama literario infantil. Se revitaliza así un ámbito, tradicionalmente depauperado e infravalorado.

PALABRAS CLAVE: Adaptación, brevedad, literatura infantil, microrrelato infantil, minificción infantil, palabra e imagen, renovación literaria.

ABSTRACT

The incursion of the micro story in children's literature makes clear the ease of genre adaptation. The transfer shows how the elements of minifictions also belong to the children's world. Those, however, who are oblivious to childhood, seem to have found a fertile space in which to germinate. The emergence of these disruptive elements in children's fictions brings a change in the paradigm of the reader. Mutation sought in recent years in the children's literary landscape. An area, traditionally depauperated and undervalued, is thus revitalized.

KEYWORDS: Adaptation, brevity, children's literature, children's micro story, children's minifiction, literary renewal, word and image.

1. Literatura adulta en un mundo infantil¹

La apropiación infantil del producto literario adulto es una actividad cotidiana dentro del panorama internacional, tanto en el ámbito oral como en el editorial. Siempre han existido versiones para niños de obras consagradas para adultos. Más si tenemos en cuenta el fenómeno y la vitalidad atemporal del concepto “literatura ganada”,² aquella que pone al alcance de los más pequeños producciones no pensadas en su origen para ellos, pero que se destinan, generalmente acondicionadas, a los nuevos receptores.³ Tal es el caso de obras complejas y universales como *Gargantúa y Pantagruel*, *Robinson Crusoe* o *Los viajes de Gulliver*. Estos procesos de apropiación redundan en una pérdida de identidad del original al convertirse en obras parcializadas, de las que se extrae solamente alguna de sus partes, con el consiguiente reduccionismo y menoscabo del espíritu primigenio.

Cantidad y calidad entran en juego en la valoración de la literatura infantil. La falta de una producción literaria propia, el utilitarismo con el que ha sido explotada y el denostado valor que se le ha dado siempre a esta rama de la literatura ha llegado, incluso, a la anulación o negación de su existencia (pensemos de manera extensiva en lo defendido por Benedetto Croce (2002): el arte como intuición, sin utilitarismos, el arte sin adjetivos).

No sucede, sin embargo, lo mismo (o eso queremos creer), cuando nos situamos en la adaptación de un género considerado y empleado hasta el momento solo en el ámbito de la literatura madura. El trasvase se produce, normalmente, a través de la literatura juvenil, quizá por ser un terreno ‘de nadie’ en el que es factible cruzar la delgada línea roja que separa al joven del adulto:⁴ “una vez introducido el género en la narración juvenil, las corrientes internas de la literatura para niños favorecen también el traspaso a edades menudas, a menudo con nuevos cambios y adaptaciones” (Colomer, 2010: 169). Mutaciones que no contaminan el género, sino que contribuyen a reforzarlo como tal y a darle una oportuna entidad en la literatura infantil.

Consideramos al microrrelato⁵ como género con identidad propia, ya defendida, entre otros, por Zavala (2004a), Lagmanovich (2006), Andres-Suárez (2010) o Trabado Cabado (2010).⁶ Existen ciertos rasgos intrínsecos que le confieren dicha idiosincrasia,

¹ El presente trabajo se inscribe dentro de las labores de investigación llevadas a cabo al amparo del PID *Palabra e Imagen*, (PID 6/19-20)

² A veces referida como ‘recuperada’, una mala traducción del francés ‘*dérobé*’. No se puede, como indica Juan Cervera (1989), recuperar lo que nunca fue propio.

³ No todas, empero, pasan por el tamiz de la adaptación. Dentro de esta literatura ganada se encuentran también todas las formas folclóricas, romances y canciones de la tradición oral, que sufren menos mutaciones que, por ejemplo, la narrativa, tal es el caso de los cuentos populares de Perrault, los hermanos Grimm o *Las mil y una noches*. Este acervo literario se ha visto engrosado con multitud de adaptaciones no siempre realizadas con buen tino ni en la elección ni en la forma (Cervera, 1989 y 1991). Otras hay que se han mantenido invariables como, por ejemplo, *El Principito* o *Platero y yo*, por citar algunas de ellas. Estudio aparte merecería la invariabilidad de estas dos obras y su permanencia en el imaginario literario infantil.

⁴ Así lo defiende Teresa Colomer que señala que estas adaptaciones genéricas tienen un origen claro en la narrativa adolescente, al existir una barrera difusa entre la literatura juvenil y la adulta (2010).

⁵ Se emplearán indistintamente los términos: microficción, nanoficción, microrrelato, literatura cuántica... No es cometido de este trabajo entrar a discutir sobre la correcta denominación del género, más en un ámbito como el infantil.

⁶ Lagmanovich apostilla, tomando como base la escala básica de la narratividad, que “los microrrelatos constituyen

entre ellos: la narratividad y la brevedad, la intensidad expresiva y la concisión, y la fragmentariedad e hibridez genérica. Ya se ha tratado cómo se ha producido el trasvase del ámbito adulto al infantil y cómo los elementos discursivos mencionados y los formales como la estructura sencilla, personajes caracterizados, elipsis, ausencia de descripciones... hacían su entrada en el panorama literario de la infancia (Álvarez Ramos, 2019). Los ejemplos estudiados demostraron que la incursión del género adulto en el ámbito infantil se ha realizado con “total transparencia, sin traza contaminante alguna, más allá de aquellas leves modificaciones íntegramente derivadas del desarrollo intelectual del receptor” (110).

En esta ocasión creemos pertinente traer a colación otros de los rasgos claves de la minificción como la fractalidad y fragmentariedad discursivas, los finales sorprendidos, dentro del ámbito formal, y, estrechamente relacionado con ellos, su valor pragmático. Aquel que desafía al lector en busca de su complicidad con la clara intención de activar su competencia lectora, destreza que, en lo más básico, se desarrolla propiamente en la infancia y adolescencia. Y apostamos ahora por dichos aspectos por ser los que más disrupciones presentan dentro de la producción literaria infantil de las últimas décadas y los que, a nuestro juicio, están contribuyendo, entre otros, a la renovación y revalorización de la literatura infantil, que ha ido abandonando poco a poco el camino de lo ñoño, lo doctrinal y lo simplista para ir haciéndose un hueco (todavía pequeño) dentro de la crítica y empezar a ser merecedora de respeto.

2. La minificción y sus disrupciones en la infancia

Es precisamente la brevedad lo que le confiere a la minificción los artificios creadores tan específicos y distintivos a todos los niveles de este género: pragmático, discursivo, formal y temático (Roas, 2010). Y es, fundamentalmente, la concisión la principal gestora de los elementos divergentes estudiados. El discurso breve al que se ha ido encaminando, prestamente, la sociedad contemporánea (Lagmanovich, 2009) forma parte desde siempre del repertorio literario infantil. La necesidad cognoscitiva derivada de un cerebro en formación demanda una forma determinada, con una longitud pautada.⁷ De ahí que el Big Bang de la microficción sea ya, de antemano, algo propio de la puericia. Pero no todo lo que trae adscrito el laconismo es pertinente al infante o no hasta la fecha. En ningún caso, aunque no todo lo hiperbreve es infantil, las manifestaciones observadas y la querencia paulatina con la que los escritores recurren a la extrema brevedad (con todo lo que supone), nos llevan a visionar un futurible panorama literario infantil rico, maduro y plural, liberado de corsés reductores.

Asumida la brevedad como algo congénito a las producciones destinadas a los niños, hemos de traer ahora a colación otra de las características más habitualmente ligadas a la narración infantil: los finales esperados y felices. Los intentos de renovación en la literatura infantil se han visto tanto en la ruptura de la perspectiva maquina de los personajes, concebidos de manera constante como tipificados y arquetipificados, como en el asunto que ahora nos atañe: los finales inesperados o no previstos por el lector.⁸

una clase especial de textos, cuyo género está perfectamente determinado. El microrrelato forma parte de un continuum que abarcaría –de mayor a menor– el ciclo novelístico, la novela, la *nouvelle* (novela corta), el cuento y el microrrelato mismo” (2006: 31).

⁷ No es necesario recordar que pertenecen al mundo infantil las *einfache Formen* de Jolles (1958), gestoras de géneros más desarrollados.

⁸ No son los únicos cambios acaecidos en la literatura infantil. La renovación en los setenta, por ejemplo, transitó por “juegos con perspectivas dominadas por el absurdo y el tratamiento humorístico basado en anacronismos y disparates” (García Padrino, 2018: 139).

En 1977, Fernando Alonso publica el cuento “El hombrecito vestido de gris”, cuyo culmen, desbaratando lo asentado como sólido en esta literatura, muestra al personaje principal no cumpliendo sus sueños, lo aboca a un final impropio de la narrativa infantil:

La historia termina así.
Así de mal. Así de triste.
La vida pone, a veces, finales
tristes a las historias” (2014: 15).

Este colofón no es (o era, hasta la fecha), en absoluto inherente a la literatura infantil, pero sí es el más lógico a ojos de Alonso, que se posiciona a favor de esta desmitificación buscada⁹ (Cervera, 1991).

La literatura infantil, con el cuento popular a la cabeza, ha poblado las mentes infantiles de cierres tipificados no solo temáticamente, sino también en lo formal. No hay infante que no reconozca cualquiera de las fórmulas de clausura: “Y fueron felices y comieron perdices”,¹⁰ “esto es verdad y no miento, como me lo contaron te lo cuento” o “colorín colorado este cuento se ha acabado”. Ni existe niño que no sepa qué le espera a la princesa, al príncipe o al ogro al final del relato. No debe sorprendernos que así sea en las edades más tempranas: el cierre concede sentido a la narración a la vez que ayuda al niño a conocer la resolución del conflicto. De ahí que se busque un final positivo y cerrado con la intención de canalizar la tensión narrativa hacia la resolución del conflicto: “el lector puede tener la certeza de que, al final, por mucho que se haya horrorizado, llorado o estado en tensión, experimentará un alivio. Toda la tensión narrativa se dirige a hacer que el conflicto desaparezca para siempre, de manera que el lector pueda emerger de su viaje literario con la satisfacción de la felicidad ganada” (Colomer, 2002: 57).

