

nexo

nº6 REVISTA
INTERCULTURAL
DE ARTE Y
HUMANIDADES
DEL ASESORADO DE
ESTUDIANTES
DE LIEHC

año 2009



Dinámicas de lo mínimo

CÓMO COLABORAR

NEXO

Revista Intercultural
de Arte y Humanidades de
la Sección de Estudiantes
del Instituto de Estudios
Hispanicos de Canarias
Nº6 / 2009

EDITA

Instituto de Estudios
Hispanicos de Canarias.
Sección de Estudiantes.

DIRIGE

Darío Hernández Hernández

CONSEJO DE REDACCIÓN

Luis Gómez Santacreu
Iris Barbuzano Delgado
Jerónimo de Francisco Navarro
Iván López González
David Martín López
Óscar García García

FOTOGRAFÍA DE PORTADA

Mati de Taoro
detaoro.deviantart.com/gallery

DISEÑO ORIGINAL

:rec retoque estudio creativo
retoqueec.com

MAQUETACIÓN

Guille Gómez

Instituto de Estudios
Hispanicos de Canarias
C/Quintana, 18
38400 Puerto de la Cruz
S/C de Tenerife
Teléfono: 922 388 607
Fax: 922 383 731
iehcan.com
info@iehcan.com

IMPRIME

Imprenta Newys

DEPÓSITO LEGAL

TF 1091/03

ISSN

1696-4691

El Instituto de Estudios
Hispanicos de Canarias no
se hace responsable de las
opiniones vertidas en esta
publicación

Envía tus artículos, reseñas u obras de creación al correo electrónico nexo.iehcan@gmail.com o, en CD, a la siguiente dirección de correo postal: Instituto de Estudios Hispanicos de Canarias, C/ Quintana, nº 18, Puerto de la Cruz (38400), Santa Cruz de Tenerife.

Los trabajos deberán presentarse debidamente ajustados a las siguientes normas generales de publicación:

1.- Los artículos deberán constar de un mínimo de cuatro páginas y un máximo de ocho con tipo de letra Times New Roman 12 y a espacio 1'5 de interlineado. Las reseñas constarán de un mínimo de dos páginas y un máximo de cuatro.

2.- La *cursiva* se empleará para los extranjerismos y para los títulos de libros y revistas. En el texto no se incluirán palabras subrayadas y se evitará resaltar palabras con el uso de las MAYÚSCULAS y de la **negrita**.

3.- Los títulos de los trabajos deben ir en letras mayúsculas. Debajo del título, el autor colocará su nombre tal y como desea que aparezca (uno o dos apellidos, etcétera).

4.- El texto debe ir lo más limpio posible, evitando símbolos extraños y raras tabulaciones. Cada nuevo párrafo se iniciará con sangrado y sin dejar doble espacio entre párrafos.

5.- Las citas que se incluyan deberán ir entre comillas angulares y en letra redonda, siguiendo el siguiente orden cuando deban entrecomillarse partes de un texto ya entrecomillado: «..."/..."/..."/..."/...». La supresión de alguna parte del texto citado se señalará con puntos suspensivos entre corchetes: [...]. Las citas largas podrán separarse en párrafo aparte con tipo de letra Times New Roman 10 y a espacio 1'5 de interlineado.

6.- Las notas deben ir a pie de página con numeración corrida a lo largo de todo el texto y con tipo de letra Times New Roman 10 y a espacio sencillo de interlineado. Se usarán en ellas, cuando proceda, las abreviaturas siguientes en letra redonda: op. cit. (*opus citatus*), ib. (*ibidem*), vid. (*vide*), p., pp. (página/s), ed., eds. (edición/es y editor/es), coord., coords. (coordinador/es), trad., trads. (traductor/es).

7.- La páginas de los trabajos irán sin numerar y sin ningún tipo de encabezado o pie de página especiales.

8.- El sistema de cita bibliográfica es el siguiente: **Cita de un libro:** Edelweis Serra, *Tipología del cuento literario*, Cupsa, Madrid, 1978, p. 177. **Cita de un capítulo de un libro:** Carlos Jiménez Aribas, «Minicuento y poema en prosa: un esbozo comparativo», en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo, eds., *El cuento en la década de los noventa*, Visor, Madrid, 2001, pp. 703-711. **Cita de un artículo de una revista:** José Manuel García-García, «El aforismo o la tradición de lo hiperbreve», *Quimera*, 222, 2002, pp. 20-24. **Cita de un artículo de un periódico o suplemento:** Rafael Fuentes, «Contra el personaje débil», *ABC Literario*, 2-11-1991, p. 15. En las **citas de los recursos electrónicos** se indicará la información necesaria para el acceso al documento correspondiente. Si se añade **bibliografía** al final de los trabajos, se seguirán estos mismos patrones de cita, pero ordenando las referencias alfabéticamente por los apellidos de los autores.

9.- Si el autor desea ilustrar su trabajo con alguna imagen, le rogamos que nos la haga llegar como archivo adjunto o integrada en el texto. Las imágenes deberán estar liberadas de *copyright* ©.

10.- Todas las colaboraciones deberán acompañarse de un breve perfil biográfico y profesional del autor.

Realiza tus consultas y sugerencias dirigiéndote a nexo.iehcan@gmail.com o a info@iehcan.com.

Editorial	4
ARTÍCULOS	
Juan Ramón Jiménez, teoría y práctica de la microrrelativa	
Darío Hernández.....	5
Los novísimos del microrrelato argentino	
Basilio Pujante Cascales.....	10
Tensiones de lo mínimo en la poesía de Alejandra Pizarnik	
Javier Izquierdo Reyes.....	15
Mínimas estructuras lingüísticas. Fonética y Fonología: Breve repaso	
Carolina Jorge Trujillo.....	19
Microhistoria: El estudio de la vida cotidiana	
Javier Luis Álvarez Santos.....	22
Microfísica del poder: Recordando a Foucault	
Ardiel Z. Rodríguez Batista.....	26
Minimalismo e identidad femenina. Cine y publicidad	
José Miguel Viña Hernández.....	30
Nanotecnología: Un futuro de miniaturas	
David Díaz Martín.....	33
RESEÑAS	
Argumentos en busca de un autor, de Bruno Mesa	
Abulia Dezer Ebrò.....	39
CREACIÓN LITERARIA	
POEMAS	
Miguel Ángel Alonso.....	41
Joaquín Lameiro.....	43
Ramiro Rosón.....	44
AFORISMOS	
Roberto García de Mesa.....	45
Miguel Ángel Alonso.....	46
ENTREVISTA	
David Roas, investigación y creación de lo mínimo	
Darío Hernández.....	50
Microrrelatos de David Roas	54

Quizá el síntoma más representativo de nuestro tiempo consista en el creciente valor de lo pequeño en medio de la compleja e intrincada red que pone en conexión interna el pluralismo social a nivel planetario. Desaparecidos aquellos «grandes relatos» que en su simpleza explicativa se orientaban al futuro como solución a todos los males del presente, la mirada sociológica, científica, artística o literaria ya no busca proyectarse hacia el horizonte de lo lejano y lo grandilocuente, sino más bien hacia lo mínimo y lo cercano; no hacia la extraña aventura de lo inalcanzable, sino hacia la acogedora empresa de lo que nos es próximo y se encuentra a nuestro alcance, en un tamaño directamente manejable.

La ciencia moderna comenzó observando el universo infinito y su movimiento. Un instrumento manual, el telescopio, lo hizo posible. Fue entonces cuando empezamos a saber de nuestros auténticos límites, de nuestro descentramiento y pequeñez en medio de la inmensidad cósmica. Se inauguraba así la era de la introspección, el final de todo antropocentrismo. Hoy, al cabo de los siglos, el pensamiento humanista, apoyado en el espectacular avance de la ciencia, ha culminado casi definitivamente aquel proceso iniciado con los descubrimientos telescópicos de Galileo y estamos asistiendo a la revolución de lo pequeño, de lo mínimo, como expresión más acertada de nuestros límites, pero también de nuestras virtudes epistemológicas y artísticas. Todo lo que seamos capaces de conocer y crear deberá partir de la premisa de lo cercano e inmanente, nunca de la especulación trascendental e inaccesible.

Este nuevo giro de tuerca copernicano hacia lo pequeño, dijimos, es síntoma de una tendencia histórica, pero aquello que demuestra o quiere demostrar el síntoma y si es ello filosóficamente bueno o malo, eso no lo sabemos a ciencia cierta. No hay diagnóstico posible. Este es, precisamente, el enigma de nuestra época. Por ahora, solo podemos dar algunas definiciones del problema, como esta que propone Edgar Morin, el teórico del pensamiento complejo, cuando señala que:

El problema de nuestra civilización es de una extrema complejidad, por un lado porque esta civilización comporta al mismo tiempo rasgos excepcionalmente positivos y rasgos excepcionalmente negativos, de los que no podremos predecir cuáles se convertirán en dominantes, por otro lado porque constituye un conjunto interrelacionado en bucle, donde cada elemento es a la vez producto y productor, causa y efecto, y donde no podemos aislar un determinante «en última instancia», que permitiría a una palabra-maestra explicarlo todo, y por ello mismo, encontrar fácilmente una solución simple.¹

1 Edgar Morin, *Para una política de la civilización*, Álvaro Miguel Malaina Martín, trad., Paidós, Barcelona, 2009, p. 41.

Así pues, se imponía ya como una obligación para nuestra revista, abierta al estudio de las humanidades y las ciencias y también a la creación artística, la revisión de un fenómeno que ha trascendido las fronteras de la modernidad para situarse como una de las claves del mundo contemporáneo o de la postmodernidad, como algunos prefieren denominar a nuestra época actual. Hablamos, sin ir más lejos, de lo que hemos definido como *dinámicas de lo mínimo*, es decir, de todos aquellos aspectos relacionados con estos «viajes a la semilla» que humanistas, científicos y artistas han emprendido desde siempre, pero que ahora parecen haber encontrado realmente sus más desarrolladas formulaciones y en los más diversos ámbitos:

Para llegar a la poética de la sustracción, al menos es más, de Mies van der Rohe, se ha recorrido un largo trecho, desde la miniatura pictórica a la microfotografía (www.scienceart.nl), la nanotecnología y la minicomputación; sin olvidar el llamado microperiodismo (Vicente Verdú dixit); la ya cotidiana minifalda o el coche Nano, vehículo de bajo coste creado por una empresa de la India. Pero ahora parece que un nuevo viento cultural azota el paisaje con el regreso de nuevas fuerzas de lo nano (lo supernano), lo micro... [...] Veremos, en fin, en qué quedarán todas estas curiosas iniciativas, si logran consolidarse y dar obras de interés que consigan soportar el paso del tiempo. Hasta ahora, el panorama más alentador lo constituye la literatura, el microrrelato, a pesar de las extrañas resistencias con que ha empezado a toparse.²

Muchos han sido los jóvenes investigadores y creadores que han decidido colaborar con este último número de *Nexo*, el cual ha mantenido, como no podía ser de otra manera, el carácter abierto e interdisciplinar que ha identificado siempre a nuestra revista. Sin duda, *Nexo* ha ido alcanzando, con cada una de sus entregas, unas mayores cotas de calidad y difusión, gracias a sus antiguos y nuevos colaboradores, pero también al papel desempeñado por sus más comprometidos lectores, los que exigen que cada vez más y mejor satisfaga nuestra revista sus necesidades informativas, culturales y estéticas.

Con este nuevo número, por tanto, mediante el que incidimos modestamente, y dentro de nuestras posibilidades, en estas actuales dinámicas de lo mínimo, colocamos a *Nexo* en primera línea de batalla, si tenemos en cuenta la trascendencia que el fenómeno de lo micro ha ido cobrando con el paso del tiempo en la investigación humanística y científica, así como en la creación artística.

2 Fernando Valls, «En torno al microrrelato español: para acabar de una vez por todas con algunos malentendidos», en *Soplando vidrio y otros estudios sobre el microrrelato español*, Páginas de Espuma, Madrid, 2008, pp. 299-300.

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, TEORÍA Y PRÁCTICA DE LA MICRONARRATIVA

Juan Ramón Jiménez quizá no solo sea el precursor en España del género literario del microrrelato, algo en lo que parecen coincidir la mayoría de investigadores dedicados al asunto, sino, además, el primer teórico moderno en nuestro país sobre la brevedad narrativa, pues mostró ser perfectamente consciente, si bien no de estar contribuyendo a la creación de un género literario nuevo, sí de la relevancia que este tipo de textos narrativos breves suponían en la trayectoria estética de su propia obra y, posiblemente, del papel que jugaban en el contexto literario hispánico de la época. De ahí, por tanto, sus frecuentes formulaciones teóricas al respecto y su coherente puesta en práctica de ellas.

Según Teresa Gómez Trueba, son tres los aspectos que determinan la conexión de J.R.J. con esta estética de la brevedad y que permiten explicar el camino que llevó a nuestro autor a componer los textos que integran libros como, por poner dos ejemplos significativos, *Cuentos largos* o *Crímenes naturales*.¹ “En primer lugar, el proceso de depuración al que progresivamente somete a toda su obra poética y que viene a desembocar en toda una estética de la desnudez y el silencio. En segundo lugar, y como consecuencia de lo anterior, su prejuicio estético hacia el género de la novela, entendido en el sentido más tradicional, por su consabida exigencia de desarrollar una trama o argumento. Y, por último, una (pos)moderna atracción por lo fragmentario y la ruptura de fronteras genéricas”.² Así pues, y siguiendo en la misma dirección señalada por esta investigadora, podemos intentar ahora nosotros el análisis de cada uno de estos puntos, apoyándonos en los textos de J.R.J. para demostrar cómo sus propuestas teóricas mantienen una transparente correspondencia con sus creaciones literarias.

1.- EL ARTE DE DESNUDAR EL TEXTO

El camino emprendido por J.R.J. dedicado a la esencialización y depuración de sus versos comienza decididamente con poemarios como *Estío* (1916), *Sonetos espirituales* (1917) o *Eternidades* (1918), los cuales marcan el inicio de una nueva etapa en su evolución poética que “abre el espacio del llamado purismo, tendencia que, dentro de la ancha corriente simbolista, corresponde ya al período histórico-estético

¹ *Cuentos largos* y *Crímenes naturales* son dos libros de publicación póstuma. El primero de ellos fue fechado por J.R.J. en 1917-1924 y anunciado por primera vez en 1924 en la revista *España* (también titulado *Poesía en prosa*, *Verso en prosa* o *Leyenda en prosa*). El segundo libro está compuesto por prosas tardías, probablemente escritas entre 1936 y 1954, en la época de su exilio en América. La primera edición conjunta de estos libros, junto con *Edad de oro* y *Hombre compasivo*, fue elaborada por Arturo del Villar y publicada en 1979 por la Editorial Bruguera, que volvió a reeditar la obra en 1983. No obstante, el mismo Arturo del Villar, en la edición de 1994 de Seix Barral, desestima estas dos ediciones anteriores por sus innumerables erratas y pide que ambas sean “olvidadas para siempre, y que la presente sea considerada la primera edición de *Historias y cuentos*” (Arturo del Villar, “Cómo contaba Juan Ramón Jiménez la belleza de cada día”, en Juan Ramón Jiménez, *Historias y cuentos*, Arturo del Villar, ed., Seix Barral, Barcelona, 1994, p. 66).

