



1 de julio de 2016 | Vol. 17 | Núm. 7 | ISSN 1607 - 6079

ARTÍCULO

LA MICROFICCIÓN ARGENTINA: ORÍGENES Y CONSTITUCIÓN DE UN CANON

<http://www.revista.unam.mx/vol.17/num7/art49>

*Graciela Tomassini (Doctora en Letras
por la Universidad de Córdoba, Argentina)*

LA MICROFICCIÓN ARGENTINA: ORÍGENES Y CONSTITUCIÓN DE UN CANON

Resumen

El presente trabajo tiene como propósito allegar algunas precisiones con respecto a los orígenes y conformación de una clase textual (la ficción brevísima) hasta la estabilización de su estatuto genérico en Argentina. Dos rasgos singularizan esta modalidad de escritura desde sus primeras expresiones modernistas hasta nuestros días: su hibridez genérica y discursiva, y el marcado trabajo sobre el lenguaje; más allá de estas invariantes, su desarrollo evidencia convergencias y fracturas que muestran la copresencia simultánea de estéticas y estilos diferentes en el polisistema literario.

Palabras clave: microficción argentina, orígenes, hibridez, reescritura.

MICROFICTION IN ARGENTINA: ITS ORIGINS AND THE ESTABLISHMENT OF A CANON

Abstract

The present work aims at providing clarifications about the origins and formation of a textual class called short fiction to the stabilization of its generic status in Argentina. There are two features that singles this kind of writing from their first modernist expressions to our days these are the generic and discursive hybridity and the marked working on language; beyond of these invariants, convergences and fractures which show the simultaneous co-presence of esthetics and styles in the literary mediatory evidence development.

Keywords: *argentine microfiction, origins, hybridity, rewrite.*

LA MICROFICCIÓN ARGENTINA: ORÍGENES Y CONSTITUCIÓN DE UN CANON

Introducción

¿Existe una microficción argentina que pueda distinguirse de la chilena, la peruana o la uruguaya? Quizás resulta un poco anacrónico seguir hablando de literaturas nacionales —un concepto vinculado, en la historia postcolonial de los países hispanoamericanos, a los proyectos de organización nacional y consiguiente construcción de un ideal de patria— en este siglo de globalización económica, instantaneidad de las comunicaciones a nivel planetario y disponibilidad cada vez más extendida de las autopistas de información. Y sin embargo, pensar en una microficción argentina (o uruguaya, chilena, boliviana, etcétera) significa trazar unos límites no del todo arbitrarios, útiles para acotar la labor heurística de relevamiento del dilatado corpus existente y en continuo crecimiento.

Esta limitación de índole metodológica brinda, además, una perspectiva específica para contemplar dos problemas concomitantes: uno, el de los orígenes y conformación de una clase textual hasta la estabilización de su estatuto genérico (una matriz perceptiva vigente en los procesos de producción y recepción), y otro, el de su lugar en el sistema literario y en los complejos circuitos de transferencia simbólica. El presente trabajo tiene como propósito allegar algunas precisiones con respecto a esta compleja problemática.

Los orígenes

Se ha coincidido en detectar las primeras formulaciones de la microficción contemporánea en las exploraciones del modernismo en pos de una prosa poética, estilísticamente depurada, de una parte emparentada con el poema en prosa baudeleriano y de otra con la crónica y el cuadro de costumbres. No es ajena a estas hibridaciones el proceso de profesionalización de los escritores hispanoamericanos que, como se sabe, se produce en las últimas décadas del siglo XIX, favorecida por la intensa dedicación de muchos de ellos (Martí, Darío, Gutiérrez Nájera, entre otros) a una esfera de actividad escritural anteriormente asumida por los políticos y estadistas: el periodismo.

De esta labor editorial no sólo heredamos una concepción de la crónica como escritura de calidad, en la cual se ensayan productivos cruces entre ficción, testimonio y expresión de concepciones estéticas, sino también una escritura breve y fragmentaria destinada a ocupar los acotados espacios vacíos que deja el armado de las páginas de un periódico. El cuadro de costumbres, el caso, la crónica brevísima, el cuento, se dejan impregnar, en las voces de estos escritores, por una subjetividad afín al poema y con idéntico trabajo sobre el lenguaje. Se perfilan ya, en esta matriz productiva, dos operaciones que acompañarán el desarrollo de la ficción brevísima hasta nuestros días: el marcado trabajo sobre el lenguaje y una escritura al margen de las convenciones y fronteras de género.

