

Alcanzar el horizonte: el carácter minificcional de <i>Las vocales malditas</i> , de Óscar de la Borbolla <i>Alejandra Partida Vázquez</i>	99
«Delirios razonables»: la minificción de Cecilia Eudave <i>Francisca Noguero</i>	108
La brevedad extrema en <i>Circos de tres pistas</i> y <i>otros mundos mínimos</i> , de Luis Felipe Hernández <i>Laura Elisa Vizcaino Mosqueda</i>	125
Poética de la errancia: el caso de Guillermo Samperio <i>Alejandro Piña</i>	136
La construcción de los personajes en <i>Castillos que se incendian</i> , de José Luis Zárate. Hacia una semiosis de los actores complejos en la minificción <i>Angélica Maciel Rodríguez</i>	146
Sea breve: cien años de microrrelatos mexicanos	
El microrrelato mexicano del último siglo: una bibliografía de creación <i>Javier Perucho</i>	157
Datos de los colaboradores	165

Introducción

PABLO BRESCIA

Cuentos brevísimos. Cuentos mínimos. Minicuentos. Microcuentos. Nanocuentos. Relatos hiperbreves. Minirrelatos. Microrrelatos. Minificciones. Microficciones. Ficciones súbitas. Minitextos. Microtextos. Textículos. ¿Cómo llamar a las formas mínimas que aparecen en el horizonte de la producción literaria? ¿Qué resultados funcionales puede arrojar, emprender una indagación en su nomenclatura? ¿O quizá debemos trazar coordenadas para su clasificación, canonización y estudio? ¿Sería más aconsejable, tal vez, proceder inductivamente y examinar la producción específica de autores y autoras de esta especie textual? Plantear estas preguntas lleva a los apasionados por las formas breves a actuar, indefectiblemente, como aquellos lectores ideales de microrrelatos: curiosos, atentos, conscientes de las múltiples interdiscursividades, intertextualidades y significaciones que habitan estas formas mínimas, los críticos-lectores se convierten en cocreadores y en coinvestigadores de su existencia —que no de la esencia, por siempre escurridiza— y, al hacerlo, colocan bajo el microscopio los devenires no sólo de las formas mínimas, sino también de las operaciones de lectura y análisis que se han hecho sobre ellas.

En el comienzo de *La estética de lo mínimo. Ensayos sobre microrrelatos mexicanos* se planteó un recorte sobre el área de estudios. Por esto el proyecto centró su atención en una especie literaria, el microrrelato o minificción, y en un sector geográfico, México. Consideramos que tanto la abundante producción literaria como la creciente atención crítica sobre el género en ese país ameritaba un estudio de este tipo. En la primera década del siglo XXI, las formas mínimas en México han sido objeto de importantes antologías y monografías que les han ganado un lugar como objeto de estudio de la crítica literaria; nuestro volumen es quizás uno de los pocos que reúnen ensayos de varios investigadores sobre el tema y así emprenden una labor colectiva polifónica sobre esta especie literaria. Así, esperamos que

«Delirios razonables»: la minificción de Cecilia Eudave

FRANCISCA NOGUEROL

¿Cómo describir la minificción de Cecilia Eudave, un secreto a voces literario? La mejor definición vendría dada por adjetivos tan paradójicos como exactos: intensa sin perder el equilibrio, mordaz y desolada a ratos, a veces utópica y risueña, en ocasiones grotesca, absurda y siniestra, siempre imaginativa y original, voluntariamente sencilla, tan capaz de crear mundos alternos como de mostrarnos las grietas de ese concepto que, por convención, llamamos realidad.

Su interés por la brevedad se aprecia especialmente en su producción cuentística: es el caso de la colección de relatos integrados *Técnicamente humanos* (1996), de los libros de cuentos *Inventiones enfermas* (1997), *Registro de imposibles* (2000), *Países inexistentes* (2004), *Sirenas de mercurio* (2007), *Técnicamente humanos y otras historias extraviadas* (2009), y del libro de minificciones *Para viajeros improbables* (2011), al que dedico la presente reflexión.¹ En todos ellos se puede apreciar cómo la autora, desde el título, corrobora lo destacado por Rosemary Jackson: «lo que emerge como tropo básico de la fantasía es el oxímoron, una figura retórica que sostiene contradicciones en una unión imposible sin progresar hacia una síntesis» (12). Así, la realidad se da la mano con la fantasía mediante dicotomías —«técnicamente-humanos», «inventiones-enfermas», «registro-imposibles», «países-inexis-

[1] Eudave alterna sin conflicto —pero con saludable rigor— los textos de imaginación con los ensayos académicos. Esta apertura explica, asimismo, que atienda a todo tipo de lectores, incursionando tanto en la literatura infantil y juvenil —en la que destacan *Papá Oso* y la trilogía de la doctora Dench, investigadora de lo paranormal (*La criatura del espejo*, *El enigma de la esfera* y *Pesadillas al mediodía*)— como en la dirigida a un público adulto. En esta última faceta destaca *Bestiaria vida* (2008), novela corta con la que ganó el Premio Nacional Juan García Ponce (2006-2007) y en la que, como veremos, se reflejan muchas de las obsesiones presentes en sus microrrelatos. Eudave mantiene dos blogs (<www.ceciliaeudave.blogspot.com> y <www.juliadench.blogspot.com>) que son muy útiles a la hora de acercarse a su escritura.

tentes», «sirenas-mercurio», «viajeros-improbables»²— para lograr la eventual armonía de *mythos* y *logos* que define sus «delirios razonables».

