

Facultad de Humanidades
Sección Filología
Departamento de Filología Española

Grado en Español: Lengua y Literatura

ÁTOMOS DE LA ESCRITURA
LOS MICRORRELATOS DE JULIO CORTÁZAR

Nuria López Siverio

Tutora: Nieves María Concepción Lorenzo

La Laguna

2015

Índice

Resumen/Abstract.....	4
1. INTRODUCCIÓN.....	8
1.1. Justificación.....	8
1.2. Objetivos.....	9
1.3. Enfoque teórico.....	10
1.3.1. Estatuto genérico.....	10
1.3.2. Delimitación terminológica.....	11
1.3.3. Panorama histórico.....	12
1.3.4. Características internas.....	13
1.3.4. Rasgos transversales.....	15
1.4. Metodología.....	18
2. JULIO CORTÁZAR: RECORRIDO BIOGRÁFICO Y LITERARIO.....	20
3. LOS MICRORRELATOS CORTAZARIANOS.....	23
4. LA BREVEDAD Y SUS EFECTOS.....	25
4.1. El predominio de la elipsis.....	26
4.2. La fugacidad de la trama.....	29
4.3. El lenguaje desentumecido.....	31
5. LA ARQUITECTURA NARRATIVA.....	34
5.1. Cualidades mínimas de los personajes.....	34
5.2. El simbolismo del tiempo y el espacio.....	36
5.3. Armazón estructural: título y cierre.....	38
6. POÉTICA DE LA TRANSVERSALIDAD.....	41
6.1. La guadaña del humor.....	41
6.2. La entrevisión fantástica.....	43
6.3. Juegos de la metaficción.....	45
6.4. Narraciones discontinuas.....	47
Conclusiones.....	49
Bibliografía.....	52
Anexo.....	57

RESUMEN

Julio Cortázar (1914-1984) fue un escritor insumiso que traspasó géneros y corrientes literarias para plasmar en sus textos la visión caleidoscópica que tenía del mundo. Esa libertad creadora dio como resultado una literatura audaz y disconforme que nos permite seguir abriendo nuevas vías de interpretación, aun cuando acaban de cumplirse cien años del nacimiento del autor argentino. Por esta razón, nos hemos propuesto ofrecer una lectura de la narrativa breve de Julio Cortázar desde la óptica de la teoría del microrrelato, lo cual constituye un acercamiento poco habitual en la tradición crítica e investigadora del autor, frente a la atención que ha recibido su cuentística y, por su puesto, su novela *Rayuela* (1963).

Nuestro Trabajo de Fin de Grado se centra en el análisis crítico de aquellos textos de Cortázar que hemos considerado microrrelatos, es decir, formas literarias cuyos rasgos formales, temáticos y pragmáticos se articulan en torno a dos principios básicos: brevedad y narratividad. Delimitar nuestro objeto de estudio y sostener que, efectivamente, Cortázar cultivó la micronarrativa (siendo además uno de sus precursores en el ámbito hispanoamericano), ha sido una tarea compleja a la vez que estimulante por tres motivos. En primer lugar, debido a que exige abordar la teoría del microrrelato y nos vemos obligados a despejar algunos interrogantes respecto al estatus genérico de esta categoría literaria, las denominaciones que adopta en distintos países, los límites de su extensión o las características que lo distinguen de otros géneros próximos como el cuento o el poema en prosa. En segundo lugar, porque Cortázar cultivó el microrrelato de manera asistemática, lo cual implica una labor minuciosa de búsqueda, identificación y selección de este tipo de textos que se encuentran diseminados a lo largo de su producción literaria. En tercer lugar, por la dificultad que entraña establecer cualquier clase de delimitación en la obra de un autor amante de lo misceláneo y reacio a la noción de género.

Las ficciones mínimas que nos ocupan han suscitado el debate sobre su filiación genérica en el curso de la tradición crítica cortazariana. Sin ir más lejos, el propio Cortázar reconocía que muchos de los textos aquí seleccionados no podían clasificarse como cuentos, pero en la época en que fueron escritos —a principios de la segunda mitad del siglo pasado— tampoco existía un género consolidado donde situar estas narraciones transgresoras. Sin embargo, en las últimas décadas, la micronarrativa se ha ido perfilando como testimonio de la posmodernidad, hasta convertirse en un género autónomo, proteico y contrario a

delimitaciones fijas; con tendencia a los juegos del lenguaje, la elipsis, el humor, lo neofantástico o la metaficción, entre otras características que podemos analizar gracias a una teoría especializada.

Teniendo en cuenta estos antecedentes, estamos plenamente convencidos de que la matriz del género micronarrativo puede dar cabida a un gran número de textos cortazarianos que revisten sus rasgos, sin constreñir la libertad formal e imaginativa con que sin duda fueron creados. Cabe señalar que estas características no están presentes exclusivamente en los microrrelatos de Cortázar, sino que coinciden en buena medida con las que han sido atribuidas a los cuentos del autor. No obstante, es en el espacio mínimo del microrrelato donde, paradójicamente, dichos rasgos alcanzan la máxima intensidad expresiva, lo cual exige y justifica un estudio contextualizado de los mismos.

Nuestro campo de investigación se fundamenta en un marco teórico que expone la evolución histórica del microrrelato en el ámbito hispanoamericano, los aspectos más debatidos en torno a la nomenclatura del género y su autonomía respecto a otras formas literarias afines. De este sustrato teórico también hemos extraído los rasgos discursivos (brevedad y narratividad) y transversales (el humor, lo neofantástico, la metaficción y la fractalidad) que configuran la identidad del género y nos han servido como criterio para seleccionar los microrrelatos de Julio Cortázar que hemos extraído de *Final del juego* (1956), *Historias de cronopios y de famas* (1962), *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), *Último round* (1969), *Territorios* (1978) *Un tal Lucas* (1979) y *Papeles inesperados* (2009).

A la hora de emprender esta labor selectiva, hemos seguido un enfoque netamente narrativista; una postura que implica considerar la presencia de una trama narrativa como condición indispensable del microrrelato. En consecuencia, hemos descartado textos brevísimos de Cortázar que aparentemente pueden confundirse con microrrelatos, pero que carecen de la necesaria narratividad.

PALABRAS CLAVE: Cortázar, microrrelato, brevedad, narratividad, transversalidad.

ABSTRACT

Julio Cortázar (1914-1984) was a discordant writer who breached literary genres and trends in order to reveal in writing his kaleidoscopic vision of the world. This creative freedom resulted in a bold and unusual literature which allows us to continue to open new channels of interpretation, even after the hundredth anniversary of his death. For this reason we have proposed an examination of Cortázar's brief narrative through the lens of the short-short story theory, which offers an unusual approach to the field of criticism and research of this author, in comparison to the massive attention that his short stories have received, including, of course, his novel *Rayuela* (1963).

This dissertation focuses on the critical analysis of those texts we have considered short-short stories, i.e. literary forms whose formal, thematic and pragmatic features are based on two basic principles: brevity and narrativity. Circumscribing our object of study and showing that Cortázar indeed developed flash fiction (besides being one of its forerunners in Hispanic Literature) has been a rewarding yet complex labor for three reasons. First, because it requires addressing the short-short story theory and therefore we must address some questions regarding the position of this literary category, its synonymous names found in other countries, the limits of its extent and the characteristics that distinguish it from other nearby genres such as short story or prose poetry. Second, because Cortázar wrote short-short stories unsystematically, which demands the meticulous task of locating, identifying and selecting such texts which are scattered throughout his oeuvre. Last is the difficulty of establishing any kind of delimitation in the literature of an author who prized diversity and was averse to the notion of categorization.

The minimized fictions that concern us have sparked debate about their genre affiliation within the field of criticism of Cortázar's work. Without going any further, Cortázar himself acknowledged that many of the texts chosen here could not be classified as short stories, but at the time they were written —early in the second half of the last century— there wasn't an established genre to place these transgressive writings. Nonetheless, in recent decades, flash fiction has been identified as a testimony of postmodernism, until finally becoming a singular class that is mercurial and opposed to fixed borders; with a tendency for word games, ellipsis, humor, fantasy or metafiction, among other characteristics that can be analyzed thanks to a specialized theory.

Taking this background into account, we are fully convinced that the flash fiction genre matrix can accommodate a large number of Cortázar's writings which contain these features without constraining the formal and imaginative freedom with which they were certainly created. It should be noted that these traits aren't present exclusively in Cortázar short-short stories, but largely coincide with those that have been attributed to other stories by the author. However, it is in the reduced space of the short-short story where, paradoxically, these qualities reach maximum intensity of expression and therefore require and justify a contextualized analysis.

Our field of research is based on a theoretical framework that expounds the historical evolution of the short short story in Latin America, thus such as debated aspects regarding the nomenclature of the genus and its autonomy from other related literary forms. From this theoretical foundation we have also extracted discursive features (brevity and narrativity) and cross-sectional features (humour, fantasy, metafiction and fractality) that determine genre classification and have been used as a criteria for selecting short-short stories by Julio Cortázar from *Final del juego* (1956), *Historias de cronopios y de famas* (1962), *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), *Último round* (1969), *Territorios* (1978) *Un tal Lucas* (1979) y *Papeles inesperados* (2009).

When undertaking this selective work, we have followed a distinctly narrativist approach; a position that involves considering the presence of a narrative plot in the short-short story as an essential prerequisite. Consequently, we have rejected Cortázar's very short texts which at first sight could be mistaken for being short-short stories but lack a narrative.

KEY WORDS: Cortázar, short-short story, brevity, narrativity, cross-sectionality.

1. Introducción

1.1. Justificación del tema

Julio Cortázar ha sido reconocido por los especialistas de la minificción como uno de los precursores del microrrelato hispanoamericano. Las prosas breves de carácter narrativo que encontramos en *Final del juego*, *Historias de cronopios y de famas*, *La vuelta al día en ochenta mundos*, *Último round*, *Territorios*, *Un tal Lucas* y *Papeles inesperados* constituyen su producción en este ámbito. No obstante, afirmar que el creador argentino cultivó esta forma literaria continúa suscitando una mezcla de sorpresa y escepticismo, en la medida en que todavía perdura la creencia de que el microrrelato es una modalidad narrativa propia del siglo XXI.

Es cierto que nuestro autor escribió un gran número de textos fronterizos sin disponer aún de un nombre con el que designarlos, ni de un género consolidado donde enmarcarlos, pues fue a principios de los años ochenta del siglo pasado cuando los autores e investigadores tuvieron por fin la certeza de encontrarse ante una categoría narrativa independiente con singularidades propias. No obstante, Cortázar compuso estas piezas con la lúcida intuición de estar adentrándose en un territorio nuevo, enormemente lúdico, que se alejaba de su concepción del *cuento*. Así lo expuso en una entrevista cuando le preguntaron por la filiación genérica de *Historias de cronopios y de famas*: «No las considero cuentos. Para mí el cuento tiene un argumento, constituye una esfera cerrada donde se desarrolla una acción dramática» (Yurkievich, 2004: 90).

Según Cortázar, la estructura de todo buen cuento debe adoptar la apariencia de una esfera, «la forma geométrica más perfecta en el sentido de que está totalmente cerrada en sí misma» (2013: 30). Este patrón esférico se rige, a su vez, por las nociones de intensidad y tensión, dos fuerzas que moldean la materia narrativa hasta esculpir un relato completo, en el cual la historia se desarrolla plenamente dentro de los límites del mismo. Por el contrario, en los microrrelatos cortazarianos la situación narrativa está apenas evocada y es esa primacía del espacio en blanco lo que ocasiona el desmantelamiento de la esfera. Las elipsis, ambigüedades e indeterminaciones configuran una realidad abierta que demanda la participación de un lector todavía más activo, pues ha de poner a prueba tanto su imaginación como su bagaje cultural para completar la narración¹.

Buena parte de la crítica ha pasado por alto el carácter específico de estas piezas. En

¹ La esfericidad de los cuentos de Cortázar no impide que estos admitan múltiples lecturas desde el punto de vista interpretativo, por lo que también requieren de un lector cómplice que potencie su significación.

consecuencia, han sido consideradas bien como cuentos breves, bien como textos inconexos que se instalan de manera casi arbitraria en la producción del autor (Marambio, 1978: 191-192). Por fortuna, la mirada perpleja con la que Saúl Yurkievich se ha acercado siempre a la obra de Julio Cortázar le permite advertir la presencia de «dos textualidades en pugna» dentro de su narrativa, a las que se refiere como «diástole y sístole de la escritura propulsada por dos poéticas opuestas» (2004: 19). Una magnífica comparación con la que el crítico argentino reivindica la especificidad de estas prosas breves, al contraponer su naturaleza abierta al orden cerrado o esférico de los cuentos. Incluso, las designa puntualmente con el nombre de microrrelatos, aunque no termina por posicionarse entre las varias denominaciones que plantea —caprichos, viñetas, quimeras, protorrelatos—. Finalmente, opta por situarlas en un espacio fronterizo sin delimitación genérica.

A pesar de que Cortázar reconoció, en numerosas ocasiones, esta bifurcación narrativa, nunca llegó a reflexionar sobre sus bases teóricas con la profundidad del discurso crítico que sí desarrolló en torno al cuento y la novela, posiblemente por encontrarse ante de una forma literaria en gestación. Sin embargo, disponemos en la actualidad de una tradición micronarrativa, afianzada por autores, críticos, investigadores y lectores, que nos respalda para acometer el estudio de los textos de Cortázar que presentan las características del microrrelato.

1.2. Objetivos

Con nuestro Trabajo de Fin de Grado pretendemos evidenciar la presencia del microrrelato en la obra de Julio Cortázar, pues suele ser mencionado como uno de los precursores del género en Hispanoamérica y, sin embargo, son escasos los trabajos que se han ocupado de estudiar íntegramente este ámbito de su narrativa breve. Para ello, hemos seleccionado los textos cortazarianos que mejor visibilizan algunas de las características señaladas por los teóricos e investigadores del microrrelato. Como objetivo específico, nos proponemos analizar el significado particular que los rasgos del género adquieren en los microrrelatos de Cortázar, teniendo en cuenta las interpretaciones críticas sobre su literatura y la propia voz del autor. Ante todo, prevalece la necesidad apuntada por Fernando Valls de «tender puentes entre lo que fueron y significaron dichas piezas, y lo que hoy en día entendemos por microrrelatos» (2008: 19). Por último, queremos poner en valor estas narraciones mínimas: átomos de la escritura en los que está condensado el universo literario de Julio Cortázar.

1.3. Enfoque teórico

1.3.1. Estatuto genérico

En este Trabajo de Fin de Grado partimos de la premisa de que el microrrelato es un género autónomo perfectamente determinado, lo cual supone defender la especificidad del mismo respecto a otras formas literarias como el cuento y el poema en prosa, con las que mantiene una vinculación genealógica². Es esta la postura que sostienen la mayoría de los especialistas³, si bien es cierto que hay opiniones contrarias, como la de David Roas, quien lo considera una variante del cuento, del que se diferenciaría, únicamente, por su hiperbrevedad (2010: 52-53)⁴.

Es evidente que los rasgos formales del microrrelato no son exclusivos de este, sino que coinciden, en gran medida, con los que ya establecieron Poe, Quiroga y Cortázar en sus respectivas definiciones del cuento. No obstante, es en la dimensión mínima del microrrelato donde estos componentes alcanzan su máxima intensidad, pues la brevedad, además de repercutir en la extensión de dichos textos, potencia la carga semántica de sus características internas.

El microrrelato también presenta concomitancias con el poema en prosa, pues ambos coinciden en la búsqueda de efectos musicales y rítmicos, así como en el empleo de un lenguaje connotativo: rasgos que tradicionalmente se han atribuido al discurso poético. Sin embargo, el componente narrativo del poema en prosa es siempre subsidiario de la naturaleza lírica y sensorial del microrrelato, mientras que la narratividad es un requisito indispensable en este último⁵. Irene Andres-Suárez señala con acierto que un microrrelato debe presentar una «progresión dramática fundamentada en el conflicto de/entre los personajes; de lo contrario estaremos ante un cuadro de costumbres, un poema en prosa, o un fragmento literario de una obra más extensa, pero no ante un microrrelato» (2010: 57).

² Irene Andres-Suárez explica de este modo la evolución del género: «Se ha llegado al microrrelato, tal como lo conocemos en la actualidad, a través de dos vías diferentes: mediante a) la compresión textual y pulimento del *cuento*, pero también mediante b) la disminución de la descripción y el aumento progresivo de la narratividad del *poema en prosa*» (2010: 71).

³ Aparte de Andres-Suárez, David Lagmanovich, Edmundo Valadés, Francisca Noguero, Fernando Valls, Lauro Zavala y Juan Armando Epple (ibíd.: 69).

⁴ Aunque nos parece acertada la caracterización formal del microrrelato y del cuento que realiza Roas en «El microrrelato y la teoría de los géneros» (2010: 47-76), no podemos estar de acuerdo cuando afirma que la distinción entre estas dos formas narrativas es solo de grado. Como defienden los investigadores citados más arriba, la brevedad repercute *cualitativamente* en la estructura interna del microrrelato, confiriéndole autonomía genérica.

⁵ David Lagmanovich asigna a esta exigencia narrativa la diferencia sustancial entre el poema en prosa y el microrrelato: «En este último, aun en la más escueta de sus manifestaciones, está presente la necesidad de narrar; en cambio, los poemas en prosa son morosos por naturaleza y sacrifican toda tentación narrativa al deseo de mostrar acabadamente un aspecto de la realidad» (2006: 92).

El carácter proteico del microrrelato —a menudo definido como un género omnívoro— se nutre de los discursos más diversos, ya sea con intención paródica o renovadora. En consecuencia, podemos encontrar microrrelatos líricos, fabulísticos, parabólicos, periodísticos, etc., sin que por ello se confundan con esos tipos de textos de los que toman prestado algunos rasgos temáticos o formales. Como bien apunta Lagmanovich, el microrrelato «los incorpora a su estructura y les hace desempeñar las funciones propias de un relato: los absorbe, pero no por ello tales elementos pierden su naturaleza» (2006: 95). Por tanto, tradición e innovación son dos aspectos perfectamente conciliables en la matriz narrativa del microrrelato.

1.3.2. Delimitación terminológica

No hay consenso en lo que se refiere a la nomenclatura del género que nos ocupa, pero buena parte de las designaciones que habitualmente se barajan coinciden en acentuar el carácter reducido de sus dimensiones: «cuento brevísimo», «cuento ultracorto», «minicuento», «microrrelato», «cuento en miniatura», «cuento mínimo» o «ficción súbita». Las hay incluso tan pintorescas como las de «cuentos liliputienses», «bonsái», «jibarizados», «cuentículos», «nanoficciones», «relatos telefónicos» o «textículos».

Utilizamos de preferencia el término «microrrelato» —acuñado por José Emilio Pacheco en 1977 y difundido en el ámbito académico por Dolores Koch (Valls, 2008: 17)— al ser el que goza de mayor aceptación en la actualidad por parte de los escritores, investigadores, críticos y lectores del ámbito hispánico. Es también la denominación que tradicionalmente se ha empleado en Argentina, mientras que en Venezuela y Colombia predomina el término «minicuento», y en México se habla preferentemente de «minificción» (Andres-Suárez, 2008: 17).

Por otra parte, se tiende a denominar ‘relato’ a toda narración breve de carácter experimental para diferenciarla del cuento clásico. Sin embargo, la narrativa breve contemporánea ha resuelto esa dicotomía, aunando artificio y fabulación, por lo que ‘relato’ y ‘cuento’ han pasado a utilizarse como vocablos intercambiables.

Si bien Dolores Koch (2000: 4) y Lauro Zavala (2004: 6) establecen una distinción entre «microrrelato» y «minicuento»⁶, nosotros compartimos la opinión de Irene Andres-Suárez de que estos y otros rótulos como «minirrelato» o «microcuento» designan la misma

⁶ Los dos especialistas coinciden en considerar el minicuento como una forma narrativa tradicional, mientras que al microrrelato le atribuyen una naturaleza híbrida con tendencia a la experimentación.

entidad literaria, en tanto que los correspondientes prefijos y lexemas aluden a los dos principios básicos en los que se articulan todos los textos así denominados: brevedad y narratividad (2012: 29).