La necesidad inicial no conlleva que la literatura infantil tenga siempre que mostrar finales cerrados y felices, como el panorama literario parece poner en evidencia. Todo lo contrario, se ha de llevar a cabo también con el niño ese pacto dialógico propuesto por Lagmanovich (2009). Cualquier final inesperado, como reconoce Raúl Brasca a la periodista Susana Reinoso, les lleva a la “satisfacción estética inmediata que consiste en disparar sugerencias antes que certezas a un lector escéptico, que descrece de los grandes relatos legitimadores del siglo pasado” (Reinoso, 2006: s. p.). Además, dentro del terreno en el que nos movemos, la tensión narrativa es tan astringente (por su brevedad) que no crea, de antemano, malestar en el niño ni anhelo de resarcirse (castigando, por ejemplo, a los malvados; premiando a los bienhechores). La tensión no viene creada por el conflicto y su solvencia, sino por la aparición de lo inesperado.

Es lógico, por ende, defender que la frecuencia con la que los finales no esperados nos invitan a hacer una nueva lectura de la minificción conlleva la formación de lectores competentes que van más allá de lo dicho. Se educa a “un lector paciente, que sea amante de la relectura, conocedor de los entresijos de la realidad y crítico con

⁹ Sabedor, empero, del gusto y de la demanda infantil añade: “Pero a muchas personas / no les gusta leer finales / tristes; para ellos hemos / inventado un final feliz...” (Alonso, 2014: 15) y reescribe un nuevo remate a la historia en el que nuestro protagonista alcanza el sueño anhelado y triunfa como cantante. Aunque no deja de lado la idea primitiva de no darle un final tan esperanzador a su relato y cierra definitivamente con un interrogante: ¿Fin? Para que sea el propio lector, en este caso el niño, el que clausure la historia como mejor estime.

¹⁰ Fórmula creada por el Rafael Calleja, hijo mayor de Saturnino Calleja, y que al completo finalizaba con un “y a mí no me dieron porque no quisieron” (Fernández de Córdoba y Calleja, 2006: 93).

las historias y la cultura, además de hallarse familiarizado con los mecanismos internos del lenguaje literario” (Valls, 2012: 15). Nos obligan a despojarnos de lo preconcebido y acceder a ellos a través de una mirada nueva. Se incita al niño a no dar por hecho lo seguro, a estar atento a lo imprevisible.

Podemos verlo reflejado nítidamente en este relato de Nesquens, titulado “Nubes cargadas de lluvia”:¹¹

En el cielo había **nubes pesadas, cargadas de lluvia**. Y en el corral había conejos y gallinas. Pero los conejos estaban en sus jaulas y las gallinas no. Las gallinas correteaban de aquí para allá, menos doña Reme, que, preocupada por lo gris que estaba el cielo, se había quedado en casa preparando la comida para su marido y su hijo.

“**Va a llover**”, pensó doña Reme mirando al cielo. Y doña Reme, en vez de poner un huevo, puso la mesa para servir el almuerzo.

[...]

—**Me parece que va a llover**. ¡Uuh, qué bien huele! —dijo don Sebastián al entrar en casa.

—**Me parece que va a llover**. ¡Uuh, qué bien huele! —dijo Gustavito, después de dar un beso a su madre.

—Es que no sabéis decir otra cosa —se enojó la gallina

[...]

Aquella mañana, en la que **en el cielo había nubes pesadas, cargadas de lluvia**, don Sebastián, su mujercita y su hijo se comieron un plato de merluza a la vasca para chuparse los dedos. Aquella **mañana de color gris en la que parecía que iba a llover y no llovió** (Nesquens, 2000: 41-45).

Durante todo el cuento se hace mención a las posibilidades de lluvia, el espacio y los personajes lo refieren constantemente, como un latir interno, casi como el tintineo de las gotas cayendo. Concluye, sin embargo, la historia con la certeza de que no llovió, aunque todo el relato anunciara lo contrario. Estamos ante un final cerrado favorable al infante, pero no por propio, previsible, todo lo contrario. Es un texto epifánico y visionario de lo que busca, hoy en día, la literatura infantil.

En el mundo de la infancia se atisba una tendencia literaria que pugna por romper con todo lo dado por válido e inamovible hasta la fecha. Se busca no solo fracturar las bases estructurales, sino, y aquí radica su importancia, pelear por una literatura infantil de calidad que tenga entidad propia y no sea un mero sucedáneo de la producción adulta. Se le confiere así al niño el valor que se merece y se le aleja de la concepción maquina de lo simple y reduccionista, de lo meramente didáctico o moralizador, de esa literatura pensada como instrumental, enfocada a la consecución de unos fines que nada tienen que ver con lo estético, lo lúdico o lo literario. Se aprovecha lo existente (lo breve) implementando herramientas adultas.

La tradición popular ya ofrecía un enorme caudal de cuentecillos y retahílas cuyos receptores eran principalmente los niños y en el que la brevedad, unida a menudo a un elemento lúdico, era elemento cosustancial. Pero es una verdad indiscutible que, desentrañar el sentido profundo de las minificciones, supone un evidente sobreesfuerzo interpretativo (Andres-Suárez, 2012) y más con estos lectores. Y es aquí donde entra en juego el valor pragmático del microrrelato, pertinente también en la última literatura infantil, no solo a nivel cognoscitivo, sino también a nivel psicomotriz (baste reflexionar sobre la cantidad de libros objeto, *pop-up*, de pestañas... que invaden el

¹¹ La negrita es nuestra.

mercado editorial). Entendida la pragmática en su sentido más amplio de interacción y puesta en práctica.

En algunos de estos microrrelatos se le proponen al niño situaciones un tanto borgianas. Se le expone a un juego de espejos, que le aproxima al infinito. A un Chuang Tzu que sueña ser una mariposa o, acaso, a la mariposa que soñó que era Chuang Tzu (Borges, 1992). Podemos verlo expresado en estas dos minificciones (Imagen 1) de *Minimalario* (2007):

Este era un insecto palo que se camuflaba entre las ramas de un árbol, como una ramita más. Y un día al insecto palo le salió una hoja. (28)

Este era un insecto hoja que dijo para sí: Voy a posarme en aquella ramita para pasar inadvertido.

Y no se dio cuenta de que se había posado en un bicho hoja. (29)

La disposición, asimismo, de los nanotextos de manera contigua y a doble página refuerza la idea de historia infinita y cíclica. Esa imagen verbal reflejada en una y otra página. Dos relatos independientes que, sin embargo, se someten entre ellos en una unidad textual a modo de fractal, porque uno bebe del otro y viceversa y porque “solo tiene(n) sentido en relación con la serie a la que pertenece(n)” (Zavala, 2004b: 19). Es un relato pendular de ida y vuelta. Se busca en la dispersión aglutinar el contenido. Acaso, rememorar, en la inconsciencia, cierta continuidad narrativa.

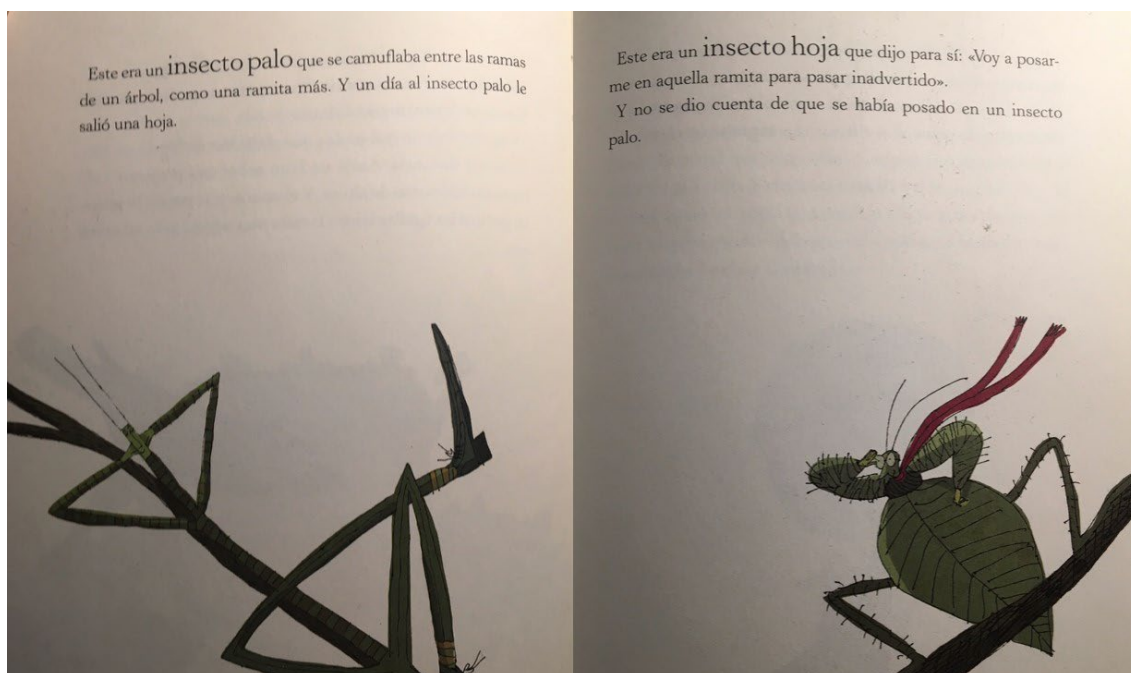


Imagen 1. “Este era un insecto palo” y “Este era un insecto hoja”. Textos e ilustraciones de Pinto & Chinto. *Minimalario* (2017: 28 y 29)

Esta fractalidad e interdependencia puede surgir, también disruptivamente, hilada no por el verbo, sino por la imagen. Es este, esencialmente, el nexos conductor de los microrrelatos recogidos en *Cuentos Mínimos* de Pep Bruno. El origen digital

(Twitter) de los mismos, nos lleva a partir de un compendio plural, abierto y difícilmente agrupable, más que por su igualdad genérica: “se produce un periplo transmediático en la que los textos van ampliando su significado en cada ámbito en el que son circunscritos, dejando a su paso dudas irresolutas y cuestiones abiertas” (Álvarez Ramos, 2019: 105).