² Teresa Gómez Trueba, “Juan Ramón Jiménez y el arte de descontar el cuento”, en Irene Andrés-Suárez y Antonio Rivas, eds., *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, Menoscuarto, Palencia, 2008, p. 292.



de la vanguardia”.³ De la misma manera, tal y como plantea Gómez Trueba, “quizás el paralelo estético y formal de libros como *Eternidades*, sea en el ámbito de la prosa lírica proyectos como el de *Cuentos largos*”.⁴ Ya el propio título de *Cuentos largos* nos permite hacernos una idea de la conciencia que de lo novedoso de su proyecto tenía J.R.J. Se trata, por supuesto, de un título cargado de ironía, pues todos los textos que componen el libro (poemas en prosa y microrrelatos) son, sin duda, cortos, “aunque el tema o argumento es largo porque contiene un muestrario de todos los sentimientos humanos. La extensión del relato no se halla en la forma, sino en su contenido espiritual”.⁵

El libro *Cuentos largos* aparece encabezado a manera de prólogo, además, por un pequeño texto que constituye realmente toda una declaración de intenciones estéticas y que, aunque ha sido citado en multitud de ocasiones por otros autores, quizá convenga reproducirlo aquí nuevamente:

CUENTOS LARGOS

¡Cuentos largos! ¡Tan largos! ¡De una página! ¡Ay, el día en que los hombres sepamos todos agrandar una chispa hasta el sol que un hombre les dé concentrado en una chispa, el día en que nos demos cuenta que nada tiene tamaño y que, por lo tanto, basta lo suficiente; el día en que comprendamos que nada vale por sus

3 Miguel Martínón, “El legado de Juan Ramón”, 2C. *Revista Semanal de Ciencia y Cultura, La Opinión de Tenerife*, 44, 20-07-2000, p.13.

4 Teresa Gómez Trueba, op. cit., p. 24. Conste que la autora emplea la expresión “prosa lírica” para referirse a toda la prosa literaria y ficcional de J.R.J., en oposición a la prosa de sus conferencias, correspondencias, etcétera.

5 Arturo del Villar, op. cit., p. 46.

dimensiones –y así acaba el ridículo que vio Micromegas y que yo veo cada día–; y que un libro puede reducirse a la mano de una hormiga porque puede amplificarlo la idea y hacerlo el universo!

Asimismo, la enorme cantidad de aforismos que J.R.J. compuso a lo largo de su vida dan muestra tanto de su práctica habitual de las más diversas modalidades de la minificción, no solo del microrrelato, como de la sistematicidad de sus reflexiones en torno a la brevedad literaria, llevadas a cabo a través de muchos de estos aforismos, recopilados en su libro *Ideología*, también publicado póstumamente. Algunos de ellos, relacionados con lo que venimos diciendo, son, por ejemplo, los tres que reproducimos a continuación:

La descripción prolija es completamente inútil. ¡Oh, una frase corta espiritual única, que lo evoque todo sin decirlo! El verdadero arte no debe mostrar, sino evocar. Y como en nuestra mente de viajeros eternos de la vida y del ideal no hay nada definido, la evocación hará surgir enjambres pintorescos, llenos de la verdadera virtud de realidad, confusos y bellos, como la vida.⁶

Cada vez me parece peor la pintura grande, la música grande, la escritura grande. Tan pesado me parece un poema largo como un discurso. La vida no es larga, sino intensa.⁷

Arte es quitar lo que sobra.⁸

Aunque ninguno de los libros de J.R.J. está compuesto exclusivamente por microrrelatos, pues estos conviven claramente con los poemas en prosa (unos absolutamente líricos y otros narrativos), no cabe duda de que en los *Cuentos largos* predomina lo narrativo breve y, por tanto, los microrrelatos, muchos de los cuales poseen rasgos asociados, hoy en día, al microrrelato contemporáneo. En este último sentido, por ejemplo, resulta curioso observar cómo, muchos años antes de que Augusto Monterroso publicase “El dinosaurio”, ya J.R.J. había cultivado el microrrelato en su modalidad hiperbreve, con composiciones

6 Juan Ramón Jiménez, *Ideología*, Antonio Sánchez Romeralo, ed., Anthropos, Barcelona, 1990, p. 82.

7 Ib., p. 739.

8 Ib.

como la siguiente:

LA CABRÓ

...Lo único que me faltaba es matarme.
Y entonces, ella, que quería hacer algo
como él y por él, se mató.⁹

Otro de los libros representativos del cultivo de la micronarrativa por parte de J.R.J. es, como ya planteamos antes, *Crímenes naturales*, el cual nos da pie para analizar “su prejuicio estético hacia el género de la novela”, del que habla Gómez Trueba.

2.- LAS NOVELAS IMPOSIBLES

Es el propio J.R.J. quien nos explica el origen del libro *Crímenes naturales* y su título en el prólogo “Una justificación”, el que tituló, de forma manuscrita, como “De «Crímenes naturales», boceto de novelas que yo hubiera querido escribir”. Asimismo, anotó también en otra ocasión una relación de títulos tras el membrete “Novelas posibles que yo hubiera querido desarrollar”.¹⁰ Si siguiésemos al pie de la letra estas indicaciones del autor, podríamos considerar que verdaderamente los textos contenidos en *Crímenes naturales* no son más que esquemas o esbozos literarios de novelas nunca realizadas. Sin embargo, la cuestión resulta mucho más compleja después de leerlos, pues, en realidad, nos encontramos nuevamente ante una colección de poemas en prosa y microrrelatos, a los que hay que valorar como obras acabadas en sí mismas, autónomas e independientes, cuyo contenido lírico o narrativo es completo.

Mientras que Arturo del Villar ha asegurado que

9 Ni Arturo del Villar ni Juan Casamayor Vizcaíno (editor de Juan Ramón Jiménez, *Cuentos de antología*, Clan, Madrid, 1999) incluyen este texto en sus antologías. Teresa Gómez Trueba, en cambio, asevera en la suya que “La cabró” pertenece al libro *Cuentos largos*. Cito por Juan Ramón Jiménez, *Cuentos largos y otras prosas narrativas breves*, Teresa Gómez Trueba, ed., Menoscuarto, Palencia, 2008, p. 238.

10 Véase Arturo del Villar, op. cit., pp. 50-51. Este experimento juanramoniano supuestamente practicado en *Crímenes naturales* y consistente en presentar las novelas en su forma más sintética posible, cual si fueran cabezas reducidas por un jibaro, encuentra su paralelo en Hispanoamérica con un autor como Julio Torri y su texto “Prólogo de una novela que no escribiré nunca” (1912), en *El ladrón de ataúdes*, Fondo de Cultura Económica, México, 1987, pp. 33-37; o, más adelante en el tiempo, con Jorge Luis Borges y su irónico “Argumento de una novela que no escribiré” (1983), reproducido en Wilfrido H. Corral y Norma Klahn, eds., *Los novelistas como críticos*, vol. II, Fondo de Cultura Económica, México, 1991, pp. 650-651.

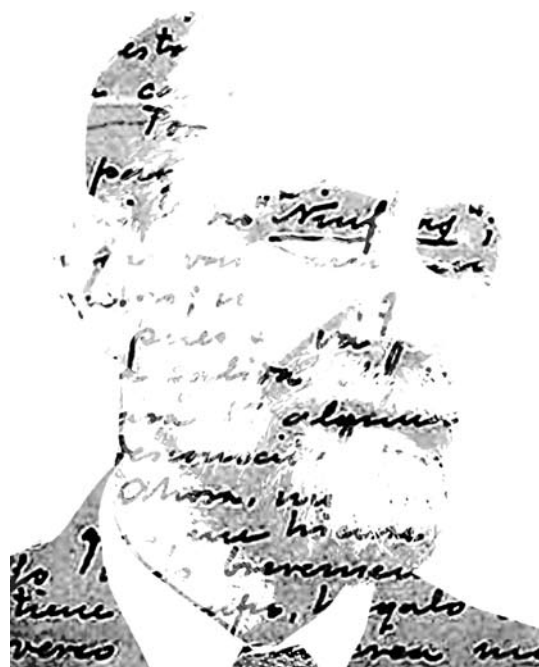
“perdimos, pues, un novelista en Juan Ramón Jiménez, que contaba con argumentos y bocetos para desarrollarlos cuando hubiera encontrado tiempo. Y su falta debió de ser probablemente la causa de que no adelantase su propósito”.¹¹ Teresa Gómez Trueba ha explicado que “la no realización del proyecto responde a alguna razón más que al mero desbordamiento por un exceso de planes acumulados. Una vez ideados los proyectos de novela, enseguida los abandonó, por lo que parece un cierto prejuicio hacia la figura del novelista y hacia la posibilidad de convertirse él, el Poeta por excelencia, en novelista. Da la sensación de que para Juan Ramón el escritor de brevedades merecía mucho más respeto que aquel que acostumbraba a escribir largo y tendido, es decir, el escritor de novelas”.¹²

No quiere decir esto, sin embargo, que J.R.J. no se plantease en más de una ocasión la escritura de novelas, pues es innegable que así fue, como demuestran sus propias palabras recogidas en diferentes fuentes. Pero también existen muchas otras afirmaciones en las que el mismo J.R.J. viene a reforzar esta última teoría de Teresa Gómez Trueba. Así, por ejemplo, si bien en 1930 Juan Guerrero Ruiz anotaba en su diario juanramoniano lo siguiente: “Finalmente, dice que quisiera dar seis novelas intelectuales de tamaño grande que tiene completamente pensadas y mucho ya escrito”,¹³ cerca de un año después, J.R.J. afirmaría que “tengo también hecho mucho de tres novelas, en las que

11 Arturo del Villar, op. cit., p. 51.

12 Teresa Gómez Trueba, op. cit., p. 296. Véase María Ángeles Sanz Manzano, “De por qué Juan Ramón Jiménez renunció a ser novelista: el poeta y su teoría de la novela”, *Revista de Literatura*, LXV, 130, 2003, pp. 471-500.

13 Juan Guerrero Ruiz, *Juan Ramón de viva voz*, Ínsula, Madrid, 1961, p. 54.



trabajé bastante hace tres años, pero yo no quiero ser novelista, aparecer como novelista, y entonces lo que pienso hacer es darlas como traducciones, inventando un nombre que responda a apellidos daneses, pues las quiero titular *Novelas del Danés*. Son *Hijo y Obra*, *La muchacha*, *Cristo Padre*, y otra".¹⁴ Afirmación esta que cabe poner en relación con otro de sus aforismos:

En la mayor parte de las novelas, de las obras teatrales, siento pena de que tanta palabra lleve sólo a un fin jeneralmente vulgar, del que nada se deduce; es como un rodeo, relativamente lírico, para volver de nuevo a la vida de que uno quisiera salir. La literatura en jeneral, debe ser sólo idealista; la poesía, solamente espiritual.¹⁵

Todo ello explica que durante su exilio americano, en el momento de redactar el prólogo de *Crímenes naturales*, J.R.J. hubiese abandonado ya la idea de componer alguna de las novelas proyectadas. De este modo, son muchos los textos de *Crímenes naturales*, como "La hijastra Boni", "El derecho", "La verdad", "Con idea", "El médico" o "Sujeto, momia, objeto", por citar algunos ejemplos, los que demuestran, no ya la presencia del microrrelato en la obra de J.R.J., sino la inexistencia en este libro de ningún texto a la espera de convertirse en novela, pues poseen todos ellos entidad propia, poniendo en práctica, junto a *Cuentos largos*, "toda una estética de la brevedad, que lógicamente entra en consonancia con la estética de la desnudez y el silencio que venía desarrollando y perfilando en paralelo a su quehacer poético".¹⁶

3.-RELACIONES INTERGENÉRICAS Y FRAGMENTARISMO

La concepción abierta y heterogénea que J.R.J. tenía de los géneros literarios quizá encuentre su origen ya en la época inicial de formación poética del autor. Con el simbolismo y el modernismo comienzan a replantearse seriamente las rígidas fronteras genéricas establecidas por el canon clásico, y los límites intergenéricos se extreman y se desdibujan sistemáticamente. Así, la inflexibilidad de normas genéricas no cuadraba con

la actitud poética de J.R.J., actitud que lo condujo, en múltiples ocasiones, a afrontar el fenómeno literario desde una perspectiva transgenérica y fragmentaria, aspecto este perceptible en la organización de un libro tan especial como *Diario de un poeta recién casado* (1917), con el que, según el propio J.R.J., "empieza el simbolismo moderno en la poesía española"¹⁷, o una obra tan difícil de clasificar como *Platero y yo* (1914, 1917), en la que nos centraremos ahora.

Tal como comenta María Victoria Utrera Torremocha al referirse a *Platero y yo*, "es evidente que cuando Juan Ramón comienza a escribir la obra está intentando, en la línea de otras prosas coetáneas, romper las fronteras genéricas que separaban la prosa del verso, adentrándose en un nuevo género intermedio entre el poema en prosa y el relato lírico, de ahí la variedad genérica de sus fragmentos y su difícil clasificación en términos absolutos",¹⁸ lo cual permite explicar, por un lado, el hecho de que los textos extraídos de *Platero y yo* hayan podido incorporarse a lo largo del tiempo tanto en antologías dedicadas al poema en prosa¹⁹ como a la micronarrativa –así lo ha hecho recientemente Gómez Trueba–, y, por otro, las conclusiones a las que investigadores como Benigno León Felipe han llegado, al considerar a *Platero y yo* "como una serie de poemas en prosa, no como un único poema en prosa, que, en conjunto, configuran otra entidad literaria que muy bien podría denominarse «relato poético». Esta solución, aunque pueda pecar de eclecticismo, nos parece válida, pues de esta manera se da respuesta a dos claves fundamentales de la obra: la indudable trabazón interna de sus partes, y, al mismo tiempo, la no menos indudable autonomía de las mismas."²⁰

17 Ricardo Gullón, *Conversaciones con Juan Ramón*, Taurus, Madrid, 1982, p. 92-93. Son varias las prosas narrativas breves que encontramos en *Diario de un poeta recién casado* y que ahora podemos leer y estudiar como estupendos microrrelatos, la mayoría de los cuales han sido incorporados por Teresa Gómez Trueba a su antología *Cuentos largos y otras prosas narrativas breves* y que quizá ya hubo identificado en su momento el mismo Ricardo Gullón, al referirse a muchos de ellos como "cuentecillos y chascarrillos en prosa" (Ricardo Gullón, "Un cambio en la poesía de Juan Ramón. El *Diario de un poeta recién casado*", *Ínsula*, 416-417, 1981, p. 5).