Comencemos por describir la estructura de *Para viajeros improbables*, dividido en tres secciones («Países que debo visitar algún día», «Apócrifamente hablando», «Animales y otros prodigios») en los que se alterna la descripción —predominante en el primer apartado— con la narratividad de los dos últimos, ubicados mayoritariamente en la esfera del microrrelato. En todos los casos, Eudave se muestra consciente de la dificultad implícita en la práctica de esta categoría textual. Como señala en entrevista con Ricardo Solís:

Los textos hiperbreves me demandan mucho más. Es un género demandante pues tiene que ser muy redondo para que funcione; porque debe ser atractivo, se tiene que economizar mucho con el lenguaje, ser muy claros con las imágenes, no exagerar con las metáforas porque puede volverse prosa poética o una viñeta. Es difícil. No sé hasta qué punto el lector pueda sentirse atraído por estos treinta y siete relatos o no, pero lo interesante es que cada uno puede abrirse o cerrarse en sí mismo y, también, ofrece múltiples posibilidades para seguirlo reinterprelando, descubriendo de nueva cuenta cada texto.³

Haciendo gala de una escritura voluntariamente neutra y despojada de retoricismo, *Para viajeros improbables* sigue la máxima barthesiana según la cual «un estilo de la ausencia es casi una ausencia ideal de estilo» (79). Así, su trabajado laconismo sigue la mejor tradición mexicana de brevedades, aquella comenzada con la petición torriana de «gracia y levedad» para la literatura, canonizada cuando

[2] El título inicial propuesto por la autora para este último, *Bitácora imaginaria*, refleja con especial precisión este hecho. Sin embargo, ella misma comenta que el cambio a *Para viajeros improbables*, requerido por los editores, le resultó atractivo «por la contradicción que puede acarrear, que es muy literaria y en ella se juega con las posibilidades de lo verosímil y lo que no lo es. Además, se trata de mundos imaginarios que no tienen, necesariamente, un sitio físico en el contexto realista y, encima de todo, implica una dedicación a los lectores, una forma de invitación que mantiene la intención lúdica del texto completo» (Solís, 2011).

[3] Así, parece seguir a Lauro Zavala cuando éste señala: «El indicio más seguro para reconocer una minificción consiste en la necesidad de releer el texto para reconocer sus formas de ironía inestable. Por ello, mientras un minicuento (como también ocurre en el caso del chiste) se agota en una primera lectura, en cambio la minificción (como también ocurre en la poesía) se enriquece en cada relectura» (Zavala, 2006, s.p.).

Augusto Monterroso declaró: «La cualidad principal de la prosa es la precisión: decir lo que se quiere sin adornos ni frases notorias. En prosa hay que renunciar a muchas frases buenas en honor de decir sólo lo necesario» (116).

Como es constante en la producción de la escritora, la exploración de lo insólito caracteriza el volumen desde su título, hecho que subraya el estrecho parentesco existente entre minificción y fantasía. Y es que, como señaló tempranamente Gabriel Jiménez Emán:

Si el cuento breve está disfrutando hoy de cierta salud, ello se debe quizá no tanto a la similitud con el lenguaje de los medios visuales, sino a su propia naturaleza minimalista, que intenta condensar en el menor número de palabras experiencias y situaciones de los personajes, sin perder el tiempo en descripciones prolijas. También debido al uso de una imaginación de raíz romántica, que suele apostar por el asombro, la emoción o la sorpresa, el absurdo y el carácter lúdico de las imágenes, antes que por la pretensión naturalista de querer «fijar» el mundo y describir ambientes históricos (6).

Irene Andres-Suárez ha descrito el microrrelato como «una estética de la elipsis», apuntando un rasgo que sin duda comparten los textos breves y los fantásticos. En esta misma línea he subrayado la existencia de dos poéticas esenciales en la ficción mínima: una alcanzada por contención y otra por depuración. Al describir la primera de ellas, hay algunos rasgos claramente aplicables a *Para viajeros improbables*:

Obtenida por restricción, [la poética de la contención] supone un aparato compositivo para condensar [...] Por ella se privilegia la descripción a expensas de los acontecimientos, se recuperan modalidades textuales poco proclives a la narración como los bestiarios o diccionarios, y se atiende especialmente a categorías expresivas definidas por dejar huecos, como es el caso de la fantasía — que permite dar el salto al otro lado—,⁴ la transtextualidad —que obliga a recabar información de pretextos—, la metaficción —que cuestiona los límites de la escritura— y, finalmente, el humor —que privilegia la expresión oblicua y el sobrentendido (Noguerol 2011, 7).

[4] Este hecho es destacado por Rosalba Campra quien, siguiendo a Bessière en *Le récit fantastique*, señala: «El silencio en la trama del discurso sugiere la presencia de vacíos en la trama de la realidad» (52).

Encontramos los modelos de esta escritura en dos volúmenes de minificciones adscritos a lo insólito: *Cuentos breves y extraordinarios* (1953), de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, enciclopédico recuento de textos fantásticos procedentes de las más diversas culturas; y *Punta de plata* (1958), de Juan José Arreola, bestiario signado por el lirismo, el espíritu lúdico y la lucidez que vio ampliadas sus posibilidades en el *Confabulario total* (1962).

Ambos títulos establecerían los grandes temas de los textos más breves, que Eudave recupera al describir pueblos imaginarios, animales prodigiosos —sean estos fantásticos o reales, pero siempre vistos desde un prisma que los hace especiales— o al reescribir historias procedentes del imaginario occidental, entre las que prefiere las extraídas de la mitología grecolatina. Como señala ella misma en la introducción:

La presente colección de textos es una recopilación de todos los cuentos breves o brevísimos que he escrito en el último decenio. Desde hacía un tiempo deseaba reunirlos a todos en un solo volumen. Algunos de ellos vieron la luz por aquí o por allá en revistas o proyectos específicos para Europa o México, otros tantos son totalmente inéditos y los fui entretejiendo entre los existentes. Espero que esta ruta de minimalismo histórico, de apócrifas explicaciones, de rutas y países no trazados, de animales, de prodigios físicos y mentales, agrade al lector, porque finalmente es la bitácora de un imaginario que se construye y deconstruye entre lo lúdico de nuestra infame y sorprendente naturaleza (7).

Estas esclarecedoras palabras nos permiten abordar dos rasgos esenciales del volumen:

Primero, su carácter de «inventario» en el doble sentido de la palabra —*imaginación* y *catálogo*⁵—, por el que lo diverso se reúne bajo un mismo signo y se taxonomiza lo inclasificable, dando lugar a una de las heterotopías definidas por Michel Foucault en *Las palabras y las cosas*: «Las heterotopías inquietan sin duda porque minan secretamente el lenguaje, [...] porque rompen los nombres comunes o los enmarañan, porque arruinan de antemano la sintaxis» (7). De este modo, la propia estructura del libro nos sitúa en la frontera de lo irracional e impensable, ideal para el desarrollo de la fantasía.

[5] Recordemos su interés por incidir en este aspecto —«registro de imposibles», «bitácora imaginaria»— a lo largo de su producción.