En el caso concreto de estos dos microrrelatos (Imagen 2), se le ofrece al lector una ficción en el que se mezclan los niveles diegéticos, tampoco una novedad en el panorama literario infantil, aunque sí de un uso más minoritario. Baste recordar a aquel niño llamado Bastian Baltasar Bux, protagonista de la *Historia interminable*, al que se le exige desde dentro del libro que está leyendo que dé nombre a la emperatriz infantil, monarca de Fantasía, para así salvarla.



Imagen 2. “Y el lobo llamó a la puerta...” y “El padre se quedó dormido...”. Textos de Pep Bruno, ilustraciones de Goyo Rodríguez. *Cuentos mínimos* (2015: s. p.)

Las dos nanoficciones forman parte del mismo contexto paisajístico, un bosque apaisado en el que cohabitan padres, hijos, lecturas, lobos y terrores nocturnos. El narrador interno se ve sorprendido en ambos, por la casualidad de una llamada o por la llegada del sueño lo que hace que tenga que interrumpir su relato. Es el narrador externo el que continúa con la historia y nos hace ver qué es lo que le acontece al niño.

Y el lobo llamó a la puerta —dijo el padre.
En ese momento llamaron a la puerta.
A pesar de los ruegos del hijo,
el padre fue a abrir. (Bruno, 2015: s. p.)

El padre se quedó dormido
mientras contaba un cuento a su hijo.
El niño, de pronto se encontró
solo en medio del bosque. Y un lobo. (Bruno, 2015: s. p.)

Las dos narraciones son las encargadas de jugar con el lector, que ha aceptado el pacto tácito, “con sus expectativas y sus conocimientos para sacudirlo y transformarlo en un lector activo, impulsado hacia una reflexión a causa de las rarezas del texto” (Turrión Penelas, 2012: 63).

En “Exterminio” de Crespo y García (2008: s. p.) vemos cumplidas todas las características esenciales del relato infantil: existe un personaje protagonista que se mueve en un espacio concreto, la Tierra; en un momento difuso, no definido; un narrador distanciado, en tercera persona, de carácter omnisciente, que cuenta un suceso en tiempo presente con analepsis, en pasado, que ubican y contextualizan la acción. Se emplea un comienzo *in media res*, tan propio de la literatura cuántica y tan impropio de lo que aún muchos, de manera reduccionista, identifican con literatura infantil. Se refuerza la identidad de la elipsis en la minificción, llegando casi al telegrafismo.

Tobb22 es el último robot sobre la Tierra.
Todo quedó devastado tras una guerra entre el hombre y la máquina.
Tobb22 se aburre.
Tobb22 echa de menos a los hombres que exterminó. (Crespo y García, 2009: s. p.)

Se consigue, así, una estructura basada en la intensidad de la acción, ya iniciada, que obvia cualquier quincalla caracterizadora o descripción circunstancial (Navarro Romero, 2013), no pertinentes en las nanoficciones ni en la literatura para niños. La ausencia de descripciones profundas contribuye a acelerar el desarrollo de la acción y a mantener la atención del niño a lo largo del relato.



Imagen 3. Principio de “Exterminio”. Textos de Borja Crespo, ilustraciones de Chema García. *Corto cuentos* (2009: s. p.)

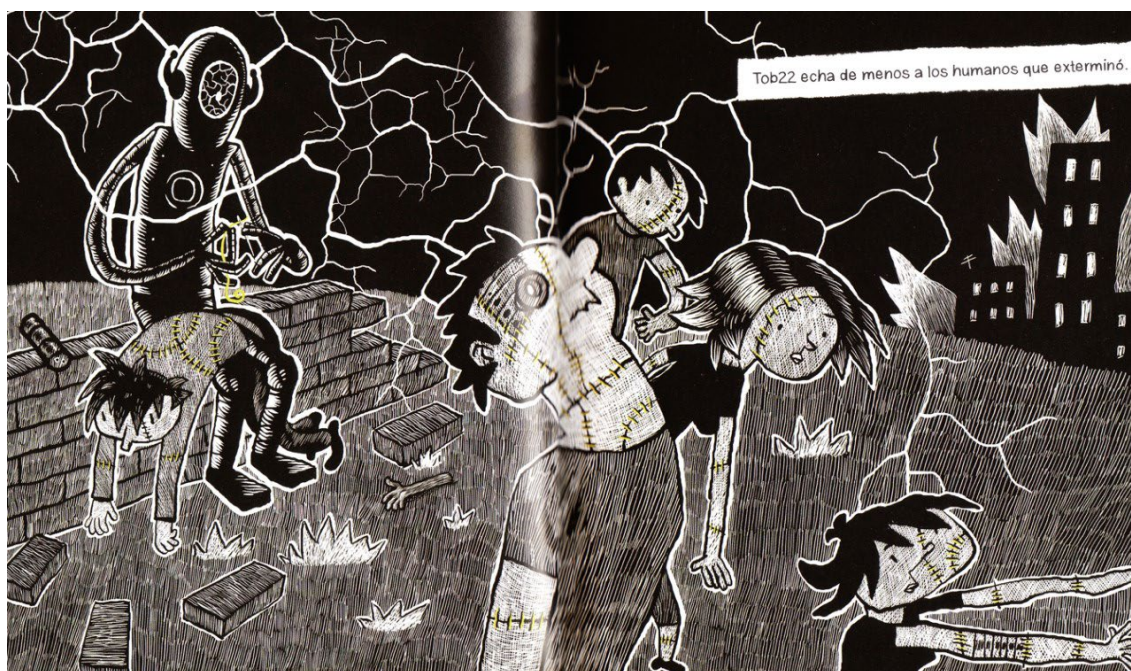


Imagen 4. Final de “Exterminio”. Textos de Borja Crespo, ilustraciones de Chema García.
Corto cuentos (2009: s. p.)

El texto da por finalizada la historia remarcando esa nostalgia de lo perdido, pero no aporta ninguna otra información más, es el lenguaje visual de la ilustración el responsable de dar continuidad al cierre verbal. La imagen se convierte en un código que, junto a la palabra, configura el significado (Taberero Salas, 2004). La preponderancia de lo icónico a todos los niveles (no solo los literarios ni los infantiles) nos provee de nuevas manifestaciones genéricas como pueden ser la novela gráfica o el álbum ilustrado. Y esta mezcla de morfologías comunicativas es un elemento disruptivo más en el panorama literario infantil, pues “complica cada vez más sus exigencias de lectura con rupturas de las convenciones, interdependencia de los distintos elementos y multiplicación de los niveles interpretativos” (Colomer, 2010: 178). Sin la acción de la ilustración el texto no puede ser interpretado. La imagen coopera en la interpretación con ese “plus de sentido” (Valls, 2010).

Pero la brevedad no tiene por qué evitar la tradicional división tripartita de la secuencia narrativa con su presentación, nudo y desenlace. Aunque con entidad propia, no debemos olvidar, como ya hemos señalado, que la minificción es una extensión del cuento, con el que comparte sus rasgos distintivos característicos: narratividad y brevedad (Álvarez Ramos, 2019).

En “Jardín de estrellas” (Imágenes 5 y 6), continuando con la estela telegráfica ya señalada de estos *Corto cuentos*, se nos presenta el relato de un frustrado jardinero casero:

Maikel cuidaba con esmero su jardín, pero nada crecía.
Hasta que un día algo cayó del cielo.
Tras el impacto brotaron flores de ensueño y el jardín de Maikel se convirtió en el más bonito del mundo.

Lástima que no dejaran de caer cosas del cielo. (Crespo y García, 2009: s. p.)



Imagen 5. Primera parte de “Jardín de estrellas”. Textos de Borja Crespo, ilustraciones de Chema García. *Corto cuentos* (2009: s. p.)

Si eliminamos la imagen del relato, el lector ha de completar ciertos huecos y vacíos semánticos. Puede establecer relaciones hasta dar con cuál es el elemento que cae de la inmensidad. Demanda, la ficción, “un lector con un estado mental particular, dispuesto a rellenar por su cuenta los vacíos de información propios de un texto de esta naturaleza” (Andres-Suárez, 2012: 23).



Imagen 6. Segunda parte de “Jardín de estrellas”. Textos de Borja Crespo, ilustraciones de

Chema García. *Corto cuentos* (2009: s. p.)

Nuevamente, es la imagen la que nos golpea con un final desconcertante, inesperado por no contar con su pareja verbal y por hacer que el lector pase de la felicidad más absoluta contemplando el frondoso vergel de Maikel a observar a Maikel convertido en abono de su jardín. La imagen en sí es sorprendente para un adulto, pero mucho más para un niño, “una expresión verbal puede pasar desapercibida a cualquier lector y más a un niño. Pero traducida en imágenes, con el aditivo de las sensaciones y de la inmediatez, causará mayor impresión” (Cervera, 1992: 262). Las imágenes ubican la interpretación infantil del texto dentro de una perspectiva mucho más adulta, lo posiciona en una cultura más madura (Nodelman, 2010). La mente infantil jamás (o rara vez) idearía un final así para Maikel. Se conjugan entonces las dos perspectivas: la infantil y la adulta, representadas en el verbo y la imagen.

Se desarrollan las competencias pragmáticas del discurso a través de la ilustración, tanto cuando esta contradice al texto, como cuando aporta un sentido añadido no reflejado verbalmente (Fernández Quirós, 2010). A medida que el niño crece, crece también la habilidad de establecer relaciones y nexos entre los distintos elementos de la minificción hipermedial y entre los distintos episodios de la misma, lo que redundará en un desarrollo óptimo de su esquema narrativo.