18 María Victoria Utrera Torremocha, *Teoría del poema en prosa*, Ediciones de la Universidad de Sevilla, 1999, p. 270.

19 Véase, por ejemplo, Guillermo Díaz-Plaja, *El poema en prosa en España. Estudio crítico y antología*, Gustavo Gili, Barcelona, 1956.

20 Benigno León Felipe, *El poema en prosa en España (1940-1990). Estudio crítico*, vol. I, Andrés Sánchez Robayna, dir., Universidad de La Laguna, 1999, [ftp://tesis.btk.ull.es/ccssyhum/cs86.pdf](http://tesis.btk.ull.es/ccssyhum/cs86.pdf), p. 142.

14 Ib., p. 165.

15 Juan Ramón Jiménez, *Ideología*, p. 71. Las variaciones ortográficas de la cita son obra, por supuesto, de J.R.J., que no solo cambiaba la g por la j, sino que, a menudo, llevaba a cabo este tipo de simplificaciones ortográficas: *estraño* en vez de *extraño*, *conciente* en vez de *consciente*, etcétera, acercando la escritura al habla pero obviando las reglas ortográficas del español.

16 Teresa Gómez Trueba, op. cit., p. 297.

Muy cercanos a esta última idea, pero, eso sí, a la luz de las investigaciones de mayor actualidad sobre la minificción literaria, podríamos incluir en este debate genérico –siguiendo los postulados del investigador mexicano Lauro Zavala– la clasificación de *Platero y yo*, no como una secuencia o serie de poemas en prosa que daría lugar a una novela lírica o a un relato poético, sino como una auténtica suma de microrrelatos integrados que da como resultado una novela fractal o paratáctica, es decir, compuesta por breves textos narrativos que, a pesar de mantener su autonomía literaria, participan del sentido general del conjunto, dotando de unicidad a la obra. En este sentido, Lauro Zavala, al definir su concepto de la “frontera fractal o de la escala textual”, afirma que, “así como existe el concepto de *cuentos integrados* para referirse a series de cuentos reunidos por su autor en un mismo volumen, cuyos rasgos comunes permiten ser leídos como una novela fragmentaria, también podemos hablar entonces de minificciones integradas, es decir, series de minificción que pueden ser leídas como series de cuentos fragmentados o, simplemente, como novelas”.²¹

La maestría de J.R.J. al componer *Platero y yo* estuvo, primero, en conseguir que los diferentes textos que conforman la obra ganen valor y sentido al estar integrados en la totalidad del libro, pero sin perder un ápice de entidad y significación al separarlos del resto, y, segundo, en combinar los contenidos narrativos y anecdóticos con una magnífica expresión de tono lírico. “*Platero y yo* responde, pues, al propósito juanramoniano de explorar todas las posibilidades expresivas de la prosa en un intento de conjugar prosa

poética, poema en prosa y narración lírica.”²² De este modo, esta nueva propuesta de clasificación genérica que hacemos de *Platero y yo* no tendría por qué dar lugar a una sensación de radical ruptura con ciertos planteamientos teóricos anteriores, pues únicamente supone un leve cambio de enfoque consistente en centrar nuestra atención crítica no en el componente lírico de las prosas breves que componen la obra, que sin duda lo hay, sino en lo que de narrativo hay en ellas y que es, a nuestro entender, lo predominante desde el punto de vista estructural. En definitiva, el objetivo último del replanteamiento genérico de obras como esta de J.R.J. no es otro que el que ha conducido a autores como el propio Lauro Zavala a llevar a cabo sus investigaciones: “el reconocimiento de las posibilidades de lectura que ofrecen las manifestaciones textuales de lo mismo y lo múltiple, en la reformulación de las fronteras entre el todo y las partes. Estas estrategias son las que permiten reconocer las diferencias entre cuentos integrados, novela fragmentaria, minificciones integradas, ciclos de minificción y cuentos dispersos.”²³

Podemos afirmar que J.R.J., cuya formación inicial se produjo dentro de la estética modernista, es de los primeros introductores en España del poema en prosa, pero también el precursor de la práctica del microrrelato en nuestro país. Asimismo, dentro de su vasta obra, y en relación con la minificción literaria, no solo son destacables sus textos narrativos breves, los cuales compuso a lo largo de casi toda su vida, sino también la gran variedad de textos en los que quedaron grabadas sus reflexiones en torno al fenómeno de la brevedad narrativa. Su defensa de la depuración de los textos literarios de todo lo accesorio, la reducción del discurso narrativo a su mínima expresión y la apertura de los límites intergenéricos y la realización de una escritura fragmentaria lo convierten en uno de los primeros teóricos de lo que pasaría a ser con el tiempo el nuevo género literario del microrrelato.

§

Darío Hernández es Licenciado en Filología Española por la Universidad de La Laguna.

21 Lauro Zavala, “Las fronteras de la minificción”, en Francisca Noguerol, ed., *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2004, p. 88. Téngase en cuenta que Lauro Zavala, al igual que algunos otros investigadores, emplea en esta cita el concepto ‘minificción’ en lugar de ‘microrrelato’, lo que constituye, desde nuestro punto de vista, una importante imprecisión conceptual y terminológica, pues se trata de dos conceptos completamente distintos, tal y como explica perfectamente la investigadora Irene Andres-Suárez: “Pienso que la *minificción* recubre un área más vasta que la del *microrrelato*, el cual alude a un tipo de texto breve sujeto a un esquema narrativo. La *minificción*, en cambio, es una supracategoría literaria poligenérica (un hiperónimo), que agrupa a los microtextos literarios ficcionales en prosa, tanto a los narrativos (el microrrelato, sin duda, pero también las otras manifestaciones de la microtextualidad narrativa, como la fábula moderna, la parábola, la anécdota, la escena o el caso, por ejemplo) como a los no narrativos (el bestiario –casi todos son descriptivos–, el poema en prosa o la estampa)” (Irene Andres-Suárez, “Prólogo”, en *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, pp. 20-21).

22 María Victoria Utrera Torremocha, op. cit., pp. 274-275.

23 Lauro Zavala, *La minificción bajo el microscopio*, Bogotá, Ediciones de la Universidad Pedagógica Nacional, 2005, p. 17.

LOS NOVÍSIMOS DEL MICRORRELATO ARGENTINO

Quiero agradecer la ayuda recibida en la elaboración de este artículo por parte de Alejandro Bentivoglio, Raúl Brasca, Patricia Calvelo, Ildiko Nassr y Orlando Romano.

1.-DE GENERACIONES

Decía Ortega y Gasset que una generación “es como un nuevo cuerpo social íntegro, con su minoría selecta y su muchedumbre, que ha sido lanzado sobre el ámbito de la existencia con una trayectoria vital determinada”.¹ Se trata el de generación de un concepto de doble filo para la investigación humanística: útil para la homogeneización de grupos de autores, pero peligroso por la imposibilidad de que sea absoluto. Peligro que aumenta cuando tratamos épocas recientes, aún no sancionadas por el paso del tiempo y la posibilidad de una perspectiva más alejada. Acotar una generación se convierte, en este caso, en tarea complicada y arriesgada; tarea que aquí vamos a soslayar. Nuestra intención con este estudio no es analizar un grupo de edad concreto, sino la actitud de los escritores argentinos más jóvenes ante un género, también joven, como el microrrelato.

Señalaba José María Castellet en el prólogo de su antología de novísimos, de la que tomamos el término utilizado en nuestro título, que los poetas seleccionados eran “representativos de *la ruptura*” con la lírica anterior.² Nuestro ensayo, sin embargo, no pretende constatar un cambio, sino más bien un asentamiento: el de la minificción en las últimas generaciones. También se aleja nuestra metodología de la utilizada por Castellet en su colectánea en el hecho de que no postulamos un número cerrado ni tan “nuevo” de autores. Nuestros novísimos no lo son tanto, en parte por lo difuso del concepto de juventud en la Literatura, y en parte por la propia evolución del microrrelato. Dividida la trayectoria de este género en varias etapas, segmentación que expondremos en el siguiente apartado, creemos que es interesante acercarnos a los autores más jóvenes, para así poder tomarle el pulso a las últimas tendencias de la minificción en Argentina. Los autores analizados han nacido después de 1964; fecha arbitraria como cualquier otra, pero que nos permite centrarnos en autores que, normalmente, aún no están entre los consagrados.

La elección de Argentina viene determinada porque se trata de uno de los países del ámbito hispánico, junto con España, México o Chile, donde el microrrelato tiene una vigencia mayor. En el país austral han proliferado en los últimos años los libros, las antologías, los blogs y los congresos centrados en esta forma narrativa. Además, Argentina cuenta con una gran tradición minificcional, que repasaremos brevemente antes de centrarnos en el minicuento de las últimas generaciones, objeto principal de nuestro artículo.

2.- DE AQUELLOS POLVOS ESTOS LODOS

Argentina es probablemente el país que más autores ha aportado al canon de la minificción hispánica en todas sus épocas. Este género contó, en las primeras décadas del siglo XX, con una serie de precursores que fueron allanando el camino para el surgimiento definitivo, que se dio a partir de los años cincuenta. Entre los cultivadores del microrrelato *avant la lettre* en territorio austral podemos citar a Macedonio Fernández, Leopoldo Lugones, Roberto Arlt o Juan Filloy. Todos ellos

1 José Ortega y Gasset, *Obras completas. Tomo III*, Revista de Occidente, Madrid, 1947, p. 147.

2 José María Castellet, *Nueve novísimos poetas españoles*, Barral, Barcelona, 1970, p. 13.

escribieron textos en prosa de brevísima extensión, pero que aún no poseían los rasgos del actual minicuento. Este tipo de narraciones comenzaron a aparecer a mediados del siglo XX en obras de algunos de los principales narradores de América y de España. Para la creación del género fue imprescindible la labor de escritores argentinos como Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Enrique Anderson Imbert y Marco Denevi. El microrrelato se benefició de la trascendencia, y de la calidad literaria, de estos autores, que, junto a otros como Augusto Monterroso o Juan José Arreola o Ana María Matute, pusieron las bases de la actual minificción. A esta etapa de formación del microrrelato también pertenecen otros narradores argentinos como Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo, Eduardo Gudiño Kiefer o Santiago Dabové.

La estela de estos escritores fue seguida a partir de los años setenta, y especialmente en los ochenta y noventa, por una serie de autores que llevaron al minicuento a su madurez actual. En Argentina el número de libros de minificción creció año tras año, al mismo ritmo que la crítica especializada fue tomando conciencia de que estábamos ante una nueva forma literaria. Las últimas décadas del siglo XX vieron cómo llegaban a las librerías del país austral una serie de libros compuestos exclusivamente por narraciones de menos de dos páginas. Nombres importantes de este “boom” del microrrelato argentino fueron Ana María Shua, Luisa Valenzuela, Rodolfo Modern, María Rosa Lojo y Pedro Orgambide. Su obra, junto con la labor de estudiosos como David Lagmanovich y Laura Pollastri y de antólogos como Raúl Brasca, fue fundamental para que las nuevas generaciones de autores, las que centrarán los siguientes apartados de nuestro estudio, cultivaran el género.

3.- DE NOVÍSIMOS Y NO TAN NUEVOS

Una vez repasada la historia del minicuento argentino, es hora de centrarse en el objeto de nuestro estudio: los autores nacidos a partir de 1964. No pretende ser este apartado una lista exhaustiva de todos los libros publicados en este ámbito, sino más bien un vistazo general, pero inevitablemente parcial, de la situación del género. Esto implica, antes de referirnos a nombres concretos, señalar la importancia que tienen para la buena salud del género en Argentina los medios de difusión.

En la formación y desarrollo de este tipo de narraciones fueron decisivas revistas como la argentina *Puro cuento*, dirigida por Mempo Giardinelli entre 1986 y 1992. Los microrrelatos, por su carácter unitario y su

brevedad, se acomodan muy bien a las publicaciones en papel, lo mismo que sucede con sus herederos en la difusión del minicuento: los blogs. En Argentina son incontables los escritores que cuentan con una bitácora en la que van publicando sus minificciones. Además de estas webs personales, existen una serie de sitios en los que se publican relatos hiperbreves de distintos autores. Estas bitácoras poseen una importancia decisiva en el género, ya que ofrecen a autores noveles la posibilidad de que sus microrrelatos sean leídos por un público amplio. Entre las más activas en la blogosfera argentina podemos citar *Químicamente Impuro* (quimicamenteimpuro.blogspot.com), *Breves no tan breves* (brevesnotanbreves.blogspot.com) y *Minificciones* (minificciones.com.ar).

También es importante reseñar la labor en pro de la minificción de otros medios más tradicionales como periódicos o antologías. Es habitual la publicación de esta clase de textos narrativos en los suplementos culturales de los periódicos argentinos, favorecidos de nuevo por su hiperbrevedad. Algunas de las cabeceras en las que ha habido secciones dedicadas al minicuento en los últimos años han sido *Clarín*, *Perfil*, *La Gaceta de Tucumán* o *Río Negro*. En cuanto a las antologías de minificción, un tipo de libro muy apreciado por los lectores de este género, su presencia en Argentina ha sido mucho mayor que en otros países del ámbito literario hispánico. Quizás la más importante de las colectáneas recientes haya sido *El límite de la palabra. Antología del microrrelato argentino contemporáneo* (2007),³ editado por Laura Pollastri. Esta especialista no solo ha incluido en su antología minicuentos de escritores consagrados, como Ana María Shua, Raúl Brasca o Saúl Yurkievich, sino que también ha incluido textos de autores jóvenes como Alejandro Bentivoglio o Patricia Calvelo. Esta compilación es una muestra de las distintas generaciones que conviven en el microrrelato argentino actual.