En un temprano trabajo, *La minificción como clase textual transgénica* (1996), Stella M. Colombo, y quien suscribe, reconocíamos la heterogeneidad exhibida por el corpus desde sus expresiones iniciales como manifestación de una voluntad transgresora que refleja en la hibridez genérica, la contaminación discursiva y la densidad intertextual los conflictos simbólicos que atraviesan el mundo social. Las tendencias actuales de la crítica (KRYNSKI, 2004; ROGER y SORIANO, 2005) nos confirman en nuestra postura.

A partir de allí, interesa marcar la copresencia de continuidades y fracturas en el escenario cultural y literario. Si se contempla el panorama de las letras argentinas en las primeras décadas del siglo XX, situándose en el caso de la minificción como forma emergente, se observa la coincidencia, en un mismo lapso temporal, de varios hitos relevantes.

En 1924, Leopoldo Lugones, figura patriarcal de las letras argentinas, da a publicidad un libro cuya excentricidad desconcertó a sus primeros críticos: *Filosofícula*. El reconocimiento de esta obra como antecedente de la microficción hispanoamericana ha sido fundamentado por Stella M. Colombo (2008), quien detecta en su pormenorizado análisis procedimientos constructivos axiales de la minificción, tales como la levedad en el tratamiento de temas filosóficos —de ahí el diminutivo filosofícula—, la hibridez —manifestada en la reapropiación de géneros tradicionales como el mito y la parábola en aras de una reflexión escéptica acerca de la condición humana— y la reescritura de materiales de diversa procedencia, que troquela cada pieza como una versión heterodoxa de un texto anterior, sea mitológico, bíblico o literario, creando así afinidades —temáticas, relativas a los textos de referencia— que permiten su agrupamiento en series discontinuas.



Estos procedimientos, afines a los dinamizados décadas después por el microrelato de autores clásicos como Anderson Imbert o Denevi, se combinan en los textos de Lugones con tendencias propias de la estética modernista, como la modalidad seria, inclusive edificante, (COLOMBO: 298) con que se encara la reescritura.

La parodia en modo lúdico, el humor descalificante de los convencionalismos, la desterritorialización de la palabra poética respecto de las matrices convencionales concebidas como órdenes de representación vendrán de la mano de las vanguardias. Los textos de Oliverio Girondo —particularmente los fragmentos que forman parte de *Espantapájaros* (1934)— son, en su mayoría, híbridos que oscilan entre la poesía y la narrativa (ROSE CORRAL, 1989), o más bien, las involucran en su general impugnación de todos los límites: discurso literario y lengua funcional, escritura y vida, producción y lectura.

El texto breve y fragmentario se encuentra diseminado en el vasto cuerpo de escritura desarrollado por Macedonio Fernández de manera asistemática desde 1892.¹ Uno de los ejes de su poética consiste en un generalizado ataque a los géneros convenciona-

Foto: Unsplash



[1] Sus primeros textos humorísticos aparecen en el periódico anarquista *La Montaña* (1897) dirigido por Lugones y José Ingenieros.

[2] Véase al respecto la Intervención del lector en diálogo con Quizagenio, en el Capítulo VII de *Museo de la Novela de la Eterna*, 1996, p. 185.

les, en especial el cuento, a los cuales considera género poco serio, pues tiene mucho de "chiquellería y de receta".²

Como ya se ha apuntado en un trabajo anterior (2007) sería erróneo, además de extemporáneo, pensar en Macedonio como autor de lo que hoy llamamos minificciones. Pero en la serie de los precursores, el caso de este hombre es único por la rotundidad de su carácter transgresivo; en su madurez, después de su contacto con la vanguardia, tanto europea como argentina, concibe el propósito definido de transformar o refundar géneros como la novela y el cuento. Asimismo desarrolla, a propósito de estas convenciones —a su ver ajenas al Belarte de la palabra—, la teoría de una literatura de *irse haciendo*, un constituirse en texto como proceso nunca terminado, no definitivo, proclamando la belleza de lo inconcluso.

A una literatura tal, corresponde un lector activo, no condicionado por el suspenso ni por las relaciones de causa-efecto. En el caso de las narraciones breves, predomina la humorística, cuya técnica es aprovechar la distracción del lector para provocar en él el tropezón concienencial de creer momentáneamente en la realidad del absurdo,³ rasgando nuestra confianza en las categorías e ideas recibidas.