Segundo, su denuncia de la crueldad, la soberbia y la tontería que definen la condición humana. Ya Dolores Koch, en el primer artículo reconocido sobre el tema que nos ocupa y dedicado al microrrelato mexicano en 1981, destacó este hecho para los que define como «estos textos mínimos, que [...] rompen con la mecanización del lenguaje y el conformismo impensado»; «sus monstruos son el utilitarismo, la degradación de los ideales, la cotidianeidad, el militarismo, la tecnología, el racionalismo, mientras que su moneda de cambio es el humor, y su verdadera médula es la presentación del hombre como súbdito insumiso» 1(30). En la misma línea, René Avilés Fabila reseñó en el prólogo a *Los animales prodigiosos* (1989): «Ahora reúno todos mis seres fantásticos y les concedo cierto sentido a su clasificación [...] No son de ninguna manera una forma de evasión. Interpretan la terrible realidad que nos abruma y en momentos sofoca con su peso» (7).

Estas palabras apuntan un rasgo de nuevo compartido por la minificción y la mejor literatura de lo insólito. En efecto, ésta presenta lo sobrenatural integrado a la realidad para recusar el orden cotidiano, no mostrándose escapista ni desvinculada de su contexto social, como se le ha achacado en numerosas ocasiones; para Jackson, «the fantastic traces the unsaid and the unseen of culture: that which has been silenced, made invisible, covered over and made 'absent' [lo fantástico recupera lo no dicho y no visto por la cultura, aquello que ha sido silenciado o hecho invisible, cubierto o hecho 'ausente']» (4). Esta literatura busca, pues, liberar las fuerzas inconscientes y reprimidas, en más de una ocasión asociadas a la condición femenina.⁶

Teniendo en cuenta todas estas características, analizaremos *Para viajeros improbables*.

«Países que debo visitar algún día», primera sección del libro, aglutina las descripciones de lugares ajenos a nuestro mundo, lo que se aprecia ya en el nombre de los mismos: Ssean, Kay, Otur, Elzir, Tabi, Estiepen, Sertar, Hui-Chii, Obú. Los títulos de cada minificción se encuentran constituidos por estas advocaciones, a las que le sigue un sintagma con la definición característica de cada una. Eudave nos introduce de este modo en el terreno de lo maravilloso, categoría que permea toda la sección al ofrecernos la imagen de mundos totalmente inventados, sin con-

[6] Así lo señala Eudave en su ensayo sobre Amparo Dávila: «Pareciera que en los cuentos de *Tiempo destrozado* los seres inenarrables están ahí para rescatarlos de la realidad irresistible. Lo monstruoso se convierte en catarsis y redención» (*Sobre lo fantástico mexicano*, 105).

flicto entre lo real e imposible, en los que tanto personajes como narrador y lector asumen lo que ocurre sin cuestionarlo.

Las raíces de este pensamiento se encuentran ya en Leibniz, quien defendía a finales del siglo XVII la existencia de otros universos señalando cómo, dentro de una cantidad infinita de posibilidades presentes en la mente divina, ésta decidió actualizar una —la nuestra— por considerarla como la más perfecta. A partir de entonces esta idea ha seguido actualizándose en la obra de filósofos como Alexander Gottlieb Baumgarten, con su teoría de las ficciones heterocósmicas y utópicas, y Johann Jakob Breitinger, que tipificó los mundos maravillosos en alegóricos, utópicos e invisibles. Hoy encontramos la mejor proyección de este hecho en el imprescindible *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*, de Lubomír Doležel, autor con el que parece coincidir Eudave al ser entrevistada sobre su experiencia de lo insólito: «Cuando empecé a escribir no pensé en que fuera literatura fantástica ni nada. Eso lo descubrí luego, sobre la marcha. Para mí sólo era una forma de representar la realidad a partir de mundos alternos. Claro, desde que descubrí lo que era me he dedicado a estudiar la literatura fantástica, a analizarla y validarla» (Santos, 2010). De este modo, los países inexistentes descritos en esta primera parte se descubren como *cronotopos cero*, entidades autónomas en relación a la realidad —definidas acertadamente por Doležel como «mundo prevalente»—, ubicados en lo que Todo-rov supo definir como «lo maravilloso exótico» (136) y comunes en la tradición de ciertas prácticas escriturales como la literatura utópica, la de viajes o la de ciencia ficción. Así se aprecia en la obra de autores como Herodoto, Jean de Mandeville,⁷ Thomas More, François Rabelais, Jonathan Swift, Jules Verne, Arthur Conan Doyle, J. R. R. Tolkien, Jorge Luis Borges o Italo Calvino, por citar unos pocos. En ellos se alterna la vena satírica con la lírica, la utópica con la científica, hecho que nuestra autora sabrá aprovechar incidiendo especialmente en las dos primeras, provocando una *neomitologización* del mundo que la acerca a experimentos contemporáneos tan logrados como el llevado a cabo por Alberto Chimal en *Gente del mundo*.⁸

[7] Este autor es citado por Eudave como la fuente de «Un malentendido»: «Los humanos invitaron a los monarcas de los astomos a un banquete, estos —que fuera de no tener boca eran muy bellos, según cuentan las crónicas de Mandávila— asistieron cargados de regalos ...» (35). Asimismo, Eudave reconoce haberlo seguido en la concepción de los habitantes de «La conquista de Gripiá».

[8] El concepto de «neomitologización» fue aplicado por Samuel Gordon a la obra de Chimal en *Mito, fantasía y recepción en la obra de Alberto Chimal* (2006).

«Países que debo visitar algún día» comienza con «Ssean: el país minatura». Este impactante microrrelato aborda las difíciles relaciones de pareja, uno de los temas constantes en la obra de Eudave, al contar la historia de Marcial y Carlota, un matrimonio truncado por la avaricia del marido, que decide amputar la mano de su mujer cuando advierte en ésta un reino en miniatura.⁹ Así, toma literalmente la expresión «dar la mano» para apropiarse de los dominios de su esposa, revelando la concepción del texto uno de los recursos más frecuentes en la constitución de lo fantástico: la asunción de una frase hecha al pie de la letra. Finalmente, la crueldad del hombre queda sin recompensa pues, como se nos informa en nota a pie de página: «El país minatura ya no existe: después de que Marcial cortara la mano de Carlota, comenzó a secarse todo el territorio. Ahora se le puede ver en el museo de Altas Curiosidades de México, donde se exhiben sus ciudades en calidad de ruinas» (12).¹⁰

