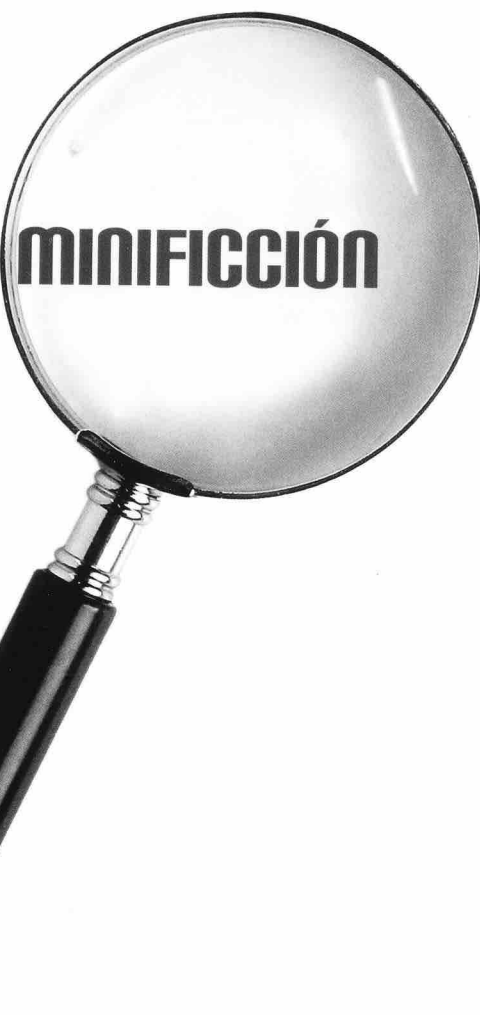


**LOS MUNDOS
DE LA**



MINIFICCIÓN

OSVALDO RODRÍGUEZ PÉREZ

ADVANA VIEJA

Los mundos de la minificción
© Osvaldo Rodríguez Pérez (Ed.)

© Reservados todos los derechos de la presente edición a favor de:
Aduana Vieja Editorial, Valencia, 2009.

Primera edición: Septiembre de 2009
ISBN: 978-84-96846-31-9
Depósito Legal: B-42722-2009

Cubierta: Pedro José Pérez

Aduana Vieja Editorial
Grupo Publiverbia
Apartado de Correos 380
46080, Valencia
España

www.publiverbia.com/libros/editoriales/aduanavieja
info@aduanavieja.com
Telf.: +34 96 182 0815
Fax: +34 96 182 0816

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio,
salvo autorización por escrito de la editorial.

Impreso en España por Publiverbia.
Printed in Spain by Publiverbia.

Índice

FRANCISCA NOGUEROL Palabras prójimas: Minificción y juegos con el lenguaje	11
FERNANDO MORENO Retórica(s) de la microficción	35
ROBERTO GARCÍA DE MESA Interdiscursividad de lo breve y lo esencial en los modelos de minificción	49
MARÍA ISABEL LARREA O. La construcción de los personajes en cien microcuentos chilenos	69
JUAN ARMANDO EPPLE Teatro breve y minificción	89
CARMEN MÁRQUEZ MONTES Formas de miniteatro	103
FREDDY VILCHES MENESES Micro-relatos en clave de sol: minificción y la canción popular latinoamericana	119
CONSTANTINO CONTRERAS Y MARIBEL LACAVE El chiste como micronarración	149
CHRISTINE MUÑOZ Dinámica del micro relato	175

Palabras prójimas: Minificción y juegos con el lenguaje

Francisca Noguerol
Universidad de Salamanca

La escritora chilena Pía Barros, maestra de la minificción, ha definido la literatura en una frase que considero canónica: “No es asunto de proximidad, sino de palabras prójimas”¹. O, lo que es lo mismo, cuestión de vocablos cómplices, vinculados entre sí por reglas secretas que, en el caso de los juegos con el lenguaje, se hacen visibles en todos los niveles del texto. Consciente de este hecho, en las siguientes páginas analizaré la importancia de la experiencia lúdica en el ámbito de la minificción, categoría genérica que se ha mostrado especialmente proclive a la misma. Para ello, destacaré en primer lugar la concepción de *juego* utilizada en este trabajo, señalando su papel en la creación artística y, posteriormente, subrayando las causas y efectos de su aparición en los niveles fónico, semántico, morfológico y sintáctico de algunos reconocidos microrrelatos.

ARTE Y EXPERIENCIA LÚDICA

En su clásico *Homo ludens*, el juego es definido por el holandés Johan Huizinga como “una acción u ocupación libre, que

¹Ropa usada. Santiago, Asterión, 2003, p. 26.

se desarrolla dentro de unos límites temporales y espaciales determinados, según reglas absolutamente obligatorias aunque libremente aceptadas, acción que tiene su fin en sí misma y va acompañada de un sentimiento de tensión y alegría y de la conciencia de ser de otro modo que en la vida corriente”². De esta aseveración pueden extraerse unas cuantas ideas que revelan la relación existente entre la actividad lúdica y el arte: el ser humano juega cuando es libre, lo hace sin *aitia* (causa) ni *télos* (fin), y sabe que con esta experiencia se libera de su cotidianidad, conceptos aplicables del mismo modo al ejercicio del arte. Ya en 1921 Ludwig Wittgenstein equiparó los textos literarios a los juegos por ser unidades separadas, convencionales y con reglas específicas³. Su famosa aseveración “los límites de mi lenguaje significan los límites del mundo” reveló, de hecho, que quien no tuviera presente la gran variedad y multiplicidad de posibilidades lingüísticas existente, se arriesgaba a no entender nada de su experiencia cotidiana. Siguiendo la línea abierta por Huizinga, Hans Georg Gadamer dedicó un capítulo de *Verdad y método* a demostrar que la esencia del juego ha de ser buscada en la experiencia del arte, pues en ambos casos se produce la *construcción* de una realidad diferente⁴.