Otra vena significativa de las vertientes que confluirán en la microficción contemporánea es el libro inicial de Juan Filloy, *Periplo* (1931). Debemos a Stella M. Colombo el primer estudio integral de esta obra (2000 y 2008), atípica como casi toda la producción del escritor cordobés, en cuanto nexo entre paradigmas estéticos (modernismo y vanguardia), registros (erudito y vulgar) y géneros (el libro de viajes compuesto por viñetas breves en las que alternan el microcuento, el microensayo, el poema en prosa y el aforismo lúdico, cercano a la greguería).

La agrupación de los microtextos en series subtituladas, que no afecta la autosuficiencia de las piezas, anticipa la serialidad como estrategia frecuente en la composición de los volúmenes clásicos de microficción; sin embargo, y coadyuvando con la hibridez genérica del conjunto, su resignificación en el contexto ha determinado la referencia a este libro como novela en algunas consideraciones "no problematizadoras de su estatuto genérico" (COLOMBO, 2008). Como en *Filosofícula*, muchos textos de *Periplo* focalizan en un personaje significativo del acervo cultural para ofrecer una mirada alternativa sobre su figura: para ello recurre a reescrituras que ponen en juego transformaciones diversas, cuando no crea episodios de su propia invención para construir una imagen desacralizada y más humana.

La constitución del canon

Aunque el prólogo de Borges y Bioy Casares está fechado en 1953, la primera edición de *Cuentos breves y extraordinarios* salió a luz en 1955.⁴ Esta curiosa antología alberga, en virtud de la hospitalidad de su criterio de selección (la índole narrativa de los materiales, y la exigencia de brevedad), tanto cuentos y relatos autónomos como recortes practicados a obras mayores, así como textos alógrafos y creaciones de los propios antologistas atribuidas falsamente a otras firmas —reales o inventadas—.

Lo cierto es que este volumen, más allá del placer que ha deparado su lectura a varias generaciones de lectores, resulta modélico en varios sentidos. Por una parte, visibiliza e instala el gusto por el relato breve y efectivo en una época en que la novela prima



[3] Algunos ejemplos son textos como "El neceser de escuchante" (publicado en *Papeles de Buenos Aires* 1, setiembre de 1943, p. 17), en el que el absurdo de la trama sirve a la parodia del policial popular a lo Conan Doyle, o "Encabezamiento de drama" (O.C.VII, 2004, p. 80) donde el parodiado cronotopo de "coincidencia por azar" propone la equivalencia de dos acontecimientos de inconmensurable jerarquía que ocurren en lugares muy distantes. Este muy bien logrado minicuento, por otra parte, nos recuerda un recurso borgesiano, consistente en mostrar como repeticiones de un mismo diseño arquetípico acontecimientos de dispar relevancia histórica o pertenecientes a contextos diferentes que ya se perfila en "Un infierno", uno de los textos que integran la serie "Confesiones" publicada por Borges en el número 58 de *La Revista Multicolor de los Sábados* (15-9-1934), bajo el seudónimo "Francisco Bustos".

[4] En la colección *Panorama*, dirigida por Ernesto Sábato para la editorial Raigal.



[5] Operaciones practicadas por los antólogos Raúl Brasca y Chitarroni en muchas de sus antologías, particularmente en *Antología del cuento breve y oculto* (2001), íntegramente construida mediante esta práctica productiva por ellos denominada minificciones de lector.

[6] Suplemento cultural del diario *Crítica* dirigido por él en colaboración con Ulyses Petit de Murat.

[7] La serie "Confesiones" estaba integrada por "Un infierno", "Dreamtigers", "Las niñas" y "Los espejos velados". En "Un infierno" (que no es otro que "Inferno, I, 32", de *El Hacedor*), Dios habla en sueños a dos personajes y ninguno comprende el mensaje divino, pero alcanzan el consuelo de una oscura resignación. El paralelismo entre ambas escenas, reforzado por la reiteración del comentario (ninguno entiende las palabras escuchadas en el sueño "porque la máquina del mundo es harto compleja para la simplicidad de una fiera/... de un hombre") imbrica el discurso reflexivo propio del ensayo en la narración. "La trama", publicado por primera vez en *La Biblioteca* 9.2 (abril-junio de 1957) y luego integrado también en *El Hacedor*, acusa no sólo al mismo procedimiento constructivo sino también a la esencial identidad del magnicidio de César a manos de su protegido y una muerte anónima. No podemos evitar leer el microtexto de Macedonio desde Borges, pero sin saber quién reescribe a quién.

en las preferencias del lectorado y apunta a constituirse como el género que catapultará la literatura hispanoamericana hacia el centro del sistema; y por otra, inaugura un nuevo concepto de la labor antológica, que no excluye la intervención de los textos por parte de los responsables de la selección.⁵