«Sobre las ciudades invisibles», homenaje desde su título al texto homónimo de Italo Calvino, se constituye en el primer gran alegato en defensa de la imaginación incluido en el volumen —le seguirán «Sobre dragones», «El sueño de Gregor Samsa», «La mascota imaginaria»— por lo que la autora lo singulariza con un narrador en primera persona:

Durante muchos años vagué por infinidad de lugares buscando las ciudades invisibles. Compré todos los volúmenes existentes en sus variantes y formas. Aprendí varios idiomas. Me volví diestra en historias de invisibilidades, y nada. De aquí para allá con mi obsesión a cuestas. Hasta que un día salí temprano del hotel donde me hospedaba para hacer mi caminata matinal y [...] tropiezo con un, ¿muro?, ¿muralla?, ¿pared? ¡Cómo saberlo, era invisible! Entonces, hice lo que tenía que hacer: me di la vuelta y me marché de ahí para siempre, no fuera aquello cierto, y no tuviera ya un motivo de búsqueda en la vida (25).¹¹

[9] La trama coincide con «Los anaqueles del señor Rioja» (*Historias extraviadas*) al presentar a un individuo que se dedica a cortar miembros de otras personas. Por su parte, el hecho de que un mundo alternativo pueda desarrollarse en una mínima parte del cuerpo se aprecia en el temprano «La uña del dedo gordo del pie» (*Técnicamente humanos*).

[10] La nota al pie, repetida en otras ocasiones a lo largo del volumen, refleja la filiación borgeana del texto, que no duda en emplear instrumentos propios del discurso ensayístico como era característico del argentino. En la misma línea se explican las numerosas fuentes bibliográficas —algunas verdaderas, otras ficticias— citadas en otras composiciones reunidas en el volumen.

[11] Resulta evidente el vínculo existente entre estas líneas y la declaración de Marco Polo al Gran Khan en *Las ciudades invisibles* de Calvino: «—Gran Kan, he recorrido tu vasto Imperio de

El lirismo de esta sección se hace patente en «Otur: el país de los inexistentes», sin duda una de sus minificciones más logradas: «Es inexistente para aquellos que quieren habitar donde se habita. Pero, para aquellos que saben que no están donde deberían es una realidad. Otur, país de los inexistentes, es una burbuja de cristal en el cerebro de los escapistas y de los suicidas» (15).

En cuanto a sus rasgos temáticos comunes, la mayoría de los países se encuentran definidos por su inestabilidad, en la línea de los relatos de Borges «La biblioteca de Babel» y «La lotería en Babilonia», y hecho que los adscribe con especial pertinencia a la estética de lo insólito. Así se aprecia en títulos como «Kay: el país de los apostadores» —cuyos habitantes viven para el juego—, «Tabi: el país de lo inestable» —donde «cuando te levantas por la mañana lo único seguro que tienes es el rostro. Ni tu nombre sabes, ni tu nuevo oficio, profesión u ocio» (17)— o «Elzil: el país de los enigmas», que incluye este hermoso párrafo: «Guarda tu corazón el secreto que no existe. Sea evidente lo que ocultas y así sabrás llegar a Elzir'. En el museo de una ciudad perdida Acá de Este Lado del Mundo se encuentra esta inscripción, único vestigio conocido de una inmensa región llena de enigmas. Zona cuyo lenguaje son los acertijos, las encrucijadas y lo oculto» (16).

Siguiendo la línea de Rabelais o Swift, la crítica a la humanidad se hace presente en «Hui-Chii: el país de las cosas perdidas», texto heredero de los tratados utópicos y, por ello, profundamente melancólico, como demuestra su conclusión:

En Hui-Chii la armonía está de moda, y sus habitantes viven en infinita paz, pues los países existentes las han perdido por ahora. Y como carecemos de mapas sensibles, buscar el camino para llegar a estas tierras y recuperarlas será una ardua labor. Además, traemos la soberbia de quien cree que sabe lo que busca, y así, nunca llegaremos a este país, ni por cielo ni por mar, ni por tierra, porque para habitarlo lo mejor es perderse (22).¹²

un confin al otro; a pie, a caballo, y en barco. He visto ciudades inimaginables y he imaginado ciudades imposibles de ver: ciudades pasadas y futuras, utópicas e infernales. Pero el libro que sostienen tus manos no encierra la geografía de tu Imperio, sino la mía propia, porque, a fin de cuentas, todo viaje es un viaje interior» (13).

[12] «Estiepen: el país de las serpientes» denuncia de nuevo la absurda arrogancia de los humanos frente a la flexibilidad de los habitantes de Estiepen, descendientes de los ofidios y, por ello, dispuestos siempre a cambiar de piel: «Con esto [los estiepenos] demostraron que su veneno no es tan ponzoñoso, ni tan verdadero, como el que se destila fuera de su patria, ahí, donde habitan los que no pueden mudar sus maneras y sus costumbres» (18).

El rechazo al cientificismo característico de nuestra época, en el que se privilegia la pérdida de humanidad en el individuo, es puesto de relieve en «Sertar: base espacial para experimentos emocionales», texto claramente deudor de clásicos de la literatura fantástica como *Solaris* o *Ciberiada*, de Stanislaw Lem.¹³ En él, un malhadado doctor descubre la manera de extirpar las emociones humanas a través de unos cristales de su invención, lo que nos lleva a una desesperanzada conclusión: «Así, lentamente, como una humedad perniciosa, los cristales de Castro acabaron con la humanidad, y dejaron en su lugar autómatas de carne y hueso que sólo vivían para comer, dormir y trabajar, bajo cualquier condición, bajo cualquier abuso» (20).

Finalmente, «Obú: el país de los objetos» se descubre como una mordaz crítica de nuestra sociedad de consumo, donde las adquisiciones acaban por ahogar a los individuos: «... los obuenses eran soberbios y pensaron que podían controlar sus objetos. Imposible, acabaron devorados. Ahora, a ese lunar del mundo se le puede divisar desde los cielos. Es fácil distinguirlo, pues parece un enorme e irregular espejo que condensa millones de objetos, hoy silencioso y sin uso» (24).¹⁴

Frente a los textos que acabamos de analizar, tanto «Apócrifamente hablando» como «Animales y otros prodigios» se revelan como secciones adscritas mayoritariamente a la neofantasia. Recordemos cómo esta categoría ya fue apuntada por Tzvetan Todorov en la última parte de *Introduction à la littérature fantastique*, al abordar el tipo de insólito presente en los textos de Kafka. Según el crítico, en estas composiciones la intromisión del hecho sobrenatural en la cotidianidad no provoca vacilación, lo que las diferencia claramente de la fantasía clásica y convierte en regla lo que antes suponía una excepción: «Frente a Kafka estamos

[13] El comienzo del microrrelato da buena cuenta de este hecho: «Sobre la extensa superficie de un planeta localizado a unos 200 años luz de la tierra, quedan los restos de lo que fue Sertar. Su descubridor y único dueño fue el doctor Castro, quien —tras meses de búsqueda— encontró el lugar ideal para instalar sus cristales recolectores de emociones. Se decidió por este planeta porque a cierta distancia, y mientras se acercaban a su órbita, esa masa inmensa recubierta por una tenue bruma gaseosa parecía un enorme cristal que respiraba acompasadamente, con una tranquilidad espantosa y única. Se estremeció, su corazón latió inmensurable, y se dijo: 'aquí será Sertar'» (19).