También es frecuente el uso del término «hiperbrevé» como sinónimo de microrrelato, cuando lo más apropiado sería reservar su uso para designar una variante o modalidad del microrrelato que, por lo general, no supera las dos o tres líneas de extensión (Lagmanovich, 2006: 35).

1.3.3. Panorama histórico

Con la llegada del modernismo y su afán depurativo, el germen del microrrelato se asienta en nuestra lengua de la mano de Rubén Darío, Alfonso Reyes, Leopoldo Lugones y Julio Torri, en cuyos textos más breves se atisban las características que hoy asociamos al género⁷. Ya en las primeras décadas del siglo XX, el cultivo de la brevedad extrema viene motivado por el espíritu de ruptura e innovación propio de las vanguardias históricas. La actitud desenfadada, con inclinación al humorismo y la fragmentación, que adoptan algunos autores de esta etapa acercará sus textos a las tendencias actuales del microrrelato. Es el caso de Ramón Gómez de la Serna, Vicente Huidobro y Macedonio Fernández, a los que David Lagmanovich considera iniciadores del microrrelato hispánico (2006: 178-185). A esta nómina también pertenece Juan Ramón Jiménez, quien auspicia un cambio de paradigma por la vía del poema en prosa, al conferirle una mayor consistencia narrativa (Andrés-Suárez, 2012: 31).

El nacimiento del microrrelato, como clase textual perfectamente diferenciada, acontece hacia la mitad del siglo XX gracias al genio creativo de una serie de autores que contribuyeron de manera decisiva a su consolidación. Nos referimos a Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Juan José Arreola, Augusto Monterroso y Marco Denevi, que eran ya escritores reconocidos cuando comenzaron a publicar las composiciones que hoy en día constituyen auténticos referentes de la micronarrativa. Estos padres del microrrelato —o ‘clásicos’, como los denomina Lagmanovich (2006: 207)— no solo atrajeron la atención de los lectores hacia una forma insólita de narrar, sino que despertaron el interés de los investigadores⁸.

⁷ Se reconoce de manera generalizada a Julio Torri como pionero de la micronarrativa hispanoamericana, debido a la presencia de microrrelatos en su obra *Ensayos y poemas*, publicada en 1917 (Lagmanovich, 2006: 275).

⁸ La producción de estos autores sirvió de base a Dolores Koch para sistematizar, por primera vez, las características del microrrelato. Con la publicación del artículo «El micro-relato en México: Torri, Arreola,

En las últimas décadas del siglo XX, el gusto por lo absurdo, lo lúdico, la metaficción o la intertextualidad convierten al microrrelato en síntesis y vehículo del pensamiento posmoderno⁹. Esto impulsa el desarrollo del género por parte de nuevos microrrelatistas, como José de la Colina, Luisa Valenzuela, Ana María Shua o Pía Barros. Además, va conformándose una crítica especializada que afianza el reconocimiento del microrrelato como el cuarto género narrativo (Andres-Suárez, 2012: 21). Entre los principales estudiosos, cabe señalar a David Lagmanovich, Fernando Valls, Raúl Brasca, Lauro Zavala, Francisca Noguero, Violeta Rojo y Edmundo Valadés cuyos trabajos conforman un aparato teórico riguroso sobre el microrrelato, convirtiéndolo en un fenómeno investigado principalmente en el mundo hispánico, pese a ser cultivado en diversas lenguas y países (Lagmanovich, 2005: 141).

Con la entrada al nuevo milenio y el desarrollo de las tecnologías de la información y la comunicación, empiezan a multiplicarse las publicaciones, las antologías y los concursos, así como los congresos de referencia internacional, con los que el microrrelato ha obtenido una difusión sin precedentes. En nuestros días, se ha consolidado como un género literario de gran vitalidad y atractivo que ha demostrado la capacidad de integrar distintas modalidades discursivas sin menoscabar su entidad propia.

1.3.4. Características internas

Para que un microrrelato pueda ser considerado como tal, su organización discursiva ha de sustentarse en dos pilares fundamentales: brevedad y narratividad¹⁰.

La extensión reducida de los microrrelatos constituye, sin lugar a dudas, su rasgo más visible, pero también es uno de los aspectos que más discrepancias suscita, debido al carácter subjetivo que reviste el concepto de brevedad¹¹. Especialistas como David Lagmanovich y Juan Armando Epple consideran que la longitud de estos textos puede

Monterroso» (1981) y una continuación titulada «El micro-relato en la Argentina: Borges, Cortázar y Denevi» (1983-1985), la investigadora de origen cubano inauguró el estudio teórico de la narrativa brevísima (Hernández, 2013: 2).

⁹ Sobre el carácter posmoderno del microrrelato véase Hernández Mirón (2010: 123-140), Montesa (2009) y Noguero (2010: 77-100).

¹⁰ Seguimos en este punto la caracterización básica del microrrelato que establecen Irene Andres-Suárez, David Lagmanovich y Basilio Pujante en sus respectivos estudios teóricos sobre el género, citados en la bibliografía.

¹¹ Coincidimos con Lagmanovich en que la noción de lo breve está determinada tanto por el marco sociocultural en que se inserta cada individuo como por la tradición literaria que tomamos como referencia: «Desde el punto de vista de la recepción, cada persona —inmersa en una comunidad lectora determinada y en una atmósfera social y cultural características de su vida colectiva— tendrá su propia percepción de la extensión de las obras literarias y en consecuencia, de lo que él considera brevedad» (2005: 23).

oscilar entre unas pocas líneas y las tres páginas; mientras que Irene Andres-Suárez y Lauro Zavala cifran su límite ideal en una única página (Andres-Suárez, 2012: 22).

Si bien la cuestión de las dimensiones del microrrelato sigue sin resolverse, esta última opinión suele ser la mayoritaria, pues obedece, como señala Fernández Ferrer a un criterio pragmático que tiene que ver con la reacción del lector:

Hasta cierto punto, podemos pensar que la unidad básica, enmarcadora de estos textos mínimos, no es otra que la página, la abismal y legendaria ‘página en blanco’. La página única como unidad respiratoria del manuscrito literario; la lectura instantánea, de ‘un tirón’, abarcadura de todo un relámpago narrativo que se percibe en su mínima expresión posible, pero con la máxima intensidad (1990: 7).

Limitar la extensión del microrrelato a una página supone mantener el texto a la vista del lector de principio a fin, permitiendo así intensificar al máximo la *unidad de efecto* o de *impresión* de la que ya hablaba Poe en su poética del cuento (1973: 125-141).

No obstante, cuantificar la extensión de los microrrelatos nos sigue pareciendo una labor, cuando menos, discutible. ¿Acaso un número limitado de palabras, líneas o páginas garantiza la intensidad expresiva o la tensión narrativa? Creemos, como Cortázar, que estas cualidades no son el resultado de una extensión reducida, sino de un estilo conciso, es decir, de la omisión de elementos superfluos y de la condensación de la trama¹².

Raúl Brasca también hace hincapié en que «la intensidad expresiva está ligada a la concisión (en el sentido de que aquello que se encuentra más concentrado es también más potente) y depende mucho de la estrategia que sigue el narrador para lograr eficacia» (2000: 3). Esta idea es el reflejo de una concepción cualitativa de la brevedad¹³ —entendida como concisión e intensidad—, que defendemos para escapar del lecho de Procusto que muchos investigadores, críticos y editores pretenden imponer al microrrelato¹⁴.

Adoptar una actitud flexible con la longitud de los microrrelatos no es óbice para que seamos especialmente rigurosos en lo que respecta a la narratividad. Dicho rasgo discursivo hace referencia a la manera en que se disponen los elementos que conforman la trama del

¹² El autor asocia la intensidad y la tensión a «un estilo en el que los elementos formales y expresivos se ajusten, sin la menor concesión, a la índole del tema, le den su forma visual y auditiva más penetrante y original, lo vuelvan único, inolvidable, lo fijen para siempre en su tiempo y en su ambiente y en su sentido más primordial» (Cortázar, 1994b: 378).

¹³ Tal y como sostiene José Luis Fernández Pérez, «aun cuando parezca obvio, no está de más puntualizar que la ultra-brevedad, en este contexto, es ante todo una condición cualitativa, un principio organizador del objeto narrativo que dice relación con una reducida escala de representación antes que con la cantidad de caracteres que componen un texto» (2010: 137).

¹⁴ Darío Hernández expone con lucidez este punto de vista cuando afirma que la extensión máxima de un microrrelato está sujeta únicamente a la unidad de impresión; mientras que la mínima solo está condicionada por la narratividad, que no es otra cosa que contar una historia (2013: 39).

microrrelato, y que Ródenas de Moya resume acertadamente con base en los fundamentos de la narratología y el análisis del discurso:

La narratividad es un modo de organización del discurso que implica cinco factores como constituyentes estructurales: la temporalidad como sucesión de acontecimientos; unidad temática, garantizada por un sujeto actor (o actante); la transformación de un estado inicial o de partida en otro distinto; unidad de acción que integre los acontecimientos en un proceso que conduzca del estado inicial al estado final; y la causalidad que permita al lector reconstruir nexos causales en una virtual intriga (2008: 78).

Es evidente que la brevedad trae consigo una serie de mecanismos compositivos que condensan la narración. Con todo, esta virtualidad narrativa no significa que un microrrelato sea el resumen, el esquema o el fragmento de una historia, pues goza de autonomía gracias a la densidad semántica de sus vacíos de información y de sus elementos mínimos.

Por otro lado, salta a la vista que el microrrelato es un género propicio para la experimentación y el juego, pero estas acrobacias no deben acometerse en detrimento de la narratividad (Lagmanovich, 2006: 80). Con la intención de no confundir cualquier texto breve con un microrrelato, es importante recordar que este se define como un texto literario en prosa, ficcional, breve y esencialmente narrativo (Andres-Suárez, 2010: 49).

En lo que respecta al plano formal, cabe señalar que muchos de los rasgos del microrrelato no son exclusivos del mismo, sino que coinciden con los que articulan el cuento. No obstante, el alcance significativo de esos componentes formales se potencia al máximo bajo el imperativo de la extrema brevedad (Noguerol, 2010: 82). Guiándonos por el esquema que plantea Irene Andres-Suárez (2012: 24), destacamos los siguientes elementos: el predominio de la elipsis, la fugacidad de la trama, la simplificación del argumento, la importancia del título y del cierre, la concentración temporal, la caracterización mínima de los personajes, la imprecisión de las referencias espaciales y el valor connotativo del lenguaje. El empleo estratégico de dichas características formales contribuye a sostener los principios de brevedad y narratividad del género.

1.3.5. Rasgos transversales

En la mayoría de los microrrelatos podemos observar la incidencia del humor, lo fantástico, la metaficción o la fractalidad. Siguiendo el criterio de Basilio Pujante, a estos elementos los hemos denominado rasgos *transversales* porque pueden funcionar bien como temas, bien como modos de organización del discurso narrativo (2013a: 531). Aunque se manifiesten en muchos otros géneros, su presencia en el microrrelato es de gran importancia, ya que dichos rasgos constituyen auténticas estrategias temáticas y formales al servicio de la brevedad.

El humor, por su condición inherente a la naturaleza humana y dadas las múltiples variantes e interpretaciones que conlleva, se ha ganado la fama de ser un concepto indefinible. No obstante, en sus manifestaciones actuales, suele nacer de un cambio de perspectiva, de una visión insólita o de una actitud crítica frente a algún aspecto de la realidad. Para Francisca Noguero, constituye un rasgo fundamental de la cultura posmoderna en la que se desarrolla el microrrelato, pues «supone un distanciamiento de la realidad necesario para la expresión del escepticismo contemporáneo» (2010: 98). De esta caracterización sucinta, podemos deducir que el humor aspira a generar una estética y unos códigos de pensamiento que van más allá de la risa o la comicidad¹⁵.

Ahora bien, cualquier intención humorística en el ámbito del microrrelato está sujeta a un ordenamiento estilístico y debe estar mediada por la imprescindible narratividad del género¹⁶. Curiosamente, el humor se amolda sin demasiado esfuerzo a estas exigencias básicas. Lejos de suponer un lastre en su funcionamiento, la naturaleza elíptica del microrrelato le permite aprovechar los espacios ambiguos, las insinuaciones y los sentidos potenciales de la narración en beneficio de su propia efectividad¹⁷. Asimismo, el discurso humorístico requiere de un manejo sutil y calculado del lenguaje, lo que favorece la brevedad de los textos en los que se instala, de ahí que constituya un mecanismo temático-formal tan recurrente en el microrrelato.

Lo fantástico es también una estrategia al servicio de la brevedad que crea zonas de incertidumbre en el microrrelato, sugiriendo una dimensión más amplia y permeable que trasciende el escueto margen de representación del texto. Si bien la función de esta característica en la literatura decimonónica iba enfocada a atemorizar al lector, el sentimiento de miedo es superado por la inquietud y la perplejidad con la irrupción de una literatura “neofantástica”, postulada por Jaime Alazraki. Lo fantástico nuevo constituye un género contemporáneo que desobedece los principios lógicos de la realidad, no desde un

¹⁵ Concretamente, Irene Andres-Suárez establece una distinción basada en el tipo de efecto humorístico que buscan provocar los microrrelatistas a un lado y al otro del Atlántico. Según la investigadora, en España se cultiva un humor con tendencia a la irracionalidad y el absurdo que se vale de mecanismos como la paradoja o la ironía para lograr invertir las normas establecidas. En cambio, los autores hispanoamericanos de microrrelatos se decantan por un humorismo más lúdico e indulgente que los aleja del patetismo y les permite corromper, con su aire festivo, la seriedad de algunas costumbres (2010: 122).

¹⁶ Como apunta Basilio Pujante, los microrrelatos humorísticos no deben confundirse con «meros chistes o juegos de ingenio sin componente literario» (2013a: 239).

¹⁷ Irene Andres-Suárez destaca que el microrrelato humorístico se sustenta, efectivamente, «en lo no dicho» y resalta su función pragmática en la medida en que el lector, «siguiendo el principio tácito de cooperación comunicativa, se ve obligado a intentar reducir el grado de indeterminación del texto» (2010: 131). Esta complicidad lectora es aún más necesaria cuando el humorismo se asienta en unos presupuestos culturales muy específicos, como ocurre en la parodia (Lagmanovich, 2006: 128).

plano sobrenatural, sino en el mundo cotidiano, y se manifiesta inicialmente en la obra de Kafka, Borges y Cortázar (1983: 21).

Por otra parte, la presencia de la metaficción en el microrrelato acrecienta la necesidad de un lector cómplice que se interese por la construcción de sentido del texto. Siguiendo a Patricia Waugh, la metaficción se define como «un tipo de escritura ficcional que sistemáticamente llama la atención sobre su propio estatus en tanto que artefacto a fin de plantear cuestiones acerca de la relación entre ficción y realidad» (Cifre Wibrow, 2005: 55-56)¹⁸.

Los microrrelatos metaficcionales suelen desdibujar las fronteras entre niveles narrativos y adquieren, a menudo, un carácter especular que evidencia los procedimientos de creación y recepción del texto. En consecuencia, el lector debe adoptar una actitud extremadamente crítica ante ellos, pues funcionan, en palabras de Lauro Zavala, como un ejercicio de duda permanente (2004: 161).

Otro de los rasgos que permite extremar la brevedad de los textos micronarrativos es la fractalidad. Desde el punto de vista científico, un fractal (del latín *fractus*, ‘quebrado’) es la figura geométrica resultante de la repetición de una estructura básica. Podemos encontrarla en los copos de nieve, las hojas de los helechos o las escamas de los peces, pero su peculiar geometría también puede ser recreada en la literatura.

Los microrrelatos fractales presentan concomitancias que no pasan desapercibidas ante un lector activo, y vistas en conjunto amplían su significado como las piezas de un mosaico cuya imagen se materializa al tomar la suficiente perspectiva. Por tanto, el concepto de fractalidad, desarrollado en el ámbito de la minificción por el especialista mexicano Lauro Zavala, tiene que ver con la relación de sentido que se establece entre una serie de microrrelatos —generalmente pertenecientes a un mismo volumen— sin que pierdan su carácter independiente: «Una serie fractal, en términos de minificción, es aquella en la que cada texto es literariamente autónomo, es decir, que no exige la lectura de otro fragmento de la serie para ser apreciado, pero que conserva ciertos rasgos formales comunes con el resto» (2006: 157).

¹⁸ Otros especialistas prefieren utilizar el término «metaliteratura». Jesús Camarero, por ejemplo, considera que la operación mediante la cual el texto literario pone al descubierto su funcionamiento interno es el resultado de extender la función metalingüística de Roman Jakobson a la literatura (2005: 60).

1.4. Metodología

En primer lugar, hemos establecido un marco teórico sobre el género del microrrelato que nos permite sustentar el análisis crítico de los textos cortazarianos que hemos considerado como tales. A la hora de identificar y definir las características de esta forma literaria, hemos tenido muy en cuenta los planteamientos teóricos de los especialistas más destacados de la minificción, como David Lagmanovich, Irene Andres-Suárez, Fernando Valls, Lauro Zavala, Francisca Noguerol y Violeta Rojo.

Especialmente, queremos destacar los siguientes estudios sobre el microrrelato de Irene Andres-Suárez: *El microrrelato español: una estética de la elipsis* (2010); «Caracterización y limitación del género», publicado en *Mundos mínimos: el microrrelato en la literatura española contemporánea* (2007) y *Antología del microrrelato español (1906-2011). El cuarto género narrativo* (2012), ya que nos han servido como modelo para determinar los rasgos formales y transversales del género. A tal fin, también ha sido de gran utilidad la tesis doctoral de Basilio Pujante *El microrrelato hispánico (1988-2008): teoría y análisis* (2013). Por otra parte, la monografía de David Lagmanovich titulada *El microrrelato: teoría e historia* (2006) y la tesis doctoral de Darío Hernández *El microrrelato en la literatura española. Orígenes históricos: modernismo y vanguardia* (2013) nos han permitido establecer con precisión los rasgos discursivos del microrrelato, así como su evolución histórica.

Una vez reconocida la independencia generica del microrrelato frente a otras formas afines, como el cuento y el poema en prosa, hemos atendido al conjunto de denominaciones con que ha sido bautizado en los distintos ámbitos del mundo hispánico. Asimismo, realizamos un breve repaso por la historia del género en la literatura hispanoamericana, comprendida desde finales del siglo XIX hasta la actualidad. Por último, nos hemos detenido a reflexionar sobre los rasgos internos y transversales que articulan el microrrelato. Hemos estimado conveniente insistir en la noción de brevedad, aunque la extensión reducida de estos textos resulte obvia, pues dicho principio básico del microrrelato va más allá de lo cuantitativo y repercute significativamente en la materia narrativa de los mismos.

Esta aproximación teórica nos ha capacitado para identificar y seleccionar los microrrelatos que aparecen diseminados en la obra de Julio Cortázar. A la hora de emprender esta labor selectiva, hemos seguido un enfoque netamente narrativista; una postura que implica considerar la existencia de una trama narrativa como condición

imprescindible del microrrelato (Lagmanovich, 2006: 30). Este enfoque metodológico nos ha llevado a descartar textos brevísimos de Cortázar de tipo ensayístico, aforístico, instructivo o lírico, que aparentemente pueden confundirse con microrrelatos, pero que carecen de la necesaria narratividad.

Tras emprender un sucinto recorrido por la vida y la obra de Julio Cortázar, además de presentar la producción micronarrativa del autor en sus respectivos contextos, hemos realizado el análisis crítico de los microrrelatos seleccionados, considerando las principales interpretaciones sobre su literatura que nos ofrecen los estudios de Jaime Alazraki, Nestor García Canclini y Saúl Yurkievich, principalmente. Asimismo, nos ha dirigido en nuestro análisis la propia voz del autor, que se manifiesta a través de numerosas entrevistas y de sus reflexiones teóricas sobre el cuento y lo fantástico.

Finalmente, hemos recogido en el anexo los microrrelatos de Julio Cortázar citados en el cuerpo de nuestro Trabajo de Fin de Grado.

2. Julio Cortázar: recorrido biográfico y literario

La trayectoria humana de Julio Cortázar está guiada por una inquietud constante que le impide detenerse ante fronteras literarias, lingüísticas o territoriales. Este tránsito continuo marca la vida y la obra del autor argentino. Nace en Bruselas el 26 de agosto de 1914, bajo la sombra de la Primera Guerra Mundial. Huyendo del conflicto, su familia se refugia primero en Suiza, luego en Barcelona y finalmente se traslada a Buenos Aires.