La crítica ha coincidido en reputarlo como hito fundador de lo que más tarde se reconoció como microrrelato (LAGMANOVICH, 2010; ZAVALA, 2006; SILES, 2007), y muchos de los cultores de este género admiten haber recibido inspiración en su lectura. Pero, desde otra perspectiva, se puede reconocer en esta compilación otra instancia de la estrategia borgesiana consistente en crear y proponer precursores de sus propias opciones escriturarias, construyendo su propia genealogía. Desde sus tempranas publicaciones en *La Revista Multicolor de los Sábados* (1934)⁶, Borges incursionó en la creación de prosas breves de incierta adscripción genérica, como las que integran la serie "Confesiones", luego recogidas en *El Hacedor* (1960), libro emblemático de la ficción brevísima borgesiana.⁷



Antes, en 1936, la misma serie aparece bajo el título de "Inscripciones" en la revista *Destiempo*⁸ y en los tres números de ésta aparece una sección sin firma, titulada "Museo", integrada por fragmentos y frases de autores diversos, cuya originalidad proviene "del movimiento que se genera a partir del encadenamiento logrado por citas disímiles" (SABSAY HERRERA, 1998). Una columna similar, con el mismo título, aparece en *Los Anales de Buenos Aires*, revista dirigida por Borges, desde el tercer número (marzo de 1946) hasta el onceavo (diciembre del mismo año), pero esta vez lleva la firma "B. Lynch Davis" -como "B. Suárez Lynch", máscara que oculta el tandem Bioy-Borges-. En esta reaparición "Museo" se nutre con mayor número de textos, muchos de los cuales después pasaron a formar parte de *Cuentos breves y extraordinarios*. Nuevamente, la es-



Del fragmento de Macedonio, sólo se sabe que puede haber sido escrito en los años 40 porque Obieta lo integra en la serie "Esquemas para arte de encargo y géneros del cuento" junto con otros fragmentos publicados en diversos periódicos. Como sostiene Marcela Croce, en la correspondencia entre Macedonio y Borges se discuten temas "que se convertirán en argumentos de los relatos de *Ficciones* y *El Aleph*, revisados en los ensayos de *Inquisiciones*, *El tamaño de mi esperanza* y *El idioma de los argentinos*." (1996).

- [8] "Aventura editorial" que, por más que efímera, inaugura la duradera colaboración entre Borges y Bioy Casares.
- [9] Citado por Stella M. Colombo en Tomassini Colombo, 1992 y 1993, p. 644.
- [10] No todos los libros de esta especie contienen piezas breves; no lo son los capítulos de la *Silva de varia lección*, de Pedro de Mejía (1540), pero sí los variopintos contenidos de la *Silva curiosa* de Julián de Medrano, que incluyen apotegmas clásicos, refranes populares, cuentos, fábulas, poemas y hasta epitafios. Mucho más vecino a lo que hoy llamamos microrrelato es la serie de "sucesidos" que registra la *Miscelánea* de Luis Zapata (1592), quien además expresa su apreciación por la efectividad retórica de las brevedades en el ensayo "De la brevedad en el escribir". (TOMASSINI, 2015).

trategia de la atribución falsa oculta la autoría borgesiana de textos como "Del rigor en la ciencia", "Cuarteta", "Límites", "El poeta declara su nombradía", "El enemigo generoso", "Le regret d'Hereclite", que serán incluidos, junto con "In Memoriam J.F.K." en la serie "Museo" de *El Hacedor*.

Me he detenido en este recuento a fin de llamar la atención sobre la insistencia con que Borges incurre, desde temprano, en la escritura ficcional brevísima, en nombre propio o bajo distintas máscaras. En todos los casos, esta práctica se deja regir por alguna articulación metaliteraria: los textos se presentan como cuentos contados dos veces (*twice-told tales*, a la manera de Hawthorne, cuya riqueza inventiva elogia Borges en su ensayo sobre el autor estadounidense, incluido en *Otras Inquisiciones*). En estas creaciones rige la idea de literatura como palimpsesto o reescritura desviada del archivo textual universal. La brevedad es un formato, si bien no necesario, inherente a este concepto, al menos en la poética borgesiana, nunca más claramente expuesta que en el prólogo a *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941):

Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos. Mejor procedimiento es simular que estos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario. (O.C. 1923-1972)

La elección consciente de la brevedad, por razones estéticas y no de índole circunstancial (como podría ser un espacio a llenar en un periódico), también aparece tempranamente, y de manera explícita, en la sostenida práctica de una prosa ficcional de elaborada condensación en la producción literaria de Enrique Anderson Imbert, para quien las formas breves "se ciñen mejor a una teoría relativista del mundo y a una práctica imaginista de la literatura".⁹ Por el contrario, *Las pruebas del caos* de Anderson incluye, hacia el final del volumen, la primera serie de sus cuentos en miniatura, agrupados bajo el rótulo de "Casos" (COLOMBO-TOMASSINI, 1992), que continuó con una serie similar en *El Grimorio* (1961) bajo el título "Más casos".