[14] El texto, en la línea del cortazariano «Fin del mundo del fin» por basarse en la extensión de una idea hiperbólica —recordemos que, en el caso del argentino, eran los libros los que acababan con la humanidad—, encuentra su antecedente fantástico en el relato «El canibalismo de los objetos», integrado en *Técnicamente humanos* y en el que se narra el ataque de una serie de objetos domésticos a su dueño.

confrontándonos ante un fantástico generalizado: el mundo entero del libro y el propio lector quedan incluidos en él» (182). De este modo, el nuevo fantástico privilegiará el retorno a lo humano y a su compleja subjetividad. Retomando las ideas que acabamos de exponer, el término *neofantástico* fue acuñado por Jaime Alazraki años después (1983) y aplicado con éxito a la obra de Cortázar, quien lo defendió para sí mismo en la última entrevista que concedió (Prego, 1991). Por él se produce un cuestionamiento fundamental sobre la naturaleza de la realidad, especialmente adecuado para explicar nuestro tiempo y clave en la poética de Eudave, como señala Ana Rosa Domenella.

Analicemos el título de la segunda sección del libro, la más extensa del mismo por encontrarse constituida por diecisiete textos. En ella, se asume la etimología primera del término ἀπόκρυφος («oculto»), revelando a través del humor y la parodia otras versiones posibles de algunos mitos grecolatinos. Como señalé anteriormente, la revisión de estas tramas y personajes constituye un recurso fundamental en la modalidad del microrrelato:

La convergencia y prolongación de las historias, la sorpresa final, el punto de vista novedoso, el empleo de la paradoja, el humor y las notas líricas definen unos textos de gran originalidad, en los que se denuncia el prosaísmo del mundo contemporáneo frente a la fantasía e imaginación que generaron las ficciones míticas. Los autores de microrrelatos revisan y actualizan las antiguas leyendas, por lo que se erigen con pleno derecho en creadores de «nuevas mitologías». Además, la evocación de estos argumentos permite evocar, con gran economía verbal, una red de ideas que forman parte del imaginario colectivo universal (Noguerol 1994, 205).

«Una quimera es una quimera» revela con especial contundencia el paso de lo fantástico clásico (fenómeno de percepción) a lo neofantástico. Esta categoría, analizada ya por Jean-Paul Sartre en «Aminadab o de lo fantástico considerado como un lenguaje», señala cómo la nueva formulación de la fantasía fusiona dos aspectos básicos de la concepción lingüística contemporánea: la preeminencia del lenguaje en la captación del mundo y la conciencia de la autonomía del primero respecto del segundo. Así, implanta lo imaginario lingüístico como realidad alternativa, haciéndose eco de la famosa sentencia de Wittgenstein: «los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo» (5.6, 58). Así lo refleja Eudave:

Trataron de extinguirlas a como diera lugar. Y como buena quimera desapareció. Se hizo escurridiza. Nadie pudo encontrarla. Entonces comprobaron que era uno de los tantos imposibles creados por el hombre. Luego, cuando por fin convenció al mundo de su inexistencia, apareció triunfante. Logró su cometido, se volvió inmortal y más real que nunca. Ahora, habitan en los diccionarios del mundo denominadas como idea falsa o vana imaginación, demostrando que, si se las define, son (51).

La mayor parte de los microrrelatos que componen este segundo apartado de *Para viajeros improbables* denuncian de nuevo la codicia y mezquindad humanas, mostrando la degradación a que han sido sometidos los seres míticos por parte de nuestras sociedades. Así ocurre con las sirenas, criaturas preferidas de la mini-ficción mexicana y las únicas de las que Eudave ofrece dos lecturas: «Sirenas de mercurio» y «Sirenas mudas».¹⁵ En el primer microrrelato, las magníficas figuras míticas son mutiladas por los supuestos poderes afrodisíacos que se extraen de sus colas, lo que las aboca a la muerte o la mendicidad:

Por esta lujuria humana murieron miles de sirenas al ser cercenadas de la cintura para abajo; algunas, las menos ¿desafortunadas?, quedaron condenadas a andar en unos terribles y lastimeros carritos de madera donde cargaban sus cuerpos mutilados con los senos al aire y sus largas cabelleras sucias; portaban, además, un letrero que decía: «una moneda para esta pobre sirena». Así vagaban por los puertos, mientras que sus hermanas esquivaban cualquier cantidad de penurias y arriesgaban sus colas para observar la tristeza de sus congéneres y lanzarles algas para que se alimentaran (29-30).

Finalmente, cuando los humanos descubren que el mercurio las hace reintegrarse una y otra vez, idean un destino aún más humillante para ellas: «Ahora, las sirenas atrapadas son objeto de la mutilación perpetua en las carpas dominicales de las ciudades y los puertos» (30).