Siendo apenas un niño, Cortázar se siente atraído por la musicalidad de la poesía. Sus inicios en la creación literaria son tan prematuros que ni siquiera sabe qué es un endecasílabo cuando empieza a componer sus primeros versos. En 1938 ve la luz el primer poemario del autor, *Presencia*, una colección de sonetos de influencia mallarmeana que firma bajo el seudónimo de Julio Denis. Habita en él una concepción innata del ritmo poético, que más tarde encuentra, no sin esfuerzo, en la prosa.

«Bruja» y «Casa Tomada» constituyen sus primeros pasos en la narrativa, dos cuentos que se publicaron, respectivamente, en *Correo literario* (agosto, 1944) —revista bonaerense en la que colaboraban Rafael Alberti, Ernesto Sábato y Octavio Paz— y en *Los Anales de Buenos Aires* (n.º 11, diciembre, 1946), dirigida por Jorge Luis Borges.

Una exigente autocrítica acompaña siempre a la escritura de Cortázar, lo que explica su negativa a publicar gran parte del material literario que compone mientras ejerce de profesor en distintas ciudades de Argentina, y que incluye cuentos, ensayos, poemas, así como varias novelas breves¹⁹. La llegada de Perón al poder lo empuja a abandonar su cátedra en la Universidad de Cuyo, donde impartía clases de Literatura Francesa. Comienza entonces a formarse como traductor de inglés y francés, título que obtiene en 1948. Una ocupación placentera para el autor —disfrutaba traduciendo a André Gide o Marguerite Yourcenar— que le brinda el sustento económico, pero sobre todo le permite asentar su actividad creadora²⁰.

En 1949 publica con su verdadero nombre un poema dramático que invierte el mito de Teseo y el Minotauro, titulado *Los Reyes*. Ese mismo año escribe la novela *Divertimento*, editada póstumamente en 1986, al igual que *El examen* (1950). En 1951, nace *Bestiario*, una

¹⁹ El rigor expresivo, que admira en autores como Borges, es una preocupación temprana en su obra: «Debo haber pecado de vanidad porque me había fijado una especie de techo para empezar a publicar, y tenía suficiente sentido autocrítico como para leer lo que iba escribiendo y darme cuenta de que estaba por debajo» (González Bermejo, 1989: 33).

²⁰ Cortázar concibe la traducción como «un ejercicio extraordinario desde el punto de vista rítmico» por el que se siente fascinado: «Cuando uno traduce, es decir, cuando no tiene la responsabilidad del contenido del original, su problema no son las ideas del autor. Tiene que trasladarlas y entonces los valores formales y ritmos que está sintiendo latir en el original pasan a un primer plano» (ibíd.: 25).

colección de cuentos con los que se adentra en la dimensión de lo fantástico y que había descubierto en la lectura de Edgar Allan Poe²¹.

Cortázar es todavía un escritor desconocido, de treinta y siete años, cuando decide marcharse a París con una beca del gobierno francés. Allí trabaja como traductor de la UNESCO. En los primeros años que reside en la capital francesa (1951-1953) aprende a abrazarse a la vida con intensidad, pues antes de viajar a Europa, Cortázar era un hombre solitario entregado a sus lecturas y a su labor como docente²².

Final del juego (1956) y *Las armas secretas* (1959) son muestra de la producción cuentística del escritor en la década de los cincuenta. En este último volumen, destaca el relato inspirado en el saxofonista de jazz Charlie Parker: «El perseguidor», a partir del cual la literatura cortazariana evoluciona desde el punto de vista humano²³. La preocupación por el prójimo también late en *Los Premios* (1960) —primera novela que el autor da a conocer— y se intensifica con su primer viaje a Cuba en 1962, que le aporta madurez política y una mayor conciencia de la realidad latinoamericana (Burgos, 1987: 18).

En esa misma fecha, 1962, publica *Historias de cronopios y de famas*, eslabón fundamental en su proyecto de transformar los modos de escritura y de lectura. Este propósito renovador alcanza su punto culminante con *Rayuela* (1963), la *contranovela* por excelencia, cuyo planteamiento se recrea constantemente gracias al papel activo del lector.

Obras de marcada experimentación son los almanaques y las novelas *collage*, como *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), *62 modelos para armar* (1968), *Último round* (1969), *Libro de Manuel* (1973), *Territorios* (1978) y *Los autonautas de la cosmopista* (1982), que integran distintas modalidades discursivas, imágenes y recortes de prensa. Paralelamente, el autor continúa desarrollando la narrativa breve con los títulos *Todos los fuegos el fuego* (1966), *Octaedro* (1974), *Alguien que anda por ahí* (1977), *Un tal Lucas* (1979), *Queremos tanto a Glenda* (1980) y *Deshoras* (1982).

Julio Cortázar muere el 12 de febrero de 1984, dejando un legado de documentos inéditos —grabaciones, fotografías, correspondencia, conferencias, lecciones de literatura,

²¹ Además de su idea de lo fantástico, comparte con el escritor norteamericano la concepción teórica del cuento que más tarde desarrolla en «Algunos aspectos del cuento» (Cortázar, 1962-1963: 3-14) y en «Del cuento breve y sus alrededores» (Cortázar, 1974a: 59-82). No es de extrañar, por ende, que nuestro autor realice una de las mejores traducciones de la cuentística de Poe.

²² Cortázar destaca el cambio de mentalidad que le proporciona este viaje: «De la Argentina se alejó un escritor para quien la realidad, como la imaginaba Mallarmé, debía culminar en un libro; en París nació un hombre para quien los libros deberán culminar en la realidad» (cit. por García Canclini, 1968: 75).

²³ El propio autor reconoce este punto de inflexión: «Hay en ese cuento una especie de final de una etapa y comienzo de una nueva visión del mundo: el descubrimiento de mi prójimo, de mis semejantes» (cit. Burgos, 1987: 12).

poemas, prosas, autoentrevistas— a Aurora Bernárdez, su primera esposa, que se ocupa de divulgarlos junto a Carles Álvarez Garriga en volúmenes como *Papeles inesperados* (2009), *Clases de literatura. Berkeley, 1980* (2013) y *Cortázar de la A a la Z. Un álbum biográfico* (2014).

3. Los microrrelatos cortazarianos

Los textos que hemos seleccionado para el estudio de este TFG se distribuyen de manera heterogénea a través de la producción literaria de Julio Cortázar. El punto de partida del autor en este campo de su narrativa es «Continuidad de los parques», perteneciente a *Final del juego*. Este texto es referido a menudo como el más corto de sus cuentos, lo cual no es desacertado, pues constituye, en palabras de Yurkievich —«por su redondez autosuficiente» y «su cerrada esfera de acción»— un ejemplo de esfericidad, aspecto sin el cual no puede concebirse el cuento para Cortázar. Nosotros consideramos que esta pieza es una muestra excepcional de concisión e intensidad narrativa, características inherentes al microrrelato, cuya temática metaficcional coincide además con una de las tendencias transversales del género que nos ocupa, lo que justifica la inclusión de «Continuidad de los parques» en nuestro corpus de microrrelatos cortazarianos.

La mayor concentración y diversidad de estas formas narrativas breves corresponde a *Historias de cronopios y de famas*, una obra infravalorada por quienes no supieron ver en ella más que un simple entretenimiento²⁴. No obstante, es a partir de estas narraciones mínimas cuando la literatura de Julio Cortázar se *abre* hacia una dimensión más amplia y menos uniforme que la de sus cuentos²⁵. Los microrrelatos que hemos extraído de esta obra se concentran en dos secciones: «Material plástico» e «Historias de cronopios y de famas». La primera acoge un nutrido número de historias excéntricas, inverosímiles, *surrealistas*, donde la imaginación desbordante del autor irrumpe de lleno en el mundo cotidiano. Desde el punto de vista expresivo, plantean un desafío al lector con el uso exacerbado de la elipsis, la fugacidad de la trama o la ruptura de la lógica temporal. A este grupo pertenecen «Conducta de los espejos en la isla de Pascua», «El diario a diario», «Esbozo de un sueño», «Historia verídica», «Tema para un tapiz», «Sabio con agujero en la memoria», «Camello declarado indeseable» y «Las líneas de la mano». Por otro lado, el humor y lo poético se conjugan en los microrrelatos de la sección que da título a la obra, dejando en evidencia la hipocresía de las relaciones humanas, pero siempre desde la ternura y la socarronería de sus protagonistas. Forman parte de ella «Relojes», «El almuerzo», «Conservación de los

²⁴ La consideración de *Historias de cronopios y de famas* como una obra menor en la producción del autor ha sido señalada por Paul W. Borgeson (1989: 9) y el propio Cortázar (2013: 183-184). Sin embargo, un destacado grupo de estudiosos ha sabido apreciar, bajo el tono humorístico de estos textos, una crítica a la razón pragmática y a las costumbres (Curutchet, 1972: 71-76), una búsqueda de la autenticidad de la que nos despoja la vida moderna (García Canclini, 1968: 55-78) y una estética de lo abierto (Yurkievich, 2004: 19-34).

²⁵ Saúl Yurkievich recoge en su ensayo «Salir a lo abierto» esta desviación de la prosa cortazariana hacia una nueva dimensión narrativa: «Abre la puerta del cuento para salir a jugar, mediante una escritura proteica, fuera de norma, ajena a toda razón de uso, capaz de acoger cualquier ocurrencia» (2004: 27).

recuerdos», «Historia», «Haga como si estuviera en su casa», «Terapias» y «Fama y eucalipto».

Cortázar también cultivó el microrrelato en algunos de sus libros *collage*. Sin embargo, es comprensible que la hibridez discursiva se imponga a lo narrativo y no abunden los ejemplos en dichas obras transgresoras. Un único texto reúne los principios básicos del microrrelato en *La vuelta al día en ochenta mundos*: «Por escrito una gallina». Donde sí detectamos un número significativo de microrrelatos es en *Último round*: «Patio de tarde», «La protección inútil», «Cortísimo metraje» y «La inmiscusión terrupta». Estos textos breves y narrativos comparten el afán experimentador de los volúmenes en los que se insertan. Aun cuando las historias se sitúan en un marco cotidiano y reconocible, presentan alguna alteración intencionada en el plano discursivo que exige una lectura altamente decodificadora. *Territorios* es otra de las obras misceláneas de Cortázar, concebida como un homenaje a las artes plásticas. Aunque predomine aquí la prosa poética y la ensayística, hemos rescatado dos microrrelatos que aportan nuevos matices a las categorías de lo neofantástico y la metaficción de nuestro trabajo: «Riesgo de las biografías» y «Efectos del qué dirán».

De la sección intermedia de *Un tal Lucas* hemos seleccionado «Amor 77», un microrrelato hiperbreve de apenas 31 palabras en el que sus elementos mínimos adquieren la máxima relevancia semántica²⁶. También hemos señalado la presencia de una serie fractal de microrrelatos en esta obra, tradicionalmente situada a medio camino entre la novela y el libro de relatos.

Papeles inesperados constituye, por el momento, el último peldaño en la producción micronarrativa de Julio Cortázar. En este volumen de textos inéditos encontramos dos microrrelatos que ofrecen una nueva visión del humor y la metaficción en Cortázar: «La fe en el tercer mundo» y «Secuencias».

²⁶ Este microrrelato ha sido antologado por David Lagmanovich en «La extrema brevedad: microrrelatos de una y dos líneas» (2006: 49-84).

4. La brevedad y sus efectos

Los microrrelatos de Cortázar suelen intercalarse entre textos de mayor longitud y de distinta naturaleza. Bajo esta circunstancia, ejercen un efecto singular en el lector, pues desautomatizan la lectura lineal de las obras en que se insertan con la irrupción de su característica distintiva más evidente: la brevedad. No en vano, la mayoría de los microrrelatos seleccionados ocupan apenas media página e incluso hemos encontrado ejemplos de unas pocas líneas que pueden situarse en la categoría de *hiperbreves*, como «Amor 77» e «Historia».

También hemos incluido en nuestro corpus algunas piezas que se ubican en la frontera con el cuento, pues sobrepasan ese «límite ideal» que tiende a asumir el paradigma del microrrelato en la actualidad, fijado por Fernández Ferrer en una única página (1990: 7). Cabe destacar el caso de «Continuidad de los parques», por ser uno de los microrrelatos más extensos, pese a haber sido definido por Cortázar como el más escueto de sus cuentos (2013: 84). Esta contradicción se debe a la naturaleza pragmática de la brevedad, pues, como ya hemos mencionado anteriormente, el contexto cultural y la tradición literaria determinan siempre la idea de lo breve²⁷.

Por otra parte, conviene recordar que la brevedad no solo repercute en la extensión de dichas piezas. Como señala Fernández Pérez, es esta una cualidad mucho más exigente de lo que aparenta, pues de ella se derivan una serie de estrategias constructivas que condensan la materia narrativa, dando como resultado «una enunciación de referencialidad difusa, donde coexisten el desplazamiento connotativo, la ambigüedad programada y la simple omisión» (2010: 148).

Debemos puntualizar que estos mecanismos compositivos no son exclusivos de los microrrelatos de Cortázar, pues también condicionan, en gran medida, los rasgos temáticos y formales que la tradición crítica ha venido observando en los cuentos del autor. Ahora bien, aunque la relación entre la cuentística y la micronarrativa cortazariana sea de una cercanía incuestionable, nos sumamos o secundamos la idea de la mayoría de los especialistas, que sostiene en el reducido espacio del microrrelato donde se potencian al máximo los elementos internos que analizaremos a continuación.

²⁷ A la luz de este criterio contextual, «Continuidad de los parques» constituye, según Lagmanovich, una muestra «de la brevedad en función de las preferencias de lectura y escritura en los años centrales del siglo XX» (2008).

4.1. El predominio de la elipsis

La elipsis, en cualquiera de sus manifestaciones —gramatical, temporal o estilística—, es una figura de omisión que se relaciona necesariamente con la concisión e intensidad expresivas que demanda el microrrelato (Basilio Pujante, 2013b: 4-6). Este recurso clave para lograr la máxima economía de medios ha sido definido por Irene Andres-Suárez como la «tensión entre el silencio y la escritura, entre lo no dicho y lo dicho» que confiere densidad semántica a los elementos invisibles del microrrelato, frente al menor peso de aquello que se explicita en el cuerpo textual (2012: 22-23)²⁸. Efectivamente, la naturaleza elíptica que los estudiosos atribuyen al género no solo radica en vaciar el texto de elementos accesorios o sobreentendidos, sino también en ocultar información esencial, con el propósito de que el lector se involucre activamente en la construcción de sentido del mismo.

La extrema brevedad y el valor connotativo del lenguaje que observamos en «Amor 77» son fruto de una eficaz estrategia narrativa centrada en dicha figura. El argumento, reducido a una enumeración de acciones, se sustenta en un suceso oculto que ocurre en el territorio íntimo de los personajes, lejos de la mirada del lector. No obstante, gracias al valor sugestivo del título, puede intuirse un encuentro amoroso, o sexual, que ha sido elidido de la trama con el paradigmático comienzo *in medias res* y solo es esbozado vagamente mediante un poliptoton verbal: «Y después de hacer todo lo que hacen, se levantan, se bañan, se entalcan, se perfuman, se peinan, se visten, y así progresivamente van volviendo a ser lo que no son» (Cortázar, 2010a: 296).

Tampoco se nos desvela la identidad *real* de los amantes, es decir, aquello que los define como individuos, pues su esencia se va diluyendo en el acontecer diario, a medida que ejecutan mecánicamente una serie de tareas mundanas. Esta caracterización superficial y fragmentaria obliga al lector a aportar su interpretación respecto a qué hacían, quiénes son en realidad y en qué terminan convirtiéndose los personajes por efecto de sus costumbres enajenantes.

Pese a la falta de precisiones, la narratividad del texto resulta intachable. Contiene una progresión dramática que se desarrolla conforme avanza la rutina de enmascaramiento a la que se someten los protagonistas y culmina con la pérdida de identidad de estos bajo un manto de convenciones sociales²⁹.

²⁸ La mínima sustancia narrativa que emerge a la superficie visible de los microrrelatos incita al lector a sumergirse en la estructura profunda del texto para completar los vacíos de información. Esta cualidad del género ha sido estudiada bajo la denominación de «teoría del iceberg» (Basilio Pujante, 2013b: 8-9).

²⁹ En microrrelatos como este se intensifica la lucha entre el *homo ludens* y el *homo sapiens* que Alazraki hace extensiva a la literatura de Julio Cortázar, pues el individuo adulto tiende a desestimar la

El trasfondo crítico de la historia no es menos importante. Como señalan Tomassini-Colombo (2013: 31), el género que nos ocupa alberga siempre una dimensión argumentativa que incita a la especulación y el cuestionamiento de algún aspecto de la realidad. Andres-Suárez también insiste en que el microrrelato es un género idóneo para expresar, desde el punto de vista temático y formal, los problemas de nuestra época (2007: 15). En el caso de «Amor 77», el autor pone en tela de juicio el estilo de vida inauténtico que domina al hombre moderno, al tiempo que reivindica la función humanizadora del amor. Una reflexión vinculada a la *ética de la autenticidad* que Néstor García Canclini observa en la escritura de Cortázar, y que propone la búsqueda, la creación y la relación honesta con el prójimo como coordenadas que guían al hombre hacia el reencuentro con su verdadero yo (1968: 66). Sin embargo, esta preocupación antropológica se plantea en una zona virtual del microrrelato, es decir, trasciende el orden de lo cotidiano en que se desenvuelve la trama. Por tanto, corresponde al lector la tarea de indagar en el material narrativo implícito para dotar de *significación* a la historia externa, aparentemente anecdótica, del microrrelato³⁰.

La técnica narrativa empleada en «Tema para un tapiz» (Cortázar, 2010a: 483) hace un uso excepcional de ese proceso de ocultación que estimula la imaginación del lector, pues la carga semántica del texto se desplaza por completo a los espacios en blanco. La multiplicidad de lecturas que ofrece este microrrelato se basa en la elisión de la parte más significativa de la historia; un procedimiento que, como bien señala Andres-Suárez, obliga al lector a «efectuar la descodificación de los sentidos ocultos, sobreentendidos, sabiendo de antemano que pese a todos sus esfuerzos, persistirán muchas zonas de sombra» (2010: 56).

La expresión depurada y la estructura oracional simple vienen a acentuar la fuerza de lo mínimo que se desarrolla en el plano del contenido, donde una reducida tropa de ochenta soldados se enfrenta, con incipiente éxito, a un enemigo numéricamente superior. El poderío de ese pequeño ejército no recae en su armamento, sino en la gloriosa retórica de su general. El líder militar redacta dos proclamas decisivas en el transcurso de la batalla, con las que convence a las filas enemigas para que cambien de bando. Es precisamente aquí donde la elipsis se despliega, ocultando el mensaje del general, de manera que el lector no puede más

importancia de la invención en la vida cotidiana y, en consecuencia, prepondera el rito, entendido como comportamiento social prototípico, por encima del juego (1983: 215-231).

³⁰ Según Cortázar, es en el aspecto de la significación donde radica la facultad de las buenas historias para ir «mucho más allá de la pequeña y a veces miserable anécdota» y cristalizar así en un «resumen implacable de una cierta condición humana, o el símbolo quemante de un orden social o histórico». Al respecto, advirtió: «en lo más gratuito que pueda yo escribir asomará siempre una voluntad de contacto con el presente histórico del hombre, una participación en su larga marcha hacia lo mejor de sí mismo como colectividad y humanidad» (cit. por García Canclini, 1968: 76).

que especular sobre su contenido. Sin embargo, dada la reacción contundente que provoca en el ejército contrario, imaginamos el poder evocador de su discurso, la fuerza persuasiva de su palabra, a la altura de los más grandes oradores romanos. Gracias a la función preponderante de lo que Wolfgang Iser denominó «los blancos del texto», este microrrelato constituye el mejor ejemplo que encontramos en Cortázar de que «lo que se silencia, lo que se sugiere y presupone tiene un mayor peso de lo que se dice o se muestra» (Andrés-Suárez, 2012: 23).