En los *Corto cuentos* se da todavía una disrupción más dentro de la concepción genérica microtextual. Ya no podemos decir como Valls que: “debe caber en una página, para que el lector pueda abarcarlo mediante un vistazo, obteniendo así una primera impresión espacial y de sentido” (2007: 121). Porque el texto se disgrega, se expande hasta unificarse como láminas visuales acompañadas de una única oración, que representa toda acción y toda escena, como aquella posmoderna “Microepopeya” de Álvaro Tato.¹² Se incita al niño a una lectura pausada, estadio a estadio, página a página. Se fragmenta la unicidad textual del micro a esa página exclusiva. No se abarca el texto completo, como no se abarca el final, por inesperado y reflexivo.

Un rasgo común de casi todas las obras estudiadas, es su carácter compilatorio con una marcada ausencia de paginación. No es más que un reflejo de esa fragmentariedad tan propia de las sociedades capitalistas, tan representativa del nuevo milenio, y que “asumen la fragmentación como un modo de diversificar y singularizar los componentes de un todo” (Yepes, 1996: 7-7).

3. Conclusiones

Los ejemplos vistos hasta ahora no vienen más que a poner de manifiesto la proliferación de las minificciones en la literatura infantil, un terreno hasta la fecha prohibido para tal género. Es conveniente por tanto desterrar la idea preconcebida de que, al no ser los niños capaces de entender muchas cosas, es necesario pasarlas por el tamiz de la simplificación, que tantas veces desemboca en la más estúpida moñería. Sería recomendable “establecer una comunicación natural, sin afectaciones de ningún tipo” (Chericián, 1995: 11).

Son precisamente los procedimientos internos del microrrelato los que golpean y revitalizan los planteamientos austeros y rancios del panorama literario infantil.

¹² I Zarpó. / II Le despidieron. / III Mató a un monstruo marino. / IV Llegó al país del mago. / V Resolvió tres enigmas. / VI Mató al mago. / VII Volvió. / VIII Casó con bella. (2000: 30) Aun en su carácter narrativo, se adscribe genéricamente a la poesía (al menos, si hacemos caso de las características paratextuales –formato, editorial– en que se publicó).

Inyectan aire fresco, desde su disrupción, para reivindicar una vez más la reflexión iseriana que, comprometiendo la imaginación, defiende que “la lectura únicamente se convierte en un placer cuando es activa y creativa” (1987: 216). El terreno literario ha ido abonándose desde las últimas décadas del siglo pasado, en pro de una literatura de calidad que representara para el niño más que un instrumento didáctico.

La especial configuración del cuarto género y las posibilidades del tándem verbo-imagen, hacen de él un apetecible recurso literario para las mentes en formación. La brevedad, tan propia de la infancia, viene ahora cargada de recursos desconocidos y abofetea, con cariño, a los lectores pasivos. Es un incentivo, en toda regla, de las conciencias dormidas, piedra angular de la competencia lectora y amuleto para la consecución de lectores habituales.

El valor pragmático de la minificción se ve engordado con rasgos discursivos como el fragmentarismo o la fractalidad (lo individual, lo colectivo) y con finales sorprendidos, dentro del ámbito formal. Se desbarata la preconcepción de las clausuras cerradas y felices, acto que obliga al niño a no dar por asentado nada y a esperar lo inesperado. La inclusión de estos desenlaces es un fenómeno novedoso dentro del ámbito de la literatura infantil, puesto que no solo se rompe con toda la tradición literaria, sino que se muta la común y extendida calificación del niño como ser inocente.

Concluyendo, la literatura ya no es solamente un instrumento didáctico, adoctrinador, previsible..., sino que, gracias al microrrelato entre otras muchas manifestaciones literarias, proporciona juego y descubrimiento y no deja indiferente. Se favorece, por tanto, la participación de un lector dinámico. Rompe disruptivamente con el planteamiento tradicional de educación literaria como mero acto de lectura en el que se decodifican signos.

El trasvase de la minificción del campo adulto al infantil no viene más que a poner en evidencia la idea de la necesidad de obviar el adjetivo infantil y dejar simplemente el sustantivo ‘literatura’ con toda la amplitud que ello conlleva. Permitiendo así que los artificios literarios del mundo maduro pasen a formar parte del infantil, aun con carácter disruptivo o precisamente por el mismo.

Referencias Bibliográficas

- Alonso, Fernando. “El hombrecito vestido de gris”. *El hombrecito vestido de gris y otros cuentos*. Ilustraciones de Ulises Wensell. Pontevedra: Kalandraka, 2014, 9-17.
- Álvarez Ramos, Eva. “Ficción mini: La incursión del microrrelato en la literatura infantil del tercer milenio”. *Pasado, presente y futuro del microrrelato hispánico*. Eds. María Martínez Deyros y Carmen Morán Rodríguez. Berlín: Peter Lang, 2019, 99-112.
- Andres-Suárez, Irene. “El microrrelato caracterización y limitación del género”. *Poéticas del microrrelato*. Comp. David Roas. Madrid: Arco/Libros, 2010, 155-79.
- Andres-Suárez, Irene. *Antología del microrrelato español (1906-2011). El cuarto género narrativo*. Madrid: Cátedra, 2012.
- Borges, Jorge Luis. “Nueva refutación del tiempo”. *Otras inquisiciones. Obras completas*. Volumen 2. Barcelona: Círculo de lectores, 1992, 351-65.
- Bruno, Pep. *Cuentos mínimos*. Ilustraciones de Goyo Rodríguez. Madrid: Anaya, 2015.

- Crespo, Borja y Chema García. *Corto cuentos*. Bilbao: Astiberri Ediciones, 2009.
- Cervera, Juan. “En torno a la literatura infantil”. *Cauce. Revista de Filología y su Didáctica* 12 (1989): 157-68.
- Cervera, Juan. *Teoría de la literatura infantil*. Bilbao: Ediciones Mensajero. Universidad de Deusto, 1992.
- Chericián, David. “Escribir para niños”. *Hojas de Lectura* 37 (1995): 11-13.
- Colomer, Teresa. *Siete llaves para valorar las historias infantiles*. Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid, 2002.
- Colomer, Teresa. *Introducción a la literatura infantil y juvenil*. 2.ª edición ampliada y revisada. Madrid: Síntesis, 2010.
- Croce, Benedetto. “Qué es el arte”. *Breviario de estética*. 2002, 11-44.
- García Padrino, Jaime. *Historia crítica de la literatura infantil y juvenil en la España actual (1939-2015)*. Madrid: Marcial Pons, 2018.
- Fernández Quirós, Esther. “El arte y la literatura infantil y juvenil a través de un modelo de álbum ilustrado”. *Hekademos, Revista Educativa Digital* 7.3 (2010): 55-69.
- Fernández de Córdoba y Calleja, Enrique. *Saturnino Calleja y su editorial: los cuentos de Calleja y mucho más*. Madrid: Ediciones de la Torre, 2006.
- Iser, Wolfgang. “El proceso de lectura: enfoque fenomenológico”. *Estética de la recepción*. Coord. José Antonio Mayoral. Madrid: Arco Libros, 1987.
- Jolles, Andre. *Einfache Formen*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1958.
- Langmanovich, David. *El microrrelato. Teoría e historia*. Palencia: Menoscuarto, 2006.
- Navarro Romero, Rosa. “El espectáculo invisible: las claves del microrrelato a través de los textos de Ana María Shua”. *Castilla. Estudios de literatura* 4 (2013): 249-69.
- Nesquens, Daniel. *Diecisiete cuentos y dos pingüinos*. Ilustraciones de Emilio Urberuaga. Madrid: Anaya, 2000.
- Nodelman, Perry. Las narrativas de los libros álbum y el proyecto de la literatura infantil. Coord. Teresa Colomer, Bettina Kümmerling-Meibauer María Cecilia Silva-Díaz. *Cruce de miradas: nuevas aproximaciones al libro álbum*. Barcelona: Banco del Libro-GRETEL, 2010, 18-31.
- Pinto & Chinto. *Animalario*. Pontevedra: Kalandraka, 2011.
- Reinoso, Susana. “Auge del microrrelato, el arte de escribir ni una palabra de más”. *La Nación*, 17 de junio de 2006, s. p. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/cultura/auge-del-microrrelato-el-arte-de-escribir-ni-una-palabra-de-mas-nid815413>
- Tato, Álvaro. “Microepopeya”. *Libro de Uroboros*. Madrid: Hiperión, 2000.
- Trabado Cabado, José Manuel. “El microrrelato como género fronterizo”. Comp. David Roas, *Poéticas del microrrelato*. Madrid: Arco/Libros, 2010, 273-98.
- Turrión Penelas, Celia. “La ambigüedad de significado en el álbum y su lector implícito. El ejemplo de *El Túnel* de Browne”. *Bellaterra Journal of Teaching & Learning Language & Literature* 5.1 (2012): 60-78.
- Valls, Fernando. “Sobre el microrrelato: otra filosofía de composición”. Ed. Teresa Gómez Trueba. *Mundos mínimos. El microrrelato en la literatura española contemporánea*. Gijón: Llibros del Peixe, 2007, 11-39.
- Valls, Fernando. *Velas al viento. Los microrrelatos de La nave de los locos*. Granada: Cuadernos de Vigía, 2010.

Yepes, Enrique. “El microcuento hispanoamericano ante el próximo milenio”. *Revista Interamericana de Bibliografía* 1-4 (1996): s. p. Disponible en: http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo7/index.aspx?culture=es&navid=201

Zavala, Lauro. *Cartografías del cuento y la minificción*. Sevilla: Renacimiento, 2004a.