Como lo expone en su *Teoría y técnica del cuento* (1979), el caso es para Anderson un ejercicio de rigor compositivo. Lo define como "lo que queda cuando se quitan accesorios a la exposición de una ocurrencia ordinaria o extraordinaria, natural o sobrenatural. Es, en fin, un esquema de acción posible." Asimismo, subraya el carácter ficcional del caso (por contraposición con la anécdota), es decir, la universalidad de la situación expuesta, "reveladora del carácter humano y también de la naturaleza absurda del cosmos y del caos." Esta etiqueta para una modalidad de escritura que Anderson ha detectado en Borges, Cortázar, Denevi, Bajaría, Orgambide, entre otros, además de haberla practicado él mismo asiduamente, como todo nombre tiene la virtud de ubicar lo nombrado en una genealogía.

La invocada aquí no es la de las formas simples, sino la de los repertorios de ejemplos y curiosidades rescatadas de los clásicos o referidas al autor por otros, como los que abundan en las "Misceláneas" y "Silvas de varia lección" de los siglos XVI y XVII.¹⁰ Pero más importante que esto es recordar lo que Anderson logró hacer con esta forma, mucho antes de que su emergencia en los márgenes del sistema fuera advertido por los críticos: rubricar su autonomía en un volumen íntegramente dedicado a ella —*El gato*

de Cheshire (1965), que consta de unas 200 microficciones distribuidas en series temáticas—.

En el extenso repertorio de sus creaciones brevísimas, diversificada en subgéneros como el fantástico,¹¹ el policial, la fábula y otros, se consolidan estrategias compositivas anticipadas por los precursores, como la parodia de textos y géneros (entre ellos, especialmente, los de la teología y la crítica literaria), la metaficcionalidad, las estructuras dialogadas, la puesta en narración de una metáfora extendida, conducente a una visión poética o absurda de la realidad. Y el humor, de la mano del juego verbal o de la ironía, orientado a una reflexión metafísica y liberadora de las limitaciones humanas.

La misma variedad y riqueza de configuraciones y temas puede advertirse en Marco Denevi, como Anderson cultor de casi todos los géneros —incluso el *sketch* y el guión televisivo— y prolífico autor de mi-

croficciones, cuyas primeras expresiones aparecen desde 1955 en *El Hogar* (“Una carta”, luego integrada en *Falsificaciones* bajo el título “Variación sobre Lázaro”); y en *La Nación*.

Si bien en ambos autores la brevedad resulta de un trabajo de elipsis que descansa sobre articulaciones transtextuales, en Denevi predomina la reescritura paródica centrada en textos, situaciones y personajes de la tradición literaria, de las escrituras sagradas, o de la historia universal, desplegada en variantes como la reinención de causas o motivaciones, la sustitución de los valores puestos en juego en las historias referidas, la fabulación de teorías para la explicación de los sucesos o las conductas de los personajes. De ahí el título —*Falsificaciones*— que denomina el conjunto de los textos apelando a la práctica que los origina, cuya legitimidad defiende el autor en el breve prólogo de la primera edición (1966), reclamando para ella “una larga tradición que apela al engaño deliberado como procedimiento constructivo [y reconociendo] el magisterio de Borges en tales artificios.” (COLOMBO, 2010).

En esta primera versión, figura al pie de cada texto la referencia a una fuente apócrifa, inventada o real, pero sometida a diversos juegos de enmascaramiento, como los anagramas del nombre del autor, quien además figura en algunos casos como traductor, anotador o responsable de la selección antológica. Cabe recordar que esta estrategia relativizadora de la figura autorial no sólo remite a los artificios borgesianos, sino también a un libro que se perfila entre los antecedentes más conspicuos de la microficción: el *Diccionario del Diablo* (1906) de Ambrose Bierce, traducido por Rodolfo Walsh y publicado en Buenos Aires en 1965 (TOMASSINI, 2008).