En cuanto a la concepción de toda literatura como ejercicio lúdico, es retomada por Robert Rawdon Wilson en relación a los textos narrativos en su excelente *In Palamedes' Shadow. Explorations in Play, Game & Narrative Theory*⁵, donde se distingue entre obras cercanas al concepto de juego como *game* —marcadas por reglas bien definidas— de otras afines al *play*, gobernadas por presupuestos que se nos escapan por encontrarse escondidos

² Homo ludens. Madrid, Alianza, 1998, p. 45. [1938].

³ Tractatus Logico-philosophicus. Madrid, Alianza, 1994. [1921].

⁴ Verdad y método. Salamanca, Sígueme, 1993, pp. 136-162. [1960].

⁵ In Palamedes' Shadow. Explorations in Play, Game & Narrative Theory, Boston, Northeastern University Press, 1990.

tras la idea de ficción. Esta clasificación resulta enormemente operativa y, como veremos más adelante, permite adscribir los textos analizados en el presente comentario a la categoría de literatura como *game*.

EL JUEGO DE LA MINIFICCIÓN

Dolores Koch destacó la esencial impronta del juego en los textos narrativos breves con las siguientes palabras:

[El microrrelato] demuestra ciertos elementos de anarquía intelectual y espiritual. Primeramente, juega irreverentemente con las tradiciones establecidas por la preceptiva al escaparse de las clasificaciones genéricas, y se complace en romper las barreras entre cuento, ensayo y poema en prosa. Juega con la literatura misma en sus alusiones y reversiones. Juega con actitudes aceptadas mecánicamente ofreciendo o redescubriendo perspectivas. Juega con el concepto de la realidad, la desproporción y la paradoja. Su autor se vale de variados recursos narrativos, y sorprende al lector con un despliegue de ideas, de palabras, o un punto de vista insospechado⁶.

De hecho, las mejores prosas breves han sido escritas *sub specie ludi* y se muestran interesadas por explorar las múltiples posibilidades del lenguaje. Sus cultores, amantes de la palabra bien dicha, han ejercido en muchos casos profesiones relacionadas con la pulcritud lingüística, como es el caso de los correctores de estilo, críticos literarios o editores. Profundamente cuidadosos de la forma, saben que un microrrelato sólo puede funcionar si se aleja del concepto de *Fast Fiction* —repentina e improvisada— y

⁶ “Algunas ideas sobre la minificción”, en el número monográfico de Literaturas.com dedicado a los relatos hiperbreves, 2001, en <http://www.literaturas.com/doloreskorseks.htm> (15/3/2002).

permanece en el cajón del escritorio el tiempo suficiente para ser revisado en más de una ocasión.

Así, se insertan en una tradición que pretende alcanzar un texto perdurable en el tiempo, clásico antes que novedoso y respetuoso con la literatura anterior. Tocados en bastantes ocasiones por la varita del ingenio, estos creadores conciben la literatura como una actividad autónoma, instrumento de placer en sí misma en absoluto equiparable al "arma cargada de futuro" que propugnara Gabriel Celaya. Así, se acercan a aquellos latinos recriminados por Marcial por componer *difficiles nugae* o "bagatelas difíciles", seguramente los más libres entre los creadores de su tiempo porque supieron reconocer los límites del ejercicio literario.

El interés por el lenguaje manifiesto en la minificción se relaciona, asimismo, con su *origen* moderno, pues ha sido en este periodo de la historia cuando la literatura ha explorado al máximo sus límites. Ya Roland Barthes habló de una suerte de naufragio del *verbo* ocurrido hacia 1850, que hizo estallar el concepto de obra y que llevó a los mejores autores a reconocer la imposibilidad de alcanzar la perfección y a la nostalgia del silencio⁷. Modestos y conscientes de que ya todo estaba dicho, estos escritores optaron por *hablar* desde el borrador, el *sketch* o el esbozo, antecedentes claros de la propuesta minificcional.

Así se explicaría por qué los primeros autores del género fueron tan inclementes a la hora de definir su propia obra: si Julio Torri confesaba trabajar "géneros de la esterilidad" y escribir "prosa de cascajo"⁸, Leopoldo Lugones decía escribir "filo-

⁷ El grado cero de la escritura. México, Siglo XXI, 1989, pp. 12-13.

⁸ En una carta fechada en 1914 comenta a Alfonso Reyes su labor como glosador de epígrafes: "Yo trabajo ahora géneros de esterilidad, como poemas en prosa, etc." (Diálogo de los libros. México, FCE, p. 180). Dos años después

sofícula"⁹ y Max Aub llamaba a las prosas breves escritas por los autores de su generación "cagarritas" literarias¹⁰. Afortunadamente, este prejuicio poco a poco fue desapareciendo y hoy la minificción cultiva, en el vasto dominio del lenguaje, la casi totalidad de los campos potenciales.

Siguiendo los preceptos mallarmeños, en estos textos el lenguaje es tratado como un objeto en sí y considerado en su aspecto material. La restricción adquiere un papel fundamental en ellos, pues aparta el lenguaje de su funcionamiento cotidiano y lo fuerza a revelar sus recursos ocultos.