Zavala, Lauro. “Fragmentos, fractales y fronteras: género y lectura en las series de narrativa breve”. *Revista de Literatura* 66.131 (2004b): 5-22

La microficción histórica interactiva y la ruptura de la memoria estética en el videojuego

Historical interactive microfiction and the rupture of aesthetic memory in the video game



Alberto VENEGAS RAMOS
Universidad de Murcia
correodealbertovenegas@gmail.com
ID ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-5621-7749>

Microtextualidades
Revista Internacional de
microrrelato y minificción

Directora
Ana Calvo Revilla

Editor adjunto
Ángel Arias Urrutia

Artículo recibido:
Diciembre 2019
Artículo aceptado:
Marzo 2020

Número 7, pp. 95-109

DOI:
<https://doi.org/10.31921/microtextualidades.n7a6>

ISSN: 2530-8297



Este material se publica bajo
licencia Creative Commons:
Reconocimiento-No Comercial-
Sin Derivadas
Licencia Internacional
CC-BY-NC-ND

RESUMEN

Este trabajo tiene el objetivo de demostrar la existencia de microficciones históricas en el videojuego capaces de romper la memoria estética del medio. Para conseguir este objetivo observaremos tres microficciones: *Temporality* (James Earl Cox III, 2014), *Venti Messi* (We Are Muesli, 2015) y *Slava and the Wolf* (Lily Ounekeo, 2016) ambientados en la Primera y la Segunda Guerra Mundial. El estudio concreto de estos títulos se complementará con un análisis comparativo entre las microficciones elegidas y *Battlefield 1* (DICE, 2016), *Call of Duty: WWII* (Sledgehammer Games, 2017) y *Battlefield V* (DICE, 2018), grandes producciones ambientadas en los mismos conflictos. Esta observación se integrará dentro de un marco teórico guiado por Gilles Lipovetsky, Enzo Traverso, Chris Kempshall y Debra Ramsay sobre la representación de ambas guerras en los medios de masas.

PALABRAS CLAVE: Memoria, memoria estética, Microficción, videojuego, Primera Guerra Mundial, Segunda Guerra Mundial, videojuego histórico.

ABSTRACT

This work aims to demonstrate the existence of historical microfictions in the videogame capable of breaking the aesthetic memory of the medium. To achieve this goal we will observe three microfictions: *Temporality* (James Earl Cox III, 2014), *Venti Messi* (We Are Muesli, 2015) and *Slava and the Wolf* (Lily Ounekeo, 2016) set in the First and Second World War. The specific study of these titles will be complemented by a comparative analysis between the chosen microfictions and *Battlefield 1* (DICE, 2016), *Call of Duty: WWII* (Sledgehammer Games, 2017) and *Battlefield V* (DICE, 2018), large productions set in the same conflicts. This observation will be integrated within a theoretical framework guided by Gilles Lipovetsky, Enzo Traverso, Chris Kempshall and Debra Ramsay on the representation of both wars in the mass media.

KEYWORDS: Aesthetic memory, First World War, historical videogame, memory, microfiction, Second World War.

1. Introducción

La historiografía que estudia el videojuego histórico o de contenido histórico se ha centrado en las grandes producciones del medio dejando a un lado las microficciones históricas interactivas¹. En obras de especial relevancia como la coordinada por Matthew Wilhelm Kapell y Andrew B. R. Elliot *Playing with the past: digital games and the simulation of history* (2013) no aparece ninguna microficción interactiva histórica y su enfoque se centra especialmente en grandes obras comerciales como *Civilization* (MicroProse, Activision, Firaxis Games, 1991-2019), *Age of Empires II: The Age of Kings* (Ensemble Studios, 1999), *Medieval II: Total War* (The Creative Assembly, 2006), etc. Un hecho que se repite en las monografías publicadas por el grupo de investigación Historia y Videojuegos 2.0 de la Universidad de Murcia centradas, con especial detalle, en títulos reconocidos por el público como *Medal of Honor* (Dreamworks Interactive, 1999) (Venegas Ramos, 2018) o las sagas *Total War* (The Creative Assembly, 2000-2019) y *Assassin's Creed* (Ubisoft, 2007-2018) (Jiménez Alcázar, 2016). No son los únicos, otros como Adam Chapman han fijado su mirada en sagas como *Civilization* y su capacidad para formar discursos históricos (2016). Incluso otras publicaciones más recientes como la coordinada por Alexander von Lünen, Katherine J. Lewis, Benjamin Litherland y Pat Cullum *Historia Ludens: The Playing Historian* (2019) también adolece de esta centralidad hegemónica del videojuego comercial y lo hace por la ya tradicional división de estos estudios en tres grandes corrientes (Migueta, 2018): su uso educativo, su parecido o no con el pasado documentado y los usos públicos de éste. El estudio de las microficciones históricas interactivas no han logrado incorporarse a ninguna de estas corrientes, aunque existen otras, como la concepción del medio como forma de memoria (Venegas Ramos, 2019), en la que su estudio cobra pleno sentido y sobre la que trabajaremos en este trabajo.

Esta división tripartita provoca el desinterés por las microficciones interactivas históricas² o de contenido histórico³ debido a su dificultad inherente a su diseño para ser empleadas en entornos educativos básicos, a su desconocimiento por parte de las instituciones y grandes audiencias para su uso público y su contraste, radical en muchas ocasiones, con el resto de las obras producidas cuya diferencia provoca un efecto de “ahistoricidad” debido a la ruptura de la memoria estética⁴ del momento. Esta misma

¹ Entendemos microficción interactiva histórica, o de contenido histórico, aquel videojuego ambientado o relacionado con el pasado, producido por un grupo reducido de personas cuya duración temporal es inferior a la acostumbrada, siempre menor a dos horas, y cuya finalidad va más allá de la búsqueda de la rentabilidad.

² Consideraremos videojuegos históricos aquellos que basen sus propuestas en fuentes primarias y obras historiográficas reconocidas por la comunidad de historiadores cuya intención sea divulgar o crear discursos históricos críticos acerca del pasado.

³ Consideramos videojuegos de contenido histórico aquellos cuyas fuentes no se encuentran en el trabajo del historiador, sino en la cultura de masas y cuya representación del pasado está condicionada por la seducción, la diversión y la rentabilidad. Tres elementos que modifican su objetivo: ofrecer una satisfacción inmediata al usuario.

⁴ En la memoria estética la fuente para los mensajes e imágenes de la obra se encuentra en otras obras artísticas para el consumo de masas anteriores. En este tipo de memoria el videojuego histórico no busca la verosimilitud de lo representado en la persecución de la autenticidad histórica conservada en los documentos y testimonios de la época, la busca en la asimilación con mediaciones maestras anteriores de gran alcance, denominadas mediaciones maestras.

división explica el interés de los estudios historiográficos por los títulos que puedan y logren ajustarse a las demandas del académico y su objeto de estudio.

Sin embargo, las microficciones interactivas históricas o de contenido histórico pueden tener el potencial de abrir nuevos horizontes en los estudios sobre el tema debido a su posibilidad de escapar a las tres características básicas de la cultura de masas actual y su principal finalidad: seducir, divertir, ser rentable y ofrecer al consumidor satisfacción y placer inmediato (Lipovetsky y Serroy, 2015: 225).

2. Objetivo

Será la principal intención de este trabajo tratar de evidenciar el párrafo anterior y abrir una nueva línea de estudio dedicada a las posibilidades de la microficción como forma de ruptura en la memoria estética dentro del videojuego histórico o de contenido histórico y su capacidad de mostrar imágenes olvidadas por el videojuego comercial y dar voz a los silenciados por la memoria estética oficial. Consideramos que las características que describen las microficciones escogidas: estilo visual rupturista con las mediaciones maestras anteriores debido a las limitaciones técnicas del estudio o del autor, la preferencia por mensajes e imágenes alternos a los hegemónicos y sus diferencias en cuanto a la explotación comercial de la obra, tienen una capacidad potencial de recordar imágenes y mensajes olvidados por la memoria oficial representada en las mediaciones maestras (Ramsay, 2015: 83) del momento y la memoria estética desprendida de éstas. Lo consideramos así debido a que los casos de estudio que proponemos: *Temporality* (James Earl Cox III, 2014), *Venti Mesi* (We Are Muesli, 2016) y *Slava and the Wolf* (Lily Ounekeo, 2016), rompen con todo lo establecido por los videojuegos comerciales ambientados en la Segunda Guerra Mundial, especialmente el título *Medal of Honor* (DreamWorks Interactive, 1999) y todas las obras que le siguieron, y lo hacen porque no están condicionados por la seducción, la atracción y la rentabilidad y su objetivo principal no es ofrecer satisfacción y placer inmediato.

3. Metodología

Para lograr el objetivo de este trabajo trataremos de responder a la pregunta ¿pueden las microficciones históricas o de contenido histórico interactivas romper la memoria estética y proponer alternativas a las mediaciones maestras del momento pasado escogido? Y trataremos de hacerlo a través de dos métodos. El primero de ello será inductivo y en él trataremos de obtener premisas particulares a partir del análisis de los cuatro títulos propuestos para formular conclusiones generales. El segundo será comparativo y se basará en el contraste entre las conclusiones generales obtenidas del primer método con las ya obtenidas en otros trabajos sobre los títulos comerciales mencionados con anterioridad. De esta forma podremos calibrar las características generales de las microficciones históricas interactivas elegidas y ofrecer un claro contraste con las mediaciones maestras videolúdicas del momento y la memoria estética generada por ellas además de las características básicas del videojuego histórico señaladas por Juan Francisco Jiménez Alcázar: veracidad, verosimilitud, información y libertad (Jiménez Alcázar, 2018: 158-160).

Tal y como hemos citado al comienzo de este trabajo los videojuegos escogidos

para su estudio son: *Temporality* (James Earl Cox III, 2014), *Venti Mesi* (We Are Muesli, 2016) y *Slava and the Wolf* (Lily Ounekeo, 2016). Los hemos seleccionado por sus características audiovisuales y de producción: duración, diseño visual, equipo de desarrollo, rentabilidad, representación de eventos sobredimensionados en el medio y apuesta por mensajes e imágenes contrapuestos.