Eudave se acerca de este modo a autores que, como José Durand en *Ocaso de sirenas, esplendor de manatíes* o Avilés Fabila en *Los animales prodigiosos*, denuncian la falta de conciencia de nuestra época. En esta misma línea, se explica que los ojos

[15] Así se aprecia en la antología *Yo no canto, Ulises, cuento. La sirena en el microrrelato mexicano* realizada por Javier Perucho y punto de arranque, sin duda, para la tesis de David Ávalos Chávez, *Un mito con agallas: la odisea de la sirena en el microrrelato mexicano*.

de los cíclopes sean absurdamente extirpados para utilizarlos como amuletos o decoración:

Comenzaron a desojar a estos apacibles seres. Luego les dio por disecar los ojos para usarlos como amuletos. Más tarde les aplicaron una capa de oro para incrustarlos en sus templos. Los encerraron en triángulos o los dejaron reposar sobre manos abiertas pintadas en las puertas de los santuarios. Y ahí iban los hombres con la esperanza de encontrar en la mirada del cíclope el sentido de su vida. Nada. («Ojos cíclopes» 31).¹⁶

y que el minotauro, personaje lleno de sabiduría que decide salir de su refugio para ilustrar a los humanos, acabe siendo víctima de la incompreensión: «... al verlo, lejos de respetarlo, de tratarle como a un ser mítico, lo mataron de un solo golpe. Era, sin más, una malformación genética o un clon» («Minotauro sin laberinto» 250).¹⁷

Pero la imaginación de Eudave no se limita a los seres ya conocidos. Así, siguiendo a Jean de Mandeville describe a seres tan insólitos como los «astomos», hombres sin boca que se alimentan de olores («Un malentendido») o los agripianos, «seres con cabeza de pájaro y cuello retorcido sobre su cuerpo de humano, con unas piernas descomunales que les concedían la altura de dos metros, pacíficos y vegetarianos» («La conquista de Gripeia» 33). Ambos pueblos, situados en la línea maravillosa que caracteriza la primera sección del libro, practicada por Chimal en *Gente del mundo* o por el brasileño Wilson Bueno en *Jardim zoológico* (1999), terminan expulsados —los astomos— o aniquilados —los agripianos— por los hombres, como no podía ser de otro modo.

Otro conjunto de textos suscita especial interés en esta sección: aquellos que presentan a los componentes de la propia familia como temibles seres míticos. Los antecedentes de este planteamiento se encuentran en *Bestiaria vida*, texto en que la protagonista comienza definiéndose como un caracol —«me hice como los caracoles deben hacerse antes de tener su caparazón: un círculo sobre mí misma»— para ir descubriendo a continuación la estremecedora condición de quienes la rodean: padre, licántropo que escapa de casa cada luna llena; hermana menor, súcubo que

[16] En el microrrelato se incluye una frase que refleja claramente el rechazo de la autora a la «racionalidad» moderna: «En la antigüedad, antes de que naciera la razón tal como la conocemos ahora, es decir, menos seria y sin mal aliento...» (31).

[17] En la misma línea argumental se encuentra «V», relato incluido en *Técnicamente humanos* y protagonizado por un vampiro solitario, cansado de la superficialidad de la gente.

le hace la vida imposible con sus sarcásticos comentarios; madre, basilisco que puede matar con la mirada; marido, bicéfalo que utiliza su doble naturaleza para, simultáneamente, controlar y manipular a la protagonista.

Estos demonios personales y cotidianos reciben su exacta réplica en los microrelatos «Brochetas» —donde la madre entrega eucarística y sacrificialmente su cuerpo a los hijos, en un gesto tan innecesario como histriónico—, o «La mirada antigua» y «Martha y su bicéfalo», protagonizados, respectivamente, por la «madre basilisco» y el «esposo de dos cabezas». ¹⁸

La sección concluye, en la línea de las *Falsificaciones* de Marco Denevi, con una nueva versión de historias sobradamente conocidas —las de Medusa («Deformando la historia»), la Esfinge («El verdadero origen de la Esfinge»), las arpías («Habladurías»)—, y con la defensa del hedonismo y la libertad encarnados en seres míticos como los centauros («Doble naturaleza») y los incubos («Malos hábitos»), deseados y envidiados a la vez por los humanos que tienen la suerte de tropezarse con ellos. ¹⁹ Así, hacen realidad lo comentado por Mircea Eliade en relación a la nueva significación del mito en nuestro tiempo: «La desacralización ininterrumpida del hombre moderno ha alterado el contenido de su vida espiritual, pero no ha roto las matrices de su imaginación: un inmenso residuo mitológico perdura en zonas mal controladas [...] Estas imágenes degradadas ofrecen un punto de partida posible para la renovación espiritual del hombre contemporáneo» (18).

Llego así a la tercera sección de *Para viajeros improbables*, la más breve —nueve títulos— y cercana a la tradición del bestiario. Así, «Animales y prodigios para algún jardín» se muestra deudora tanto de la concepción borgeana del mismo, canonizada por *Manual de zoología fantástica* y *El libro de los seres imaginarios* —descriptiva y relacionada con la biblioteca universal, atenta especialmente a las criaturas míticas, los seres invisibles o asociados a menesteres literarios—, como de la línea abierta por *Punta de plata*, de Juan José Arreola, más narrativa, insu-

[18] Este dualidad, reflejo de una manía por el control, queda apuntada asimismo en «El oculista», relato incluido en *Registro de imposibles* que cuenta la historia de un hombre angustiado porque con su ojo derecho ve la vida cotidiana, pero con el izquierdo sigue todo lo que hace una mujer desconocida.

[19] En estos casos, como señala José Miguel Cortés en *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*, «las criaturas monstruosas vendrían a ser manifestaciones de todo aquello que está reprimido por los esquemas de la cultura dominante. Serían las huellas de lo no dicho y no mostrado de la cultura, todo aquello que ha sido silenciado, hecho invisible. Lo monstruoso hace que salga a la luz lo que se quiere ocultar o negar» (19).

flada de un hálito satírico y existencial, interesada por las analogías existentes entre el hombre y los animales. ²⁰

Comienzo mi repaso destacando cómo nuestra autora no se conforma con animales y monstruos inscritos en los bestiarios clásicos. Así, dos especímenes tan modernos como los hombres-lobo —«La cura»— y las momias —«Vendas»— se ven afectados por las pasiones humanas de los celos y la coquetería, mientras en «El otro sueño de Gregor Samsa» recurre al relato kafkiano para reivindicar la imaginación, presentando a un protagonista que opta por no abrir más los ojos cuando descubre, para su desgracia, que es definitivamente un hombre.

En los bestiarios actuales aparecen con frecuencia animales paradójicamente invisibles, que niegan en su esencia el carácter científico del molde genérico al que se adscriben. Borges y Guerrero abrieron la veda para analizar lo imposible al describir el «A Bao A Qu», una minificción de visos idealistas que presenta a un animal con capacidad de aparecer o desaparecer según sea observado o no (1977, 17). Así ocurre también con «El Vándak», de René Avilés Fabila (182), y en Eudave con «La mascota imaginaria», muerta porque su dueña dejó de atenderla por miedo a la opinión de los demás, lo que lleva a ésta a concluir con amargura: «las peores crueldades siempre se cometen por creer tan ciegamente en la razón de los otros» (70).