De este modo, el procedimiento de imponer reglas arbitrarias al texto potencia la imaginación en lugar de constreñirla, como demostraron en los años sesenta los integrantes del Oulipo francés (Ouvroir de Littérature Potentielle) y como siguen destacando desde los noventa los miembros del italiano OpLePo (Opificio di Letteratura Potenziale)¹¹.

comentará algo parecido en relación a una nueva obra: "Es libro de pedacería, casi de cascajo. No puedo hacer nada de longue haine. Tengo por ello mucho despecho, como puede verse en el dicho libro" (Ibíd., p. 199).

⁹ El término puede ponerse en relación con las *nugae* clásicas desde el diminutivo presente en el título, donde reflejó su voluntario afán de pergeñar una obra menor. De hecho, en la "Advertencia" preliminar definió el libro como "modesto y ligero, lo cual, a despecho de las grandes palabras, no le impide ser filosófico", y continuó refiriéndose al mismo con los conceptos de "paseo" y "divagación sin trascendencia" (Filosofícula. Buenos Aires, Babel, 1924, p. 7).

¹⁰ Enjuiciadas sin piedad en su Discurso de la novela española contemporánea, Aub las define del siguiente modo: "Entonces nació lo que en alguna tertulia madrileña se dio en llamar la cagarrita literaria. Entendíase por ello una obra cortísima parida con dificultad, exquisita en el escoger de sus adornos, difícil de comprender a primera vista, disfraz de ideas ingeniosas y sin trascendencia y considerada como meta última de los esfuerzos de su joven autor" (México, El Colegio de México, 1945, p. 96).

¹¹ En sus Ejercicios de estilo, Queneau subraya que la mejor definición del potencial de la restricción la ofreció André Gide: "El gran artista es aquél a quien el obstáculo le sirve de trampolín" (Raymond Queneau: Ejercicios de estilo. Antonio Fernández Ferrer intro. Madrid, Cátedra, 1993. [1947]).

Algunas de las mejores poéticas de la minificción inciden en la importancia del lenguaje en el texto hiperbreve. Es el caso de "Maximanual del minicuento" del venezolano Luis Britto, donde leemos: "La pesadez divorcia salutación, referencia, insistencia, subjetividad, *poesía, metalenguaje*: la microficción las reconcilia en el éxtasis de la levedad"¹². Frente a él, el mexicano Raúl Renán incluye en *El cuento jíbaro* un "Minidecálogo de la ley del minirrelato" compuesto a partir de interesantes neologismos y en el que, en relación al lenguaje, defiende el "candado verbal":

- 1) Todo es *incipit*.
- 2) Omnipersonaje.
- 3) Esencia de la esencia.
- 4) Nadanécdocta.
- 5) Tensión contención.
- 6) Candado verbal.
- 7) Honduración.
- 8) Instantaneidad.
- 9) Amoral.
- 10) Vida *in nucce*.¹³

No en vano, Renán se descubre como discípulo de Ambrose Bierce en su célebre *Diccionario del diablo* (1906), que provocó una estela de brevedades basadas en la definición de palabras. Es el caso de los argentinos Manuel Peyrou -en su columna del

¹² "Maximanual del minicuento", *El cuento en red*, 2005, n° 11, pp. 4 (12/11/2005)- La cursiva es mía.

¹³ *El cuento jíbaro*. Antología del microrrelato mexicano. Javier Perucho ed. México, Veracruzana, 2006, p. 121.

diario *La Prensa* (1958) publicada bajo el seudónimo de *Septimio*- y de Adolfo Bioy Casares con el *Diccionario del argentino exquisito* (1971), así como del mismo Renán -*Gramática fantástica* (1983) y de sus compatriotas Agustín Monsreal -*Diccionario de juguetería* (1996)- y Guillermo Samperio -*Cuaderno imaginario* (1989). Ofrecemos un ejemplo de este último libro y su original acepción de "Trashumante":

TRASHUMANTE II

a. *Trashumante*: amante tras el humo. Amantedemalhumor: entehumeasartas.

b. El amante anda de humo en humo. El amante celoso ama y espía tras una espesa pared de humo; utiliza una pipeta para ver a través del muro neblinoso. Hay amantes que usan las pipas a manera de periscopios. Los ojos de los amantes mórbidos fuman pipa. Las noches se llenan de periscopios que humean miradas (...) ¹⁴.

En las literaturas hispánicas, los primeros experimentos con el lenguaje en el ámbito de la prosa breve se remontan obviamente al Modernismo. Así, el siempre sorprendente Rubén Darío es autor de "Amar hasta fracasar", cuento escrito con una sola vo-

¹⁴ Cuando el tacto toma la palabra. *Cuentos*, 1974-1999. México, FCE, 1999, p. 490. En la misma línea, Luisa Valenzuela ofrece una de las mejores descripciones de un seductor en "Hombre como granada":

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

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

(Dulce proyectil, entonces. Explosivo, incendiario. Encarnado cañón. Lacrimógena fruta que se lanza con la mano. Bala de sabor dulce. Luisa Valenzuela, "Hombre como granada", (Brevs, Córdoba, Alción, 2004, p. 46).

cal y cuyas primeras frases ya dan idea del espíritu juguetón de su autor: “La Habana aclamaba a Ana, la dama más agarbada, más afamada. Amaba a Ana Blas, galán asaz cabal, tal amaba Chactas a Atala. Ya pasaban largas albas para Ana, para Blas; mas nada alcanzaban. Casar trataban; mas hallaban avaras a las hadas, para dar grata andanza a tal plan (...)”¹⁵.