Temporality (James Earl Cox III, 2014) es una microficción histórica interactiva gratuita ambientada en la Primera Guerra Mundial y diseñada por un solo autor: James Earl Cox III. La duración de cada partida no supera, en ninguna ocasión, los cinco minutos de juego. Su diseño visual es limitado y recuerda a obras nacidas durante los primeros compases de la historia del medio. El *gameplay* de la obra se basa en dos teclas, una para avanzar y otra para retroceder, pero no en el espacio sino en el tiempo. Esta es la característica fundamental de la obra y la que nos ha conducido a seleccionarla: en cada partida el jugador deberá morir. La partida termina invariablemente en el mismo punto: la muerte del personaje protagonista. Cada una de las teclas acerca o aleja ese momento ineludible. Esta decisión contrata, como veremos más adelante, con el resto de videojuegos bélicos comerciales del mercado.



Ilustración 1: Captura de pantalla de *Temporality*

Venti Mesi (We Are Muesli, 2016) es un título gratuito desarrollado por el estudio italiano We Are Muesli que basa su premisa en veinte pequeñas historias ambientadas en el norte de Italia durante los últimos meses de la Segunda Guerra Mundial. Todas las tramas están protagonizadas por miembros de la Resistencia italiana que tratan de liberar su país de la ocupación alemana y el gobierno fascista. Creado con la cooperación del proyecto *Oggi, 25 aprile 1945 Venti Mesi* trata de narrar la historia de la democracia en Italia y advertir sobre las consecuencias del ascenso de los fascismos. La razón por la que hemos escogido este título, de una duración inferior a los cinco minutos, es por su ambientación, diferente al resto de grandes producciones y su estilo visual, radicalmente opuesto a las grandes obras comerciales, ligadas al estilo fotorrealista.

Ilustración 2: Captura de pantalla de *Venti Messi*

La tercera obra seleccionada como muestra de las microficciones históricas interactivas es *Slava and the Wolf* (Lily Ounekeo, 2016). Este título, también gratuito, ha sido diseñado y creado por una sola persona: Lily Ounekeo y presenta dos grandes características: su temática, la tarea introspectiva de un soldado, y su espacio: el frente oriental de la Segunda Guerra Mundial. No son las únicas novedades, el género al que se adscribe, el *walking simulator*, es muy inusual dentro de los videojuegos bélicos al igual que su aspecto visual, muy alejado de las corrientes fotorrealistas dominantes en el género.

Ilustración 3: Captura de pantalla de *Slava and the Wolf*

Cada una de estas tres obras presenta características de duración, diseño visual, equipo de desarrollo, rentabilidad, representación de eventos y mensajes e imágenes contrapuestos al de los videojuegos comerciales e incluso a aquellos etiquetados bajo la definición de independiente.

Para usar de contrapunto a estas microficciones históricas interactivas hemos escogido los títulos *Battlefield 1* (DICE, 2016), *Call of Duty: WWII* (Sledgehammer Games, 2017) y *Battlefield V* (DICE, 2010) por pertenecer a los mismos momentos que los primeros y tener un formato claramente condicionado por la seducción, la rentabilidad y la diversión (Venegas Ramos, 2018).

4. Temporality y la Primera Guerra Mundial

La Gran Guerra ha llegado a nuestro presente convertida en una imagen repleta de trincheras repartidas entre Francia y Bélgica (Fuseell, 2013: xvi). Una imagen que ha ido reproduciéndose en los medios de comunicación de masas (Kelly, 2005) hasta la actualidad perpetuando una memoria estética del conflicto basada en este elemento: la trinchera. Un elemento que también se ha visto reproducido en nuevos medios como el videojuego (Kempshall, 2015) que, siguiendo el camino trazado por las versiones más espectaculares del conflicto, ha borrado de su cuerpo los aspectos más trágicos y humanísticos de la guerra, una decisión que, de acuerdo a Adam Chapman, puede provocar:

...in their exclusion of the tragic and humanistic aspects of WWI memory, might leave players unprepared for such discussions. Worse, these exclusions may even contribute to the eradication of aspects of WWI memory that are generally considered important in their role as a warning against the dangers of jingoism and thus, further European conflict (Chapman, 2016).

Los elementos característicos de los videojuegos ambientados en la Primera Guerra Mundial son compartidos por todos los demás títulos bélicos y se centran en aspectos visuales como la velocidad, la espectacularidad y la inmediatez en lo que respecta a la imagen y la seducción, la diversión y la rentabilidad en lo que respecta a la producción. Una imagen y una producción basada en la memoria estética del conflicto generada por los medios de comunicación a través del establecimiento y reproducción de mediaciones maestras⁵ en la pantalla.

El ejemplo característico de este tipo de imágenes y producciones es la obra escogida para su contraste con la microficción elegida, *Battlefield 1* (DICE, 2016). Las imágenes y los mensajes del título se basan por completo en la velocidad, la espectacularidad y la inmediatez. Tan solo transcurren treinta segundos entre que comienza la partida y comienzan a escucharse explosiones, disparos, golpes y cargas de bayoneta. En menos de dos minutos el jugador ya habrá desaparecido y en su lugar habrá aparecido un fusil repetidor que portará el personaje protagonista. En los dos primeros minutos de juego aparecen estos tres rasgos visuales permaneciendo inalterables a lo largo de la partida. Elementos a los que hay que sumar los tres

⁵ "(...)a representation in any medium that claims the status of a definitive account of the war and of the wartime generation's experiences and memories and that subsequently functions as a touchstone for ensuing representations of the conflict throughout the transmedia structure" (Ramsay, 2015: 83).

relacionados con la producción: la seducción, la diversión y la rentabilidad. En cuanto al primero el videojuego trata de captar la atención inmediata del jugador y seducirlo a través del diseño visual del título, cercano al fotorrealismo, a la vez que le ofrece una trama repleta de acción, aun cuando las memorias de los soldados recuerdan más el tedio que la acción cuerpo a cuerpo (Kempshall, 2015: 6). Una seducción basada en la acción y el despliegue visual ya característica de la cultura de masas visual de nuestra contemporaneidad, tal y como planteaban el sociólogo francés Gilles Lipovetsky y el historiador del cine Jean Serroy:

Esta huida hacia delante se plasma totalmente en otro dominio, en las películas muy espectaculares, con mucha acción, suspense y violencia visual. Destinadas con frecuencia a un público más adolescente que adulto, las megaproducciones *hollywodienses* se basan en las claves de los géneros clásicos (terror, guerra, catástrofes, ciencia ficción), que renuevan con estímulos sensoriales gracias a efectos especiales, un ritmo infernal, explosiones sonoras, un desencadenamiento de violencia en alta fidelidad. No estamos ya en la estética modernista de la ruptura, sino en la estética hipermoderna de la saturación, cuyo fin es el vértigo, la estupefacción del espectador. Arrastrado por la escalada de imágenes, la velocidad de las secuencias, la exageración de los sonidos, el nuevo cine se presenta como un cine hipertélico (Lipovetsky y Serroy, 2009: 74).

Si la seducción se consigue a través de la acción y el diseño visual, la diversión se alcanza a través de la conversión del conflicto en una competición deportiva y la eliminación de todos los elementos que puedan empañar dicha diversión: la muerte de civiles, las consecuencias de la violencia desatada, la propia defunción del personaje protagonista, los momentos alejados de la trinchera y el combate cuerpo a cuerpo, etc., son erradicados de la partida para no alterar dicha diversión. Los responsables del título son conscientes de este fenómeno y así lo expresaron durante una entrevista:

We still have weapons in our games that are from this era, so for us there's been nothing but an understanding of that this is a Battlefield game first and foremost. It provides a setting to the game. In the end it is entertainment but we don't want to do it in a disrespectful way. So all the way through we've been working hard to keep that (Jenkins, 2016).

Al final, tal y como expresa Lars Gustavsson, la Primera Guerra Mundial fue para ellos un escenario donde desplegar un *gameplay* que resulta divertido y seductor al jugador sin importarles, demasiado, la autenticidad de lo mostrado, especialmente cuando se basaron para llevarlo a cabo en producciones videolúdicas anteriores con el fin de conservar la rentabilidad de la franquicia. Si observamos diferentes capturas de pantalla de las distintas iteraciones de la saga *Battlefield* junto a otras pertenecientes a otras licencias de éxito cercanas a su planteamiento podemos percatarnos de las evidentes similitudes en cuanto a su aspecto visual:



Ilustración 4: Captura de pantalla de *Battlefield 1* (2016)



Ilustración 5: Captura de pantalla de *Battlefield V* (2018)



Ilustración 6: Captura de pantalla de *Call of Duty: WWII* (2017)

Tal y como podemos observar existe una evidente similitud entre las tres imágenes que nos proporciona un dato imprescindible para demostrar la rentabilidad de estos productos, un dato ligado a la cultura del nuevo capitalismo descrito por Richard Sennett: “El consumidor busca estimular la diferencia entre bienes cada vez más homogeneizados. El consumidor, hombre o mujer, se asemeja a un turista que va de una ciudad clónica a otra y que en ambas visita las mismas tiendas y compra los mismos productos. Pero ha viajado” (Sennett, 2013: 127-128).

La repetición de imágenes, mensajes y formas en el videojuego de guerra busca reproducir éxitos anteriores y no resultar extraño al jugador perpetuando una memoria estética nacida en los medios de comunicación de masas. El éxito económico de estos formatos fija referentes para las obras futuras y su ruptura provoca debates, polémicas e incluso boicots (Farokhmanesh, 2018).

Battlefield 1, y el resto de grandes producciones ambientadas en la Primera Guerra Mundial, presentan un formato visual espectacular, ligero e inmediato a través de una producción basada en la seducción, la diversión y la rentabilidad reproduciendo una memoria estética ya presente en los grandes medios de comunicación de masas. *Temporality*, en cambio, hace todo lo contrario y las decisiones de diseño de su creador nos permiten esclarecer que estas obras pueden, si llegan al público adecuado, romper los cánones del formato y su representación del pasado.