Entrando ya en los últimos autores de la minificción austral, repasaremos en primer lugar la obra de tres de los más destacados, y en cuyas obras nos detendremos en el siguiente capítulo de este breve ensayo. Se trata de Fabián Vique, Orlando Romanoy Alejandro Bentivoglio, tres de los autores de las últimas generaciones con una vinculación más estrecha a nuestro género. Ramón Fabián Vique (Buenos Aires, 1966) conjuga los oficios de crítico literario y de escritor. En esta última faceta destaca su dedicación al minicuento, que lo hizo merecedor del Premio de Cuentos Breves de la revista

3 Laura Pollastri (ed.), *El límite de la palabra. Antología del microrrelato argentino contemporáneo*, Menoscuarto, Palencia, 2007.

Puro Cuento en su edición de 1992. Ha publicado tres libros de microrrelatos: *La colección de minilibros. Minicuentos* (1997), *Con las palabras contadas* (2003) y *La vida misma* (2006). Como muchos de los autores de su generación, Vique mantiene una bitácora en la que publica sus minicuentos: *De las aves que vuelan me gusta el chancho* (delasavesquevuelan.blogspot.com). El siguiente autor, Orlando Romano (Tucumán, 1974), también cuenta con un blog personal sobre su minificción: orlandoromano.blogspot.com. De entre las obras publicadas por este escritor y periodista argentino las dedicadas al microrrelato son: *Cuentos de un minuto* (1999) y *Cápsulas mínimas* (2008). El tercero y último de los autores de los que hemos seleccionado un libro de minificción para su análisis es Alejandro Bentivoglio (Avellaneda, 1979). Este escritor ha publicado hasta hoy dos libros de minicuentos: *Revólver y otras historias del lado suave* (2006) y *Dakota/Memorias de una muñeca inflable* (2008). Además, editó un volumen conjunto de relatos hiperbreves con otro autor, *La Parca* (2008), bajo el pseudónimo de Björk Altman.

Siguiendo con la conformación de este corpus incompleto de autores argentinos de las últimas generaciones, debemos citar en primer lugar a Andrés Neuman, autor prolífico en casi todos los géneros y que ocupa un lugar importante en la literatura del nuevo milenio pese a su juventud. Nacido en Buenos Aires en 1977, la familia de Neuman se trasladó a

principios de la década de los noventa a Granada, ciudad en la que reside desde entonces. Podemos leer sus microrrelatos en volúmenes de narraciones como *El que espera* (2000), donde integran la primera sección titulada "Miniaturas", o *Alumbramiento* (2006).

La ya citada e imprescindible antología *El límite de la palabra* nos servirá de guía para ir apuntando más nombres a esta nómina. Laura Pollastri incluye en su colectánea a varios escritores nacidos hacia la mitad de la década de los 60. Se trata de una generación de autores que ya poseen una gran trayectoria literaria, pero a los que aún no se les considera miembros del canon literario actual. Entre los incluidos en la antología está Eduardo Berti (Buenos Aires, 1964), autor que ha publicado una colección de microrrelatos titulada *La vida imposible* (2002). Coetáneo de Berti, y presente como él en *El límite de la palabra*, es Diego Golombek (Buenos Aires, 1964). Podemos leer los relatos de este científico y escritor en su libro *Así en la Tierra* (2002) y en la antología *Ciempíes. Los microrrelatos de Quimera* (2005). Diego Paszkowski (Buenos Aires, 1966) ha destacado como novelista, con obras como *Tesis sobre un homicidio* (1998) o *Alrededor de Lorena* (2006); sus minicuentos han aparecido en diarios como *La Nación* o *Clarín*. Completan la lista de autores nacidos después de 1964 y presentes en la antología de Laura Pollastri dos escritoras: Ildiko Valeria Nassr y Patricia Calvelo. Nassr (Jujuy, 1976), es profesora y ha publicado varios libros de poesía y de cuentos. En cuanto a la minificción, destaca *Placeres cotidianos* (2007) y su presencia en otras colectáneas como *Mil y un cuentos de una línea* (2007). Patricia Calvelo (Buenos Aires, 1970), profesora y escritora radicada en Jujuy y autora de *Relatos de bolsillo* (2005), completa la lista de autores de las últimas generaciones que selecciona Pollastri.

Además de los ya citados, añadiremos brevemente algunos nombres de jóvenes que han cultivado la minificción en el país austral. El profesor Fernando Valls publica frecuentemente microrrelatos en su bitácora *La nave de los locos* (nalocos.blogspot.com); en ella han aparecido minicuentos de escritores argentinos como Héctor Kalamicoy (Bahía Blanca, 1978) y Fabiana Calderari (Jujuy, 1972). El Noroeste de Argentina es una de las regiones del país con mayor densidad de autores de minificción. Entre los más jóvenes podemos citar a Mónica Cazón (San Miguel de Tucumán, 1969), Marcelo Ahumada (Catamarca, 1971), Sylvina Bach (San Miguel de Tucumán, 1975) y César Arrueta (San Salvador de Jujuy, 1978). A todos ellos podemos unirles la incipiente figura de Leandro Hidalgo (Mendoza, 1982).





4.- DE LA PUNTA DEL ICEBERG

La amplia nómina de escritores citados en el apartado anterior es una muestra, incompleta como ya hemos advertido, de la vigencia de la narrativa brevísima en las últimas generaciones de literatos argentinos. Un estudio global de todos ellos sobrepasaría los límites de este trabajo, por lo que hemos querido centrar nuestra atención en tres libros, que serán la punta del inmenso iceberg que es la reciente minificción austral. Hemos escogido a una terna de autores de diferente edad y cuya repercusión en los ámbitos del minicuento argentino es cada vez mayor. Nuestra tríada está compuesta por los últimos libros publicados por Fabián Vique, Orlando Romano y Alejandro Bentivoglio, editados los tres en fechas recientes (entre 2006 y 2008). El análisis de estas tres obras nos servirá, además de para ver los rasgos de cada uno de los autores, para observar los derroteros de las últimas generaciones de minificción argentina, tema que centrará el último apartado de este breve ensayo.

La vida misma y otras minificciones de Fabián Vique fue publicado por el Instituto Cervantes de Belgrado en 2006, en una edición bilingüe en serbio y en español. Nosotros manejaremos una edición digital cedida por el autor. El volumen está compuesto por 110 microrrelatos cuya brevedad los sitúa a todos dentro de los límites del género: ninguno supera la página de extensión. Los textos están agrupados en tres secciones temáticas definidas por el propio autor en el prólogo. Según Vique, en la primera, “Situaciones, misterios, malentendidos”, tienen más importancia los argumentos; en la segunda, “Gente, costumbre, curiosidades”, la preeminencia es de los

personajes; mientras que la última, “Teorías, inventos, confesiones”, está compuesta por narraciones de índole más ensayística, científica o filosófica.

En los microrrelatos de Fabián Vique encontramos algunas de las características más habituales del género, pero también otros elementos menos comunes y que se pueden considerar como rasgos propios del autor. Entre estos últimos cabe destacar la importancia que le da este autor porteño a la estructura de sus minicuentos, en los que toma recursos propios de la lírica, como la anáfora. Ejemplos de repeticiones en la narración las podemos encontrar en “Últimas palabras del condenado”⁴ o “El asesino melancólico”.⁵ En el primero de ellos, los cuatros párrafos comienzan con las mismas palabras (“Maté por”), mientras que en “El asesino melancólico” se repite constantemente en la parte central del texto el mismo vocablo: “mientras”. También encontramos casos de minicuentos con una estructura circular perfecta, como “El habitante del pueblo de un solo habitante”⁶ donde la primera y la última oración son idénticas; o que siguen un orden cronológico inverso, mediante el anuncio del minuto exacto de la acción al comienzo de cada frase: “Diez minutos”.⁷ Al contrario de lo que es habitual en el género, lo que a menudo ha llevado a algunos especialistas a confundirlo con un rasgo intrínseco, apenas encontramos en *La vida misma y otras minificciones* microrrelatos con referencias intertextuales. Sí adquiere más importancia otro de los elementos fundamentales en este género: las relaciones cotextuales que se establecen entre los relatos hiperbreves de un volumen. Así, encontramos varias narraciones al comienzo del libro que se centran en el mismo tema, el amor, o una serie fractal protagonizada por el pueblo de los quiyús. Otro encadenamiento es el formado por “Una realidad”, “La intrusa” y “Gritos”,⁸ tres relatos que parten de la misma situación inicial: un despertar brusco del narrador.

Las polémicas que suelen acompañar al microrrelato (sobre su extensión, su estatuto genérico, etcétera) cuentan a menudo con teorizadores entre los autores que lo cultivan. Este es el caso de Orlando Romano, quien en su libro *Cápsulas mínimas. Relatos hiperbreves*, el segundo de los volúmenes que vamos a analizar, ofrece un acercamiento teórico a la minificción. En el epílogo encontramos un dodecálogo titulado “Consejos

4 Fabián Vique, *La vida misma y otras minificciones*, Instituto Cervantes, Belgrado, 2006, p. 63.

5 Ib., p. 42.

6 Ib., p. 39.

7 Ib., p. 21.

8 Ib., pp. 19-20.

para microrrelatistas”,⁹ donde desentraña las claves del género y sus referentes. El libro está formado por 77 minicuentos, entre los que vemos algunos de los rasgos que observábamos en el libro de Fabían Vique. La unión de varios microrrelatos en series fractales se acentúa en la obra de Romano, donde podemos encontrar ocho de estas uniones de textos, formadas siempre por pocos relatos (2 ó 3). También encontramos la agrupación de varios minicuentos del mismo tema, como, y en esto coincide plenamente con el libro de Vique, los varios textos de temática amorosa del inicio del volumen. Encaja *Cápsulas mínimas* en una de las tendencias más fuertes del microrrelato hispánico: la lúdica. Muchos de los textos tienen un componente transgresor que busca divertir al lector y forzar los límites de las narraciones tradicionales. En algunos casos se elimina el material narrativo para dar lugar a un juego intelectual como el que dispone Romano en “La coma que comía textos”,¹⁰ título al que tan solo acompaña una coma. Otra caso de texto que subvierte los rasgos esenciales del género es “Diálogo poético amoroso”,¹¹ paratexto tras el que encontramos un poema brevísimo. Se trata, en definitiva, de un libro que destila una gran imaginación y en el que Romano no duda en utilizar el discurso de otros tipos de textos, diarios o bestiarios, o en incluir personajes históricos en las tramas, Chopin o Einstein; todo en aras de una vuelta de tuerca más que sorprenda al lector.

El último libro de este corpus, que pretende ser un mínimo muestreo de las últimas generaciones de autores de minificción argentina, es *Dakota/Memorias de una muñeca inflable*, de Alejandro Bentivoglio. El volumen está compuesto por 130 microrrelatos y un prólogo de la profesora Laura Pollastri. Esta enorme cantidad de narraciones brevísimas nos muestra a un autor con una voz muy personal, distinta al resto de escritores de su generación. Una parte importante de sus minicuentos poseen una atmósfera inquietante, que transita lo fantástico y se acerca al terror. Son relatos sobre personajes que sufren una especie de desdoblamiento o esquizofrenia, “Algo que puede pasar”,¹² que practican un amor caníbal, “True love”,¹³ o sobre objetos imposibles como una escalera inacabable, “Bajan”.¹⁴ En el libro también encontramos

microrrelatos entre lo metafórico y lo alegórico, como por ejemplo “Jardín”¹⁵, formando así un volumen en el que conviven los textos más narrativos con otros de mayor calado metafísico. En ocasiones, Bentivoglio se acerca a otros géneros limítrofes con la minificción como el poema en prosa, “Dreaming of Constanza”,¹⁶ la greguería, “Vasos comunicantes”,¹⁷ o el aforismo, “Sin mirar a quien”.¹⁸ Construye el autor de Avellaneda un mundo propio, formado por las decenas de teselas que son sus brevísimos microrrelatos.

5.- DE PRESENTES Y PORVENIRES

Este somero acercamiento a las últimas hornadas de escritores de minificción en Argentina nos ha mostrado algunos datos sobre el presente del género en este país. Los autores de las nuevas generaciones optan sin complejos por el cultivo del microrrelato y publican libros compuestos íntegramente por relatos brevísimos, sin necesidad de mezclarlos con cuentos. La herencia recibida de las generaciones anteriores les permite abordar un tipo de narración con unos rasgos ya definidos y que los autores más jóvenes han terminado de aquilatar. Se observa, por un lado, una utilización de esquemas narrativos demasiado manidos, como el golpe de efecto final o la búsqueda del humor fácil, que han ido perdiendo su eficacia literaria al desprenderse de la frescura de los primeros cultivadores. Por otro lado, en los narradores más jóvenes también encontramos nuevas características como el acortamiento progresivo del tamaño medio de los textos, y un uso menor de la intertextualidad.

Apoiados en las posibilidades que les ofrecen el asentamiento teórico y editorial del texto, los autores de las últimas generaciones han de ser los responsables del futuro desarrollo de la minificción. Es necesario para ello que las editoriales profesionales apuesten por escritores que han demostrado su valía tanto en los blogs como en los volúmenes autopublicados. La cantera de escritores que aquí hemos citado está capacitada para asegurar que Argentina siga siendo un referente en el microrrelato hispánico.

§

Basilio Pujante Cascales es Licenciado en Filología Española por la Universidad de Murcia.

9 Orlando Romano, *Cápsulas mínima. Relatos hiperbreves*, Macedonia, Morón, 2008, pp. 83-85.

10 Ib., p. 81.

11 Ib., p. 18.

12 Alejandro Bentivoglio, *Dakota/Memorias de una muñeca inflable*, El autor, Buenos Aires, 2008, p. 19.

13 Ib., p. 29.

14 Ib., p. 38.

15 Ib., p. 62.

16 Ib., p. 45.

17 Ib., p. 57.

18 Ib., p. 59.

TENSIONES DEL MÍNIMO EN LA POESÍA DE ALEJANDRA PIZARNIK

Ciertamente, existen pocas obras en el ámbito hispánico que alcancen un nivel de condensación tan extremo en todas sus vertientes como los escritos de la autora argentina Alejandra Pizarnik. Desde sus inicios, su obra traza una suerte de parábola en cuyos extremos encontramos la prolijidad de su primer poemario, *La tierra más ajena* (1955), y la amarga logorrea de textos inclasificables como *Hilda la polígrafa* o *La bucanera de Pernambuco* (1970-1) o *Sala de psicopatología* (1971), ubicados en la parte final de su trayectoria literaria. En la inmensa curva de esa parábola encontramos una indagación en las posibilidades de la brevedad literaria cuyo zénit parece alcanzarse en 1962 con la publicación de su obra probablemente más aplaudida: su poemario *Árbol de Diana*. En él, la experiencia pizarnikiana de lo mínimo encuentra su sistematización más sólida en la compleja estructura del poemario, donde cada poema transcribe distintas relaciones de diversa profundidad con el resto sin perder un ápice de su autonomía. Con *Los trabajos y las noches* (1965), Premio Municipal de Poesía de Buenos Aires, y con varias prosas escritas alrededor de este mismo año, como *Desconfianza* (1965), parece mantener cierta continuidad en la extrema condensación de sus textos, así como *La libertad absoluta y el horror* (1965), posteriormente nominado *La Condesa Sangrienta*, parece conservar, en su vocabulario y atmósfera, a pesar de su extensión, el carácter asfixiante y sintético de su obra hasta el momento. Esta última, sin embargo, ya anuncia la progresiva extensión que irán alcanzando sus obras posteriores, en una ruptura en este sentido que parece comenzar con *La extracción de la piedra de la locura* (1968), y que se extenderá, con altibajos y alternancias, hasta el final de su vida.