Los ateneístas mexicanos fueron, asimismo, muy conscientes del valor del silencio en el texto literario. Así, Julio Torri señalaba en *De fusilamientos* que “un escritor es, ante todo, un descubridor de filones y no mísero barrenero al servicio de codiciosos accionistas”¹⁶, mientras su compañero de generación, Carlos Díaz Dufo Jr., lanzó la consigna de que “El artista sólo debe sugerir”¹⁷.

Estos escritores de la escasez, que prefirieron la contención a la palabrería vana, fueron claros precursores de Juan José Arreola, el primer mexicano que exploró los límites de la *varia invención* con pleno conocimiento de causa, aficionado a los palíndromos como otros cultores de la brevedad¹⁸ y que demostró su afición

¹⁵ En *Obras Completas*. Tomo IV. Madrid, Afrodísio Aguado, 1954, p. 356.

¹⁶ De fusilamientos. En Tres libros. México, FCE, 1964, p. 29. La conclusión del hermoso microrrelato “Los unicornios” incide de nuevo en esta idea: “Consagrémosles un minuto de silencio, ya que los modernos de nada respetable disponemos fuera de nuestro silencio” (Ibíd., p. 57).

¹⁷ “Diálogo”, *Revista Nueva*, 1919, tomo I, nº 2, p. 4.

¹⁸ Corresponde al argentino Juan Filloy el mérito de ser el creador de mayor número de textos reversibles -seis mil- en su libro *Karcino* (1988), afición retomada por Julio Cortázar, quien recurrió a ellos en relatos tan conocidos como “Lejana” o “Satarsa”. Por su parte, Augusto Monterroso ofrece en “Onís es asesino” un buen testimonio de la afición al palíndromo que sentían algunos de los mejores autores de minificción: “Hace ya varios años nos entregábamos a este inocente juego (lo más que requiere es un poco de silencio y mirar de cuando en cuando al techo con un papel y un lápiz en la mano) un grupo de ociosos del tipo de Juan José Arreola, Carlos Illescas, Ernesto Mejía Sánchez, Enrique Alatorre, Rubén Bonifaz Nuño, algún otro y yo. Durante tardes enteras o noches a la mitad tomábamos nuestros papelitos, trabajábamos silenciosos

por el lenguaje en series de prosas breves tituladas, significativamente, “Prosodia”, “Palíndroma” y “Variaciones sintácticas”.

HAGAN JUEGO, SEÑORES...

Destacaremos, a continuación, la importancia del juego en los diferentes niveles del lenguaje empleado en la minificción.

- *Juegos fónicos*.

El nivel fónico del lenguaje es uno de los más explorados en las prosas breves, deudoras de experimentos de tan amplia tradición literaria como lipogramas, tautogramas o ejercicios monovocales. La idea que se encuentra en la base de todas ellas es, de nuevo, la de la restricción, pues ésta ayuda a descubrir relaciones secretas entre los vocablos.

Los títulos de algunos libros de minificción dan buena cuenta de este hecho. Es el caso de *Rajatabla* (1970), *Abrapalabra* (1980), y *Anda Nada* (2004), de Luis Britto, vinculados por la repetición de la vocal “a”, lo que llevó a la UNAM a mantener el juego lingüístico al publicar conjuntamente los dos primeros volúmenes como *Rajapalabra* (1993).

En el caso de *Anda Nada*, la segunda palabra es resultado de una mínima permutación en la primera, conformando dos acciones “andar/nadar” afectas al hombre de acción que es Britto -gran amante del buceo- y acabando con el término “nada”, adecuado para un autor que defiende la posibilidad por encima de la realización de la obra. En cuanto a *Rajatabla*, connota violencia escritural en su significación de “cueste lo que cueste”, mientras *Abrapalabra* se descubre como un conjuro que nos introduce

y allá cada vez nos comunicábamos con júbilo nuestros hallazgos” (“Onís es asesino”, en *Movimiento perpetuo*. Barcelona, Anagrama, 1990, p. 69. [1972])

en el mundo secreto de la palabra y se vincula por tanto a la expresión universalmente conocida "Abracadabra". Todos estos semas se encuentran recogidos connotativamente en el concepto de "andanada", descrito por el Diccionario de la Real Academia de la Lengua como "descarga cerrada de toda una andana o batería de cualquiera de los dos costados de un buque" o, figuradamente, como "reprensión, reconvención agria y severa". El excelente diseño de cubierta de este último libro da idea de este hecho al presentar el volumen enrollado en forma de cañón, de cuya boca salen, como proyectiles humeantes, palabras¹⁹.

Uno de los ejercicios más sorprendentes y logrados en el ámbito de la experimentación a nivel fónico es el llevado a cabo por Óscar de la Borbolla en *Las vocales malditas* (1992). Indiscutible conocedor del lenguaje, el autor mexicano escribe cinco minificciones basadas en las vocales del alfabeto en un desafío claramente heredero del monovocalismo grecolatino, que sólo se muestra tramposo en el caso de la *u*²⁰. La defensa de la libertad presente en estos títulos, de mensaje tan subversivo como corrosivo humor, se aprecia en el protagonista de "Los locos somos otro cosmos" que, a punto de ser lobotomizado, defiende de la imaginación y el derecho a la diferencia en un estupendo parlamento:

Otto colocó los shocks. Rodolfo mostró los ojos con horror: dos globos rojos, torvos, con poco fósforo como bollos fofos; combó los hombros, sollozó: "No doctor, no... loco no..." Sor Socorro lo frotó con yodo: "Pon flojos los codos -rogó-, ponlos como yo. Nosotros no somos ogros."

¹⁹ *Andanada*. Barcelona, Thule, 2004.