Además de fomentar la apertura interpretativa del microrrelato, la elipsis pone a prueba la competencia cultural del lector, como podemos observar en «Sabio con agujero en la memoria» (Cortázar, 2010a: 485). El *lapsus* al que remite el título se debe a la omisión de la figura de Caracalla en la *Historia romana*, de veintitrés tomos, publicada por un reputado erudito. Sin embargo, el lector no precisa advertir por sus propios medios la ausencia del emperador, ya que tanto los admiradores como los detractores del historiador se encargan de explicitar este desliz imperdonable en una obra de tamaño envergadura, que bien podría valerle un premio Nobel³¹.

La incidencia de la elipsis va más allá de la omisión de Caracalla y afecta, fundamentalmente, a la narración de los hechos históricos que recoge la obra del «sabio eminente», dando como resultado un sistema de periodización histórica de lo más inusual. En consecuencia, el pasado político de Roma ocupa apenas unas líneas. Queda reducido a las citas más célebres de sus principales gobernantes, que se reproducen textualmente, una detrás de otra, sin la mediación de signos de puntuación: «Pax Romana qué artista pierde el mundo Varo devuélveme mis legiones hombre de todas las mujeres y mujer de todos los hombres (cuídate de los Idus de marzo) el dinero no tiene olor con este signo vencerás». Esta peculiar estratagema narrativa permite examinar los conocimientos del lector, que debe identificar la autoría de cada locución, (y que podemos atribuir a Nerón, Augusto, Julio César, Vespasiano y Constantino, respectivamente), para inferir así las distintas etapas de la historia romana.

La elipsis, aparte de minimizar el cuerpo de los microrrelatos en los que se

³¹ Este microrrelato puede interpretarse como una crítica, en clave paródica, a la falta de objetividad de la que adolecían algunos historiadores clásicos. Concretamente, hemos descubierto algunos paralelismos con la figura de Dion Casio, autor de una extensa *Historia romana*, compuesta por más de ochenta volúmenes. Sus textos reflejan una concepción biográfica de la historia, en la que los acontecimientos destacables ocupan un papel secundario frente al protagonismo de los líderes políticos. Asimismo, es conocida su animadversión hacia Caracalla, a quien criticaba duramente, cuando no era objeto de censura, por su contribución al declive y militarización del Imperio (Dion Casio, 2004).

manifiesta, actúa como detonante de una realidad misteriosa que despierta la inquietud del lector y aporta sustancia incluso a los temas más anodinos. De ahí que sea una herramienta óptima para un escritor como Cortázar, siempre interesado en rebasar los límites del verbo.

4.2. La fugacidad de la trama

Hemos comprobado cómo la ausencia de verbosidad y los vacíos de información contribuyen a acelerar la trama del microrrelato, ya de por sí rápida, pues no en balde este tipo de texto ha recibido el calificativo de «ficción súbita». Para Fernando Valls, «su estrategia compositiva, como si de un relámpago de sentido se tratara, consiste en arrancar de inmediato para acabar al instante, mientras que en el cuerpo del texto [...] gran parte del tejido narrativo debe permanecer elíptico o sobreentendido» (2008: 20). Además de los mecanismos basados en la elipsis, hemos detectado en los microrrelatos cortazarianos otras estrategias, sumamente lúdicas e innovadoras, que estrechan la distancia entre su inicio y su final.

Es preciso señalar que la *fugacidad* no consiste en aturdir al lector mediante el flujo incontrolado de la materia narrativa. Para que el ritmo del texto se convierta en una sensación placentera, debe primar la máxima de apresurarse lentamente —*festina lente*—, recomendada por Italo Calvino en *Seis propuestas para el próximo milenio* (1991: 61). A este movimiento continuo, pero regulado, obedece el desarrollo de la acción en «Las líneas de la mano» (Cortázar, 2010a: 493).

Una línea que brota inexplicablemente de una carta describe el trazado sinuoso por el que se desliza la mirada del lector. «Rampa, rept a y zigzaguea» en dirección al puerto, acompañada con el ritmo frenético de la ciudad, y concluye su recorrido en la mano de un hombre, «que en ese instante empieza a cerrarse sobre la culata de una pistola». El lector es conducido de principio a fin en cuestión de segundos. No obstante, las pausas del texto están situadas estratégicamente para dejarle tomar el aliento necesario, sin que pierda de vista el rastro de la línea. De este modo, es más fácil asimilar el caudal de las imágenes que van sucediéndose con rapidez y disfrutar así del placer estético que irradian: «la espalda de una mujer reclinada en un diván», «la media de nilón cristal de la pasajera más rubia», «las planchas de la cubierta de primera clase».

La línea, signo de unión, sirve de puente entre elementos de la narración

aparentemente inconexos³². A nuestro parecer, su trayectoria sugiere una relación trágica entre el inicio y el cierre del microrrelato, o, más concretamente, entre la carta —de donde parte— y el hombre que sostiene la pistola —en cuya mano se aquieta—. Podríamos considerar a este último como el autor de la misiva, la cual adquiere un tono de despedida suicida tras intuirse (puesto que queda en suspenso y únicamente se perfila) el desenlace funesto de la historia³³.

De lo que no cabe duda es de la resonancia que produce el microrrelato en el lector. Por muy corta que sea su extensión, hay una fuerza de empuje que extiende su efecto más allá del punto final; una inercia que rebasa el camino emprendido por la línea y nos deja reflexionando sobre el movimiento mismo de la existencia humana, acostumbrada a abrirse paso entre el terreno accidentado de su destino.

La sucesión ininterrumpida de espacios, objetos y personajes que hace fluir la trama de «Las líneas de la mano» contrasta bruscamente con la técnica narrativa empleada en «Cortísimo metraje» (Cortázar, 1974: 56), pues la celeridad de esta última pieza viene proporcionada por la fragmentación expresiva: «En la carretera unas palabras, hermoso perfil moreno que pocas veces pleno rostro, lacónicamente a las preguntas del que ahora, mirando los muslos desnudos contra el asiento rojo»³⁴. El uso irracional de la sintaxis incide, principalmente, en la elipsis del núcleo verbal, que muestra de forma inconclusa las acciones que emprenden un automovilista y una muchacha recogida por aquel en la carretera. El manejo cauteloso de la intriga levanta ciertas expectativas sobre la conducta de los personajes, lo cual permite iluminar los vacíos semánticos derivados del recorte oracional. Así, no resulta difícil adivinar que el automovilista recoge a la chica con intención de violarla, pues el deseo sexual del conductor se expresa con la descripción fetichista de determinadas partes de la figura femenina, como «las manos sobre la minifalda» o «los muslos sobre el asiento rojo».

El fragmentarismo del plano lingüístico no impide que el transcurso narrativo se organice de acuerdo al esquema clásico de planteamiento, nudo y desenlace. Tras una

³² En sus conversaciones con Ernesto González Bermejo (1986: 52-53), Cortázar revela: «Todo lo que es pasaje me fascina». Los puentes, los tranvías, los trenes «y en una proporción menor los aviones» tienen esa facultad de establecer relaciones insospechadas entre realidades distantes y distintas. La línea del microrrelato cumple con este cometido, pues funciona como vehículo estructurador de la trama.

³³ Tal suposición explicaría la referencia a la mano en el título del microrrelato. En el apartado donde analizamos este tipo de paratexto, nos detendremos a reflexionar sobre la prolepsis que encierra.

³⁴ Como apunta Néstor García Canclini, Cortázar agrieta el cuerpo textual para impedir «que el lector resbale por una sucesión lógica de conceptos». Un propósito que también llevó a cabo en la estructura y la narración de *Rayuela*: «La Maga se ponía a preguntar, guiándose por los colores y las formas. Había que situarle a Flaubert, decirle que Montesquieu, explicarle cómo Raymond Radiguet, informarla sobre cuándo Théophile Guatier» (1968: 85).

introducción más bien convencional, que sirve para presentar genéricamente a los personajes y situarlos en un paraje agreste, se extrema el acortamiento de los enunciados, dando lugar a una rapidísima sucesión de acciones que precipitan la trama hacia el climax³⁵. Sin embargo, cuando el lector cree haber unido todas las piezas del rompecabezas, la situación da un giro inesperado mediante la inversión de los roles que hasta entonces habían desempeñado los protagonistas³⁶.

Con su original forma de narrar, Cortázar pone en entredicho la recomendación de algunos especialistas de centrar el desarrollo de la trama en un episodio aislado para convertir el microrrelato en un modelo de concisión (Valls: 2008, 5). Valiéndose de un potente nexo en «Las líneas de la mano» y de la fragmentación en «Cortísimo metraje», el autor es capaz de narrar diversas acciones sin menoscabo de la brevedad, además de recrear ese efecto de fugacidad que convierte el microrrelato en «una totalidad instantánea» (Lagmanovich, 2005: 24).

4.3. El lenguaje desentumecido

A través de las palabras de Etienne en *Rayuela*³⁷, Cortázar manifiesta una preocupación por «re-vivir» el lenguaje, ante el convencimiento de que destruirlo es una tarea vana e inconsecuente no ya con la literatura, sino con la propia naturaleza humana. Por ello, su designio es desentumecerlo, transformarlo, liberarlo de su uso acartonado, reiterado, desgastado; y alumbrar así una escritura que responda a la concepción del individuo como posibilidad.

El género del microrrelato es un terreno fértil donde sembrar ese lenguaje desentumecido, cuyas estrategias coinciden con las que David Lagmanovich atribuye al «discurso sustituido», esto es, un tipo de microrrelato dominado por una actitud lingüística transgresora (2006: 137-138). Las frases inconclusas, la ausencia de puntuación y las palabras extranjeras que conviven junto a expresiones populares argentinas son ejemplos de la presencia de dicha postura combativa en los microrrelatos cortazarianos. Lo que es más,

³⁵ La sección intermedia del microrrelato adquiere un ritmo endiablado en el que se aprecia la influencia del lenguaje cinematográfico (una relación apuntada ya en el mismo título). La técnica de Cortázar recuerda en este sentido al dinamismo narrativo que llevaron a cabo cineastas como Eisenstein o Godard al romper la continuidad del metraje por medio de cortes abruptos en los planos.

³⁶ El final sorpresivo es otra de las características fundamentales del microrrelato (Andrés-Suárez, 2010: 65).

³⁷ Cortázar es afín a la cosmovisión del surrealismo, pero no comparte su rechazo al lenguaje en tanto herramienta opresiva contra la que hay que rebelarse a toda costa. Así lo manifiesta Etienne: «Lenguaje quiere decir residencia en una realidad, vivencia en una realidad. Aunque sea cierto que el lenguaje nos traiciona (y Morelli no es el único en gritarlo a todos los vientos), no basta con querer liberarlo de sus tabúes. Hay que re-vivirlo, no re-animarlo» (1997: 502-503).

Cortázar cultiva un estilo tan excepcional que, en ciertos textos, desemboca en una especie de idioma inventado: el «glíglico» —pariente de la jitanjáfora y la poesía vanguardista de Vicente Huidobro y Oliverio Girondo— que no es propiamente un lenguaje, pues está determinado por la fonética y las reglas gramaticales del español (Lagmanovich, 2006: 130). Más bien, esta forma de expresión es el resultado de jugar con las posibilidades combinatorias del sistema de la lengua hasta dar con un léxico propio y sugerente que no esté sepultado en el diccionario, ese «cementerio» en el que jugaban Talita y Oliveira (□).

El texto en «glíglico» más célebre corresponde al capítulo 68 de *Rayuela*. No obstante, también detectamos su uso en «La inmiscusión terrupta»; un microrrelato donde el ideolecto de Cortázar distorsiona la violencia de una pelea entre dos elegantes señoras, a la que se suma un tercero que intenta mediar en ella sin demasiada fortuna:

Como no le melga nada que la contradigan, la señora Fifa se acerca a la Tota y ahí nomás le flamenca la cara de un rotundo mofo. Pero la Tota no es inane y de vuelta le arremulga tal acario en pleno tripolio que se lo ladea hasta el copo, [...] y en eso están arremulgándose de idea y vuelta cuando se ve precivenir al doctor Feta que se inmolye inclótumo entre las gladiofantas (Cortázar, 1974: 110).

Aunque el significante de «tripolio» o «arremulgar» no tenga sentido para el lector en un principio, sí es capaz de identificar su función gramatical. En consecuencia, puede intuir parcialmente su significado gracias al contexto lingüístico y la musicalidad que Cortázar confiere a estos vocablos, cuya secuencia de sonidos, si bien no llega a ser onomatopéyica, evoca una imagen determinada en la mente del lector. Formando sus propios neologismos, nuestro autor refuerza la arbitrariedad del signo que postulaba la lingüística estructuralista, al tiempo que respeta el fin comunicativo del lenguaje, con lo que alcanza el equilibrio entre lo creativo y lo significativo.

«Por escrito una gallina» (Cortázar, 1984: 170) es otro fruto de la innovación controlada en la escritura que, sin embargo, adquiere un engañoso aire de irracionalidad. La sensación de extrañamiento que provoca viene dada por la estructura ilógica de las oraciones. Esta rebeldía expresiva no está enfocada a atentar contra el lenguaje, sino contra el lector acomodado que se instala en el orden establecido, pues apela a una voluntad lúdica en el proceso de lectura. Como apunta Bratosevich, se trata de una escritura «programáticamente subversiva, vale decir antiburguesa, porque destruye despiadadamente esquemas y nos deja en taparrabos, con necesidad de búsqueda (1978: 16)». Así, mediante un esfuerzo de reordenación sintáctica, el galimatías inicial deviene en un relato hilarante de ciencia-ficción narrado por una gallina, que anuncia la conquista inminente del mundo por parte de las de su especie —capacitadas para escribir y multiplicar, entre otras habilidades—

a raíz de una mutación intelectual. Que la voz narrativa sea la de una gallina con dificultades expresivas refuerza el carácter absurdo del mundo ficticio del relato, amenazado por unas aves parlantes y presumiblemente inteligentes, pero poco dotadas para la elocuencia³⁸.

El sentido de estos microrrelatos nunca se ofrece de antemano, de ahí que constituyan un genial entrenamiento para el lector sedentario, siempre que esté dispuesto a abandonar sus hábitos superficiales de lectura. Releer el texto, contextualizarlo, tantear sus elementos invisibles o hilvanar los retazos de la narración son algunas de las actividades que deberá realizar para dotarlos de significación plena. Estos textos desentumecidos por tanto, un desafío interpretativo que ha de ser afrontado con sentido crítico, pero sobre todo con imaginación y ánimo de aventura.

³⁸ Alazraki destaca «la pluralidad y variedad de voces narrativas» en los textos breves del autor, así como «el cuidadoso esfuerzo con que esas voces han sido configuradas y combinadas», pues para Cortázar es preciso adecuar la enunciación del relato al tema y al efecto que pretende generar en el lector: «Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada» (1994: 133).

5. La arquitectura narrativa

Cuando afirmamos que los microrrelatos de Julio Cortázar consituyen formas literarias breves de carácter narrativo, asumimos que, por muy reducida que sea su extensión, han de contar una historia. Esta postura narrativista nos ha llevado a descartar de nuestra selección un buen número de textos instructivos, ensayísticos, aforísticos y líricos del escritor argentino, susceptibles de ser confundidos con microrrelatos por su manifiesta brevedad.

Basándonos en los planteamientos de Irene Andres-Suárez (2010: 57) y Domingo Ródenas de Moya (2008: 78), hemos señalado en nuestro marco teórico que la narratividad consiste, a grandes rasgos, en una progresión dramática sustentada por uno o varios personajes, lo que implica pasar de una situación inicial a otra distinta, en un tiempo y en un espacio determinados.

Ante el desafío que supone desarrollar esos elementos imprescindibles en unas pocas líneas, el autor se vale de una serie de recursos ingeniosos: confiere a las categorías del tiempo y el espacio un valor simbólico, reduce al mínimo la caracterización de los personajes e imprime una mayor relevancia semántica al título y al desenlace del microrrelato, puesto que estos dos componentes estructurales van a configurar el armazón de esa materia narrativa adelgadaza.

5.1. Cualidades mínimas de los personajes

Los especialistas del género coinciden en señalar la asiduidad con que el microrrelato presenta personajes anónimos y apenas caracterizados, no solo como consecuencia de la brevedad, sino también de una visión alienante del ser humano de raigambre posmoderna³⁹. No obstante, estos personajes *mínimos* pueden ejercer una importante influencia en la progresión dramática del relato. Lejos de pasar inadvertidos, llegan incluso a convertirse en lo más destacado del texto, como puede comprobarse en la ausencia omnipresente de Caracalla a lo largo de la trama de «Sabio con agujero en la memoria». De hecho, el espíritu del emperador participa sutilmente en el desenlace para denunciar su exclusión de la *Historia romana*, pues intuimos que es él quien llama «maldiciendo en una lengua muerta» al olvidadizo autor de la obra.

Dado el carácter innominado de la mayoría de los personajes, el uso de antropónimos suele responder a una intención simbólica o pragmática. Así, no parece arbitrario que el protagonista de «Patio de tarde» haya sido bautizado como «Toby», en la medida en que se

³⁹ Los protagonistas de «Amor 77», desdibujados por la elipsis, el comienzo *in medias res* y el peso de la facticidad cotidiana, son un ejemplo de esta caracterización posmoderna.

trata de un nombre que ha sido siempre muy popular entre las mascotas y contribuye al propósito del autor de que el personaje sea confundido con un animal. Asimismo, la identificación del protagonista de «Riesgos de las biografías» con un monarca español, Felipe III, evita descripciones morosas y pone de manifiesto la utilidad de incluir personajes históricos en el microrrelato, ya que los rasgos más representativos de su personalidad, su cargo o la mentalidad de su época quedan sobreentendidos.

A este fin también responde la presencia habitual de actantes-tipo, como «el padre» y «la madre» («Efectos del qué dirán»), o el «autoestopista» y la «muchacha» («Cortísimo metraje»). Todos ellos desempeñan un rol fácilmente reconocible en cuya caracterización no es necesario detenerse. Sin embargo, los protagonistas de este último microrrelato irán definiendo esos rasgos estereotipados a medida que avanza la trama, hasta desvelar una faceta sorprendente de su personalidad que permanecía oculta bajo su apariencia de personajes planos.

La condensación de la trama limita la aparición de personajes secundarios (Pujante, 2013a: 432). En caso de haberlos, suelen presentar un protagonismo coral, como el ejército de «Tema para un tapiz», o intervienen de manera circunstancial, especialmente en los microrrelatos de corte surrealista como «Las líneas de la mano» o «El diario a diario», donde los personajes funcionan como simples engranajes de la maquinaria fantástica que mueve la trama⁴⁰. Sin embargo, cuando desempeñan un papel protagonista, consiguen desarrollar unos rasgos psicológicos complejos («La protección inútil») y mover las emociones del lector («Camello declarado indeseable»).

Muchas veces la caracterización de los personajes únicamente puede ser percibida en su relación con los otros. La identidad de los cronopios, los famas y las esperanzas se configura en la actitud opuesta que adopta cada uno de ellos ante una misma situación. Tomando como referencia algunas de las escenas que comparten, podemos comprender mejor la idiosincrasia de estas criaturas del universo cortazariano⁴¹. En «Conservación de los

⁴⁰ Pese a la preocupación de Cortázar por dotar a los personajes de autonomía, el trasfondo humano de los mismos queda a veces soslayado por el peso de lo fantástico. El autor era plenamente consciente de esta tendencia y procuraba enmendarla: «A partir de “El Perseguidor” hay un avance en la persecución de lo humano, los personajes no son utilizados como marionetas con fines exclusivos de la mecánica fantástica sino que viven una vida independiente y cuando hay un elemento fantástico ese elemento no se cumple a expensas de la humanidad de los personajes, sino que incluso incide y entra en su humanidad» (González Bermejo, 1986: 36).