A.P.- Siento que los signos, las palabras, insinúan, hacen alusión. Este modo complejo de sentir el lenguaje me induce a creer que el lenguaje no puede expresar la realidad; que solamente podemos hablar de lo obvio. De allí mis deseos de hacer poemas terriblemente exactos a pesar de mi surrealismo innato y de trabajar con elementos de las sombras interiores. Es esto lo que ha caracterizado a mis poemas.¹

Si miramos su obra primera con cierta perspectiva, muy pronto Pizarnik optará por embridar su subconsciente y alejarse del automatismo surrealista que guió sus primeros pasos literarios. *La tierra más ajena*, ciertamente, aparece como un poemario indeciblemente alejado de la práctica de corrección obsesiva y depuración incesante de su obra posterior:

Voy a buscar las pruebas. El hombre de la imprenta, un español muy simpático, me dice que los poemas son muy buenos, pero que (¡aquí viene lo grandioso!) “hay que leer con mucha atención y meditar luego largo tiempo”. Me

1 Alejandra Pizarnik entrevistada por Martha Isabel Moia, “Algunas claves de Alejandra Pizarnik”, en *Prosa Completa*, Barcelona, Lumen, 2002, p. 313.

muerdo los labios para no reír. ¡Poemas escritos en 2 minutos! ¡Meditarlos! ¡Qué espacioso! Envidio profundamente a este buen señor que “puede” meditar “mis” poemas. ¡Yo no puedo!²

Frente a esa ausencia de meditación de su primera obra, la obra posterior pone en juego una dinámica de reflexión intensa sobre cada término en busca de una precisión inmejorable, basándose, en muchas ocasiones, en un trabajo de depuración constante sobre una primera versión que, a juzgar por las palabras de Pizarnik, no permanecía oculta a los ojos del lector en su primer poemario. El abandono de la escritura automática se da de forma fulminante: ya en 1956, con la publicación de *La última inocencia*, su poesía parece plantear un giro hacia formas poéticas más trabajadas que abandonan la expresión directa y espontánea para adentrarse en formas más reflexivas y condensadas. Quizás, en este sentido, resulte paradigmático el poema final de la obra, “Sólo un nombre”, uno de los poemas más célebres y estudiados de toda su producción:

Sólo un nombre

alejandra alejandra
debajo estoy yo
alejandra³

Frente al desarrollo de poemas anteriores, “Sólo un nombre” plantea una hipercondensación que conduce, ineludiblemente, a la apertura significativa del poema. Resulta imposible vislumbrar si el poema, como quiere Pizarnik, nos conduce a la ruptura entre la ligazón signo lingüístico-referente, o significant-significado,⁴ a partir de una suerte de pérdida de valor del nombre propio por repetición, o bien nos hallamos ante la imposición de un único nombre para quien conoció una inmensa fluctuación en ese sentido, en cuyo caso el poema actuaría como *firma*⁵ final del poemario desde su interior –constituida como tal por

2 Entrada de Agosto de 1955, Pizarnik Papers, Box 1, Folder 3, Princeton University.

3 Alejandra Pizarnik, *Poesía completa*, Barcelona, Lumen, 2000, p. 65.

4 Véanse, en este sentido, los artículos de Francisco Lasarte, “Más allá del surrealismo: la poesía de Alejandra Pizarnik”, *Revista Iberoamericana*, 125, 1983; y Jacobo Sefamí, “vacío gris es mi nombre mi pronombre: alejandra pizarnik”, *Inti: Revista de Literatura Hispánica*, 39, primavera de 1994.

5 Sobre el concepto derrideano de *firma*, véase Jacques Derrida y Geoffrey Bennington, *Jacques Derrida*, Madrid, Cátedra, 1994.

su carácter iterativo– que autorizaría el nombre de “Alejandra Pizarnik” frente a otras posibilidades como “Flora Alexandra Pizarnik”, nombre con el que firmó *La tierra más ajena*.⁶

Ciertamente, “Sólo un nombre” constituye un caso excepcional por su extrema brevedad dentro de la producción poética alejandrina de este primer momento. Tanto *La última inocencia* como *Las aventuras perdidas* son poemarios donde, si bien se aprecia un pronunciado adensamiento de las formas, aún este no ha llegado a constituir la norma de su producción poética. Su sistematización llegará más adelante con *Árbol de Diana*, espacio literario en que la brevedad, como se indicó anteriormente, alcanza sus cotas más elevadas dentro de su obra.⁷ Este poemario es precisamente el lugar en el que la tensión entre su “surrealismo innato” y su tendencia a la exactitud se hace más palpable. La práctica poética y el lenguaje en general emergen como punto central en su lucha entre la expresión de sus “sombras interiores”, de los elementos de su subconsciente sobre los que la poeta ha elegido trabajar, y la necesidad de la brevedad como forma de perfección y la precisión expresiva. El silencio toma una importancia capital dentro de su lógica poética hasta el punto de que incluso el carácter de fragmento de algunos, por no decir todos, los poemas de *Árbol de Diana* parecen surgir súbitamente de él como fognazos poéticos.

22

en la noche
un espejo para la pequeña muerta
un espejo de cenizas

La elección deliberada de Pizarnik de una estética del fragmento nos arroja a una absoluta incompletud en la que la búsqueda de precisión es, cuanto menos, una labor complicada. Como podemos comprobar, la frase surge del papel como si fuese parte de un texto más amplio que ha sido absorbido por la página en blanco y que nos resulta, por lo tanto, ilegible, quizás por el carácter “pictórico” de sus poemas,

6 Para una explicación más extensa sobre esta lectura de “Sólo un nombre”, consúltense mi tesina *Alejandra Pizarnik: Crónica de un comienzo*, presentada en Junio de 2007 en la Universidad de La Laguna (inédita).

7 Resulta interesante, en este momento, apuntar que en la primera edición de 1962 Pizarnik anexó algunos poemas anteriores donde podemos ver, como resultado, un recorte de materiales ya publicados como paso siguiente de su paulatino proceso de depuración y condensación.

rigurosamente dibujados en el lugar preciso de la página vacía y buscando, tal vez, captar una imagen estática que detenga el fluir temporal del lenguaje. El resultado consiste, entonces, en un conjunto discontinuo que ofrece al lector constantemente la tentación de rellenar el espacio y completar el poema en una tarea tan hercúlea como irrealizable en ocasiones. En este poema 22, por ejemplo, es probable que podamos captar cierto tono de petición, ruego o incluso imploración, aunque no conozcamos al destinatario del enunciado –la libertad interpretativa nos puede llevar a entrever incluso al lector, al lenguaje o a la propia poeta–, ni la identidad de “la pequeña muerta”, quien, a juzgar por el artículo, debería ser una entidad perfectamente conocida para el lector; a pesar de que la crítica haya tomado frecuentemente como máscara de la propia autora expresiones de esa índole, no es posible discernir de quién se trata con precisión: solo podemos postularlo adentrándonos en un mar de hipótesis sin respuesta fiable. El único modo de operar para eludir cualquier falla interpretativa es admirar el instante apresado en el poema en toda su incompletud, sin tratar de añadir un ápice al sentido que las propias palabras ofrecen. De todos modos, aun ciñéndonos al enunciado lingüístico sin adiciones, siempre siguen escapando sentidos generados precisamente por la imposibilidad de fijar un referente. El lenguaje queda flotando en toda su abstracción, y ello conlleva la muerte de la comunicación con el lector en los términos de exactitud que Pizarnik buscaba: como dirá Segismunda en *Los triciclos*, título de la primera redacción de la pieza teatral de Pizarnik *Los perturbados entre lilas* (1969), “Ni mi noche es tu noche, ni mi llanto es de algún otro, ni se compara mi infierno con el infierno de los demás”.⁸ De cada palabra emerge un concepto único para cada hablante, y solo la referencia directa nos proporciona un espacio común para que cada palabra se ancle a un universo compartido por los intervinientes en la comunicación. Sin ello, la comunicación es imposible, porque “cada palabra dice lo que dice y además más y otra cosa”.⁹

Es de comprender que el progresivo asentamiento de esta certeza convoque un tono más sombrío en una poesía de por sí asfixiante en algunos momentos. *Los trabajos y las noches* (1965), sin embargo, suponen una pequeña parada en el camino de Pizarnik para festejar, en su primera parte, algo semejante a un encuentro. Y es que, según se desprende de sus palabras posteriores, Pizarnik encontró en sus poemas

la forma que deseaba y la plena libertad expresiva. Sus poemas, en lo tocante a su extensión, son ligeramente menos breves y parecen abandonar la fragmentariedad como mecanismo principal del poemario reinante en su anterior obra. A pesar de todo, seguirá planeando sobre sus poemas el fantasma de la inexactitud comunicativa entre autor y lector.

Silencios

La muerte siempre al lado.
Escucho su decir.
Sólo me oigo.¹⁰

Después de una primera parte del poemario en la que Pizarnik parece encontrar ciertos momentos de comunión, desde la segunda parte penetra cierto tono “desesperanzado”, por así decir, que ya no la abandonará jamás. El silencio será el objetivo, ahora, de su verso, pero siempre un silencio creado desde las palabras por las propias palabras (“Deseaba un silencio perfecto. Por eso hablo”),¹¹ comenzando así su particular camino hacia una mística de la muerte. Las palabras, entonces, enmudecen en busca del lenguaje natural de la muerte, el silencio. La lengua ya no dice; solamente calla.

La ambigüedad significativa que hasta ahora hemos contemplado nos abre la puerta para entrever que la brevedad como garantía de precisión resulta una premisa falsa y sienta una contradicción inherente a gran parte de la obra de Alejandra Pizarnik: en su busca de la precisión a través de la brevedad extrema, la poeta argentina abre la puerta a la imprecisión absoluta mediante la extrema apertura significativa de sus poemas, que, si bien ganan en calidad y pureza,¹² desembocan en la abstracción por su ausencia de elementos cotidianos (“obvios” para Pizarnik, y muy presentes, por ejemplo, en otro gran representante de la brevedad poética: Sandro Penna) y convierten el poema en una experiencia universal por su ambigüedad. No podemos delimitar cuál es el sentido exacto de cualquier poema si buscamos la significación precisa que su autor quiso darle (en caso de que existiese dicha voluntad por parte del autor), pero en Pizarnik la multiplicación de sentido es tal que la autora naufraga y se disuelve en su obra hasta su completa desaparición (ya en 1971, consciente plenamente de ello, publicará:

10 Alejandra Pizarnik, *Poesía...*, op. cit., p. 188.

11 Alejandra Pizarnik, *Poesía...*, op. cit., p. 243.

12 Sobre la brevedad como garantía de pureza en la obra de Pizarnik, véase César Aira, *Alejandra Pizarnik*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 1998.

8 Pizarnik Papers, Box 5, Folder 2, Princeton University.

9 Alejandra Pizarnik, *Poesía...*, op. cit., p. 283.

“el centro/ de un poema/ es otro poema/ el centro del centro/ es la ausencia// en el centro de la ausencia/ mi sombra es el centro/ del centro del poema”).¹³ Si tenemos en cuenta que su voluntad era, ciertamente, “ser presentida” en sus poemas,¹⁴ entenderemos la magnitud del drama que supone para Pizarnik el paulatino descubrimiento de su continua ausencia en su obra por su propia constitución lingüística. Su obra, entonces, se va convirtiendo, progresivamente, en el canto de esa lucha con el lenguaje y la crónica de la estrepitosa caída de su proyecto, del profundo desengaño de su oficio de poeta, hasta llegar a un punto verdaderamente trágico en el que la poeta, aun siendo consciente del fracaso de todo poema (en este sentido su poema “En esta noche en este mundo” resulta revelador), no puede sino seguir poetizando para cantar precisamente ese fracaso.

M.I.M.- Sin embargo, ahora ya no buscas esa exactitud.

A.P.- Es cierto; busco que el poema se escriba como quiera escribirse.¹⁵

En su última entrevista concedida en vida, curiosamente ante su última pareja, una Alejandra Pizarnik desencantada nos confiesa el abandono de toda exactitud y su peregrinar hacia otras formas en las que, ya consciente de la inutilidad de sus esfuerzos ante la irrealidad de toda precisión, alternará brevedad y extensión con un claro predominio de la vastedad en sus últimos poemarios publicados y en toda su obra. No abandonará totalmente la relativa brevedad de su obra anterior, aunque sus poemas breves tomarán ya otro sesgo y dejarán de lado el cuidado extremo de la transmisión de sentido desde el autor hacia el lector para adentrarse en cierta libertad creativa sin llegar al automatismo de su primer poemario ni, por supuesto, al descuido, a pesar del largo camino recorrido hasta descubrir el engaño del lenguaje.

BIBLIOGRAFÍA

Aira, César: *Alejandra Pizarnik*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 1998.

Dalmaroni, Miguel: “Sacrificio e intertexto en la poesía de Alejandra Pizarnik”, *Orbis Tertius*, *Revista de teoría*

y crítica del arte, Año 1, 4, La Plata, 1996.

Derrida, Jacques y Geoffrey Bennington: *Jacques Derrida*, Madrid, Cátedra, 1994.

Gai, Michal Heidi: “Alejandra Pizarnik: Árbol de Diana”, *Romanic Review*, 83 (2), marzo de 1992, pp. 245-260.

Lasarte, Francisco: “Más allá del surrealismo: la poesía de Alejandra Pizarnik”, *Revista Iberoamericana*, 125, 1983.