²⁰ En este caso, de la Borbolla hace uso de la estrategia del *clinamen*, definida por Alfred Jarry en *Gestas y opiniones del doctor Faustroll, Patafísico* (1911) como desviación de una regla impuesta con el fin de acabar con cualquier tipo de encorsetamiento literario (*Gestas y opiniones del doctor Faustroll*. Zaragoza, Juego de Dados, 2003, p. 56).

Sor Flor tomó los mohosos polos color corcho ocrroso; con gozo comprobó los shocks con los focos: los tronó, brotó polvo con ozono. Rodolfo oró, lloró con dolor: "No doctor Otto, shocks no..." Sor Socorro con monótono rostro colocó los pomos: ocho con formol, dos con bromo, otros con cloro. Rodolfo los nombró *doctos, colosos*, con dolorosos tonos los honró. Como no los colmó, los provocó: "Son sólo orcos, zorros, lobos. ¡Monos roñosos!" (...)

-No, (...) doctor Otto, los shocks no son forzosos, son sólo poco costosos, son lo cómodo, lo no moroso, lo pronto... Doctor, los locos sólo somos otro cosmos, con otros otoños, con otro sol. No somos lo morboso; sólo somos lo otro, lo no ortodoxo. Otro horóscopo nos tocó, otro polvo nos formó los ojos, como formó los olmos o los osos o los chopos o los hongos. Todos somos colonos, sólo colonos. Nosotros somos los locos, otros son loros, otros, topos o zoólogos o, como vosotros, ontólogos. Yo no los compongo con shocks, no los troncho, no los rompo, no los normo (...)

Otto con morbo soltó todos los volts, los prolongó con gozo. Sor Socorro con sonrojo sollozó. Sor Flor oró por Rodolfo. Rodolfo roló como mono, tronó como mosco. Otto lo nombró: "Don gorgojo", "loco roñoso", "golfo". Rodolfo zozobró con sonso momo. Otto cortó los shocks²¹.

La argentina Luisa Valenzuela se muestra asimismo consciente de la importancia del lenguaje en la minificción²². Dotada de enorme ingenio literario -de ella afirmó el propio Borges que

²¹ *Las vocales malditas*. México, Joaquín Mortiz, 1992, p. 15. La cursiva es mía.

²² Así lo señala en su "Taller de escritura breve": "[En la minificción el lenguaje] es el principal protagonista, sobre todo cuando queda al descubierto su capacidad de contradicción o su potencial para develar verdades que el emisor pretendió disfrazar u ocultar. La ambigüedad semántica se presta a variedad

“mataría a su madre por un juego de palabras”-²³ ha explorado las infinitas posibilidades del idioma en sus canónicos textos. *Brevs*, título de su primera recopilación de microrrelatos, puede ser leído por su omisión de la letra *e* como un homenaje a las novelas escritas con omisión de esta vocal –de *Gadsby* (1939), de Ernest Vincent Wright, y *La disparition* (1967), de Georges Perec-²⁴ y, asimismo, como recuerdo de la sentencia gracianesca “Lo bueno, si breve, dos veces bueno”²⁵.

Valenzuela es autora de sofisticados ejercicios monovocales –“El bebé del éter”²⁶– y de tautogramas de excelente factura como “Palabras parcas”, que transcribo a continuación por su capacidad para narrar la historia en un lenguaje tan telegráfico –consta mayoritariamente de sustantivos y adjetivos– como eficaz:

Abelardo Arlistán, astuto abogado argentino, asesor agudo, apuesto, ágil aerobista acicalado. Atento. Amable. Amigo asiduo, afectuoso, acechante. Ambicioso. Amante ardiente, arrecho. Autoritario. Abrazos asfixiantes. Asaltos amorosos arduos, anhelantes, ansiosos, asustados. Aluvión apagado, artefacto ablandado, apocado. Agravado. Altamente agresivo, al acecho, Abelardo Arlistán.

de combinatorias, unas más lúcidas que otras”. *Escritura y secreto*. México, Ariel, 2002, p. 87.

²³ Luisa Valenzuela: “La risa de Borges”, en <http://www.luisavalenzuela.com/biografia/larisa.htm> (12/11/2008).

²⁴ *La disparition*, que consta de más de trescientas páginas sin la vocal más frecuente en francés, ha sido traducida al español como *El secuestro*, en un desafío que evita en todo momento la aparición de la *a*.

²⁵ Sin duda, este título haría las delicias del catalán Màrius Serra, autor de *Verbalia. com (Jugar, leer, tal vez escribir)* (Barcelona, Península, 2002) que, como reconocido ludolingüista, presentó una conferencia en el Piccolo Teatro de Milán (2002) jugando con la analogía existente entre VERBO, VERB-, BREV- y BREVE..

²⁶ *Brevs op. cit.*, p. 19.

Arma al alcance, arremete artero, ataca arrabiado, asesina. Atrapado. Absuelto: autodefensa. ¡Ay!²⁷

En la misma línea, “Abecedario” narra la historia de un hombre tan metódico que todo lo hace regulado por el orden alfabético –“La primera semana amó a Ana; almorzó albóndigas, arroz con azafrán, asado a la árabe y ananás. (...) La segunda birló una bicicleta, besó a Beatriz, bebió Borgoña (...). La tercera corrió carreras, cortejó a Clara y cerró una cuenta. La cuarta se declaró a Desirée, dirigió un diario. (...) La quinta engulló empanadas y enfermó del estómago (...)”²⁸, con tan mala suerte que, cuando todo iba “a pedir de boca. Y de vocabulario (...), en la decimotercera semana, sin tenerlo previsto, murió de meningitis”²⁹.