[11] Para un análisis del fantástico como modalidad prioritaria en la microficción de Anderson Imbert, cf. Stella Maris Colombo, 2011.

[12] Para un detallado análisis de las variaciones que registran las diferentes versiones de *Falsificaciones* véase Colombo 2011. Incluye una tipología de las transformaciones aplicadas a los textos en este volumen y en otros del mismo autor que contienen microficciones.

[13] Se trata de una corriente filosófica y artística, inspiradora del mayo francés de 1968, que combina postulados del marxismo y el existencialismo con la revitalización de algunas posturas radicales de los movimientos artísticos de vanguardia. Es posible interpretar el “Manual de instrucciones” de Cortázar desde la perspectiva del *de-tournement* situacionista, que llama a alienar los objetos que pueblan la rutina burguesa de su uso original a fin de provocar un efecto crítico. (Cf. CASTANY PRADO, 2011).

[14] Durante los años 1964-1999, esta publicación fue el primer órgano de difusión de la ficción brevísima que además dirigió a este nuevo cauce de escritura la mirada de la crítica y alentó su escritura por medio de sus concursos.



[15] Me refiero a "Brevisima relación sobre el minicuento en Hispanoamérica", de Juan Armando Epple, en el número 10 (1988); "Ronda por el cuento brevísimo", de Edmundo Valadés, número 21, 1990 y "Aproximación al minicuento hispanoamericano: Juan José Arreola y Enrique Anderson Imbert", de Graciela Tomassini y Stella Maris Colombo, número 36, 1992.

Como en las diferentes versiones que publicó Arreola de Confabulario (1952 a 1962), las sucesivas ediciones de Falsificaciones se nutrieron progresivamente de nuevos textos u omitieron otros y sometieron los publicados anteriormente a diversas transformaciones.¹² Finalmente, en la versión de 1984 (O.C.4) Denevi eliminó la mención de las fuentes apócrifas a pie de página en respuesta, quizás, a una crítica que lo juzgaba émulo de Borges, desconociendo la originalidad de sus propuestas, centradas en la reescritura desafortunada de los textos de la tradición canónica.

La escritura de *Historias de cronopios y de famas* (1962) comienza en los tempranos años cincuenta, cuando Julio Cortázar había publicado *Bestiario* (1951) e incursionó en la crítica, la poesía, y escribió dos novelas que, por distintas circunstancias, no se publicaron hasta después de su muerte. Además tiene una posición tomada respecto de la literatura y expuesta en "Teoría del túnel" (revista *Realidad*, 1947): al escritor moderno se le impone la misión de escribir por fuera de la literatura, no sólo ignorando las cárceles de los géneros y las formas estéticas consagradas por la tradición, sino "[barrenando] las murallas del idioma literario", que compara con un "cristal esmerilado que nos veda la contemplación de la realidad." Realidad que, en su concepto, iluminado por el *situacionismo*,¹³ abarca muchos más planos que los permitidos en una percepción condicionada por las costumbres idiomáticas, y que sólo puede expresarse poéticamente.

De estas convicciones nace el humor, lúdico, irreverente, gratuito (es decir, no orientado hacia finalidades pragmáticas como la ironía) de las *Historias de cronopios y de famas*, así como de las tres series que las anteceden en el volumen: "Manual de instrucciones", "Ocupaciones raras" y "Material plástico". Los textos que las componen — en su mayoría brevísimos— echan mano de formularios discursivos, unos funcionales y altamente convencionalizados como el instructivo y el informe, y otros literarios como el poema, el cuento, la anécdota o la novela (aquí entreverados en una escritura deliberadamente desentendida de estos parámetros), para subvertir el uso instrumental del lenguaje que ellos suponen. Más aún, para atacar el "sistema de formas *a priori*" (no sólo los estereotipos, sino también las categorías temporales y espaciales provistas por las formas idiomáticas) que condicionan nuestra visión del mundo.

Las escrituras brevísimas, heterogéneas y fragmentarias, que Cortázar prodiga en *Un tal Lucas* (1979) y en libros "almanaque" como *La vuelta al día en 80 mundos* (1967) y *Último round* (1968), apelan a una participación lectoral análoga al "lector salteado" de Macedonio Fernández, que no acude a la lectura en pos de un sucedáneo de orden tranquilizador de la conciencia, sino una aprehensión poética del mundo.