La imagen de *Temporality*, como hemos observado al comienzo del artículo, no se basa en una propuesta fotorrealista, sino todo lo contrario, además el jugador no puede realizar ninguna acción, tan solo moverse en el tiempo. Tampoco presenta un sistema multijugador que convierta la guerra en deporte. Al no tener precio tampoco nos permite hablar de la búsqueda de la rentabilidad, pero también nos lo permite saber la inexistencia de títulos anteriores similares y su deseo de reproducir éxitos. La obra de James Earl Cox III se basa única y exclusivamente en un hecho: la ineludible muerte del personaje protagonista.

En producciones de gran calado como *Battlefield 1* el jugador no puede morir y si lo hace reaparecerá al cabo de unos segundos en un momento concreto y anterior de la

partida. La muerte ha sido desterrada de la muerte y la figura del ciudadano convertido en soldado y ascendido a héroe lo ocupa todo. En cambio, *Temporality* hace todo lo contrario y muestra a un gran número de personajes corriendo anónimamente hacia la muerte. En los títulos más populares el jugador salva la muerte a través de su pericia y la muerte de sus contrarios. En *Temporality* el jugador no puede hacer nada, salvo avanzar o congelar el tiempo. El personaje protagonista tampoco tiene nombre ni edad, es un número más. Un hecho similar al ocurrido durante el conflicto de acuerdo a Fussell (2003: 93). Su muerte es impersonal, acaba con él alguien al que el jugador nunca verá. Una bala anónima que convertirá la muerte en absurda y aleatoria, otra de las características de la Gran Guerra, tal y como explicaba Joanna Bourke en su obra *Sed de sangre: historia íntima del combate cuerpo a cuerpo en las guerras del siglo XX* (2008: 160).

Temporality logra situar a la muerte en el centro de la partida. Lo hace caracterizándola como fútil y aleatoria y personificándola en un soldado anónimo que no puede hacer nada para salvar su vida salvo avanzar y mantener la dirección asumida. Una crítica voraz sobre el papel del soldado de infantería en las guerras del siglo XX y una advertencia sobre su destino. Una intención por completo diferente a la glorificación del soldado de infantería que realizan los videojuegos de guerra comerciales más populares.

5. *Venti Messi, Slava and the Wolf* y la Segunda Guerra Mundial

De la misma forma que la Primera Guerra Mundial la Segunda Guerra Mundial se ha perpetuado en nuestra memoria a través de los medios de comunicación de masas (Fussell, 2003: 205) y la pantalla (Ramsay, 2015). Gracias a obras como *Salvar al Soldado Ryan* (Steven Spielberg, 1998) (Ramsay, 2015: 84), la serie *Holocausto* (Gerald Green, 1978) (Sánchez-Biosca, 2007: 155) y la película *La lista de Schlinder* (Steven Spielberg, 1993) (Slomo, 2003: 354) se ha construido una memoria estética del conflicto a través de la pantalla que ha permeado y condicionado al formato del videojuego de contenido histórico imprimiendo en él sus características principales (Venegas Ramos, 2019b).

Dichas características son comunes a las ya descritas con anterioridad para describir los videojuegos comerciales de la Primera Guerra Mundial: un formato audiovisual espectacular, ligero e instantáneo y una producción condicionada por la seducción, la diversión y la rentabilidad construida sobre unas fuentes extraídas de la memoria estética del conflicto más reproducida en los medios de comunicación de masas. Las únicas diferencias son los “retrolugares” (Venegas Ramos, 2018b) escogidos, es decir, los mensajes e imágenes recurrentes de la memoria estética que sirven para situar al jugador en el tiempo y en el espacio. El lugar de la trinchera lo ocupa ahora el territorio francés ocupado por Alemania entre Normandía y la región de las Ardenas de Bélgica entre el verano de 1944 y la primavera de 1945. El papel de personaje protagonista lo interpreta un soldado-ciudadano estadounidense convertido en héroe gracias a la pericia con las armas y su sentimiento patriótico. El enemigo fundamental de la partida será la organización de las SS y la Wehrmacht se presentará como un enemigo regular forzado por las consecuencias y el contexto a luchar por Alemania. No se mostrará a la audiencia ninguna razón para la guerra, tan solo estarán presentes los métodos empleados por los enemigos, que representan el mal absoluto. A la vez se ocultarán todos los crímenes de guerra y genocidios perpetrados durante el

conflicto. El fin de los enemigos será la destrucción irracional del *status quo* imperante. Se les negará la palabra a los contrarios y su papel consistirá en ser abatidos por las armas del personaje protagonista. Todos estos retrolugares se repetirán en las grandes producciones ambientadas en la Segunda Guerra Mundial (Ramsay, 2015) y, especialmente, en las dos seleccionadas para su comparación: *Call of Duty: WWII* y *Battlefield V*.

Venti Messi y *Slava and the Wolf* rompen todos y cada uno de estos retrolugares y logran componer una memoria alterna a la oficial representando los recuerdos de las víctimas de la contienda y dando voz a los silenciados.

El primer título, tal y como apuntábamos al comienzo de este trabajo, rompe con todo lo establecido en cuanto a diseño y características visuales se refiere, también al ser una obra gratuita rompe con el condicionante de la rentabilidad, tal y como hacía *Temporality*, sin embargo su aspecto más relevante es la ruptura de la memoria estética del conflicto. No solo se aleja del escenario dominante, la Francia ocupada por Alemania entre 1944 y 1945, sino que aporta toda una serie de elementos nuevos y originales para el medio del videojuego histórico o de contenido histórico. *Venti Messi* ofrece veinte pequeñas historias entre las que se encuentran dos que se nos antojan claves: la primera de todas en la que un sargento habla con un soldado sobre el final de la guerra en Italia durante el año 1943 y cómo el conflicto va a mantenerse durante dos años más en la península Itálica como consecuencia del establecimiento de la República de Saló y la conversión del Tercer Reich en enemigo, y la segunda, protagonizada por un soldado alemán charlando con un joven italiano de fútbol, conversación que nos permite igualarlos y asentar sus similitudes. Estas dos pequeñas tramas rompen con todo lo establecido por títulos como *Call of Duty: WWII*.

En la primera historia el equipo de desarrollo We Are Muesli introduce un elemento clave: el debate sobre los costes humanos del conflicto y la reflexión sobre el lenguaje de la guerra, algo nunca visto con anterioridad en un videojuego. La conversación gira sobre los términos empleados para referirse a los “amigos”, es decir, a los nuevos países aliados de Italia tras 1943 y al sacrificio de muchos hombres y mujeres por una causa que, en la mayor parte de las ocasiones, les resultaba ajenas. Tal y como expresó Paul Fussell en la obra ya citada, la mayoría de los soldados que participaron en la guerra no lo hicieron motivados por la ideología o el patriotismo:

La guerra era simplemente “un trámite desagradable por el que había que pasar”. Quienes estuvieron en la guerra coincidirían con esa definición de Melvyn Bragg. La guerra parecía tan vacía de contenido ideológico que poco podía decirse sobre sus fines políticos que tuviera sentido política o intelectualmente, sobre todo después de que la Unión Soviética se sumara a la gran cruzada contra lo que, hasta entonces, se había estigmatizado como totalitarismo (Fussell, 2003: 171-172).

Este pasaje es el que se ve expresado a la perfección en las dos primeras historias de *Venti Messi*. La guerra no tiene sentido y enfrenta a personas muy similares por razones que, en muchas ocasiones, escapan a la comprensión de los soldados (Fussell, 2003: 163). En todos los títulos comerciales este hecho se oculta deliberadamente y en su lugar se ofrece un relato claro y simplista que sirve para interpretar la guerra en base a un propósito definido, un significado evidente y bajo la apariencia de una lucha digna, en otras palabras, se interpreta y representa como la “guerra buena” (Boggs y Pollard, 2016: 93-126). *Venti Messi* logra romper esta interpretación y arroja luz sobre los costes

individuales de la guerra poniendo nombre y apellidos a aquellos que lucharon, y murieron, en ella.

En muchos títulos, como *Battlefield V* o *Call of Duty: WWII*, la muerte no tiene consecuencias y el soldado no sufrirá ningún tipo de cambio tras haber pasado por la guerra. Ésta es una característica básica de los juegos de guerra más populares (Sicart, 2016: 309-318). En cambio, en la microficción *Slava and the Wolf* toda la partida gira en torno a las consecuencias psicológicas de la guerra sufridas por un soldado soviético. La partida, inferior a los cinco minutos de duración, sitúa al jugador en un bosque mientras camina en línea recta. Durante su camino le asedian cientos de frases que le recuerdan lo sucedido y su papel en la guerra. Esta reflexión acerca de lo acaecido rompe por completo con los retrolugares aceptados de la memoria estética de la guerra en el videojuego en la que, una vez terminada la guerra, el soldado desaparece y nada sabemos más de él.

Ambos títulos, *Venti Messi* y *Slava and the Wolf*, basan su propuesta en historias protagonizadas por civiles o soldados lejos del frente. Ambos obligan al jugador a recordar y ambos advierten sobre el peso de lo sucedido. Una intención muy diferente al de los dos títulos elegidos para su comparación, los cuales no buscan nada más que divertir, seducir y ser rentables, como recordaba el productor ejecutivo de *Battlefield V* Aleksander Grøndal: “we'll always put fun over authentic” (Arif, 2018). *Call of Duty WWII* si hace hincapié en la búsqueda de autenticidad y reafirma su objetivo de recuerdo representando el genocidio sufrido por la comunidad judía bajo el Tercer Reich. Durante una entrevista los responsables del título situaron este objetivo, el deber de recordar, como una de sus principales aspiraciones (Parker, 2017). El Holocausto que aparece representado en *Call of Duty: WWII* queda muy lejos de este objetivo. Los trabajadores de Sledgehammer Games se limitaron a reproducir de manera literal la memoria estética del conflicto ya presente en los medios de comunicación del país norteamericano.