Valenzuela, vinculada a la sociedad Patafísica argentina desde sus orígenes como “Comendadora Exquisita de la Gran Gidouille”³⁰ e incluso autora de artículos relacionados con el mo-

²⁷ *Brevs, op. cit.*, p. 17. Sandra Bianchi comenta el sentido último del juego en el texto: “En “Palabras parcas” se trabaja con la enumeración y acumulación de palabras cuyo juego sonoro de ritmo y cadencia, apoyado en la aliteración, “distrae” respecto de su significado. La omnipresencia de la impronta lúdica en contrapunto con la ausencia de conectores y verbos (que sólo aparecen en el final del relato) destaca a la palabra en sí misma, su aportación de significado. Parcas palabras que son más que elocuentes en una segunda lectura, que repone esos nexos elididos y considera que el texto alude también a los principios regulatorios de la lengua, e inevitablemente, de la sociedad”. “Los textos brevs de Luisa Valenzuela”, ponencia leída en el I Encuentro Nacional de Microficción. Buenos Aires, 2006. En <http://www.luisavalenzuela.com/bibliografia/ecriticos/Sbianchi2.htm> (15/10/2006).

²⁸ *Brevs, op. cit.*, p. 18.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ El Padre Ubú desembarcó el 4 de setiembre de 1963 en la Sociedad Central de Arquitectos de Buenos Aires de la mano de Luisa Valenzuela y otros amigos, que leyeron arengas y célebres textos patafísicos. Se fundó así “El Instituto de Altos Estudios Patafísicos de Buenos Aires” (Iaepba), al que pertenecieron personajes como Juan Esteban Fassio, amigo íntimo de Cortázar y del propio Raymond Queneau, y Albano Rodríguez.

vimiento³¹, nos permite abordar un tema tan interesante como poco investigado hasta el momento: la influencia de Alfred Jarry en los autores más experimentales del Río de la Plata.

Herederos del *calembour* jarryano que niega la existencia de valores absolutos -“absolu-ment” es interpretado como “el absoluto miente”-, estos creadores tuvieron en Julio Cortázar a uno de sus mejores exponentes. Hostil al principio de unidad y amigo de las brevedades- de lo que dan buena cuenta tanto sus textos misceláneos como *Rayuela* (1963), compuesta por fragmentos interpretables en más de una ocasión como excelentes minificciones, Cortázar manifiesta el interés por los juegos ya en el título de sus obras, como se aprecia en *Divertimento* (1950), *Final del juego* (1956), *Los premios* (1960), *62. Modelo para armar* (1968) o *Último round* (1969)³². Asimismo, aunque en el siglo XX han existido numerosos lenguajes inventados -recordemos los experimentos de autores como Henri Michaux, James Joyce, Vicente Huidobro u Oliverio Girondo-, fue Cortázar quien popularizó el *gliglico* en el conocido capítulo 68 de *Rayuela*, donde los amantes revelan la infabilidad de la experiencia erótica en un texto que comprendemos gracias a su connotativa sonoridad³³ y que, aunque inserto en una obra mayor, ha sido antologado en más de una ocasión como microrrelato:

Apenas él le amalaba el noema, a ella se le agolpaba el clémiso y caían en hidromurias, en salvajes ambonios, en

³¹ Es el caso de "Buenos Aires y el secreto sonoro en" y "Jarry en castellano", publicados en *La Patafísica*. Artefacto 3. Buenos Aires, Eudeba, 1999.

³² La íntima relación que establece entre idioma y experiencia lúdica queda al descubierto en *La vuelta al día en ochenta mundos*, donde reivindica una lengua “que sepa inventar, que sepa abrir la puerta para ir a jugar” (*La vuelta al día en ochenta mundos*. México, Siglo XXI, 2004, pp. 158-159. [1967]).

³³ Su recurso a la conocida como “formulación transpuesta” o *fortrán* se hace evidente con la invención de expresiones como “la jadehollante embocapluvia del orgumio” o en el título *Los autonautas de la cosmopista* (1983).

sustalos exasperantes. Cada vez que él procuraba relamar las incopelusas, se enredaba en un grimado quejumbroso y tenía que envulsionarse de cara al nóvalo, sintiendo cómo poco a poco las arnillas se espejunaban, se iban apeltro- nando, reduplicando, hasta quedar tendido como el trimalciato de ergomanina al que se le han dejado caer unas filulas de cariaconcia. Y sin embargo era apenas el principio, porque en un momento dado ella se tordulaba los hurgalios, consintiendo en que él aproximara suavemente su orfelunio. Apenas se entreplumaban, algo como un ulucordio los encrestoriaba, los extrayuxtaba y paramovía, de pronto era el clinón, las esterfurosa convulcante de las mátricas, la jadehollante embocapluvia del orgumio, los esproemios del merpasmo en una sobrehumítica agopausa. ¡Evohé! ¡Evohé! Volposados en la cresta del murelio, se sentía balparamar, perlinos y márulos. Temblaba el troc, se vencían las marioplumas, y todo se resolviraba en un profundo pínice, en niolamas de argutendidas gasas, en carinias casi crueles que los ordopenaban hasta el límite de las gnfias³⁴.

Finalizamos este apartado, uno de los más considerados por los autores de minificción a la hora de experimentar con el lenguaje, con “En inglés”, de Antonio Skármeta, extraordinario ejercicio de concisión en el que la historia adquiere múltiples significaciones gracias al juego aliterativo establecido entre el adjetivo y el verbo: “To make short a long story, I shot her”³⁵.