Moia, Martha Isabel: “Algunas claves de Alejandra Pizarnik”, en *Prosa Completa*, Barcelona, Lumen, 2002.

Pizarnik, Alejandra: *Diarios*, Barcelona, Lumen, 2003.

-----: *Pizarnik Papers*, Princeton University.

-----: *Poesía completa*, Barcelona, Lumen, 2000.

Sefamí, Jacobo: “vacío gris es mi nombre mi pronombre: alejandra pizarnik”, *Inti: Revista de Literatura Hispánica*, 39, primavera de 1994.

Sola, Graciela de: “Aproximaciones místicas en la nueva poesía argentina”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 73, Madrid, 1968, pp. 545-553.

Stuttman, Osias: “Seis cartas inéditas de Alejandra Pizarnik”, *Revista Atlántica*, Cádiz, Primavera de 1992.

§

Javier Izquierdo Reyes es Licenciado en Filología Española por la Universidad de La Laguna.

¹³ Alejandra Pizarnik, *Poesía...*, op. cit., p. 381.

¹⁴ En este sentido, su propio testimonio en sus *Diarios* es una prueba nítida.

¹⁵ Alejandra Pizarnik entrevistada por Martha Isabel Moia, op. cit., p. 313.

MÍNIMASESTRUCTURAS LINGÜÍSTICAS.FONÉTICAY FONOLOGIA:REVEREPASO

El presente artículo pretende abordar algunos aspectos relacionados con los fonemas, las unidades fonológicas mínimas, base para el estudio de los sonidos desde la perspectiva de su funcionamiento en el sistema lingüístico. Después de presentar el concepto mismo de *fonema*, explicaremos en qué consisten las oposiciones fonológicas para, finalmente, abordar el interesante fenómeno de la neutralización.

Se han dado muchas definiciones para el fonema, potenciadas por la diversidad (que siempre se agradece) de puntos de vista. Una buena definición es, por ejemplo, la que ofrece Antonio Quilis en su *Tratado de fonología y fonética españolas*: “la unidad lingüística más pequeña, desprovista de significado, formada por un haz simultáneo de rasgos distintivos”.¹ Para comprender mejor esto, nada mejor que un sencillo ejemplo, también tomado de Quilis: la pronunciación de /b/ en *un beso* y *ese beso* es diferente (la primera es, entre otras cosas, oclusiva, y la segunda, aproximante: [b] y [β], respectivamente),² pero no cambia el significado de la palabra *beso*. Ahora bien, si conmutamos /b/ por /p/, nos encontramos con otra palabra: *peso*. Así pues, podemos concluir que las distintas pronunciaciones de /b/ solo son variantes, *alófonos*, de dicho fonema, mientras que /b/ y /p/ son fonemas diferentes.

Para identificar los fonemas anteriores, hemos recurrido a la *prueba de la conmutación*, establecida por Louis Hjelmslev: al cambiar, en el plano de la expresión, un elemento de cualquier nivel (no tiene por qué ser un fonema, puede también tratarse de un morfema) por otro, se produce un cambio paralelo en el plano del contenido, y viceversa. Como se ha visto en el ejemplo anterior, el cambio de /b/ por /p/, realizado en el plano de la expresión, ha traído aparejado un cambio en el plano del contenido. Por tanto, estas unidades pueden clasificarse como *invariantes*. Entre las variantes, no podemos hablar de conmutación, sino de *sustitución*.

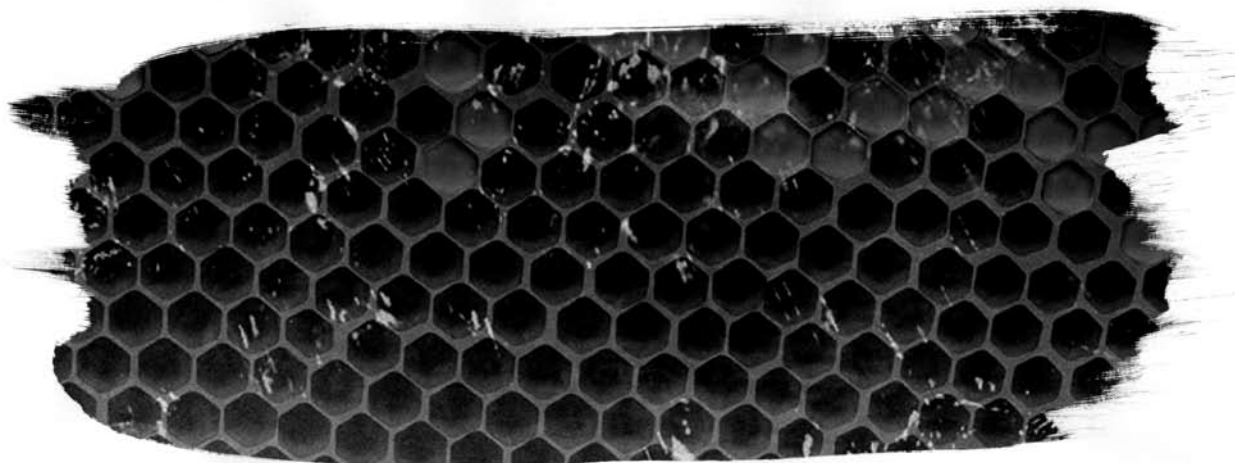
La prueba de la conmutación, pese a su innegable utilidad, no está exenta de algunos problemas. No nos detendremos en ellos en este artículo, para no ser demasiado exhaustivos, pero remitimos al lector interesado al *Tratado* de Quilis mencionado más arriba.³

Cada sonido (nótese que hablamos ahora de *sonido*, no de *fonema*, que es un concepto abstracto) posee varias propiedades articulatorias y acústicas, pero no se distingue de los otros sonidos gracias a todas esas propiedades, sino solo en virtud de algunas de ellas. De ello se desprende que los fonemas no coinciden con los sonidos concretos, sino con esas propiedades diferenciales fonológicamente. Tales propiedades son los *rasgos distintivos*,

1 Antonio Quilis, *Tratado de fonología y fonética españolas*, Gredos, Madrid, 1999.

2 En Fonética y Fonología, los fonemas se transcriben entre barras, y sus variantes, entre corchetes. A propósito de esto, el término *alófono* puede entenderse de diferentes maneras según los autores, quienes restringen o amplían su significado. Para más información, vid. A. Quilis, op. cit., pp. 38-39. El mismo autor apunta en una nota a pie de página unas consideraciones muy ilustrativas, que reproducimos, adaptadas –mínimamente–, a continuación: «*Observación importante*: es un error muy grave confundir los conceptos de fonema, alófono y grafía: FONEMA es /b/ en /'bote/ bote y en /'baso/ vaso; al conmutarlo por /p/, da /'pote/ pote y /'paso/ paso. El ALÓFONO O SONIDO (según operemos desde la Fonología o desde la Fonética) es la realización del fonema por un hablante, en un momento dado, en un contorno fónico: son los casos de [b] en ['um 'bote] un bote y de [β] en [el 'βote] el bote; ambos son alófonos de /b/. La GRAFÍA O LETRA es la representación, más o menos afortunada, de un fonema en la escritura. Así el fonema /b/ se escribe b en bote, o v en vaso; el fonema /k/ se representa por k en kilo, por c en casa /'kasa/, por qu en queso /'keso/.» (Ibid., pp. 39-40, nota 40.)

3 Vid. pp. 31-32.



que pueden definirse desde el punto de vista articulatorio: /p/: consonante, oclusivo, bilabial, sordo; o en el nivel acústico: /p/: no vocálico, consonántico, oral, denso, grave, interrupto, sordo.

Puesto que cada fonema está formado por un haz simultáneo de rasgos distintivos, hay autores (como André Martinet, Roman Jakobson o Emilio Alarcos) que consideran estos últimos como las unidades básicas de la Fonología.

Para explicar el concepto de *oposición fonológica distintiva*, Nikolai S. Trubetzkoy señala: “La idea de diferencia supone la idea de oposición. Una cosa puede diferenciarse de otra solo en la medida en que ambas se opongan entre sí, es decir, en la medida en que exista entre ambas una relación de oposición”.⁴ Por tanto, la oposición fonológica es la diferencia existente entre dos o más unidades distintivas.

Un fonema no se encuentra aislado en la lengua: como toda unidad lingüística, se encuentra en estrecha relación con otras unidades semejantes. Esas relaciones son las que dan forma al sistema fonológico de una lengua. Para conocerlas, Trubetzkoy elaboró una exhaustiva clasificación de las oposiciones fonológicas teniendo en cuenta que

una oposición supone no solamente particularidades por las cuales sus miembros se distinguen entre sí, sino también particularidades que son comunes a ambos. Estas particularidades comunes pueden ser designadas como la “base de comparación”. Dos cosas que no poseen absolutamente ninguna base de comparación, es decir, ninguna particularidad común (como, por ejemplo, un tintero y el libre albedrío) no forman una oposición.⁵

4 Nikolai S. Trubetzkoy, *Principios de fonología*, Cincel, Madrid, 1987, p. 29.

5 *Ibid.*, p. 60. La clasificación de las oposiciones fonológicas

No todas las oposiciones se realizan en todas las posiciones de la cadena hablada. De esta forma, podemos distinguir entre *oposiciones fijas, constantes o no neutralizables*, que son las que se dan en cualquier posición de la palabra, y oposiciones *neutralizables*, que no funcionan en algunas posiciones. Por ejemplo (siguiendo de nuevo a Quilis), la oposición /s/-/θ/ en el castellano peninsular (*sumo/zumo, as/haz*) es una oposición constante, mientras que la oposición /r/-/r/ funciona solo en posición prenuclear (*pero/perro*), y no en posición postnuclear: podemos pronunciar la palabra *mar* como [‘mar], con vibrante simple, o como [‘mar], con vibrante múltiple, y no por ello cambia su significado. Por tanto, se trata esta de una oposición neutralizable. Así pues, la *neutralización* tiene lugar cuando, en determinadas posiciones de la cadena hablada, deja de ser pertinente una oposición fonológica. Tales posiciones reciben el nombre de *posiciones de neutralización*. Aquellas en las que se mantiene la oposición son las *posiciones de pertinencia*. En el caso de /r/-/r/, las posiciones de neutralización serían las postnucleares y las de pertinencia las prenucleares.

En las posiciones de neutralización, solo mantienen su relevancia los rasgos compartidos por los dos miembros de la oposición que se ha neutralizado. Este conjunto de rasgos distintivos comunes recibe el nombre de *archifonema*. Así, el archifonema de la oposición /r/-/r/ es /R/,⁶ y tiene como rasgos comunes a los fonemas neutralizados el de líquido y el de vibrante.

Aunque las reglas de la neutralización varían dependiendo de las lenguas, podemos reducir sus tipos generales a dos:⁷

- Neutralización condicionada por el contexto de

realizada por este autor puede consultarse en las páginas 60-75 de la citada obra.

6 Los archifonemas se transcriben con letras mayúsculas y, como nos encontramos en el nivel fonológico, entre barras.

7 Por razones prácticas, hemos obviado aquí la subdivisión de estos dos tipos generales de neutralización. Para consultarla de forma detallada, vid. N. S. Trubetzkoy, op. cit., pp. 209-221.

la palabra: se produce en contacto con determinados fonemas. Un ejemplo tomado de Alarcos: “en japonés, la oposición de consonantes mojadas y no mojadas es válida ante vocales posteriores, pero neutralizada ante vocales anteriores (esto es, palatales)”.⁸

- Neutralización *condicionada por la estructura* del sistema: se produce en determinadas posiciones de la palabra, o de la frase, con independencia de los fonemas vecinos. Otro ejemplo de Alarcos: “en catalán, las oclusivas sordas y sonoras se neutralizan en final de palabra”.⁹

Podemos distinguir la neutralización de la mera ausencia de un fonema en determinada posición, es decir, de la *distribución defectiva*. Continuando con la oposición que nos viene sirviendo como ejemplo, en español nunca encontramos /r/ en posición inicial de palabra: siempre tendremos /rosa/ *rosa*, nunca */rosa/. Hay incluso lingüistas que consideran más relevante clasificar los fonemas según su distribución en la secuencia fónica que según las oposiciones fonológicas que forman. Los conceptos de *neutralización* y *archifonema* serían, para ellos, innecesarios, y las oposiciones neutralizables se explicarían como casos de distribución defectiva. Una revisión interesante de la neutralización es la que propone Makoto Hara.¹⁰ En un alarde de rigor y exhaustividad, el autor aborda dicho fenómeno para llegar a unas conclusiones que no son nada desdeñables; entre ellas:

[...] nosotros proponemos lo siguiente: en el concepto de neutralización están incluidos diversos elementos demasiado variados para comprenderse en una categoría. Por eso, es mejor distribuir la extensión de sus usos sustituyéndola por otros métodos siempre que la sustitución nos parezca adecuada y estemos seguros que así se obtiene otra solución mucho mejor. Nunca intentamos extinguir el uso de la neutralización, porque tenemos un caso que no podemos solucionar bien de otro modo que ella.

Y a base de esta conclusión nuestra hemos revisado los [...] casos de la neutralización de Trubetzkoy, 1939, y hemos sustituido la mayoría de sus usos inadecuados por otros criterios, como distribución defectiva,

alternación libre de fonemas, etc. Y ahora se aplica la neutralización sólo al Primer Caso de Trubetzkoy.¹¹

En el habla, el archifonema se puede realizar de diversas maneras. Por ello, Trubetzkoy estableció cuatro casos,¹² que son los que refiere Hara. Por ejemplo, puede ser semejante, aunque no idéntico, a los dos fonemas neutralizados;¹³ puede ser idéntico a la realización fonética de uno de ellos,¹⁴ etcétera.

Otro fenómeno relacionado es el de la *desfonologización*, que “se produce cuando dos fonemas se realizan como un único sonido en cualquier posición de la cadena hablada; es el caso, por ejemplo, de la pronunciación [...] [’poyo], para *pollo* y *poyo*, en algunas zonas del español”.¹⁵ Es decir, es el caso del yeísmo.

Somos conscientes de que estos conceptos son muy complejos como para ser presentados de manera tan sucinta. Se nos quedan muchas cosas por el camino, sin duda, pero creemos que hemos cumplido con el objetivo principal de este artículo: ofrecer una breve introducción al panorama de la Fonética y de la Fonología, de modo que todo aquel que quiera internarse en él por vez primera cuente con una pequeña ayuda para comenzar, e incluso aquellos ya familiarizados con el tema puedan volver a echarle una ojeada.

§

Carolina Jorge Trujillo es Licenciada en Filología Española por la Universidad de La Laguna.