De acuerdo Shlomo Sand en su libro *La historia del siglo XX en pantalla*, la televisión, la imagen mediática en general, se ha convertido en la principal fuente de conocimiento del ciudadano medio sobre el Holocausto y los horrores perpetrados por el régimen nazi (Sand, 2004: 339). Esta situación ha provocado el nacimiento de una memoria estética referida al acontecimiento que debe ser reproducida literalmente para asegurar la semejanza con lo ocurrido. Una memoria que se reproduce con rapidez y se amplía con un ritmo de dos películas u obras mediáticas al año, una producción muy abultada que no ha logrado profundizar ni mejorar el conocimiento que se tiene sobre el suceso. Aquel que juegue a *Call of Duty: WWII* no va a conocer nada nuevo sobre el nazismo, sobre su éxito y sobre los horrores que cometió y por qué los cometió. Tampoco le va a obligar a recordar ya que no muestra nada. El jugador va a disfrutar de un parque de atracciones revestido de valores estadounidenses.

Esta tímida representación del genocidio en *Call of Duty WWII* guarda entonces relación con las características referidas a la memoria, a la memoria estética y a los retrolugares como principales culpables de la reproducción de mitos en los medios de comunicación de masas. La intención de recordar recae en un doble objetivo: asemejarse a mediaciones maestras anteriores que logren reforzar la pretensión de literalidad histórica del producto y perpetuar una memoria útil, una *americanización del Holocausto*, como bien mencionaba Sánchez-Biosca en su libro *Cine de historia, cine de memoria* (2006: 103), que sirva para enseñar los valores tradicionales estadounidenses. Porque el Holocausto, en Estados Unidos, ha servido a otros objetivos

diferentes, tal y como explica Enzo Traverso en su libro *El Pasado: instrucciones de uso*:

El Holocausto, dice [Novick], ha sido “nacionalizado” y transformado en vector de una política de la memoria particularmente olvidadiza de los crímenes en los que Estados Unidos no participó como el liberador sino, antes bien, como el perseguidor. “Instituir un museo que narre ese gran crimen que fue la esclavitud de los africanos en los Estados Unidos significaría recordar que el mal estaba *allí*, y del que los Estados Unidos [...] están exentos”. El hecho de que este país, como todos los demás, tiene un pasado trágico, no concuerda mucho con la confianza fundadora, siempre poderosa, en el destino excepcional estadounidense. En los Estados Unidos, agrega Novick, “la memoria del Holocausto es tan banal, tan inconsecuente, que no es verdaderamente una memoria”, precisamente porque es consensual, está desconectada de las divisiones reales de la sociedad estadounidense, es *apolítica* (Traverso, 2011: 57).

La memoria sobre el Holocausto de *Call of Duty: WWII* es apolítica, no va a escandalizar a nadie, sin embargo existe, está representada. Una decisión por completo diferente a la llevada a cabo por *Venti Messi* y *Slava and the Wolf*. En ambos la memoria es incómoda y logra su objetivo: recordar y advertir sobre lo sucedido con la esperanza de que no vuelva a suceder. No representan el pasado como un parque de atracciones sino como un ejemplo y una advertencia para el presente.

6. Conclusión

Tal y como hemos tratado de demostrar, microficciones como *Temporality*, *Venti Messi* y *Slava and the Wolf* logran romper con la memoria estética de conflictos históricos tan representados en los medios de comunicación de masas como la Primera y la Segunda Guerra Mundial. Lo consiguen gracias a su ruptura con los condicionantes de diversión, seducción y rentabilidad ligados a los procesos de producción de la cultura de masas actual. Una ruptura que solamente es posible gracias a su formato de microficción. Un formato breve que permite un desarrollo personal y reducido en el tiempo, sirva de ejemplo el caso de *Temporality*, creado por una sola persona en un espacio de tiempo de cuatro días. Un caso que abre todo un horizonte de posibilidades para los creadores de videojuegos e infinitas posibilidades de recuerdo y representación tanto de momentos olvidados e infrarrepresentados como de voces silenciadas y no incorporadas a los videojuegos más comerciales.

Bibliografía

- Arif, Shabana. “Battlefield V Producer Says DICE Will Always Put Fun Over Authentic”. *IGN*. 24 de mayo de 2018. <https://www.ign.com/articles/2018/05/24/battlefield-v-producer-says-dice-will-always-put-fun-over-authentic>. [23 noviembre 2019].
- Boggs, Carl, y Pollard, Tom. *The Hollywood War Machine: U.S. Militarism and Popular Culture*. Nueva York: Routledge, 2016.
- Bourke, Joanna. *Sed de Sangre: historia íntima del combate cuerpo a cuerpo en las*

- guerras del siglo XX*. Barcelona: Crítica, 2008.
- Chapman, Adam. "It's Hard to Play in the Trenches: World War I, Collective Memory and Videogames". *Game Studies*, 16, 2 (2016).
- Chapman, Adam. *Digital Games as History: How Videogames Represent the Past and Offer Access to Historical Practice*. Londres: Routledge, 2016.
- Farokhmanesh, Megan. "Battlefield V fans who failed history are mad that the game has women in it". *The Verge*. 24 de mayo de 2018, consultado desde <https://www.theverge.com/2018/5/24/17388414/battlefield-v-fans-game-women-world-war-2-history>. [23 noviembre 2019].
- Fussell, Paul. *Tiempos de guerra: conciencia y engaño en la Segunda Guerra Mundial*. Madrid: Turner, 2003.
- Fussell, Paul. *The Great War and the Modern Memory*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- Jenkins, David. (2016). "Battlefield 1 interview – 'Before we start looking at making things up, let's look at what history provides us'". *Metro*. 26 de mayo de 2016, consultado desde <https://metro.co.uk/2016/05/26/battlefield-1-interview-before-we-start-looking-at-making-things-up-lets-look-at-what-history-provides-us-5905319/?ito=cbshare> [23 noviembre 2019].
- Jiménez Alcázar, Juan Francisco. *De la Edad de los Imperios a la Guerra Total: Medieval y Videojuegos*. Colección Historia y Videojuegos, 3. Murcia: Editum, Universidad de Murcia, 2016.
- Jiménez Alcázar, Juan Francisco. "La Historia vista a través de los videojuegos". *Juego y ocio en la historia*. Eds. M. Pilar Suárez, M. I. Gascón Uceda, L. Alonso Álvarez, J. F. Jiménez Alcázar: Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, 2018. 143-170.
- Kapell, Matthew W., y Elliott, Aandrew B. (Coords.). *Playing with the past: Digital games and the simulation of history*. Nueva York: Bloomsbury Publishing USA, 2013.
- Kelly, Andrew. *Cinema and the Great War*. Nueva York: Routledge, 2005.
- Kempshall, Chris. *The First World War in Computer Games*. Londres: Palgrave MacMillan, 2015.
- Lipovetsky, G., y Serroy, Jean. *La pantalla global: cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama, 2009.
- Lipovetsky, Gilles, y Serroy, Jean. *La estetización de la realidad: vivir en la época del capitalismo artístico*. Barcelona: Anagrama, 2015.
- Mugueta, Íñigo. "Los estudios sobre los videojuegos históricos en el mundo académico español". *Videojuegos e historia: entre el ocio y la cultura*. Eds. Juan Francisco Jiménez Alcázar y Gerardo F. Rodríguez. Murcia: Editum, Universidad de Murcia, 2018. 59-72.
- Parker, Laura. "The Weight Of History: Exploring The Real-Life Inspirations Behind Call of Duty: WW2". *Gamespot*. 29 de septiembre de 2017. <https://www.gamespot.com/articles/the-weight-of-history-exploring-the-real-life-insp/1100-6453656/>. [23 noviembre 2019].
- Ramsay, Debra. "Brutal Games: Call of Duty and the Cultural Narrative of World War II". *Cinema Journal*, 54, 2 (2015): 94-113.
- Ramsay, Debra. *American media and the memory of the World War Two*. Nueva York: Routledge, 2015.

- Sánchez-Biosca, Vicente. *Cine de historia, cine de memoria: la representación y sus límites*. Madrid: Cátedra, 2007.
- Sennett, Richard. *La cultura del nuevo capitalismo*. Barcelona: Anagrama, 2013.
- Sicart, Miguel. “We the Soldiers: Player Complicity and Ethical Gameplay in Call of Duty: Modern Warfare”. *Zones of Control: Perspectives on War Gaming*. Eds. J. F. Dunnigan. Cambridge: The MIT Press, 2016. 309-318.
- Slomo, Shlomo. *El siglo XX en pantalla*. Barcelona: Crítica, 2003.
- Traverso, Enzo. *El pasado: instrucciones de uso*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2011.
- Venegas Ramos, Alberto. “Entre el cine y el videojuego: ética y estética en las producciones sobre la II Guerra Mundial”. *Videojuegos e Historia: entre el ocio y la cultura*. Colección Historia y Videojuegos, 5. Murcia: Editum, Universidad de Murcia, 2018.
- Venegas Ramos, Alberto. “Retrolugares, definición, formación y repetición de lugares, escenarios y escenas imaginados del pasado en la cultura popular y el videojuego”. *Revista de historiografía (RevHisto)*, 28 (2018b): 323-346.
- Venegas Ramos, Alberto. “El videojuego como forma de memoria estética”. *Pasado y Memoria: Revista de Historia Contemporánea*, 19 (2019): 277-301.
- Venegas Ramos, Alberto. “Emergencia y formación de subjetividades históricas en los videojuegos de acción contemporáneos. El caso del desembarco de Normandía”. *Tropelias: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 31 (2019b): 116-131.
- Von Lünen, Alexander, Katherine J. Lewis, Benjamin Litherland y Pat Cullum. *Historia Ludens: The Playing Historian*. Nueva York: Routledge, 2019.