³⁴ *Rayuela*. Julio Ortega y Saúl Yurkievich coords. París, ALLCA, 1991, p. 305. En la misma línea de ruptura con el lenguaje establecido, el capítulo 69 se encuentra plagado de voluntarias faltas de ortografía, ya que su autor decidió emplear en él el método “ortográfico” (*Ibid.*, pp. 306-307).

³⁵ *Brevísima relación del cuento breve en Chile*. Concepción, Lar, 1989, p. 48.

- *Juegos semánticos.*

El nivel semántico del idioma es, asimismo, objeto de especial atención en el microrrelato. Este hecho se encuentra muy relacionado con un aspecto reseñado por las profesoras Graciela Tomassini y Stella Maris Colombo en su iluminador artículo "La minificción como clase textual transgenérica":

La elipsis señorea en estos relatos: troquela sus bordes recortando toda excedencia en relación con el eje semántico vertebrador de su desarrollo, o se manifiesta bajo la forma de huecos informativos que ponen a prueba la competencia del lector para restituir los contenidos escamoteados. La supremacía de tales estrategias redundan en el ya aludido aspecto de incompletitud característico de este tipo de escritura, así como en un radical despojamiento de lo accesorio³⁶.

Las expresiones hechas son tomadas al pie de la letra en más de una ocasión, demostrando los estereotipos implícitos en el lenguaje cotidiano y las múltiples connotaciones que pueden extraerse de algunas palabras. Así ocurre en ejemplos como los siguientes:

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

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

El niño fue hasta la puerta de casa. Todo el país que le cupo en la mirada tenía un tinte violáceo³⁷.

³⁶ "La minificción como clase textual transgenérica", *Revista Interamericana de bibliografía*, 1996, XLVI. Nº 1-4, 1996, pp. 79-94 (87).

³⁷ Pía Barros: "Golpe", en *Miedos transitorios (De a uno, de a dos, de a todos)* Santiago de Chile, Ergobum, 1986, p. 39.

Vio a su victimario con los ojos del corazón: dos heridas limpias, simétricas y almendradas hechas por el puñal agresor³⁸.

Más vale pájaro en mano porque así queda la mano contenida, controlada por esa forma tibia que la forma a su vez, que la mantiene ocupada, unida a su correspondiente brazo, que le impide agitar los dedos como alas para reunirse con las demás, con sus compañeras manos en el aire, esas otras noventa y nueve que sólo esperan a ella para llegar a cien volando³⁹.

La diferente acepción de verbos como "ver" y "mirar" es puesta de manifiesto por Orlando Romano en una de sus *Cápsulas mínimas*: "En el jardín de infantes, de puro travieso, veía a mis compañeritas a través de la cerradura del baño. Una mañana -lo recuerdo bien- de pronto sentí que me aburría verlas... Y empecé a mirarlas"⁴⁰.

Frente a él, Valenzuela realiza un verdadero *tour de force* con la palabra en su conocido "Zoología fantástica", sostenido a partir de expresiones relacionadas con animales:

Un peludo, un sapo, una boca de lobo. Lejos, muy lejos, aullaba el pampero para anunciar la salamanca. Aquí, en la ciudad, él pidió otro sapo de cerveza y se lo negaron:

-No te servimos más, con el peludo que traés te basta y sobra...

³⁸ José Gregorio Bello Porras: "Ojos del corazón", en *Pequeños monstruos felices*. Caracas, 1998. Debo a la amabilidad de su autor el conocimiento de este poético microrrelato.

³⁹ Ana María Shua: "Pájaro en mano", en *Casa de geishas*. Buenos Aires, Sudamericana, 1992, p. 116.

⁴⁰ *Cápsulas mínimas*. Buenos Aires, Macedonia, 2008, p. 26.

El se ofendió porque lo llamaron borracho y dejó la cerveza. Afuera, noche oscura como boca de lobo. Sus ojos de lince le hicieron una mala jugada y no vio el coche que lo atropelló de anca. ¡Caracoles! el conductor se hizo el oso. En el hospital, cama como jaula, papagallos. Desde remotas zonas tropicales llegaban a sus oídos los ruidos de las fieras. Estaba solo como un perro y se hizo la del mono para consolarse. ¡Pobre gato! manso como un cordero pero torpe como un topo. Había sido un pez en el agua, un lirón durmiendo, fumando era un murciélago. De costumbres gregarias, se llamaba León pero los muchachos de la barra le decían Carpincho.

El exceso de alpiste fue su ruina. Murió como un pajari-
to⁴¹.

Esta línea es seguida por Saúl Yurkiévich en "A gusto", donde la limpia estructura sintáctica contribuye a que comprendamos un texto plagado de vocablos inexistentes:

Ese glotón ama los agustinos en salsa corcheta, pero qué sobresalto conseguirlos. Primero desgañitarse para cazarlos y luego pelarlos al desgarrón. Preparó su espinal, le puso perengano reducido a papilla, machacado con pizcas de tris, y dejó la encarnada en remojo hasta el alba. Dormitó tres quilates con quebraja. Cuando clareaba se puso el pormenor, empuñó la quilla y se fue a echar su espinal a la tragantera. No es fácil atraer agustinos. Tuvo que tirarles vírgulas, pedazos de vital, tuvo que trapacear arduamente, hasta que la tanda restalló, gorgoriteó, entró en el ponadero y el agusteniente pudo de un golpe cerrar el quidam. Luego los ensartó con la pínula. Y ya les pone pimentón, almimbar, canesú y pimpinela y los capila y

⁴¹ *Brevs, op. cit.*, p. 20.

los asa a fuego de capacho, amorosamente, y en golosa francachela se los manda al carrillo engargantándolos. Y ríe y festeja el comiso, sin chitón y sin chivato, bailando la colmillera (...)⁴².