⁴¹ Los cronopios nacen en la imaginación del autor de manera fortuita, como una visión, mientras asiste a un teatro de París: «No sabía lo que eran los *cronopios* ni tampoco sabía cómo eran, [...] pero la disociación se produjo porque aparecieron los antagonistas de los cronopios a los que llamé *famas*. [...] De golpe aparecieron unos terceros personajes que no eran ni cronopios ni famas e inmediatamente los llamé *esperanzas*» (Cortázar, 2013: 184-185).

recuerdos» (Cortázar, 2010a: 506), la memoria es percibida como un organismo vivo y dinámico por parte de los cronopios que «dejan los recuerdos sueltos por la casa, entre alegres gritos, y ellos andan por el medio cuando pasa corriendo uno, lo acarician con suavidad y le dicen: “No vayas a lastimarte”, y también: “Cuidado con los escalones”». La sensibilidad de los cronopios no conoce límites y halla siempre el lado poético de lo cotidiano. Por el contrario, los famas embalsaman y etiquetan sus recuerdos en aras de una comodidad práctica, pues sienten gran apego al mundo material y dedican todos sus esfuerzos a mantener el orden establecido.

Según Cortázar, la identificación de los cronopios con «seres muy libres, muy anárquicos, muy locos, capaces de las peores tonterías y al mismo tiempo llenos de astucia» se da por oposición a lo que le sugiere la palabra *fama*: «mucho corbata, mucho sombrero y mucha importancia» (2013:185). En mitad de ese contraste entre lo lúdico y lo solemne se sitúan las dóciles *esperanzas*, que si bien manifiestan cierto entusiasmo por las travesuras de los cronopios, se doblegan pasivamente ante las convenciones sociales que perpetúan los famas.

A esta visión del autor responden las tres categorías de lo vital que señala el termómetro de vidas en «El almuerzo» (Cortázar, 2010a: 508), esto es, un instrumento de conceptualización que define a la esperanza como «para-vida», al fama como «infra-vida» y al cronopio como «super-vida»⁴². Efectivamente, la actitud despreocupada de las esperanzas las sitúa al margen de cualquier compromiso social, el fama se asienta siempre en el territorio de las costumbres —el punto más gélido de la existencia—, mientras que el cronopio es una síntesis poética de todos los personajes-perseguidores de la obra de Cortázar, pues trasciende con su espontaneidad incesante cualquier intento de sistematización.

5.2. El simbolismo del tiempo y el espacio

Las referencias espaciales y temporales no suelen concretarse; en caso de haberlas, el narrador ofrece muy poca información descriptiva, salvo que revistan un carácter simbólico, como ocurre en «Relojes» (ibíd.: 507), donde el tiempo es, precisamente, el tema central del microrrelato. Aquí Cortázar confronta dos percepciones de la temporalidad: una tradicional

⁴² Manuel Durán apunta que la imprecisión y la vaguedad con que el autor describe a estas criaturas tiende a ser compensada con «un estilo lógico-científico», como el que observamos en «El almuerzo» (1965: 36).

y otra metafísica o *humana*⁴³. La primera está representada por el fama y su reloj de pared, al que da cuerda ceremoniosamente todas las semanas, mientras que la segunda se manifiesta en «el reloj-alcachofa o alcaucil» inventado por el cronopio: «Las innumerables hojas del alcaucil marcan la hora presente y además todas las horas, de modo que el cronopio no hace más que sacarle una hoja y ya sabe una hora». Con el propósito de demostrar la «fiabilidad» de este sistema de medición temporal, el cronopio le confiere una lógica análoga a la del reloj del fama, de manera que la hora exacta viene dada por un movimiento ordenado que sigue la forma en espiral de la hortaliza: «Como las va sacando de izquierda a derecha, siempre la hoja da la hora justa, y cada día el cronopio empieza a sacar una nueva vuelta de hojas».

Con este particular instrumento, Cortázar subraya la idea de que el tiempo no es un valor absoluto, sino una construcción imaginaria que se materializa en los objetos (reloj de pared/reloj-alcachofa) y en las unidades (horas/hojas) que hemos convenido en crear para aprehenderlo.

Otro uso simbólico del tiempo lo encontramos en «Conducta de los espejos en la isla de Pascua», con la particularidad de que este microrrelato nos revela la existencia de un objeto insólito en el que confluyen el tiempo y el espacio: «Cuando se pone un espejo al oeste de la isla de Pascua, atrasa. Cuando se pone un espejo al este de la isla de Pascua, adelanta» (Cortázar, 2010a: 468). Por otra parte, esta singular concepción del tiempo está claramente determinada por la incidencia de la elipsis, la prolepsis y la analepsis, lo que permite abarcar lapsos de tiempo muy amplios hacia el futuro y el pasado del protagonista en tan solo unas pocas líneas. Prácticamente, tres momentos temporales se superponen en el reducido eje narrativo del microrrelato, pues un espejo situado al este de la isla refleja la futura muerte por tifus de Salomón Lemos y otro, abandonado en el oeste, nos muestra su infancia de manera regresiva, desde que iba al colegio hasta que se hace bebé, ya que el relato concluye con los primeros balbuceos del protagonista.

A partir de referentes materiales —un reloj, una alcachofa, un espejo— el autor inventa artefactos extravagantes⁴⁴ cuya mecánica interna no se rige por la lógica del mundo físico. Sin embargo, su funcionamiento resulta coherente por parte del lector, gracias a las

⁴³ Cortázar manifestó: «En cierto modo el hombre se equivocó al inventar el tiempo» (Harss, 1968: 268), pues la concepción tradicional de este y de otras categorías lógicas que son fruto del pensamiento científico de Occidente suponen, según el autor, un obstáculo para acceder a una dimensión más auténtica de la existencia: «Nuestra realidad cotidiana enmascara una segunda realidad, que no es ni misteriosa ni teológica sino profundamente humana» (Alazraki, 1983: 26).

⁴⁴ En la construcción de estos artilugios, Manuel Durán observa un procedimiento de influencia dadaísta o surrealista (1965: 40).

coordinadas espacio-temporales específicamente diseñadas para su universo ficcional: «Con delicadas mediciones puede encontrarse el punto en que ese espejo estará en hora, pero el punto que sirve para ese espejo no es garantía de que sirva para otro, pues los espejos adolecen de distintos materiales y reaccionan según les da la real gana». En definitiva, estos dos microrrelatos configuran dos dimensiones donde el tiempo y el espacio están regidos por sus propias leyes (y excepciones).

5.3. Armazón estructural: título y cierre

Irene Andres-Suárez (2010: 61-63) y Fernández Ferrer (2010: 138-141) han destacado la relevancia semántica de dos elementos estructurales del microrrelato que analizaremos a continuación: el título y el enunciado de cierre⁴⁵.

La obra micronarrativa de Julio Cortázar presenta un gran número de títulos referenciales y breves («El reloj», «El almuerzo», «Conservación de los recuerdos» o «Terapias») que destacan el asunto central sobre el que trata cada historia. Otras veces, el autor se vale del título para ofrecer una definición tipológica del texto al que acompaña («Historia», «Riesgo de las biogradías») o para apuntar la influencia de discursos y técnicas pertenecientes a otras disciplinas, como el cine y la pintura («Cortísimo metraje», «Tema para un tapiz»). Además encontramos un buen número de paratextos que despiertan la curiosidad del lector de manera inmediata, bien por su carácter enigmático y sugerente («Sabio con agujero en la memoria», «Conducta de los espejos en la isla de Pascua»), bien porque presentan juegos de palabras muy llamativos («El diario a diario», «La inmiscusión terrupta», «Por escrito una gallina»).

Nos interesa profundizar de forma independiente en la intención simbólica de «Las líneas de la mano», «Continuidad de los parques», «La fe en el tercer mundo» y «Esbozo de un sueño», pues este grupo de paratextos permite tender puentes hacia el significado profundo o potencial de las historias. «Las líneas de la mano» es un título ya anticipa el desenlace, si bien esta función tiende a pasar desapercibida y solo nos percatamos de la prolepsis que encierra sobre el destino del protagonista una vez leído el microrrelato. No obstante, es posible apreciar en el título cierto aire premonitorio, en tanto que evoca sutilmente la práctica adivinatoria de la quiromancia. «Continuidad de los parques» es un título metafórico que alude a la simultaneidad de dos tramas narrativas que, en principio,

⁴⁵ El título desempeña dos funciones primordiales en cualquier género literario. Por un lado, captar la atención del lector y, por otro, subrayar un aspecto clave del cuerpo textual, orientando así la lectura (Andres-Suárez, 2007: 30).

interpretamos como pertenecientes a planos distintos de lo ficcional. Sin embargo, estas convergen de manera imprevista a través de la sincronía entre un parque de robles y un bosque que funcionan como un único pasillo por el que se comunican dos niveles narrativos. Un título que puede dar cabida a interpretaciones muy distintas es «La fe en el tercer mundo», dada la ambigüedad semántica que plantea la noción de *fe*. Una de sus acepciones hace referencia al asentamiento del dogma católico en los territorios alejados de la metrópoli; mientras que la otra incita a que el microrrelato sea visto irónicamente, como una muestra de confianza hacia la facultad de los indígenas para defender sus creencias frente a los conquistadores de almas. «Esbozo de un sueño» contradice la idea general de que el título de un microrrelato cumple una función orientadora. Es precisamente lo contrario lo que consigue Cortázar con este microrrelato: engañar al lector dócil que se guía por el título y tenderle una trampa interpretativa, puesto que se enfrenta al texto convencido de hallarse ante una ensoñación del protagonista. La atmósfera irreal, digna de los decorados de *El gabinete del doctor Caligari*, refuerza esta conjetura y consigue crear un excéntrico trampantojo.

También es destacable el paralelismo estructural que mantienen los títulos de los microrrelatos pertenecientes a las secciones I y III de *Un tal Lucas*. Dicha semejanza en la manera de titular es una estrategia efectiva para crear un *continuum* semántico entre textos independientes que en conjunto forman una descripción más compleja del protagonista⁴⁶.

Tras este balance de los distintos tipos de títulos que encontramos en la micronarrativa de Cortázar, desembocamos en el elemento estructural responsable de la última impresión del lector: el enunciado de cierre⁴⁷. Este tiende a lo sorpresivo como resultado de una composición textual rigurosamente estudiada que condiciona el proceso interpretativo del lector y lo induce a formular hipótesis que finalmente se revelan erróneas. Habíamos apuntado con anterioridad el desenlace imprevisto de «Cortísimo metraje», motivado por el intercambio de roles de los personajes. Aquella muchacha que había representado el papel de víctima deviene en verdugo, asalta mortalmente a su agresor y, no satisfecha aún, le roba la billetera. La técnica narrativa a la que responde esa ruptura de expectativas ya ha sido explicada en el apartado correspondiente a la fugacidad de la trama,

⁴⁶ Como veremos más adelante, este fenómeno responde a un rasgo transversal del microrrelato conocido como 'fractalidad'.

⁴⁷ El estrecho vínculo entre el inicio y el cierre suele propiciar una estructura circular. Si bien este rasgo estructural no caracteriza especialmente a la obra micronarrativa de Cortázar, encontramos un ejemplo muy representativo en «Historia» (Cortázar, 2010: 514). El cronopio protagonista se dispone a salir de su casa, pero se guía por una lógica orientativa que lo hace volver sobre sus pasos, quedando encerrado en una circularidad laberíntica.

por lo que preferimos detenernos en otro ejemplo de final inesperado, como el que nos proporciona «Patio de tarde». En este microrrelato, el autor juega con la polisemia del lenguaje para manipular la lectura del texto, o más concretamente, la idea inicial del lector sobre el protagonista: «A Toby le gusta ver pasar a la muchacha rubia por el patio. Levanta la cabeza y remueve un poco la cola, pero después se queda muy quieto, siguiendo con los ojos la fina sombra que a su vez va siguiendo a la muchacha rubia por las baldosas del patio».

En un primer acercamiento, interpretamos la palabra *cola* en la acepción que designa el rabo de un animal, y procedemos a identificar al protagonista con un perro. El autor teje con astucia una red de relaciones semánticas que dotan de coherencia a esta hipótesis. Como es sabido, los canes expresan su satisfacción a través del movimiento de esta parte de su cuerpo: «Remueve otra vez la cola, satisfecho de haberla visto, y suspira. Es simplemente feliz». Por otro lado, la alusión a los hábitos de Toby también recuerda al comportamiento canino, ya que estos animales suelen dormir durante el día: «detesta el sol de la siesta; ni siquiera le gusta que la gente ande levantada a esa hora». Asimismo, la referencia a “sus grandes ojos avellana», rasgo característico de muchos perros, refuerza la animalidad del personaje.

No obstante, el enunciado de cierre permite desambiguar la polisemia del término *cola*, elemento clave en la interpretación de la historia, pues se menciona una serie de objetos que confieren a esta palabra el sentido inequívoco de ‘pegamento’: «Toby suspira de nuevo, sacude un momento la cabeza como para espantar una mosca, mete el pincel en el tarro, y sigue aplicando la cola a la madera terciada». El pincel, el tarro y la madera, elementos omitidos en el cuerpo del microrrelato, nos indican que el personaje, lejos de ser un animal, se dedica a tareas de carpintería. En consecuencia, el desenlace del microrrelato exige una lectura retroactiva que enmiende el carácter engañoso del resto del texto, basado en la elipsis de elementos significativos y un lenguaje esencialmente connotativo. Fernández Ferrer señala con acierto la función decodificadora de este elemento estructural, que consiste en «actualizar una serie de marcas cuyas connotaciones no se presentaban del todo sustentables hasta esa instancia» (2010: 132).

6. Poética de la transversalidad

En los microrrelatos cortazarianos hemos observado una serie de características que afectan tanto a sus temas como a su estructura: el humor, lo neofantástico, la metaficción y la fractalidad. En el apartado teórico de nuestro trabajo hemos agrupado estos rasgos bajo la denominación de *transversales*, siguiendo el criterio de Basilio Pujante (2013a: 531). Aunque se manifiestan en otros textos del autor argentino, la presencia de estas características, que analizaremos a continuación, resultan determinantes en la composición de sus microrrelatos, pues configuran una poética al servicio de la brevedad y la narratividad de los mismos.

6.1. La guadaña del humor

A pesar de la imagen de eterno bromista que algunos le atribuyen, Cortázar tenía una concepción muy seria del humor (Harss, 1968: 254). Sabía que sus efectos podían expandirse más allá de la comicidad, por eso algunas veces lo deja brotar en su forma más lúdica, absurda e irreverente («Haga como si estuviera en casa»); otras lo utiliza como contrapunto de una situación dramática para restarle crudeza («Camello declarado indeseable»; «Fama y eucalipto»); pero casi siempre le confiere una función desacralizadora («La fe en el Tercer Mundo»).

En «Haga como si estuviera en su casa», el humor es capaz de subvertir lo establecido y responder como una crítica al sentido común en apenas unas líneas. La esperanza, conformista por naturaleza, cede fácilmente al peso de la costumbre y coloca en la entrada de su casa una baldosa con un mensaje acomodadizo: «Bienvenidos los que llegan a este hogar». El cronopio imita esta inocente práctica con la intención de corromperla y, de paso, jugar con las expectativas del lector como si fuera otro de sus ingenuos visitantes⁴⁸. De manera que dispone frente a la suya una serie de baldosas con distintas fórmulas de cortesía, a cual más hospitalaria, pero en la última de ellas tropezamos con una expresión coloquial que invalida la lógica subyacente al recorrido: «Rajá, perro». Un elemento desestabilizador que invierte la situación inicial del microrrelato, poniendo en entredicho hasta el propio título. Aunque a simple vista pueda parecer una broma gratuita, es este un humor combativo que recuerda a Macedonio Fernández en su tarea de sacudir la conciencia del lector y desorientarlo mediante un golpe de gracia que rompe bruscamente el orden geométrico por el que transcurre la historia, pero también la vida cotidiana. En este sentido,

⁴⁸ El humor disparatado de los cronopios recuerda al de los cómicos del cine burlesco, como Harpo Marx, Harry Langdom o Charles Chaplin (Yurkievich, 2004: 69).

lo humorístico cumple un papel similar al de lo fantástico, que consiste en proyectar lo imprevisto hacia zonas de lo real donde todo parece regido por principios inamovibles, y dejar que habiten en ellas las excepciones.

El humor cortazariano, según Alejandra Pizarnik, «siempre es humor metafísico, pero a veces negro, a veces rosa, azul, amarillo... Muchas veces feroz, pero su ternura es inagotable» (1963: 80). Efectivamente, dista mucho de ser agresivo, aun cuando desarrolla sus tonalidades más sombrías. Más bien, el humor de Cortázar permite contrarrestar el patetismo de determinadas situaciones que, de otra forma, serían difícilmente soportables o correrían el riesgo de rozar el melodrama.

En el tono ligero de «Camello declarado indeseable» se aprecia el tratamiento humorístico de una verdad trágica sobre la emigración que suscita tanta tristeza como ganas de esbozar una sonrisa. Esto último debido a la simpatía que transmite Guk, un camello que somete su voluntad de cruzar la frontera de su oasis al dictamen arbitrario de las autoridades. Sin aducir razón alguna, estas rechazan repetidamente a Guk bajo el calificativo de *indeseable*; un adjetivo que, además de su significado jurídico, encierra un profundo menosprecio hacia el protagonista y lo estigmatiza al tiempo que lo priva de libertad. En lugar de hacer frente a quienes pretenden adueñarse de su destino, Guk agacha el lomo con resignación y se limita a comer pasto un día tras otro. Así es como Cortázar, a través de un animal, nos muestra un comportamiento inherente a la condición humana: la búsqueda de nuevos horizontes, entorpecida en este caso por la existencia de leyes injustas que consiguen perpetuarse por culpa de la aceptación pasiva de las mismas. De manera que el oasis deviene en cárcel apacible y, finalmente, en sepultura de ese camello declarado indeseable que da título a un microrrelato donde el humor constituye una medicina agridulce contra el *pathos*.

También encontramos microrrelatos que se aproximan a la voluntad cómica del chiste. Nos referimos a la historia de «Fama y eucalipto» (Cortázar, 2010a: 528), en la que el pragmatismo enfermizo del fama lo lleva a arremeter cruelmente contra este árbol: «—Hojas antisépticas, inviernos con salud, gran higiene», cuando lo cierto es que podía haber recurrido a una conocida marca de caramelos mentolados con los mismos fines medicinales, tal y como le recrimina el eucalipto antes de morir: «—Pensar que este imbécil no tenía más que comprarse unas pastillas Valda». Si bien es innegable el efecto cómico de su desenlace, el humor queda reducido a un comentario ingenioso de carácter coloquial. Por eso creemos que historias como la que acabamos de comentar distan mucho del humorismo que realmente ambicionaba el escritor argentino, y al que le confería una intención desacralizadora:

...yo lo llamaría humor en estado puro, es decir, [...] desacralizar situaciones más o menos sacralizadas en el plano del lenguaje, de la tradición, de las escalas de valores y colocarlas en una perspectiva que las vuelve divertidas y que, al mismo tiempo, no eliminan su profundidad, y su necesidad, y su seriedad (Castro-Klarem, 1980: 29-30).

«La fe en el Tercer Mundo», un microrrelato inédito hasta su reciente publicación en *Papeles inesperados*, responde visiblemente a esta concepción del humor que tenía Cortázar. La historia que nos cuenta desacredita el mensaje evangelizador de tres misioneros en un territorio poblado por indígenas. A través de un templo inflable que recuerda a «una vejiga aplastada», «tres ventanitas de plástico coloreado» a modo de vitrales y una bocina de camión que reemplaza los toques de campana, el autor nos ofrece una versión plastificada de la liturgia católica, donde los valores espirituales quedan relegados a un segundo plano ante el protagonismo de los elementos materiales, los cuales no podrían ser más llamativos. En consecuencia, no es la fe lo que mueve a los indios a acercarse a esta particular iglesia hinchable, sino la curiosidad propia de quienes se disponen a asistir al espectáculo de un circo ambulante. No debería extrañarnos que tal sistema de creencias —y productos *made in China*— no logre asentarse finalmente en la mentalidad de los indios, pues resulta tan endeble que basta el aburrimiento de uno de ellos (con la ayuda de un hierro afilado) para que el estrambótico aparato religioso se desinflen por completo. Como enseñaba Cortázar en sus clases de literatura, el verdadero humor «está pasando continuamente la guadaña por debajo de todos los pedestales, de todas las pedanterías, de todas las palabras con muchas mayúsculas» (2013: 159). Y es que por muy imponente que sea su adversario, el humor es capaz de voltearlo con genuina intención crítica, y no únicamente para provocar la risa del lector.