8 Emilio Alarcos, *Fonología española*, Gredos, Madrid, 1981, p. 98.

9 Ibid.

10 Makoto Hara, *Semivocales y neutralización. Dos problemas de fonología española*, CSIC, Madrid, 1973.

11 Ibid., p. 256.

12 N. S. Trubetzkoy, op. cit., pp. 71-75.

13 Emilio Alarcos explica este hecho de la siguiente manera: “[...] en algunas lenguas, la neutralización de dos oclusivas, una fuerte y sorda y otra suave y sonora, es representada por una fuerte sonora o una suave sorda.” (Op. cit., p. 50).

14 Alarcos señala que: “[...] dependiendo la elección de uno u otro del contacto con otros fonemas de la palabra [...]. En algunas lenguas, la oposición de sordas y sonoras es neutralizada, y el representante del archifonema es sordo ante consonantes sordas, y sonoro ante consonantes sonoras.” (Ibid.).

15 Antonio Quilis, op. cit., p. 42.

MICROHISTORIA: EL ESTUDIO DE LA VIDA COTIDIANA

La historia, como disciplina, se ocupa de la relación entre lo único y lo general. El historiador no puede disociarlos, ni dar preferencia a lo uno sobre lo otro. El inconveniente surge cuando la generalización se convierte en el conducto para aprender de la historia y aplicamos las lecciones deducidas de un conjunto de acontecimientos a otro.

El verdadero historiador sentirá una compulsión profesional por reducir las causas de un acontecimiento a un orden, a establecer cierta jerarquía causal que fijará las relaciones entre unas y otras.¹ Igualmente, la proliferación de la historia económica, social, cultural e institucional ha ampliado considerablemente el objeto de nuestro estudio, así como el número de preguntas a las que nos enfrentamos.

La crítica a los modelos historiográficos que surgieron en las décadas de los años setenta y ochenta del siglo pasado en los países occidentales reflejó la estrecha vinculación entre el pensamiento histórico, la historiografía, y las concepciones sociales y políticas de los propios historiadores. De este modo, los argumentos planteados en contra de la historia social tradicional se basaban en su carácter político y ético. Los historiadores de la vida cotidiana denunciaban que esta historia social proponía un proceso histórico mundial unitario determinado por conceptos tales como la modernización o la industrialización, así como el presupuesto de un estado nacional institucional y burocrático.

Estos sucesos habrían tenido lugar sin tener en cuenta al hombre, por lo que sería necesario incluir a aquellos que hasta el momento habían sido excluidos. Pero no se trataría tanto de exponer las circunstancias superficiales sino de cómo los sujetos experimentan ese entorno, además de exponer la compleja relación mutua que existe entre las estructuras globales y los actos de los individuos.

La microhistoria trata conscientemente de aquellos hombres que no ostentaban el poder, por lo que se renuncia a plantear el poder político como la unidad integradora de la historia. En lugar de una sola historia, ahora existen muchas historias. Los historiadores intentan librarse de una visión etnocéntrica y unilateral, la cual identificaban con el progreso occidental. Por tanto, los historiadores de la vida cotidiana y los microhistoriadores pretenden humanizar la historia, lo que requiere ampliar la historiografía incluyendo en ella la historia en el espacio reducido, las vivencias y experiencias de personas concretas o pequeños grupos de personas, pero siempre en el contexto de los grandes procesos.

La concepción microhistórica de un trascurso racional de la historia enlaza con la tradición alemana decimonónica que insiste en que la historia debe proceder con métodos hermenéuticos, comprendientes y narrativos. El historiador puede entender su materia directamente, ahondando en ella sin prejuicios mediante el estudio documentado, concienzudo y profundo de las fuentes. Por ello se quiere restringir la influencia de las teorías, a fin de no violentar el objeto de la investigación, para que este hable por sí mismo.

En este sentido, se entiende la dificultad de reconstruir los procesos mentales de los hombres que no pertenecían a las capas sociales altas, y que, por tanto, no han dejado testimonio de sí mismos. Los trabajos que lo abordan se basan en su mayoría en la documentación judicial, cuyo modelo más representativo lo descubrimos en el molinero Menocchio, de Carlo Ginzburg.² En este ensayo el autor confronta la cultura tradicional campesina con los esfuerzos de las nuevas élites del poder político por suprimirla, siendo un ejemplo de la fusión de la investigación microhistórica con las

1 Edward H. Carr, *¿Qué es la historia?*, Ariel, Barcelona, 2001, p.148.

2 Carlo Ginzburg, *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI*, Muchnick Editores, Madrid, 1991.

concepciones macrohistóricas del legado marxista.³

Estas consideraciones metodológicas y teóricas se advierten en el siguiente documento, un testamento de fines del siglo XVI otorgado por un campesino portugués asentado en Güímar:⁴

En el nombre de Dios [...] sepan cuantos esta carta vieren cómo yo Rodrigo Luis Bayon, natural del Algarbe [...] en Portugal, vecino que soy de esta isla de Tenerife en este lugar de Güímar, [...] otorgo debajo de la invocación divina que hago y ordeno e que mi testamento e última voluntad en la forma y manera siguiente.

Primeramente mando mi ánima a Dios nuestro señor [...]

[...] Que mi cuerpo sea sepultado en la iglesia del Bienaventurado San Juan de este valle y heredamiento de Güímar en la sepultura, donde está enterrada Ana Gómez mi mujer que Dios halle.

[...]

Yten declaro que Andrés Hernández, natural vecino de Candelaria me debe cuatro reales y dos cuartos mando que se cobren de él.

Yten me debe un hijo de Gaspar Afonso que se llama Agustín, vecino de Candelaria, seis cuartos maravedíes, mándose cobren de él.

[...]

Yten me debe Rodrigo Pérez cuatro reales y medio, mándose cobren de él.

Yten me debe Matheos Díaz [...] por un castrado porcuno que va a dos años que le pagué este año pasado, mándose cobren de él.

Yten me debe Domingo González diez cuartos, mándose cobren de él.

Yten me debe Pedro de Rojas maestro once cuartos, mándose cobren de él.

Yten me debe Juan Andrés nueve cuartos, mándose cobren de él.

Yten me debe Marcos González por un albalá veinte reales. Y el dicho Marcos González estando presente declaró ante mí, el presente escribano, que era verdad que se

los debía por el dicho albalá. Y ansimismo otros nueve cuartos más, los cuales declaró ante mí.

Yten me debe Simón de Vega cinco cuartos, mándose cobren de él.

Yten me debe Acosta el alguacil seis cuartos, mándose cobren de él.

Yten declaro que me debe Luis de Orozco tres reales que le presté en dineros, mándose cobren de él.

Yten me debe Juan de Mallorquín, vecino de este valle de Güímar, veinte reales que le presté en contado de que me hizo un albalá, mándose cobren de él.

Yten me debe el dicho Mallorquín tres reales, mándose cobrar.

Yten declaro que yo siembro de medias con Juan de Mallorquín un pedazo de tierra en las toscas de Guasa linda con el camino real que va a Güímar de trigo [...]. E yo puse el trigo y he de pagar la renta que es fanega y media y se paga a Juan de Vega.

[...]

Yten declaro que por descargo de la conciencia de Ana Gómez, mi mujer, y de la mía se paguen a María González viuda de Diego de Madrigal, que Dios haya, seis reales que se le deben por nosotros mándesele paguen de mis bienes.

[...]

Yten declaro que yo fue casado [...] con la dicha Ana Gómez mi mujer e hice vida maridable con ella tiempo y espacio de cuarenta años poco más o menos. No tuve hijo legítimo ninguno salvo a Catalina de la Cabrera, nuestra hija legítima, que se casó con Blas Hernández mi yerno. Y al presente hace vida maridable.

Yten declaro que yo soy natural del término de Veija, que es entre Veija y Ferrera, que es en Portugal en freguesía de Bonveija ques una aldea. E soy hijo de Luis Álvarez Bayon y de Catalina de Cabrera de Acalada. Y puede haber cuarenta y cinco años poco más o menos que salí natural y, cuando salí de mi tierra, eran vivos mis padres. Y después aca nunca he tenido nuevas de ellos ni ellos de mí. E tenía yo un hermano más viejo que llamaban Juan Luis Bayon, casado en la Ribera do Rojo con una hija de una viuda. Y ansimismo tenía yo al tiempo que vine de casa de sus

3 Georg G. Iggers, *La ciencia histórica en el siglo XX. Las tendencias actuales: una visión panorámica y crítica del debate internacional*, Idea Books, Barcelona, 1998, pp. 82-96.

4 AHPSC, leg. 1512, fº290v.

padres José Luis y Gaspar Luis y Francisco Luis y Domingo Luis mis hermanos; y una hermana que llamaban Domingas Luis y otra Malgarida Luis. Declaro esto porque si algún día mi heredera legítima que es Catalina de Cabrera, mujer del dicho Blas Hernández, (*sic*) enviar a mi natural a saber parte de mis deudos y a cobrar la herencia a mi perteneciente como a tal hijo que debo de los dichos mis padres lo puedan hacer. Y con esta declaración sabrán que es mi hija, e así lo declaro para descargo de mi conciencia.

Y para más seña de que yo [...] declaro que al tiempo que yo salí de mi patria salí por voluntad y consentimiento y con la bendición y licencia de los dichos mis padres [...] en compañía de un caballero que le llaman don Diego de Sosa, nieto del Conde del Prado camarero del Rey de Portugal, e de aquel viaje fuimos a Marzagón, y a Azamor y a Tánger y otras partes porque salí de mi tierra para ir [...] con el dicho caballero e servir al rey en Marzagón durante cinco años. Y de allí embarcándome para Lisboa aparté a estas islas a donde me quedé.

Y cumplido y pagado este mi testamento e para e fis todo lo cumplir nombro por mis albaceas y testamentarios a Blas Hernández mi yerno y a Rodrigo Hernández canario [...]

Y cumplido y pagado este mi testamento y las mandas en el contenidas establezco por mi universal y heredera en el remanente de todos mis bienes, derechos y acciones a la dicha Catalina de Cabrera mi hija legítima y de la dicha Ana González difunta que Dios aya la cual está casada con el dicho Blas Hernández su marido legítimo [...] en el valle heredad ingenio de Güímar de esta isla de Tenerife, en domingo diez y siete días del mes de enero año del nacimiento de nuestro salvador Jesucristo de mil y quinientos y ochenta y ocho años. Y porque el dicho otorgante que doy fe que conozco dijo que no sabía escribir, a su ruego lo firmó un testigo a lo cual fueron testigos Luis de Ada y Alonso Rodríguez y Gaspar Rodríguez y Julio Usurdeman, vecinos de esta Isla.

A partir de este sencillo manuscrito, el historiador puede explicar diversos aspectos de la vida cotidiana

de individuos ajenos a las élites, pero que actúan y participan en el mismo escenario que los grupos de poder. En primer lugar, el uso polivalente de la documentación notarial ha permitido superar el empleo clásico del testamento como fuente para la evolución del sentimiento religioso y añadir su empleo como fuente para el estudio de la vida familiar, las relaciones sociales y de parentesco y los cambios en la jerarquía social; extendiéndose, por ejemplo, al estudio de la estructura agraria, ha permitido conocer las técnicas de labranza, los ciclos de cultivo, las plantas cultivadas, las obligaciones impuestas a los arrendatarios y aparceros o la evolución de la renta agraria.

No es nuestro interés para este trabajo presentar la biografía de Rodrigo Luis Bayon, sino identificar aquellas circunstancias apreciables en este documento que nos permitan efectuar un estudio de la vida cotidiana o microhistoria. Cabe destacar que este testamento aporta datos cualitativamente relevantes para estudiar distintos matices demográficos y poblacionales. En la primera, se alude a un número significativo de individuos deudores del testamentario, casi todos ellos vecinos de Güímar y Candelaria. Es decir, del mismo entorno geográfico. Asimismo, partiendo de estos datos, podemos realizar una composición de las actividades y oficios en el Valle. Aparecen cargos públicos, como el de alguacil, pero destacan las labores del campo como la ganadería, pero sobre todo la agricultura.

Si contrastamos este documento con otras fuentes hallaremos que en esta zona de la Isla, en el heredamiento de Güímar, aún se cultiva la caña de azúcar a pesar de estar en franco retroceso en las últimas décadas del Quinientos.⁵ A este respecto, quizá el citado Pedro de Rojas sea el maestro del ingenio. No obstante, se percibe cómo estas tierras comienzan a diversificar su explotación en favor de cereales como el trigo y en la producción vitivinícola,⁶ y con ello se presentan otros tipos de contratos como el de la medianería, habitual en el siglo XVII, y los préstamos agrarios.

Llegados a este punto, hemos de incidir en las relaciones socioprofesionales que subyacen en este testamento. Destacan los vínculos con Luis de Orozco y Juan de Vega, ambos propietarios de esta comarca,

5 A este respecto, aún perviven a comienzos del siglo XVII algunos ingenios en la Isla como los de la familia Ponte en Adeje y Garachico. José Miguel Rodríguez Yanes, "Los ingenios de los Ponte, 1550-1610", *Gaceta de Daute*, 1, 1984, pp. 23-41.

6 Antonio Macías Hernández, "Canarias y la crisis del siglo XVII. La singularidad isleña", *Revista de Historia Canaria*, 177, 1992, pp. 179-206.

convirtiéndose el último en dueño y señor del ingenio en 1584 tras comprar la hacienda a los herederos del anterior propietario.⁷ Este, además, era un relevante mercader y tratante de esclavos de origen portugués que comerciaba con diferentes plazas financieras del Atlántico.

No es fortuito encontrar este tipo de lazos entre la comunidad portuguesa, por lo menos hasta mediados del siglo XVII tras la separación de Portugal de la Monarquía Hispánica. Justamente, se asocia en el trabajo de medianero con otro luso, Juan de Mallorquín, asimismo residente en Güímar. De esta manera, las referencias a su patria son constantes, remitiéndonos con exactitud a su lugar de procedencia, relatando quiénes son sus padres y sus hermanos, así como el tiempo que ha transcurrido desde que partió.

Seguidamente narra un apasionante periplo por las distintas fortalezas portuguesas de la costa atlántica africana a las órdenes de don Diego de Sosa hasta llegar a la isla de Tenerife.⁸ Pero no olvidemos que estas precisas referencias están motivadas por la preocupación de Rodrigo Luis Bayon por los intereses de su primogénita, por los derechos como única heredera. Por tanto, nos estamos refiriendo a un apartado correspondiente a la historia de la familia y, por ende, a la integración y arraigo social.