Con respecto a las criaturas afectas a los oficios literarios, siguen la estela del «mono de la tinta» borgeano, símbolo de la noción de redundancia en la escritura: «Es muy aficionado a la tinta china, y cuando las personas escriben, se sienta con

[20] Para profundizar en estas ideas, cf. mis artículos «Analogías inquietantes: paseo entre las jaulas de la minificción iberoamericana» (2005), «Dragones en mazmorras de papel: monstruos en la minificción iberoamericana» (2006) y su puesta al día en «Borges y Arreola: bestiario, biblioteca y vida» (2012). Eudave, que ya dio muestras de su interés por el bestiario al dedicar un libro de poesía al tema con el que ganó una mención honorífica en el Certamen Nacional Alfonso Reyes, ha sido incluida, asimismo, en antologías internacionales como *El Arca. Bestiario y ficciones de 31 escritores hispanoamericanos* (2007), siguiendo una tradición que, en México, ha dado lugar a títulos tan significativos como *Bestiario doméstico* (1982), de Brianda Domecq; *El arca de Caralampio. El extraño mundo zoológico de Chiapas* (1983), de Roberto López Moreno; *Bestiario mexicano* (1987), de Roldán Peniche; *Cuaderno imaginario* (1988), de Guillermo Samperio; *Los animales prodigiosos* (1989), de René Avilés Fabila; *Álbum de zoología* (poemas, 1985), de José Emilio Pacheco; *Amores enormes*, de Pedro Ángel Palou (1991); *Diccionario de bestias mágicas y seres sobrenaturales de América* (1995), de Raúl Aceves; *El Bestiario de Indias del Muy Reverendo Fray Rodrigo de Macuspana* (1995), compilado por Marco Antonio Urdapilleta; *El recinto de animalia* (1999), de Rafael Junquera; y los proyectos colectivos *Bestiario fantástico* (1999) y *Minibichario* (2012).

una mano sobre la otra y las piernas cruzadas esperando que hayan concluido y se bebe el sobrante de la tinta. Después vuelve a sentarse en cucullas, y se queda tranquilo» (1997, 668). En la misma línea se encuentra el calígrafo de Juan Peruchó, una dócil criatura «de insustituibles habilidades con la pluma», y el papellero, que «sorbe golosamente toda la caligrafía que ve en un papel» (389). En el caso de Eudave, nos describe en «Sobre la inspiración a base de tintas» unos monos chinos, capaces de dotar de ideas al escritor más lerdo.

La línea existencial, por su parte, resulta evidente en microrrelatos como «Hormigas»²¹ y, sobre todo, en «La víbora no», cuyo carácter alegórico queda subrayado desde la litote que la inicia: «No es una pitón ni una cascabel, ni siquiera corallillo, mucho menos una cobra: es sólo una boca venenosa. Su poder seductor consiste en llevar la contra siempre. Ha hecho del no y de su intolerancia todo un aforismo que se enrosca en sí como su cola, pero que en realidad no llega a morder» (64).

Por último, el carácter proteico que caracteriza al monstruo contemporáneo se aprecia en «El sueño del ciempiés» —donde el animal muta de naturaleza de acuerdo con los sueños que protagoniza— y «Cocodrilocabezas» —quizás demasiado extenso para ser considerado minificción y, por ello, ubicado como epílogo de la obra—, donde asistimos a la escheriana pesadilla de una niña, en principio fascinada por los pequeños cocodrilos que salen de un rompecabezas y, al final del cuento, devorada por la feroz y única cabeza de cocodrilo que éstos han sabido conformar.

A lo largo de estas páginas queda clara la indiscutible calidad de la minificción de Cecilia Eudave, una autora tan dúctil como imaginativa, cuyos textos parecen hacerse eco de lo ya apuntado por Borges en *Otras inquisiciones*: «La obra que perdura es siempre capaz de una infinita y plástica ambigüedad; es todo para todos, como el Apóstol; es un espejo que declara los rasgos del lector y es también un mapa del mundo» (76).

Obras citadas

- Alazraki, Jaime. *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*. Madrid: Gredos, 1983.
- Andrés-Suárez, Irene. *El microrrelato español: una estética de la elipsis*. Palencia: Menoscuarto, 2010.
- Avilés Fabila, René. *Los animales prodigiosos*. 1989. México: SEESIME, 1994.
- Arreola, Juan José. *Punta de plata*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1958.

[21] Este microrrelato encuentra su primera versión en el cuento «Tatuajes», incluido en *Registro de imposibles*, y prueba, una vez más, la cohesión existente entre los textos de Eudave.

- , *Bestiario*. México: Joaquín Mortiz, 1972.
- Ávalos Chávez, David. *Un mito con agallas: la odisea de la sirena en el microrrelato mexicano*. Concepción: Universidad de Concepción, 2012.
- Barthes, Roland. «La escritura y el silencio». En *El grado cero de la escritura seguido de Nuevos ensayos críticos*. Madrid: Siglo XXI, 2005. 76-79.
- Benedeit, Jehan de Mandeville. *Libros de maravillas: el viaje de San Brandán. El libro de las maravillas del mundo*. Madrid: Siruela, 2002.
- Borges, Jorge Luis. «Otras Inquisiciones». En *Obras completas I*. Barcelona: Emecé, 1989.
- , y Margarita Guerrero, eds. *Manual de zoología fantástica*. México: FCE, 1977.
- , y Margarita Guerrero, eds. *El libro de los seres imaginarios. Obras completas en colaboración*. Barcelona: Emecé, 1997.
- , y Adolfo Bioy Casares, eds. *Cuentos breves y extraordinarios*. Buenos Aires: Santiago Rueda, 1970.
- Brasca, Raúl y Luis Chitarroni, eds. *Textículos bestiales. Cuentos breves de animales reales o imaginarios*. Buenos Aires: Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, 2004.
- Bueno, Wilson. *Jardín zoológico*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- Calvino, Italo. *Las ciudades invisibles*. Madrid: Siruela, 2012.
- Campra, Rosalba. «Los silencios del texto en la literatura fantástica». En *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Enriqueta Morillas Ventura, ed. Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1991. 49-73.
- Chimal, Alberto. *Gente del mundo*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998.
- Cortés, José Miguel. *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona: Anagrama, 1997.
- Doležel, Lubomir. *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1998.
- Domenella, Ana Rosa. «Tres cuentistas neofantásticos». En *Cuento y figura (la ficción en México)*. Alfredo Pavón, ed. México: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1999. 351-375.
- Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Madrid: Guadarrama, 1956.
- Eudave, Cecilia. *Técnicamente humanos y otras historias extraviadas*. México: Ediciones del Plenilunio, 1996.
- , *Invenções enfermas: seis narraciones boca abajo*. México: Ediciones del Plenilunio, 1997.
- , *Registro de Imposibles*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000.
- , *Países Inexistentes*. México: Catálogo de Exposición de Libros Objeto, 2004.
- , *Sirenas de Mercurio*. Madrid: Amargord, 2007.
- , *La criatura del espejo*. México: Progreso, 2007.
- , et al. *El Arca. Bestiario y ficciones de 31 escritores hispanoamericanos*. Santiago de Chile: Sangría, 2007.
- , *Bestiaria Vida*. Yucatán, México: Ficticia, 2008.
- , *El enigma de la esfera*. México: Progreso, 2008.
- , *Sobre lo fantástico mexicano*. Orlando, Florida: Letra Roja, 2008.
- , *Técnicamente humanos y otras historias extraviadas*. Orlando, Florida: Letra Roja, 2010.
- , *Pesadillas al mediodía*. México: Progreso, 2010.
- , *Papá Oso*. Barcelona: A buen paso, 2010.
- , *Para viajeros improbables*. Guadalajara, México: Arlequín, 2011.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI, 1996.
- Gordon, Samuel, ed. y comp. *Mito, fantasía y recepción en la obra de Alberto Chimal*. México: Universidad Iberoamericana, 2006.