6.2. La entrevisión fantástica

Los microrrelatos de Julio Cortázar se insertan en una corriente contemporánea de la literatura fantástica que ha sido renombrada como *neofantástica*. Esta matización se la debemos a Jaime Alazraki, para quien lo neofantástico acontece en el siglo XX como resultado de una nueva visión de la realidad que contradice las leyes que la gobiernan (1983: 15-28). El propósito de lo fantástico nuevo no es ya provocar el miedo en el lector, sino la duda y la perplejidad por medio de metáforas y situaciones ambiguas que impidan reducir a una explicación lógica la penetración de lo desconocido en el umbral de lo cotidiano (ibíd.: 35).

Cortázar también reflexiona sobre esta nueva manifestación de lo fantástico en algunos textos ensayísticos. Si bien rehúsa una definición de este fenómeno, reconoce que su forma de percibir lo fantástico se aproxima más a un sentimiento que a una conceptualización teórica. Para el autor, lo fantástico es un aspecto inseparable de la realidad que se vislumbra momentáneamente a través de intersticios, entrevisiones, provocando una sensación de extrañamiento «sin que haya una modificación espectacular de las cosas» (Bermejo, 1986: 48).

La cotidianeidad de lo fantástico se refleja con nitidez en las historias protagonizadas por los cronopios, los famas y las esperanzas⁴⁹. Criaturas asombrosas que, sin embargo, habitan en lugares fácilmente reconocibles («Un cronopio se recibe de médico y abre un consultorio en la calle Santiago del Estero») y conviven con personas de carne y hueso («el cronopio en su casa recibía a un fama, una esperanza y un profesor de lenguas»). Asimismo, los cronopios suscitan constantemente la complicidad del lector, pues resulta fácil identificarse con algunas de sus travesuras y torpezas, como extraviar las llaves de la casa y demorarse largo rato en encontrarlas («Historia»). Hay, por tanto, una familiarización de lo fantástico en Cortázar que consiste en prescindir de atmósferas enrarecidas, como las que acostumbraba a recrear la literatura decimonónica, y dejar que lo extraordinario acontezca en escenarios y situaciones comunes.

El unicornio, animal fabuloso por excelencia y protagonista de «La protección inútil» (Cortázar, 1974: 21), también ha sido desterrado de los parajes tradicionales de lo fantástico. El propio unicornio se lamenta: «No queda ninguna isla desierta, ninguna arboleda de mala fama, ni siquiera un corralito para encerrarme en él y, desde allí, mirar a los demás bajo la luz de la alianza». La enunciación en primera persona contribuye a que el lector se compadezca por el destino de esta frágil criatura, desplazada de su hábitat mitológico al espacio hostil de la ciudad⁵⁰.

El hermanamiento entre lo irreal y lo cotidiano también se manifiesta en «El diario a diario» (Cortázar, 2010a: 471). En este microrrelato, el objeto de lo fantástico es un periódico que prescinde de su contenido y se convierte en «un montón de hojas impresas» en

⁴⁹ Nestor García Canclini señala la evolución de los personajes fantásticos en la obra de Cortázar: «ya no se trata de monstruos que amenazan sino de presencias curiosas que conviven divertidamente con los hombres [...]. Los bichos de los primeros cuentos eran habitantes de pesadillas; los cronopios son creaciones plenas de color y de fiesta, comparables a las de un buen dibujo animado» (1968: 75).

⁵⁰ La presencia del narrador homodiegético es habitual en los microrrelatos fantásticos, pues este punto de vista contribuye a acentuar la complicidad del lector frente a un asunto que, por las dimensiones del relato y la ambigüedad del mismo, no puede ni debe quedar convenientemente explicitado (Irene Andrés-Suárez, 2010: 58-59).

cuanto deja de interactuar con los personajes. Con «estas excitantes metamorfosis», el autor pone de relieve el carácter imprevisto de lo fantástico, que surge excepcionalmente, en función de la mirada. No puede concebirse, por tanto, como una propiedad inmanente a ciertos seres o acontecimientos. Sin embargo, para Cortázar esa *entrevisión* fantástica siempre es susceptible de repetirse: «Solo la alteración momentánea dentro de la regularidad delata lo fantástico, pero es necesario que lo excepcional pase a ser también la regla sin desplazar las estructuras ordinarias entre las cuales se ha insertado» (1974a: 269)⁵¹.

La dimensión inquietante que David Roas observa en la mayoría de los microrrelatos fantásticos también está presente en la micronarrativa de Cortázar. No obstante, esta suele aceptarse sin más como parte indisociable de lo cotidiano. Así queda patente en la actitud de los personajes de «Efectos del qué dirán» (Cortázar, 1978: 80). El sonido de una campanilla resuena en la vivienda de una familia tradicional argentina, donde no disponen de teléfono ni de ningún otro aparato que produzca un ruido semejante. «De todas maneras habría que atender», apunta la madre, lo que los conduce a actuar de forma absurda ante el desconocimiento de la fuente de sonido. Tras la inquietud inicial, parecen resignarse ante esta situación inexplicable, pues no están dispuestos a que lo fantástico interfiera por más tiempo en la hora del almuerzo.

Aunque la irrupción de lo fantástico en la realidad sea fácilmente asumida por los personajes de los microrrelatos cortazarianos, no deja de ser una conjunción problemática para el lector. En «Esbozo de un sueño» (Cortázar, 2010: 477), el recorrido del protagonista se impregna a tal punto del imaginario onírico que el lector se enfrenta al texto ciegamente convencido de que en él se está relatando una ensoñación. No obstante, el sueño al que hace referencia el título solo es esbozado en las dos últimas líneas del microrrelato y, para mayor sorpresa del lector, representa una escena de lo más costumbrista.

6.3. Juegos de la metaficción

La metaficción es uno de los rasgos predominantes del microrrelato que determina tanto su estructura externa como sus elementos narrativos (Montesa, 2015: 326), de ahí su consideración como carácter transversal del género. El lector juega un papel muy importante en los microrrelatos que revisten esta característica, pues sus mecanismos invitan a la reflexión crítica sobre la propia naturaleza del texto (Zavala, 2004: 161). Concretamente, en

⁵¹ Esta particular concepción de la realidad se relaciona con la teoría de las excepciones desarrollada por Alfred Jarry en *Gestas y opiniones del doctor Faustroll, patafísico* (1911), como el propio autor reconoce en «El sentimiento de lo fantástico» (1974a: 269).

los microrrelatos de Julio Cortázar hemos detectado tres estrategias metaficcionales que afectan al plano narrativo: la construcción en abismo, la metalepsis y la autoconciencia de los personajes⁵².

Con el título «Riesgo de las biografías» el autor nos proporciona una definición del tipo de texto que nos vamos a encontrar. Concretamente, se trata de un microrrelato biográfico sobre Felipe III. No obstante, el monarca toma conciencia de su propio estatus ficcional y no solo manifiesta su insatisfacción con la tarea literaria que se propone el escritor, sino que además procede a descalificarlo, ante lo cual, el autor opta por censurar su discurso:

Ah. Era de prever que me pondría un punto allí donde yo iba a decirle lo que merece por tanta. Está visto: otro. El muy buja. Y dale. Pero hay algo que no puede, y es impedirme pensar que es un. Mal que le duela lo he pensado con todas las letras, eso no ha de quitármelo aunque solo me deje decir lo que le plazca (Cortázar, 1978: 76).

A medida que el texto avanza, el autor se muestra más implacable con el protagonista. Apenas le permite articular palabra, así que el rey decide doblegarse al poder absoluto del biógrafo. Una ironía que el propio personaje se encarga de subrayar: «Sin duda goza en este mismo instante porque estoy acatando su voluntad, yo, Felipe. Su voluntad, yo, el rey».

Otro microrrelato metaficcional y excepcionalmente breve es «Secuencias». Este texto presenta una estructura en abismo o en cajas chinas, esto es, un tipo de metaficción en el que se imbrican distintos niveles narrativos (Pujante, 2013a: 349). En este caso, encontramos un marco extradiegético y tres niveles hipodiegéticos, caracterizados por un paralelismo estructural y temático, pues cada nivel narrativo está protagonizado por un personaje que deja de leer un relato; de ahí el carácter secuencial al que apunta el título.

Finalmente, desembocamos en «Continuidad de los parques», según Lauro Zavala, «la minficción y la metaficción más estudiada en la historia de la literatura», pues el investigador mexicano contabiliza más de una docena de análisis y una tesis al respecto (2004: 223). Poco podemos aportar con nuestro estudio después de conocer este dato, salvo destacar que reúne las características del microrrelato —pues se ha considerado tradicionalmente un cuento breve— y que constituye una muestra excepcional de la metaficción, lo cual justifica su inclusión en nuestro corpus.

Sin embargo, es preciso señalar que la estructura de este microrrelato presenta una metalepsis, es decir, un procedimiento metaficcional que consiste en la fusión o *continuidad* de dos niveles narrativos. Esos dos planos de la ficción se entrecruzan en el relato de manera

⁵² Seguimos en este punto la terminología utilizada por Lauro Zavala (2006: 51).

casi imperceptible, lo que exige la participación de un lector capaz de detectar las claves interpretativas que proporciona el narrador. David Lagmanovich, uno de los especialistas que ha estudiado exhaustivamente este texto, identifica esas claves de lectura con elementos léxicos que se repiten de manera simétrica o «especular» y comparten la misma coincidencia designativa⁵³.

El título del microrrelato ofrece una acertada descripción de este procedimiento metaficcional, que Lauro Zavala (2004: 225) compara con un «laberinto arbóreo» y Lagmanovich como un «pasaje» (2010: 211), dos términos perfectamente válidos que bien podrían acuñarse para aludir, específicamente, a un tipo de metaficción inventada por Julio Cortázar.

6.4. Narraciones discontinuas

En la obra micronarrativa de Julio Cortázar distinguimos dos series fractales, constituidas por un número considerable de historias que gravitan en torno a unos mismos personajes. Nos referimos, por un lado, a los microrrelatos que componen la última sección de *Historias de cronopios y de famas*, y, por otro, a los que forman parte de las secciones I y III de *Un tal Lucas*.

Nada más comenzar la sección que da título a *Historias de cronopios y de famas*, el narrador nos presenta a los seres más asombrosos del universo cortazariano: los cronopios, los famas y las esperanzas. Sin embargo, la información que ofrece sobre ellos resulta escasa, incluso con la vista puesta en un género donde la descripción de los personajes se reduce al mínimo. Si acaso el narrador se detiene a desvelar alguno de sus rasgos, lo hace pausando la narración apenas un instante para ofrecer una especie de boceto apresurado de los personajes, como si aludiera a aspectos consabidos por el lector que no requieren ser explicados, cuando en realidad son detalles totalmente ajenos a él: los cronopios, «esos objetos verdes y húmedos» que «no tienen casi nunca hijos»; las esperanzas «esos microbios relucientes», «siempre alertas»; los famas, «capaces de gestos de gran generosidad». No obstante, la fractalidad de *Historias de cronopios y de famas* genera un efecto de continuidad semántica que permite prescindir de una caracterización inmediata de los

⁵³ Las recurrencias léxicas que señala Lagmanovich son las siguientes: «el puña se entibiaba contra su pecho»-«entonces el puñal en la mano», «el último encuentro en la cabaña del monte»-«se separaron en la puerta de la cabaña», «el terciopelo del alto respaldo»-«el alto respaldo de un sillón de terciopelo verde», «sillón»-«sillón», «mayordomo»-«mayordomo», «leer la novela»-«leyendo una novela» (2006: 214-215).

protagonistas, por lo que el narrador se limita a trazar unas pinceladas puntillistas en cada microrrelato que van convirtiéndose en un retrato coherente de los personajes a medida que avanza la serie fractal.

Lo mismo ocurre en *Un tal Lucas*, con la peculiaridad de que el protagonista está presente tanto en la historia como en el título de la mayoría de microrrelatos que componen el volumen. Precisamente, aquí la fractalidad está reforzada por la semejanza estructural de los títulos: «Lucas, sus métodos de trabajo»; «Lucas, sus desconciertos»; «Lucas, sus regalos de cumpleaños»; cada uno de los cuales introduce un pasaje del itinerario existencial de personaje. Como sucede en *Historias de cronopios y de famas*, estas narraciones tampoco responden a un orden lineal o lógico de aparición, sino que constituyen un conjunto de microrrelatos independientes cuyo denominador común es el cultivo del absurdo y la ironía por parte del protagonista, que da rienda suelta a sus ocurrencias más salvajes y parece hacer siempre lo contrario de lo que debería. Mediante estos microrrelatos fractales, Cortázar pone en marcha una maquinaria narrativa que permite caracterizar las múltiples facetas del personaje sin traicionar su naturaleza contradictoria, y así «pasar de lo poli a lo unicéfalo» como pretendería Lucas en sus luchas con la hidra (Cortázar, 2010: 245).

Conclusiones

Nuestro Trabajo de Fin de Grado, centrado en el análisis crítico de los microrrelatos de Julio Cortázar, nos ha permitido establecer las siguientes conclusiones respecto a las particularidades de este ámbito de su narrativa, así como del género en el que se insertan:

I. El microrrelato es un género narrativo que goza de autonomía frente a otras formas afines como el cuento y el poema en prosa. Es esta la postura que sostienen la mayoría de los especialistas, por tanto, la consideración del microrrelato como una variante del cuento representa una opinión minoritaria.

II. El género que nos ocupa adopta diversas denominaciones en los distintos países del mundo hispanico. Sin embargo, a lo largo de nuestro trabajo hemos utilizado sin vacilaciones el término *microrrelato* por dos razones. En primer lugar, por ser el que goza de mayor aceptación en la actualidad y, en segundo lugar, porque el prefijo «micro» y el lexema «relato» aluden a sus dos principios discursivos básicos: narratividad y brevedad.

III. La brevedad es un principio básico del microrrelato estrechamente ligado a las nociones de concisión e intensidad, por lo que desempeña una función cualitativa. En consecuencia, no solo repercute en la extensión de dichos textos sino que, además, determina su materia narrativa.

IV. La narratividad es un principio básico del microrrelato e implica la presencia de una serie de elementos mínimos que conforman una trama narrativa, es decir, una progresión dramática sustentada por uno o varios personajes en un tiempo y en un espacio determinado.

V. Las características internas y transversales del microrrelato no son exclusivas de esta forma literaria, pues están presentes en muchos otros géneros. No obstante, la relevancia semántica de sus elementos narrativos, así como la elipsis, la ambigüedad, la fugacidad de la trama, el humor, lo neofantástico, la metaficción o la fractalidad se potencian al máximo en el microrrelato.

VI. Julio Cortázar cultivó el microrrelato de manera asistemática cuando el género aún no se había consolidado como clase textual perfectamente diferenciada. No obstante, compuso estas narraciones mínimas con la convicción de que no se ajustaban a su concepción esférica del cuento, y así lo manifestó en numerosas entrevistas. Saúl Yurkievich también constató esta bifurcación en su obra narrativa. A lo largo de nuestro trabajo hemos objetivado esta intuición de Cortázar y comprobado que sus microrrelatos no son textos

esféricos, sino formas literarias breves, de carácter narrativo, abiertas desde el punto de vista formal e interpretativo.

VII. La mayoría de los microrrelatos que hemos seleccionado ocupan apenas media página. El microrrelato más breve de nuestro corpus es «Amor 77» y el más extenso «Continuidad de los parques». Por otra parte, dos microrrelatos pueden situarse en la categoría de hiperbreves que establece David Lagmanovich (2006: 35): «Amor 77» e «Historia», puesto que no superan las tres líneas de extensión.

VIII. La producción micronarrativa de Julio Cortázar está conformada por los microrrelatos que encontramos en *Final del juego*, *Historias de cronopios y de famas*, *La vuelta al día en ochenta mundos*, *Último round*, *Territorios*, *Un tal Lucas* y *Papeles inesperados*. La mayor parte de los microrrelatos cortazarianos se concentran en dos de estas obras: *Historias de cronopios y de famas* y *Último round*.

XIX. Los microrrelatos de nuestro autor, pese a su brevedad, presentan un importante trasfondo crítico y significativo. Con frecuencia, exponen la problemática del hombre moderno. La falta de autenticidad, la ausencia de invención en los adultos o la sumisión a las costumbres son algunas de las preocupaciones que se vislumbran en sus textos. Como contrapunto a este anquilosamiento de lo humano, sus microrrelatos ofrecen soluciones éticas y estéticas, como la relación honesta con el prójimo o el uso desentumecido del lenguaje.

X. Los textos de Cortázar requieren de un lector sumamente activo que complete su significación apenas evocada, debido a la incidencia de la elipsis, la fragmentación de los enunciados narrativos o la ambigüedad semántica. Asimismo, deben enfrentarse a los textos con voluntad lúdica y ánimo de aventura.

XI. Los personajes de Cortázar, pese a estar mínimamente caracterizados, ejercen una gran influencia en la progresión dramática de los microrrelatos y están dotados de cualidades humanas complejas, salvo en unos pocos textos donde aparecen supeditados a la maquinaria neofantástica.

XII. Las coordenadas espacio-temporales de los microrrelatos cortazarianos suelen revestir un carácter simbólico. Por un lado, los escenarios comunes y reconocibles en los que se desenvuelven los personajes fantásticos confieren un ambiente familiar incluso a sus historias más surrealistas. Por otro lado, el autor configura sus propios sistemas de medición temporal, cuyo funcionamiento interno resulta coherente dentro del mundo ficcional para el que han sido específicamente diseñados.

XIII. El título y el cierre de los microrrelatos de Cortázar suelen cumplir una función pragmática. Al adelgazarse la materia narrativa por efecto de la elipsis y otros mecanismos derivados de la brevedad, estos elementos estructurales adquieren una mayor relevancia semántica.

XIV. El humor de Cortázar se expande más allá de la comicidad y persigue distintos efectos, como el absurdo, la ternura o la desacralización de aquellos temas y personajes que revistan una excesiva gravedad.

XV. Los microrrelatos de Cortázar se insertan en la corriente literaria neofantástica postulada por Jaime Alazraki y se caracterizan por hermanar lo fantástico y lo cotidiano. Los personajes asumen fácilmente esta conjunción de fenómenos, mientras que el lector suele quedar desorientado cuando se desdibujan las fronteras que separan ambos planos de lo real.

XVI. La presencia de la metaficción en la obra micronarrativa de Julio Cortázar no se limita a «Continuidad de los parques», el ejemplo más célebre y estudiado de este rasgo transversal del microrrelato. Su juego metaficcional también le permite problematizar la relación autorial con los personajes e imbricar, con intención lúdica, los distintos niveles narrativos del microrrelato.

XVII. Buena parte de los microrrelatos que componen *Historias de cronopios y de famas* y *Un tal Lucas* gravitan en torno a unos mismos personajes. Dicha característica, conocida como fractalidad en el ámbito de la minificción, exige al autor de describirlos exhaustivamente en cada uno de los textos que componen la serie fractal, pues esta genera un efecto de continuidad semántica que configura un retrato complejo y completo de los protagonistas, al tiempo que favorece la brevedad de los mismos.

Bibliografía

Bibliografía del autor

CORTÁZAR, Julio (1962-1963): «Algunos aspectos del cuento». *Casa de las Américas*. Vol. 2, n.º 15-16, pp. 3-14.

_____ (1974a): *Último round*. Vol. 1, México, Siglo XXI.

_____ (1974b): *Último round*. Vol. 2, México, Siglo XXI.

_____ (1978): *Territorios*. México, Siglo XXI.

_____ (1980): *La vuelta al día en ochenta mundos*. Vol. 1, Madrid, Siglo XXI de España.

_____ (1984): *La vuelta al día en ochenta mundos*. Vol. 2, Madrid, Siglo XXI de España.

_____ (1994a): *Obra crítica*. ed. de Saúl Yurkievich. Vol. 1, Madrid, Alfaguara.

_____ (1994b): *Obra crítica*. ed. de Jaime Alazraki. Vol. 2, Madrid, Alfaguara.

_____ (1994c): *Obra crítica*. ed. de Saúl Sosnowski. Vol. 3, Madrid, Alfaguara.

_____ (1997): *Rayuela*. ed. de Andrés Amorós. Madrid, Cátedra.

_____ (2009): *Papeles inesperados*, ed. de Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga, Madrid, Alfaguara.

_____ (2010a): *Cuentos completos*. Vol. 1. Madrid, Alfaguara.

_____ (2010b): *Cuentos completos*. Vol. 2. Madrid, Alfaguara.

_____ (2013): *Clases de literatura. Berkeley, 1980*. Madrid, Alfaguara.

_____ (2014): *Cortázar de la A a la Z*, ed. de Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga. Madrid, Alfaguara.