La segunda generación de microficcionalistas, a la que pertenecen Rodolfo Modern, Ángel Bonomini, Emilio Sosa López, Ana María Shua, Luisa Valenzuela, Raúl Brasca, Eduardo Gudiño Kieffer y Eugenio Mandrini, ya tiene conciencia de género. Muchos han sido lectores de *El Cuento*,¹⁴ la revista creada por Valadés en México, y de la argentina *Puro Cuento* (1986-1992), creada y dirigida por Mempo Giardinelli, en cuyas páginas pueden leerse, junto a una completísima antología internacional de minificción, los primeros estudios críticos sobre el tema conocidos en Argentina).¹⁵

Más allá del nombre que estos autores adjudicaran a su praxis —o de su indiferencia hacia estas categorías, más caras a la crítica que a los creadores—, se encuadran en una serie literaria que cuenta con modelos y reclama su lugar en el canon. Un tercer grupo (al cual pertenecen autores como Eduardo Berti, María Rosa Lojo, Pablo de

Foto: Unsplash



Sanctis, Alejandro Bentivoglio, Fabián Vique, Juan Romagnoli, Orlando Romano, Miroslav Scheuba, Eduardo Gotthelf, María Cristina Ramos, Ildiko Nassr, Patricia Calvello, etcétera), corresponde a los que escriben en presencia de una crítica que busca conformar una teoría y debate acerca de los nombres, los rasgos, las fronteras del género, abocada al relevamiento del corpus y debate acerca de la constitución de posibles cánones propuestos. Mientras tanto, la escritura de minificciones encuentra en las nuevas tecnologías cauces de difusión e interacción con el lectorado paralelos a la industria editorial, que le es más reacia en estas latitudes que en España, donde existen, desde el comienzo del nuevo siglo, editoriales con colecciones especializadas sobre microficción, como Thule o Menoscuarto.

Desde revistas virtuales, blogs de escritores o grupos de escritores, desde las redes sociales, la minificción no sólo se difunde y encuentra la forma de autofinanciarse para la publicación en formato tradicional, sino que además experimenta con todas las posibilidades de hibridación que les brinda el medio: complementación entre texto e imagen; texto, imagen y sonido; videoescritura; creación a *deux* o a *trois*, etcétera. Nuevos modos de lectura que indudablemente imponen su impronta y exigen nuevas estéticas que están en agraz o en proceso de constitución. Momento de transición en el cual los medios superan o van más rápido que las poéticas y lo que se aprecia es una innovación todavía restringida a la exploración de las posibilidades abiertas por la nueva tecnología. ❁

Bibliografía

- [1] ANDERSON IMBERT, Enrique. *Teoría y técnica del cuento*. Buenos Aires: Marymar, 1979.
- [2] ---. *En el telar del tiempo. Narraciones completas*. Buenos Aires: Corregidor, 1989.
- [3] BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas 1923- 1972*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- [4] BORGES, Jorge Luis y Adolfo Bioy Casares. *Cuentos breves y extraordinarios*. Buenos Aires: Losada, 1957.
- [5] BRASCA, Raúl y Luis Chitarroni. *Antología del cuento breve y oculto*. Buenos Aires: Desde la gente, 2001.
- [6] CASTANY PRADO, Bernat. "Julio Cortázar y el situacionismo". Eds. Manuel Fuentes Vásquez y Paco Tovar. *A través de la vanguardia hispanoamericana: orígenes, desarrollos, transformaciones*. Tarragona: Publicacions URV, 2011, pp. 533-544.
- [7] COLOMBO, Stella Maris. "Periplo: inauguración de una poética desprejuiciada". Colombo, Stella Maris y Graciela Tomassini. Juan Filloy: *Libertad de palabra. Textos críticos y antología*. Rosario: Fundación Ross, 2000, pp. 3- 38.
- [8] ---. "Periplo, de Juan Filloy: una experiencia precursora en el horizonte de la minificción." Eds. Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas. *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. Palencia: Menoscuarto, 2008.
- [9] ---. "Filosofícula, de Leopoldo Lugones: levedad, excentricidad, reescritura y serialidad." Eds. Luisa Valenzuela, Raúl Brasca y Sandra Bianchi. *La pluma y el bisturí*. Buenos Aires: Catálogos, 2008, pp. 289-302.
- [10] ---. "Enrique Anderson Imbert y su vocación por la brevedad". *Hostos Review / Revista Hostosiana*, 2009, Vol. 6, Número especial: Ed. Dolores M. Koch. "Antes y después del dinosaurio. El microrrelato en América Latina," pp. 42- 56.
- [11] ---. "Variantes y recontextualizaciones en el corpus minificcional de Marco Denevi." Ed. Laura Pollastri. *La huella de la clepsidra. El microrrelato en el Siglo XXI*. Buenos Aires: Katatay, 2010, pp. 169-183.
- [12]---. "Minificción y fantástico: una fecunda articulación". *Cuadernos del CILHA*, 2011, pp. 73-81.
- [13] CORRAL, Rose. "Aproximación a un texto de vanguardia: Espantapájaros (al alcance de todos), de Oliverio Girondo". *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 1989. CVC. Cervantes. Web.