- *Juegos morfológicos.*

Los juegos morfológicos más habituales en la minificción se encuentran relacionados con el uso de la paronomasia, pero éstos nunca llegan a la variedad de desarrollos observables en los niveles fónico y semántico. El chileno Jorge Montealegre ofrece en "Espejos" un buen ejemplo de este hecho por la equivalencia que establece entre "cejas", "ceja", "frena" y "desenfrenado":

Pinza en mano la señora se cuida las cejas.

El chófer desenfrenado la observa en el espejo.

La señora no ceja.

El chófer frena bruscamente.

Pinza en mano la señora sin espejo siente que su ojo la mira desde la cuneta⁴³.

Del mismo modo Valenzuela, a la que recurrimos en más de un nivel del presente análisis por ser una indudable maestra del idioma, cuestiona los vocablos desprovistos de carga semántica -"cosa"- y juega con términos relacionados con el sustantivo "objeto", tradicionalmente aplicado a la condición femenina, en "La cosa":

Él, que pasaremos a llamar el sujeto, y quien estas líneas escribe (perteneciente al sexo femenino) que como es

⁴² *Trampantojos*. Madrid, Alfaguara, 1987, p. 42.

⁴³ *Bravísima relación del cuento breve en Chile, op. cit.*, p. 84.

natural llamaremos el objeto, se encontraron una noche cualquiera y así empezó la cosa.(...) Fue ella un objeto que no objetó para nada, hay que reconocerlo, hasta el punto que pocas horas más tarde estaba en la horizontal permitiendo que la metáfora se hiciera carne en ella. Carne dentro de su carne, lo de siempre.

La cosa empezó a funcionar con el movimiento de vaivén del sujeto que era de lo más proclive. El objeto asumió de inmediato -casi instantáneamente- la inobjetable actitud mal llamada pasiva que resulta ser de lo más activa, recibiente. Deslizamiento de sujeto y objeto en el mismo sentido, confundidos si se nos permite la paradoja⁴⁴.

Juegos sintácticos

Abordamos por fin los juegos ubicados en el nivel sintáctico del lenguaje, donde se suelen producir textos cercanos a la meta-ficción⁴⁵. Julio Cortázar ya nos ofreció un buen ejemplo de este hecho en "Por escrito gallina una", humorístico desafío heredero del conocido "Sínquisis"⁴⁶, "ejercicio de estilo" de Queneau, y que lleva el hipérbaton al paroxismo:

Con lo que pasa es nosotras exaltante. Rápidamente del posesionadas mundo estamos hurra. Era un inofensivo aparentemente cohete lanzado Cañaverall americanos Cabo por los desde. Razones se desconocidas por órbita

⁴⁴ *Brevs, op. cit.*, p. 119.

⁴⁵ He abordado este aspecto, así como los juegos desarrollados a partir de la utilización de diferentes idiolectos y la frecuente propensión al silencio de los autores de brevedades en la segunda parte de este artículo, que aparecerá publicada en las actas del VIII Congreso de la AEELH. *A través de la vanguardia (orígenes, desarrollo, transformaciones)* (en prensa).

⁴⁶ *Ejercicios de estilo, op. cit.*, p. 57.

de la desvió, y probablemente algo al rozar invisible la tierra devolvió a. Cresta nos cayó en la paf, y mutación golpe entramos de. Rápidamente la multiplicar aprendiendo de tabla estamos, dotadas muy literatura para la somos de historia, química menos un poco, desastre ahora hasta deportes, no importa pero: de será gallinas cosmos el, carajo qué⁴⁷.

La elisión o adición de una palabra puede cambiar completamente un mensaje, hecho manifiesto en microrrelatos como los antologados por Lauro Zavala en "La minificción, antivirus de la literatura":

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

Donde dice:

La maté porque era mía.

Debe decir:

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

Me maté porque era suya ("Jeribeque (guiño) a Max Aub con suicidio ejemplar", de Isabel Segura Boutry)⁴⁸.

Pero, si hay un texto famoso por su estructura *in crescendo* y por su pícaro utilización de la sintaxis, éste es sin duda "Canción cubana" de Guillermo Cabrera Infante, integrado en *Exorcismos de esti(l)lo* (1976) -homenaje claro desde el título a Queneau- y con el que quiero concluir la presente reflexión:

⁴⁷ *La vuelta al día en ochenta mundos, op. cit.*, p. 64.

⁴⁸ "La minificción, antivirus de la literatura", *La Jornada Semanal*, 19 de septiembre de 2004, n° 498. En <http://www.jornada.unam.mx/2004/09/19/sem-avulo2.html> (16/2/2005).

¡Ay, José, así no se hace!

¡Ay, José, así no sé!

¡Ay, José, así no!

¡Ay, José, así!

¡Ay, José!

¡Ay!⁴⁹

Recordemos ahora un hermoso mito: a Palamedes, inventor del ajedrez y de los juegos de dados, se le atribuye asimismo la creación de una parte del alfabeto griego, lo que subraya una vez más el estrecho vínculo existente entre experiencia lúdica y lenguaje. Así, si el juego es definido por el Diccionario de la Real Academia Española como “ejercicio recreativo sometido a reglas, y en el cual se gana o se pierde”, en estas páginas espero haber demostrado que, con las buenas minificciones, todos salimos ganando.

⁴⁹ *Exorcismos de esti(l)lo*. Madrid, Suma de Letras, 2002, p. 58.