Bibliografía general

- ALAZRAKI, Jaime, Ivar Vansk y Joaquín Marco (eds.) (1983): *La isla final: la narrativa de Julio Cortázar*. Barcelona, Ultramar.
- _____ (1983): *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar*. Madrid, Gredos.
- _____ (1994): *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Barcelona, Anthropos.
- _____ (1985): «Los últimos cuentos de Cortázar». *Revista Iberoamericana*, n.º 130-131, pp. 21-46.
- ANDERSON, Blanca (1998): *Julio Cortázar: la imposibilidad de narrar*. Madrid, Pliegos.
- ANDRES-SUÁREZ, Irene (2007): *Mundos mínimos. El microrrelato en la literatura española contemporánea*. Gijón, Llibros del Peixe.
- _____ (2008): «Una asignatura pendiente: la nomenclatura», en ed. de Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas, *La era de la brevedad: el microrrelato hispánico. Actas del IV Congreso Internacional de Minificción*. Palencia, Menoscuarto, 16-21.
- _____ (2010a): «Poligénesis del microrrelato y estatuto genérico». *El microrrelato español: una estética de la elipsis*. Palencia, Menoscuarto, 69-78.
- _____ (2010b): «Rasgos distintivos». *El microrrelato español: una estética de la elipsis*. Palencia, Menoscuarto, 49-68.
- _____ (2012): *Antología del microrrelato español (1906-2011). El cuarto género narrativo*. Madrid, Cátedra.
- BENEDETTI, Mario (1972): «Julio Cortázar, un narrador para lectores cómplices». *Letras del continente mestizo*. Montevideo, Arca, pp. 58-76.
- BORGESON JR., Paul W. (1989): «Historia de Cronopios y de famas: una guía para leer a Cortázar». *Voz y escritura. Revista de Estudios Literarios*, n.º 2-3, Mérida.
- BRASCA, Raúl (2000): «Los mecanismos de la brevedad: constantes y tendencias en el microcuento». *El Cuento en Red*, n.º 1. Disponible en: http://148.206.107.15/biblioteca_digital/articulos/10-251-3680jef.pdf
- BRATOSEVICH, NICOLÁS (1978): «Técnicas de la rebeldía en Julio Cortázar». *Antología*. Edhasa, Barcelona, pp. 16-79.
- BURGOS, Fernando (1987): *Los ochenta mundos de Cortázar: ensayos*. Madrid, Edi-6.

- BORINSKI, Alicia (1973): «Macedonio y el humor de Julio Cortázar». *Revista Iberoamericana*, vol. 39, n.º 84-85, pp. 522-535.
- BUSTAMANTE, Leticia (2012): *Una aproximación al microrrelato hispánico: antologías publicadas en España (1990-2011)*. Universidad de Valladolid.
- CALVINO, Italo (1995): *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid, Siruela.
- CAMARERO, Jesús (2005): «Principios formales de metaliteratura». *Anthropos*, n.º 208, pp. 59-64.
- CARRERA, Gustavo Luis (1978): *Nuevas viejas preguntas a Julio Cortázar*. Caracas, Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela.
- CASIO, DION (2004): *Historia romana, Libros I-XXXV (Fragmentos)*, ed. de Domingo Plácido Suárez. Madrid, Gredos.
- CASTRO-KLAREN, Sara (1980): «Julio Cortázar, lector: conversación con Julio Cortázar». *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 364-366, Madrid, pp. 11-36.
- CIFRE WIBROW, Patricia (2005): «Metaficción y postmodernidad: interrelación entre dos conceptos problemáticos». *Anthropos*, n.º 208, pp. 50-58.
- COLOQUIO INTERNACIONAL (1996): *Julio Cortázar: lo lúdico y lo fantástico*. Madrid, Fundamentos: Universidad de Poitiers.
- DURÁN, Manuel (1965): «Julio Cortázar y su pequeño mundo de cronopios y famas». *Revista Iberoamericana*, vol. 31, n.º 59, pp. 33-46.
- FERNÁNDEZ FERRER, Antonio (1990): *La mano de la hormiga. Los cuentos más breves del mundo y de las literaturas hispánicas*. Madrid, Fugaz.
- FERNÁNDEZ PÉREZ, José Luis (2010): «Hacia la conformación de una matriz genérica para el microcuento hispanoamericano». *Poéticas del microrrelato*. Madrid, Arco Libros, pp. 121-154.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1968): *Cortázar: una antropología poética*. Buenos Aires, Nova.
- GENETTE, Gérard (1991): *Ficción y Dicción*. Barcelona, Lumen.
- GONZÁLEZ BERMEJO, Ernesto (1986): *Revelaciones de un cronopio: conversaciones con Cortázar*. Buenos Aires, Contrapunto.
- GOYALDE, Patricio (2001): *La interpretación, el texto y sus fronteras. Estudio de las interpretaciones críticas de los cuentos de Julio Cortázar*. Madrid, UNED.
- HARSS, Luis (1968): «Julio Cortázar o la cachetada metafísica». *Los nuestros*. Buenos Aires, Sudamericana, pp. 252-300.

- HERNÁNDEZ, Darío (2013): *El microrrelato en la literatura española. Orígenes históricos: modernismo y vanguardia*. Universidad de La Laguna, Servicio de Publicaciones.
- _____ (2014): «La investigación del microrrelato en España». *ACL Revista Literaria de la Academia Canaria de la Lengua*, n.º 1. Disponible en: <http://aclrevistaliteraria.academiacanarialengua.org/la-investigacion-del-microrrelato-en-espana/>
- HERNÁNDEZ MIRÓN, Juan Luis (2010): «Manifestaciones de la estética posmoderna en la aparición y desarrollo del microrrelato». *Analecta Malacitana (AnMal electrónica)*, n.º 29, pp. 123-140.
- HERRÁEZ, Miguel (2011): *Julio Cortázar: una biografía revisada*. Barcelona, Alrevés.
- KOCH, Dolores (2000): «Diez recursos para lograr la brevedad en el micro-relato». *El Cuento en Red*, n.º 2. Disponible en: <http://cuentoenred.xoc.uam.mx/index.html>
- LADA FERRERAS, Ulpiano y Álvaro Arias-Cacero (eds.) (2010): *Literatura y humor. Estudios teórico-críticos*. Oviedo, Universidad de Oviedo.
- LAGMANOVICH, David (2005): *La otra mirada: antología del microrrelato hispánico*. Palencia, Menoscuarto.
- _____ (2006): *El microrrelato: teoría e historia*. Palencia, Menoscuarto.
- _____ (2008): «Europa y América en la minificción de Julio Cortázar». *Especulo. Revista de estudios literarios*, n.º 38, Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero38/minicort.html>
- LEAL, Luis (1973): «Situación de Julio Cortázar». *Revista Iberoamericana*, vol. 39, n.º 84-85, pp. 399-409.
- MALAVÉ, Ary (2013): «De microrrelato a cortometraje: un caso de reescritura filmoliteraria». *El Cuento en Red*, n.º 27, pp. 11-17.
- MONTESA, Salvador (ed.) (2015): *Narrativas de la posmodernidad: del cuento al microrrelato*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- MORA VALCÁRCEL, Carmen (1982): *Teoría y práctica del cuento en los relatos de Cortázar*. Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla.
- NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca (2010): «Microrrelato y Posmodernidad: textos nuevos para un final de milenio». *Poéticas del microrrelato*. Madrid, Arco Libros, pp. 77-100.
- PEREDA, Rosa M. (1978): «Julio Cortázar: “Si el escritor no se divierte es un imbécil”». *El País*, Madrid, pp. 6-7.

- PICON GARFIELD, Evelyn (1978): *Cortázar por Cortázar*. Veracruz, Universidad Veracruzana.
- PIZARNIK, Alejandra (1963): «Humor y poesía en un libro de Julio Cortázar». *Revista Nacional de Cultura*, Caracas, pp. 77-82. Disponible en: <http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/Cortazar/fiche.php?Code=11.032&Cle=catalogue>
- POE, Edgar A. (1973): «Hawthorne». *Ensayos y críticas*, Madrid, Alianza, pp. 125-141.
- PUJANTE, Basilio (2013a): *El microrrelato hispánico (1988-2008): teoría y análisis*. Universidad de Murcia.
- _____ (2013b): «Entre la elipsis y la narratividad: los microrrelatos más breves». *Orillas*, n.º 2. Disponible en: http://orillas.cab.unipd.it/orillas/articoli/numero_2/07PujanteCascales_rumbos.pdf
- QUINTERO, María Cecilia (1981): *La cuentística de Julio Cortázar*. Madrid, Universidad Complutense.
- ROAS, David (2010): «El microrrelato y la teoría de los géneros», en ed. de Irene Andres-Suárez, *El microrrelato español: una estética de la elipsis*. Palencia, Menoscuarto, 47-76.
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo (2008): «El microrrelato en la estética de la brevedad del arte nuevo», en Irene Andres-Suárez, *La era de la brevedad: el microrrelato hispánico*. Palencia, Menoscuarto, pp. 77-122.
- VALLS, Fernando (2008): *Soplando vidrio y otros estudios sobre el microrrelato español*. Madrid, Páginas de Espuma.
- TOMASSINI, Graciela y Stella Maris Colombo (2013): «La microficción como máquina de pensar». *El Cuento en Red*, n.º 28, pp. 30-42.
- WELLEK, René y Austin Warren (1974): *Teoría literaria*. Madrid, Gredos.
- YURKIEVICH, Saúl (2004): *Julio Cortázar: mundos y modos*. Barcelona, Edhasa.
- _____ (1973): «Julio Cortázar: al Unísono y al Dísono». *Revista Iberoamericana*, vol. 39, n.º 84-85, pp. 411-425.
- ZAVALA, Lauro (2006): «Metaficción y parodia en *La sueñera* de A.M. Shua». *La minificción bajo el microscopio*. México D.F., UNAM, pp. 155-171.
- _____ (2004): *Cartografías del cuento y la minificción*. Sevilla, Renacimiento.

Anexo

FINAL DEL JUEGO	57
Continuidad de los parques	58
HISTORIAS DE CRONOPIOS Y DE FAMAS	60
MATERIAL PLÁSTICO	61
Conducta de los espejos en la isla de Pascua	62
El diario a diario	63
Esbozo de un sueño	64
Tema para un tapiz	65
Sabio con agujero en la memoria	66
Camello declarado indeseable	67
Las líneas de la mano	68
HISTORIAS DE CRONOPIOS Y DE FAMAS	69
Conservación de los recuerdos	70
Relojes	71
El almuerzo	72
Historia	73
Haga como si estuviera en su casa	74
Terapias	75
LA VUELTA AL DÍA EN OCHENTA MUNDOS	76
Por escrito una gallina	77
ÚLTIMO ROUND	78
Patio de tarde	79
La protección inútil	80
Cortísimo metraje	81
La inmiscusión terrupta	82
TERRITORIOS	83
Riesgo de las biografías	84
Efectos del qué dirán	85
UN TAL LUCAS	86
Amor 77	87

PAPELES INESPERADOS	88
La fe en el tercer mundo	89
Secuencias	90

FINAL DEL JUEGO

Continuidad de los parques

Había empezado a leer la novela unos días antes. La abandonó por negocios urgentes, volvió a abrirla cuando regresaba en tren a la finca; se dejaba interesar lentamente por la trama, por el dibujo de los personajes. Esa tarde, después de escribir una carta a su apoderado y discutir con el mayordomo una cuestión de aparcerías, volvió al libro en la tranquilidad del estudio que miraba hacia el parque de los robles. Arrellanado en su sillón favorito, de espaldas a la puerta que lo hubiera molestado como una irritante posibilidad de intrusiones, dejó que su mano izquierda acariciara una y otra vez el terciopelo verde y se puso a leer los últimos capítulos. Su memoria retenía sin esfuerzo los nombres y las imágenes de los protagonistas; la ilusión novelesca lo ganó casi en seguida. Gozaba del placer casi perverso de irse desgajando línea a línea de lo que lo rodeaba, y sentir a la vez que su cabeza descansaba cómodamente en el terciopelo del alto respaldo, que los cigarrillos seguían al alcance de la mano, que más allá de los ventanales danzaba el aire del atardecer bajo los robles. Palabra a palabra, absorbido por la sórdida disyuntiva de los héroes, dejándose ir hacia las imágenes que se concertaban y adquirirían color y movimiento, fue testigo del último encuentro en la cabaña del monte. Primero entraba la mujer, recelosa; ahora llegaba el amante, lastimada la cara por el chicotazo de una rama. Admirablemente restañaba ella la sangre con sus besos, pero él rechazaba las caricias, no había venido para repetir las ceremonias de una pasión secreta, protegida por un mundo de hojas secas y senderos furtivos. El puñal se entibiaba contra su pecho, y debajo latía la libertad agazapada. Un diálogo anhelante corría por las páginas como un arroyo de serpientes, y se sentía que todo estaba decidido desde siempre. Hasta esas caricias que enredaban el cuerpo del amante como queriendo retenerlo y disuadirlo, dibujaban abominablemente la figura de otro cuerpo que era necesario destruir. Nada había sido olvidado: coartadas, azares, posibles errores. A partir de esa hora cada instante tenía su empleo minuciosamente atribuido. El doble repaso despiadado se interrumpía apenas para que una mano acariciara una mejilla. Empezaba a anochecer.

Sin mirarse ya, atados rígidamente a la tarea que los esperaba, se separaron en la puerta de la cabaña. Ella debía seguir por la senda que iba al norte. Desde la senda opuesta él se volvió un instante para verla correr con el pelo suelto. Corrió a su vez, parapetándose en los árboles y los setos, hasta distinguir en la bruma malva del crepúsculo la alameda que llevaba a la casa. Los perros no debían ladrar, y no ladraron. El mayordomo no estaría a esa

hora, y no estaba. Subió los tres peldaños del porche y entró. Desde la sangre galopando en sus oídos le llegaban las palabras de la mujer: primero una sala azul, después una galería, una escalera alfombrada. En lo alto, dos puertas. Nadie en la primera habitación, nadie en la segunda. La puerta del salón, y entonces el puñal en la mano, la luz de los ventanales, el alto respaldo de un sillón de terciopelo verde, la cabeza del hombre en el sillón leyendo una novela.

Cuentos completos (2010), vol. 1, Madrid, Alfaguara, p. 307.

HISTORIAS DE CRONOPIOS Y DE FAMAS

MATERIAL PLÁSTICO

Conducta de los espejos en la isla de Pascua

Cuando se pone un espejo al oeste de la isla de Pascua, atrasa. Cuando se pone un espejo al este de la isla de Pascua, adelanta. Con delicadas mediciones puede encontrarse el punto en que ese espejo estará en hora, pero el punto que sirve para ese espejo no es garantía de que sirva para otro, pues los espejos adolecen de distintos materiales y reaccionan según les da la real gana. Así Salomón Lemos, el antropólogo becado por la Fundación Guggenheim, se vio a sí mismo muerto de tifus al mirar su espejo de afeitarse, todo ello al este de la isla. Y al mismo tiempo un espejito que había olvidado al oeste de la isla de Pascua reflejaba para nadie (estaba tirado entre las piedras) a Salomón Lemos de pantalón corto yendo a la escuela; después, a Salomón Lemos desnudo en una bañera, jabonado entusiastamente por su papá y su mamá; después, a Salomón Lemos diciendo ajó para emoción de su tía Remedios en una estancia del partido de Trenque Lauquen.

Cuentos completos (2010), vol. 1, Madrid, Alfaguara, p. 468.

El diario a diario

Un señor toma el tranvía después de comprar el diario y ponérselo bajo el brazo. Media hora más tarde desciende con el mismo diario bajo el mismo brazo.

Pero ya no es el mismo diario, ahora es un montón de hojas impresas que el señor abandona en un banco de plaza.

Apenas queda solo en el banco, el montón de hojas impresas se convierte otra vez en un diario, hasta que un muchacho lo ve, lo lee y lo deja convertido en un montón de hojas impresas.

Apenas queda solo en el banco, el montón de hojas impresas se convierte otra vez en un diario, hasta que una anciana lo encuentra, lo lee y lo deja convertido en un montón de hojas impresas. Luego se lo lleva a su casa y en el camino lo usa para empaquetar medio kilo de acelgas, que es para lo que sirven los diarios después de estas excitantes metamorfosis.

Cuentos completos (2010), vol. 1, Madrid, Alfaguara, p. 471.

Esbozo de un sueño

Bruscamente siente gran deseo de ver a su tío y se apresura por callejuelas retorcidas y empinadas, que parecen esforzarse por alejarlo de la vieja casa solariega. Después de largo andar (pero es como si tuviera los zapatos pegados al suelo) ve el portal y oye vagamente ladrar un perro, si eso es un perro. En el momento de subir los cuatro gastados peldaños, y cuando alarga la mano hacia el llamador, que es otra mano que aprieta una esfera de bronce, los dedos del llamador se mueven, primero el meñique y poco a poco los otros, que van soltando interminablemente la bola de bronce. La bola cae como si fuera de plumas, rebota sin ruido en el umbral y le salta hasta el pecho, pero ahora es una gorda araña negra. La rechaza con un manotón desesperado, y en ese instante se abre la puerta: el tío está de pie, sonriendo detrás de la puerta cerrada. Cambian algunas frases que parecen preparadas, un ajedrez elástico. «Ahora yo tengo que contestar...» «Ahora él va a decir...» Y todo ocurre exactamente así. Ya están en una habitación brillantemente iluminada; el tío saca cigarrillos envueltos en papel plateado y le ofrece uno. Largo rato busca los fósforos, pero en toda la casa no hay fósforos ni fuego de ninguna especie; no pueden encender los cigarrillos, el tío parece ansioso de que la visita termine, y por fin hay una confusa despedida en un pasillo lleno de cajones a medio abrir y donde apenas queda lugar para moverse.

Al salir de la casa sabe que no debe mirar hacia atrás, *porque...* No sabe más que eso, pero lo sabe, y se retira rápidamente, con los ojos fijos en el fondo de la calle. Poco a poco se va sintiendo más aliviado. Cuando llega a su casa está tan rendido que se acuesta en seguida, casi sin desvestirse. Entonces sueña que está en el Tigre y que pasa todo el día remando con su novia y comiendo chorizos en el recreo *Nuevo Toro*.

Cuentos completos (2010), vol. 1, Madrid, Alfaguara, p. 477.

Tema para un tapiz

El general tiene sólo ochenta hombres, y el enemigo cinco mil. En su tienda el general blasfema y llora. Entonces escribe una proclama inspirada que palomas mensajeras derraman sobre el campamento enemigo. Doscientos infantes se pasan al general. Sigue una escaramuza que el general gana fácilmente, y dos regimientos se pasan a su bando. Tres días después el enemigo tiene sólo ochenta hombres y el general cinco mil. Entonces el general escribe otra proclama, y setenta y nueve hombres se pasan a su bando. Sólo queda un enemigo, rodeado por el ejército del general que espera en silencio. Transcurre la noche y el enemigo no se ha pasado a su bando. El general blasfema y llora en su tienda. Al alba el enemigo desenvaina lentamente su espada y avanza hacia la tienda del general. Entra y lo mira. El ejército del general se desbanda. Sale el sol.

Cuentos completos (2010), vol. 1, Madrid, Alfaguara, p. 483.

Sabio con agujero en la memoria

Sabio eminente, historia romana en veintitrés tomos, candidato seguro Premio Nobel, gran entusiasmo en su país. Súbita consternación: rata de biblioteca a full-time lanza grosero panfleto denunciando omisión Caracalla. Relativamente poco importante, de todas maneras omisión. Admiradores estupefactos consultan Pax Romana qué artista pierde el mundo Varo devuélveme mis legiones hombre de todas las mujeres y mujer de todos los hombres (cuídate de los Idus de marzo) el dinero no tiene olor con este signo vencerás. Ausencia incontrovertible de Caracalla, consternación, teléfono desconectado, sabio no puede atender al Rey Gustavo de Suecia pero ese rey ni piensa en llamarlo, más bien otro que disca y disca vanamente el número maldiciendo en una lengua muerta.