- Graña, María Cecilia. «Il genere fantastico femminile in Messico». *Quaderni del premio letterario Giuseppe Acerbi*, vol. 12 (2004). 52-58.
- Jackson, Rosemary. *Fantasy. The Literature of Subversion*. London and New York: Methuen, 1981.
- Jiménez Emán, Gabriel. *Ficción mínima: muestra del cuento breve en América*. Caracas: Fundarte, 1996.
- Koch, Dolores M. «El micro-relato en México: Torri, Arreola, Monterroso y Avilés Fabila». *Hispané-rica*, año 10, núm. 30 (1981). 123-130.
- Monterroso, Augusto. *Viaje al centro de la fábula*. Madrid: Alfaguara, 2001.
- Noguerol, Francisca. «Inversión de los mitos en el micro-relato hispanoamericano contemporáneo». En *Las formas del mito en las literaturas hispánicas del siglo XX*. Luis Gómez Canseco, ed. Huelva: Universidad de Huelva, 1994. 203-218.
- , «Analogías inquietantes: paseo entre las jaulas de la minificción iberoamericana». En *Asedios a una nueva categoría textual: el microrrelato*. Andrés Cáceres y Eddie Morales, eds. Valparaíso: Universidad de Playa Ancha, 2005. 47-58.
- , «Dragones en mazmorras de papel: monstruos en la minificción iberoamericana». En *Fronteras de la literatura y de la crítica*. Fernando Moreno, Sylvie Joserand y Fernando Colla, eds. París: CRLA-Archivos, 2006. 356-365.
- , «Espectrografías: minificción y silencio». *Lejana*, núm. 3 (2011). 1-15.
- , «Borges y Arreola: bestiario, biblioteca y vida». *Variaciones Borges*, núm. 33 (2012). 127-148.
- Perucho, Joan. *Trilogía mágica*. Barcelona: Edhasa, 2004.
- Perucho, Javier. *Yo no canto, Ulises, cuento. La sirena en el microrrelato mexicano*. Nuevo León: Fósforo/Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, 2008.
- Prego, Omar. *La fascinación de las palabras: conversaciones con Julio Cortázar*. Barcelona: Muchnik, 1991.
- Santos, Verónica de. «Fantástica escritura». *La Gaceta*, 21 de junio de 2010. Pág. 3.
- Sartre, Jean-Paul. «Aminadab ou du fantastique considéré comme un langage». En *Situations, I*. París: Gallimard, 1947. Pp. 151-155.
- Solís, Ricardo. «El microrrelato, un juego llevado al límite». *La Jornada de Jalisco*, 18 de diciembre de 2011, s.p.
- Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil, 1970.
- Wittgenstein, Ludwig. *Logisch-Philosophische Abhandlung*. Brian McGuinness y Joachim Schulte, eds. Frankfurt: Suhrkamp, 1989.
- Zavala, Lauro. *Minificción mexicana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.
- , *La minificción bajo el microscopio*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.

La brevedad extrema en *Circos de tres pistas y otros mundos mínimos*, de Luis Felipe Hernández

LAURA ELISA VIZCAÍNO MOSQUEDA

Lo que distingue a la minificción de otras brevedades narrativas —fábula, prosa poética, adivinanza— es que los recursos formales que permiten la brevedad, como la fragmentación o la fugacidad, se llevan al extremo, se exageran y se intensifican para dar como resultado un texto microscópico. La obra *Circos de tres pistas y otros mundos mínimos* (2002) de Luis Felipe Hernández (Ciudad de México, 1959) es un ejemplo útil para mostrar cómo la brevedad puede ser llevada al extremo. Las minificciones que componen este libro son sumamente breves, paródicas, fragmentadas, y dan una muestra clara de que la narrativa breve ha llegado a un punto de intensidad que llama la atención; para estudiarlas, rescataré los recursos formales y temáticos. Con recursos formales me refiero a aquellos aspectos que contribuyen a la composición del texto, como la fragmentación, la parodia, los modos de finalización y los paratextos. Con recursos temáticos me refiero a aquellos asuntos que interesan al autor, y que por tanto son recurrentes en su obra. Resulta interesante que al estudiar la obra de Hernández sobresalen los recursos formales sobre los temáticos; incluso, los pocos temas que toca el autor son tan sólo un pretexto para trabajar con el formato de la brevedad. Estos recursos formales son los elementos con los que juega el autor y los que le sirven de material para sus minificciones.

Recursos formales

Fragmentación

En la obra de Luis Felipe Hernández el recurso de la fragmentación existe gracias a que el autor selecciona un tema, lo recorta y únicamente presenta los trozos relevantes y necesarios. El recorte provoca que entre trozo y trozo haya espacios vacíos, y la unión de estos dependa exclusivamente del lector. En toda obra litera-