- [14] CORTÁZAR, Julio. *Historias de cronopios y de famas*. Barcelona: Edhasa, 1971.
- [15] ---. "Teoría del túnel". *Página/12*, 1994, Vol. 6, Núm. 02.
- [16] CROCE, Marcela. "Macedonio Fernández: Desacreditar el mundo". *Orbis Tertius*, 1996, Vol. 1, Núm. 2-3, pp. 101-134.
- [17] DENEVI, Marco. *Falsificaciones. Obras completas*, Vol. 4, Buenos Aires: Corregidor, 1984.
- [18] EPPLE, Juan Armando. "Brevisima relación sobre el minicuento en Hispanoamérica". *Puro Cuento*, 1988, Vol. 10, pp. 31-33.
- [19] FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museo de la Novela de la Eterna. Edición crítica*. Coords. Ana M. Camblong y Adolfo de Obieta. Madrid-París-México-Buenos Aires: ALLCA XX / Fondo de Cultura Económica, 1996.
- [20] ---. *Relato, cuentos, poemas y misceláneas. Obras Completas 7*. Buenos Aires: Corregidor, 2004.
- [21] KRYSINSKI, Wladimir. "Sur quelques généalogies et formes de l'hybridité dans la littérature du XXe. siècle." Coords. Dominique Budor y Walter Geerts. *Le texte hybride*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle. 2004, pp. 27-39.
- [22] LAGMANOVICH, David. "Brevedad, con B de Borges". Ed. Laura Pollastri. La huella de la clepsidra. *El microrrelato en el Siglo XXI*. Buenos Aires: Katatay, 2010, pp. 185-206.
- [23] ROGER, Julien. "Hybridité et genres littéraires: ébauche de typologie". *L'hybride / Lo híbrido. Cultures et littératures hispano-américaines*. Dir. Milagros Ezquerro. Paris: Indigo & Coté-femmes éditions, 2005, pp.13-22.
- [24] SABSAY HERRERA, Fabiana. "Para la prehistoria de H. Bustos Domecq. Destiempo, una colaboración olvidada de Jorge L. Borges y Adolfo Bioy Casares." *Variaciones Borges*, 1998, Vol. 5.
- [25] SILES, Guillermo. *El microrrelato hispanoamericano. La formación de un género en el S. XX*. Buenos Aires: Corregidor, 2007.
- [26] SORIANO, Michele. "Hybrides: genres et rapports de genres". *L'hybride / Lo híbrido. Cultures et littératures hispano-américaines*. Dir. Milagros Ezquerro. Paris: Indigo & Coté-femmes éditions, 2005, pp. 41-58.
- [27] TOMASSINI, Graciela. "La microficción en la obra de Macedonio Fernández". *El Cuento en Red*, 2007, Vol. 16.

- [28] ---. "Ambrose Bierce, el Diablo y el microrrelato hispanoamericano". Eds. Luisa Valenzuela, Raúl Brasca y Sandra Bianchi. *La pluma y el bisturí*. Buenos Aires: Catálogos, 2011, pp. 353-364.
- [29] ---. "Los litblogs de microficción: un universo rizomático en expansión." Eds. Ottmar Ette, Dieter Ingeschay, Friedhelm Schmidt-Welle y Fernando Valls. MicroBerlín. *De minificciones y microrrelatos*. Berlín, Ibero-Americana Vervuert, 2015, pp. 265-280.
- [30] TOMASSINI, Graciela y Stella Maris Colombo. "Aproximación al minicuento hispanoamericano: Juan José Arreola y Enrique Anderson Imbert." *Puro Cuento*, 1992, Vol. 36, pp. 32-36.
- [31] ---. "La minificación como clase textual transgénica." *Revista Interamericana de Bibliografía*, 1996, XLVI, Núm. 1-4, pp. 79-93.
- [32] VALADÉS, Edmundo. "Ronda por el cuento brevísimo". *Puro Cuento*, 1990, Vol. 21, pp. 28-30.
- [33] ZAVALA, Lauro. *La minificación bajo el microscopio*. México: Universidad Nacional Autónoma, 2006.