Cuentos completos (2010), vol. 1, Madrid, Alfaguara, p. 485.

Camello declarado indeseable

Aceptan todas las solicitudes de paso de frontera, pero Guk, camello, inesperadamente declarado indeseable. Acude Guk a la central de policía donde le dicen nada que hacer, vuélvete a tu oasis, declarado indeseable inútil tramitar solicitud. Tristeza de Guk, retorno a las tierras de infancia. Y los camellos de familia, y los amigos, rodeándolo y qué te pasa, y no es posible, por qué precisamente tú. Entonces una delegación al Ministerio de Tránsito a apelar por Guk, con escándalo de funcionarios de carrera: esto no se ha visto jamás, ustedes se vuelven inmediatamente al oasis, se hará un sumario.

Guk en el oasis come pasto un día, pasto otro día. Todos los camellos han pasado la frontera, Guk sigue esperando. Así se van el verano, el otoño. Luego Guk de vuelta a la ciudad, parado en una plaza vacía. Muy fotografiado por turistas, contestando reportajes. Vago prestigio de Guk en la plaza. Aprovechando busca salir, en la puerta todo cambia: declarado indeseable. Guk baja la cabeza, busca los malos pastitos de la plaza. Un día lo llaman por el altavoz y entra feliz en la central. Allí es declarado indeseable. Guk vuelve al oasis y se acuesta. Come un poco de pasto, y después apoya el hocico en la arena. Va cerrando los ojos mientras se pone el sol. De su nariz brota una burbuja que dura un segundo más que él.

Cuentos completos (2010), vol. 1, Madrid, Alfaguara, p. 487.

Las líneas de la mano

De una carta tirada sobre la mesa sale una línea que corre por la plancha de pino y baja por una pata. Basta mirar bien para descubrir que la línea continúa por el piso de parqué, remonta el muro, entra en una lámina que reproduce un cuadro de Boucher, dibuja la espalda de una mujer reclinada en un diván y por fin escapa de la habitación por el techo y desciende en la cadena del pararrayos hasta la calle. Ahí es difícil seguirla a causa del tránsito, pero con atención se la verá subir por la rueda del autobús estacionado en la esquina y que lleva al puerto. Allí baja por la media de nilón cristal de la pasajera más rubia, entra en el territorio hostil de las aduanas, rampa y repta y zigzaguea hasta el muelle mayor y allí (pero es difícil verla, sólo las ratas la siguen para trepar a bordo) sube al barco de turbinas sonoras, corre por las planchas de la cubierta de primera clase, salva con dificultad la escotilla mayor y en una cabina, donde un hombre triste bebe coñac y escucha la sirena de partida, remonta por la costura del pantalón, por el chaleco de punto, se desliza hacia el codo y con un último esfuerzo se guarece en la palma de la mano derecha, que en ese instante empieza a cerrarse sobre la culata de una pistola.

Cuentos completos (2010), vol. 1, Madrid, Alfaguara, p. 493.

HISTORIAS DE CRONOPIOS Y DE FAMAS

Conservación de los recuerdos

Los famas para conservar sus recuerdos proceden a embalsamarlos en la siguiente forma: luego de fijado el recuerdo con pelos y señales, lo envuelven de pies a cabeza en una sábana negra y lo colocan parado contra la pared de la sala, con un cartelito que dice: «Excursión a Quilmes», o: «Frank Sinatra».

Los cronopios, en cambio, esos seres desordenados y tibios, dejan los recuerdos sueltos por la casa, entre alegres gritos, y ellos andan por el medio y cuando pasa corriendo uno, lo acarician con suavidad y le dicen: «No vayas a lastimarte», y también: «Cuidado con los escalones». Es por eso que las casas de los famas son ordenadas y silenciosas, mientras que en las de los cronopios hay gran bulla y puertas que golpean. Los vecinos se quejan siempre de los cronopios, y los famas mueven la cabeza comprensivamente y van a ver si las etiquetas están todas en su sitio.

Cuentos completos (2010), vol. 1, Madrid, Alfaguara, p. 506.

Relojes

Un fama tenía un reloj de pared y todas las semanas le daba cuerda con gran cuidado. Pasó un cronopio y al verlo se puso a reír, fue a su casa e inventó el reloj-alcachofa o alcaucil, que de una y otra manera puede y debe decirse.

El reloj alcaucil de este cronopio es un alcaucil de la gran especie, sujeto por el tallo a un agujero de la pared. Las innumerables hojas del alcaucil marcan la hora presente y además todas las horas, de modo que el cronopio no hace más que sacarle una hoja y ya sabe una hora. Como las va sacando de izquierda a derecha, siempre la hoja da la hora justa, y cada día el cronopio empieza a sacar una nueva vuelta de hojas. Al llegar al corazón el tiempo no puede ya medirse, y en la infinita rosa violeta del centro el cronopio encuentra un gran contento, entonces se la come con aceite, vinagre y sal, y pone otro reloj en el agujero.

Cuentos completos (2010), vol. 1, Madrid, Alfaguara, p. 507.

El almuerzo

No sin trabajo un cronopio llegó a establecer un termómetro de vidas. Algo entre termómetro y topómetro, entre fichero y curriculum vitae.

Por ejemplo, el cronopio en su casa recibía a un fama, una esperanza y un profesor de lenguas. Aplicando sus descubrimientos estableció que el fama era infra-vida, la esperanza para-vida, y el profesor de lenguas inter-vida. En cuanto al cronopio mismo, se consideraba ligeramente super-vida, pero más por poesía que por verdad.

A la hora del almuerzo este cronopio gozaba en oír hablar a sus contertulios, porque todos creían estar refiriéndose a las mismas cosas y no era así. La inter-vida manejaba abstracciones tales como espíritu y conciencia, que la para-vida escuchaba como quien oye llover —tarea delicada. Por supuesto, la infra-vida pedía a cada instante el queso rallado, y la super-vida trinchaba el pollo en cuarenta y dos movimientos, método Stanley Fitzsimmons. A los postres las vidas se saludaban y se iban a sus ocupaciones, y en la mesa quedaban solamente pedacitos sueltos de la muerte.

Cuentos completos (2010), vol. 1, Madrid, Alfaguara, p. 508.

Historia

Un cronopio pequeñito buscaba la llave de la puerta de la calle en la mesa de luz, la mesa de luz en el dormitorio, el dormitorio en la casa, la casa en la calle. Aquí se detenía el cronopio, pues para salir a la calle precisaba la llave de la puerta.

Cuentos completos (2010), vol. 1, Madrid, Alfaguara, p. 514.

Haga como si estuviera en su casa

Una esperanza se hizo una casa y le puso una baldosa que decía: «Bienvenidos los que llegan a este hogar». Un fama se hizo una casa y no le puso mayormente baldosas. Un cronopio se hizo una casa y siguiendo la costumbre puso en el porche diversas baldosas que compró o hizo fabricar. Las baldosas estaban colocadas de manera que se las pudiera leer en orden. La primera decía: Bienvenidos los que llegan a este hogar. La segunda decía: La casa es chica, pero el corazón es grande. La tercera decía: La presencia del huésped es suave como el césped. La cuarta decía: Somos pobres de verdad, pero no de voluntad. La quinta decía: Este cartel anula todos los anteriores. Rajá, perro.

Cuentos completos (2010), vol. 1, Madrid, Alfaguara, p. 520.

Terapias

Un cronopio se recibe de médico y abre un consultorio en la calle Santiago del Estero. En seguida viene un enfermo y le cuenta cómo hay cosas que le duelen y cómo de noche no duerme y de día no come.

—Compre un gran ramo de rosas— dice el cronopio.

El enfermo se retira sorprendido, pero compra el ramo y se cura instantáneamente. Lleno de gratitud acude al cronopio, y además de pagarle le obsequia, fino testimonio, un hermoso ramo de rosas. Apenas se ha ido el cronopio cae enfermo, le duele por todos lados, de noche no duerme y de día no come.

Cuentos completos (2010), vol. 1, Madrid, Alfaguara, p. 521.

LA VUELTA AL DÍA EN OCHENTA MUNDOS

Por escrito una gallina

Con lo que pasa es nosotras exaltante. Rápídamente del posesionadas mundo estamos hurra. Era un inofensivo aparentemente cohete lanzado Cañaverl americanos Cabo por los desde. Razones se desconocidas por órbita de la desvió, y probablemente algo al rozar invisible la tierra devolvió a. Cresta nos cayó en la paf, y mutación golpe estramos de. Rápídamente 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 qué.

La vuelta al día en ochenta mundos (1984), vol. 1, Madrid, Siglo XXI de España, p. 170.

ÚLTIMO ROUND

Patio de tarde

A Toby le gusta ver pasar a la muchacha rubia por el patio. Levanta la cabeza y remueve un poco la cola, pero después se queda muy quieto, siguiendo con los ojos la fina sombra que a su vez va siguiendo a la muchacha rubia por las baldosas del patio. En la habitación hace fresco, y Toby detesta el sol de la siesta; ni siquiera le gusta que la gente ande levantada a esa hora, y la única excepción es la muchacha rubia. Para Toby la muchacha rubia puede hacer lo que se le antoje. Remueve otra vez la cola, satisfecho de haberla visto, y suspira. Es simplemente feliz, la muchacha rubia ha pasado por el patio, él la ha visto un instante, ha seguido con sus grandes ojos avellana la sombra en las baldosas. Tal vez la muchacha rubia vuelva a pasar. Toby suspira de nuevo, sacude un momento la cabeza como para espantar una mosca, mete el pincel en el tarro, y sigue aplicando la cola a la madera terciada.

Último round (1974), vol. 1, México, Siglo XXI, p. 42.

La protección inútil

Lo sé muy bien, soy de una timidez enfermiza, estar en el mundo me es de hierro, me es guijarro. Hasta el agua, casi siempre mi aliada, resbala seca y hostil contra estos labios que la quisieran almendra y encaje; al atardecer, bajo la luz ambigua que me permite errar por la ciudad, el perfil de las nubes, ese perfil suavísimo, lacera brutalmente mi piel y me obliga a huir gritando, a refugiarme bajo los portales. Me aconsejan que viaje en subterráneo para mayor seguridad, o que me compre un sombrero de alas flotantes. De nada vale que me hablen con el tono que suscitan los niños, yo miro hacia lo lejos donde sin embargo hay una golondrina esperando para afilar sus tijeras en mi cuello. Los consejeros municipales han llegado a votar créditos para mi protección, la gente se preocupa por mí.

Gracias, señoras y señores, me gustaría retribuir tanta gentileza con ternura y civilidad; desgraciadamente ustedes estarán siempre allí y eso es acantilado a pique, máquina para moler la sombra, insoportable exageración de una bondad armada de garras de coral. Cada vez me parece más penoso complicar la existencia ajena, pero no queda ninguna isla desierta, ninguna arboleda de mala fama, ni siquiera un corralito para encerrarme en él y, desde allí, mirar a los demás bajo la luz de la alianza. ¿Tengo yo la culpa, oh tierra poblada de espinas, de ser un unicornio?

Último round (1974), vol. 2, México, Siglo XXI, p. 21.

Cortísimo metraje

Automovilista en vacaciones recorre las montañas del centro de Francia, se aburre lejos de la ciudad y de la vida nocturna. Muchacha le hace el gesto usual del autoestop tímidamente pregunta si dirección Beaune o Tournus. En la carretera unas palabras, hermoso perfil moreno que pocas veces pleno rostro, lacónicamente a las preguntas del que ahora, mirando los muslos desnudos contra el asiento rojo. Al término de un viraje el auto sale de la carretera y se pierde en lo más espeso. De reojo sintiendo cómo cruza las manos sobre la minifalda mientras el terror poco a poco. Bajo los árboles una profunda gruta vegetal donde se podrá, salta del auto, la otra portezuela y brutalmente por los hombros. La muchacha lo mira como si no, se deja bajar del auto sabiendo que en la soledad del bosque. Cuando la mano por la cintura para arrastrarla entre los árboles, pistola del bolso y a la sien. Después billetera, verifica bien llena, de paso roba el auto que abandonará algunos kilómetros más lejos sin dejar la menor impresión digital porque en este oficio no hay que descuidarse.

Último round (1974), vol. 2, México, Siglo XXI, p. 56.

La inmiscusión terrupta

Como no le melga nada que la contradigan, la señora Fifa se acerca a la Tota y ahí nomás le flamenca la cara de un rotundo mofo. Pero la Tota no es inane y de vuelta le arremulga tal acario en pleno tripolio que se lo ladea hasta el copo.

—¡Asquerosa! —brama la señora Fifa, tratando de sonsonarse el ayelmado tripolio que ademenos es de satén rosa. Revoleando una mazoca más bien prolapsa, contracarga a la crimea y consigue marivolarle un sueño a la Tota que se desporrona en diagonía y por un momento horadra el raire con sus abroncojantes bocinomias. Por segunda vez se le arrumba un mofo sin merma a flamencarle las mecochas, pero nadie le ha desmunido el encuadre a la Tota sin tener que alanchufarse su contragofia, y así pasa que la señora Fifa contrae una plica de miercolamas a media resma y cuatro peticuras de ésas que no te dan tiempo al vocifugio, y en eso están arremulgándose de ida y de vuelta cuando se ve precivenir al doctor Feta que se inmolye inclótumo entre las gladiofantas.

—¡Payahás, payahás! —crona el elegantiorum, sujetirando de las desmecenras empebufantes. No ha terminado de halar cuando ya le están manocrujiendo el fano, las colotas, el rijo enjuto y las nalcunias, mofo que arriba y sueño al medio y dos miercolanas que para qué.

—¿Te das cuenta? —sinterruge la señora Fifa.

—¡El muy cornaputo! —vociflama la Tota.

Y ahí nomás se recompalmean y fraternulian como si no se hubieran estado polichantando más de cuatro cafotos en plena tetamancia; son así las tofifas y las fitotas, mejor es no terruptarlas porque te desmunen el persiglotio y se quedan tan plopas.

Último round (1974), vol. 2, México, Siglo XXI, p. 110.

TERRITORIOS

Riesgo de las biografías

Por si fuera poco me pone a mí en su ridículo tinglado. A mí, Felipe, el rey. Con qué derecho, desde qué privilegio: un villano, un argentino según los llaman, esa mezcla informe de espermas venidas de los cuatro rumbos. Y ni siquiera mestizo —mitad placer castellano, mitad lamentación de india apenas núbil—; su intolerable osadía de escribirme aquí, obligándome a la humillación de insultarlo mientras otros negocios esperan en la antecámara, el legado del duque de Hungría, los tesoreros de la real armada. Ah, pero por esta cruz que el menguado va a recibir su.

Ah. Era de prever que me pondría un punto allí donde yo iba a decirle lo que merece por tanta. Está visto: otro. El muy buja. Y dale. Pero hay algo que no puede, y es impedirme pensar que es un. Mal que le duela lo he pensado con todas las letras, eso no ha de quitármelo aunque solo me deje decir lo que le plazca. Volvamos, pues, a los negocios de la corte. Entrad, entrad, conde, que os cuente este lance, en verdad que. ¿Y ahora? ¿A qué viene esto? ¿De manera que también pretende que abjure de mi lengua, que la prostituya a su jerga de mancebía? Curioso, me dejó pasar mancebía, acaso se distrae por momentos. Hola, conde, acercaos para que os. Pues no, ahí está otra vez, imposible hablarle al de Peñaranda a menos que, nada cuesta intentarlo, a ver, che, vení que te cuente una cosa.

—Servidor —dice el conde, y quiere la suerte que la expresión valga también en el nivel vulgar al que descaradamente pretende rebaja. Está bien, inútil perder más tiempo, ahora sé que lo exige todo de mí, el pensar y el decir, todo a su gusto. Sin duda goza como un cer. Quise decir que sin duda goza en este mismo instante porque estoy acatando su voluntad, yo, Felipe. Su voluntad, yo, el rey.

Territorios (1978), México, Siglo XXI, p. 76.

Efectos del qué dirán

Es bastante comprensible que si en una casa no tienen teléfono, a la familia le caiga más bien mal que a la hora del almuerzo empiece a sonar apremiantemente la campanilla, y que la primera reacción del padre sea ordenarle al Pedro que vaya a ver quién llama a la puerta.

Desde luego el padre ordena y el Pedro obedece sin que ninguno de los dos ignore que es inútil, puesto que allí cualquiera sabe que la campanilla de la puerta suena de una manera por completo diferente.

Por eso cuando el Pedro vuelve y balancea negativamente la cabeza y parte del cuerpo, el padre y la madre se miran un momento como consultándose.

La campanilla suena otra vez, en realidad ha seguido sonando todo el tiempo pero ahora se diría que suena más fuerte.

El padre se encoge de hombros, ha hecho lo que podía.

La madre sigue mirándolo, escuchando la campanilla que suena y suena. «De todas maneras habría que atender», dice al final y sin dirigirse a nadie en particular.

«Andá vos», le ordena el padre a la Yolanda que es la mayor.

«¿Pero adónde?, dice la Yolanda.

«Haga lo que le manda su padre», dice la madre.

La Yolanda se levanta indecisa, se quita la servilleta.

«Bueno, ¿y qué digo?», pregunta como para ganar tiempo.

Todos se miran mientras la campanilla suena cada vez más irritada, más urgente.

«Decí que se equivocaron de número», ordena el padre.

«Y volvé en seguida que se te enfría la polenta», agrega la madre como si quisiera quitarle importancia a tanto ir y venir por la casa.

Territorios (1978), México, Siglo XXI, p. 80.

UN TAL LUCAS

Amor 77

Y después de hacer todo lo que hacen, se levantan, se bañan, se entalcan, se perfuman, se peinan, se visten, y así progresivamente van volviendo a ser lo que no son.

Cuentos completos (2010), vol. 1. Madrid, Alfaguara, p. 296.

PAPELES INESPERADOS

La fe en el tercer mundo

A las ocho de la mañana el padre Duncan, el padre Heriberto y el padre Luis empiezan a inflar el templo, es decir que están a la orilla de un río o en un claro de la selva o en cualquier aldea cuanto más tropical mejor, y con ayuda de la bomba instalada en el camión empiezan a inflar el templo mientras los indios de los alrededores los contemplan desde lejos y más bien estupefactos porque el templo que al principio era como una vejiga aplastada se empieza a enderezar, se redondea, se esponja, en lo alto aparecen tres ventanitas de plástico coloreado que vienen a ser los vitrales del templo, y al final salta una cruz en lo más alto y ya está, plop, hosanna, suena la bocina del camión a falta de campana, los indios se acercan asombrados y respetuosos y el padre Duncan los incita a entrar mientras el padre Luis y el padre Heriberto los empujan para que no cambien de idea, de manera que el servicio empieza apenas el padre Heriberto instala la mesita del altar y dos o tres adornos con muchos colores que por lo tanto tienen que ser extremadamente santos, y el padre Duncan canta un cántico que los indios encuentran sumamente parecido a los balidos de sus cabras cuando un puma anda cerca, y todo esto ocurre dentro de una atmósfera sumamente mística y una nube de mosquitos atraídos por la novedad del templo, y dura hasta que un indiecito que se aburre empieza a jugar con la pared del templo, es decir que le clava un fierro nomás para ver cómo es eso que se infla y obtiene exactamente lo contrario, el templo se desinfla precipitadamente y en la confusión todo el mundo se agolpa buscando la salida y el templo los envuelve, los aplasta, los cobija sin hacerles daño alguno por supuesto pero creando una confusión nada propicia a la doctrina, máxime cuando los indios tienen una amplia ocasión de escuchar la lluvia de coños y carajos que distribuyen los padres Heriberto y Luis mientras se debaten debajo del templo buscando la salida.

Papeles inesperados (2009), ed. de Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga, Madrid, Alfaguara, pp. 110-11.

Secuencias

Dejó de leer el relato en el punto donde un personaje dejaba de leer el relato en el lugar donde un personaje dejaba de leer y se encaminaba a la casa donde alguien que lo esperaba se había puesto a leer un relato para matar el tiempo y llegaba al lugar donde un personaje dejaba de leer y se encaminaba a la casa donde alguien que lo esperaba se había puesto a leer un relato para matar el tiempo.

Papeles inesperados (2009), ed. de Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga, Madrid, Alfaguara, pp. 112.