En el texto no se nos menciona qué edad tiene –algo habitual en este tipo de documentos–, pero sí sabemos que “puede haber cuarenta y cinco años poco más o menos” que partió de su hogar, pasando los siguientes cinco años al servicio del rey de Portugal en África, y que contrajo matrimonio e hizo “vida maridable” durante cuarenta años hasta el fallecimiento de su esposa.

A este respecto, no hay indicios para concluir que su mujer tuviera igualmente un origen portugués, permitiendo casi certificar su ascendencia canaria.

Por lo que, al igual que mantiene contactos con otros compatriotas, también se ha fusionado con la sociedad tinerfeña en tanto que ha creado una estructura familiar tan sólida que precipita el establecimiento definitivo en la Isla. Un reflejo de esta actitud integradora lo representa el hecho de que hubiese concertado el matrimonio de su hija con un isleño. Recordemos que durante el Antiguo Régimen la unión entre dos personas iba más allá del compromiso con la Iglesia. Igualmente conllevaba un contrato entre el padre y el prometido, en el que el progenitor debía dotar este enlace previamente acordado.

Como se observa, la información que aporta el testamento puede ser de la misma forma útil para los estudios de género. Al no tener un descendiente varón, Rodrigo establece una serie de disposiciones para que no haya dilema sobre quién es la heredera universal de sus bienes y cualesquier otros que le correspondan. Así, esta voluntad recaerá sobre la figura masculina más relevante de la familia, su yerno, que será además su albacea y testamentario, junto con Rodrigo Hernández, canario, posiblemente de ascendencia aborigen.

Con todo ello, hemos pretendido esbozar una parte de la vida cotidiana de un individuo de “a pie” que pasaría desapercibido en la historia de las élites.⁹ Sin embargo, con una metodología adecuada y un estudio de las fuentes, se concluye que también se puede reconstruir el pasado a través de microhistorias como esta. Es más, no se trata de hacer una historia personal o individualista, sino de incorporar nuevos conocimientos a la historia universal. Por tanto, concluimos que los estudios microhistóricos no descuidan la interrelación entre la historia regional o local y los grandes procesos económicos, sociales y culturales, sino que aportan una percepción más diversificada de estos.

§

Javier Luis Álvarez Santos es Licenciado en Historia por la Universidad de La Laguna.

7 En 1556 Pedro de Alarcón había adquirido los derechos del heredamiento, coincidiendo estos años como propietario con la máxima expansión de la hacienda bajo una férrea administración. Miguel Ángel Gómez Gómez, *El Valle de Güímar en el siglo XVI, protocolos de Sancho de Urtarte*, Güímar, 2000, pp. 24-26.

8 Como se indica en el testamento, Diego de Sosa era nieto de Pedro de Sosa, primer conde do Prado, título que le fue concedido por los méritos logrados en las guerras en África, cuando siendo capitán en Azamor consiguió llegar a las puertas de la ciudad de Marrakech. Joaquim Romero Magalhaes y Mafalda Soares da Cunha, “Os régios protagonistas do poder”, *No Alvorecer da Modernidade (1480-1620)* (coord. Joaquim Romero Magalhaes), III, vol. da *História de Portugal* (dir. José Mattoso), Editorial Estampa, Lisboa, 1993, pp. 526-529.

9 Aún quedarían otras cuestiones susceptibles de ser desarrolladas, tales como el aspecto religioso, aunque hemos de indicar que este testamento no es excesivamente rico en datos para profundizar en la devoción del otorgante.

MICROFÍSICA DEL PODER: RECORDANDO A FOUCAULT

La *Microfísica del poder* es un compendio de cursos, conferencias y entrevistas ofrecidas por M. Foucault que nos permite vislumbrar el enorme iceberg que constituyen sus análisis sobre el presente. Como bien sabe el lector el objetivo de Foucault no es otro que el de hacer una ontología del presente desde los cambios epistémicos que han emergido históricamente. Lo que haremos a continuación es intentar desvelar cómo tanto su propuesta metodológica genealógica como su tarea hermenéutica lo empujan hacia el análisis particular del poder. No en el sentido de Estado, esto es, cómo el Estado o las superestructuras alienan y oprimen a los individuos, ni tampoco se centra en la fuerza de trabajo y el modo en el que la fuerza de producción oprime a los trabajadores. Foucault rompe la dicotomía hegeliana del amo y el esclavo invirtiendo el sentido del concepto y práctica del poder. De esta manera logra interpretar el poder de una manera más individualizada y más productiva convirtiéndola en una actividad multiforme y multifuncional.

Son conocidas sus pesquisas para formular la manera en la que la sociedad ha establecido las diferenciaciones entre lo correcto y lo incorrecto, entre lo admisible y lo inadmisibile. Para ello toma una postura totalmente cartesiana de duda permanente de lo establecido. Esto es, los márgenes no son interpretados de la manera en la que comúnmente y académicamente se habían realizado. Y para ello Foucault se centra en los textos guardados que no son considerados como materiales esenciales de la historia; por ejemplo: archivos médicos, psiquiátricos y legales. Archivos históricos que realmente permiten entrever la complejidad de las relaciones de poder que se dan en la sociedad y observar cómo se argumentan discursivamente los márgenes de la sociedad, ofreciendo, así, un campo de exploración de los excluidos y desterrados sociales. ¿Qué mecanismos operan a la hora de desarrollar esos discursos? ¿Cómo operan y se aceptan los márgenes sociales? ¿Cómo se distribuye ese conocimiento entre los individuos y qué producen? Son algunas de las preguntas esenciales que el autor de la *Microfísica del poder* intenta responder en todas las investigaciones que realiza.

La metodología que M. Foucault aplica no es propiamente un método de investigación histórico que se basa en un acercamiento totalmente positivista y empirista de los textos relevantes y de acontecimientos históricos. Ya que con ello se logra mantener en alza un sentido de la historia continuista basándose en hechos en sí y no en las singularidades de los sucesos que emergen. Por el contrario, se centra en los textos discursivos que han sido pasados por alto, esto es, la conciencia, el modo de relación social, los sentimientos e incluso los instintos. A lo que hay que sumarle la dominación de los objetos y la constitución del conocimiento y los saberes. O lo que es lo mismo, “una forma de historia que da cuenta de la constitución de los saberes, de los discursos, de los dominios de objetos, etcétera, sin tener que referirse a un sujeto que sea trascendente respecto al campo de los acontecimientos”.¹ La intención metodológica no es la de mantener el estatus del sujeto en tanto que ahistórico, sino más bien es la búsqueda de introducir al sujeto en la historia, ya que es el productor de las discursividades que derivan en la episteme histórica de una sociedad dada. En tanto que todo individuo está inserto en una sociedad que define sus límites morales en función de la producción de saberes, esto es, de verdades, que generan o que acontecen. En este sentido es donde se introduce el estudio de Foucault; en la búsqueda de las rupturas y discontinuidades que van produciendo verdades y por ende los saberes. En esta medida es como Michel Foucault interroga a la Razón. No entendiéndola como un fenómeno ahistórico sino como transformaciones incesantes de

1 Michel Foucault, *Estrategias de poder*, Paidós, Barcelona, 1999, p. 47.

racionalidad y como una continua narrativa. De esta manera no estudia el funcionamiento de la Razón como un mecanismo unívoco y con una dirección prefijada, porque si el mecanismo de funcionamiento se desarrollara de esta manera no podría analizarse la especificidad de sus constantes transformaciones.

Los saberes epistémicos no los podemos entender como simples formas de conocimiento del medio o de la sociedad, ni tampoco en la búsqueda del individuo ilustrado solipsista que genera un tipo de conocimiento. Lo que se busca es la episteme a través de la conciencia, el amor, las mentalidades, los instintos y los sentimientos, lo que Foucault denomina saberes locales de gentes, de una situación sociohistórica dada. De este modo nos permite vislumbrar cómo la producción de saberes no solo se centra en la mera producción académica, sino que incluye el saber producido de manera positiva en las propias producciones sociales. O dicho de otro modo, los individuos de una sociedad dada son los propios generadores morales y epistémicos de los límites de la conducta humana. Este mecanismo de investigación es lo M. Foucault llama genealogía: “un acoplamiento de los conocimientos eruditos y de las memorias locales que permiten la constitución de un saber histórico y la utilización del mismo en las tácticas actuales”.² Así pues, no hablamos ni del hombre bueno por naturaleza, ni de las pasiones positivas o negativas naturalizadas, etcétera. Foucault arranca cualquier rastro naturalizado y ontológico del ser humano para introducirlo en la historia; y así resaltar que la conciencia, los instintos, las mentalidades, etcétera, son constructos de prácticas y relaciones sociales que se entrecruzan en el tejido social. Por lo que los saberes no tienen una sola forma de producción sino que, al producirse socialmente, su actuación es multifuncional, multidireccional y poliforme, ya que tiene un papel activo, efectivo y real dentro de los sistemas de organización y de producción del conocimiento. Es decir, los saberes epistémicos han dejado de tener un centro productivo, para expandirse y entrecruzarse en los cuerpos individuales. Lo que significa que los saberes se vehiculan en las mismas producciones de las relaciones sociales, transformándolas, multiplicándolas, desplegándolas, creando nuevos saberes y estableciendo verdades epistémicas sometidas a los contenidos históricos. O dicho de otra manera, los saberes locales se encuentran “enmascarados en el interior de coherencias funcionales

o en sistematizaciones funcionales”.³ En definitiva, el saber es la combinación de los discursos, actitudes sociales y límites del texto social que constituyen la episteme de una construcción social dada. En otras palabras, “la combinación de enunciados y visibilidades específicos de cada formación histórica”.⁴ Pero, también, es necesario reseñar que los saberes locales o los saberes de gentes no son solo productoras de conocimiento, sino que en su funcionalidad opera junto a otra hipótesis significativa como es la del sentido de poder.

El poder es, para Foucault, el elemento central de toda su investigación arqueológica. El objetivo principal de su obra no es el sometimiento de unos a otros ni tampoco habla del poder en cuanto que se encuentra centrado y visualizado en el Estado o el soberano. Ni siquiera lo considera como un elemento alienante que subyuga a los trabajadores que participan en un sistema productivo basado en el beneficio que el capitalista obtiene por la apropiación del trabajo excedente no pagado a los asalariados. Aunque no es menos cierto que estos mecanismos de poder se siguen ejerciendo, pero no podemos pensar que solo tiene una única dirección ni que tampoco se puede entender en un sentido negativo porque la otra cara de la misma moneda es la que nos enseña Foucault cuando habla del poder en sentido positivo; teniendo en cuenta que el poder es aquello “que todo individuo detenta y que cede, parcial o totalmente, para contribuir a la constitución de un poder político, de una soberanía”.⁵ Por ello el poder ha de ser interpretado como algo que circula y que nunca se encuentra localizado en un lugar dentro del cuerpo social. Es decir, el poder circula transversalmente entre los individuos, dado que cada individuo ejerce el poder en la medida en que actúa dentro de una sociedad y desde un lugar estratégico. Y por tanto no se tiene en propiedad sino que es ejercido, no está situado sino deslocalizado, no se realiza desde una posición social determinada sino que, es más, el poder no entiende de estratos sociales.

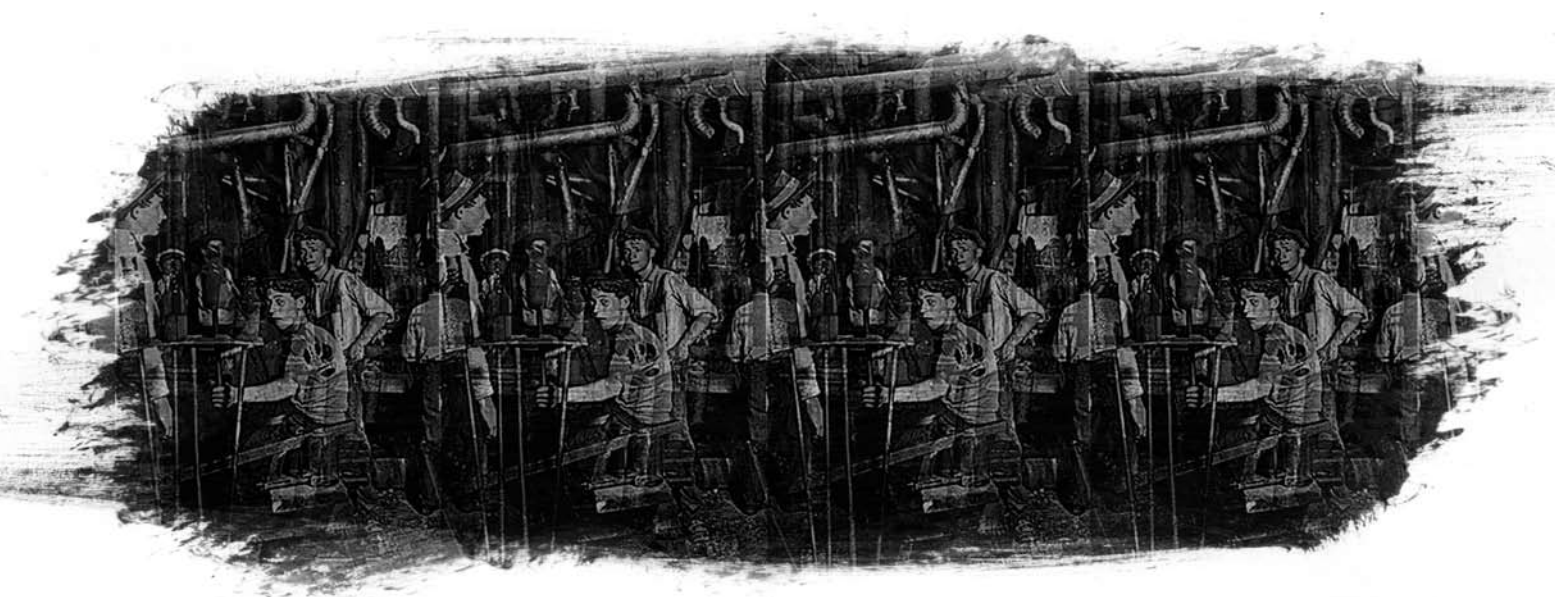
En resumen, las significaciones, las marcas, introducidas en el cuerpo, en tanto que es la superficie en la que se inscriben los sucesos, son elementos que continuamente actualizamos desde nuestra situación estratégica. Siendo, por tanto, por lo que “el poder funciona, se ejercita a través de una organización

2 Michel Foucault, *Hay que defender la sociedad*, Akal, Madrid, 2003, p. 18.

3 Michel Foucault, *Microfísica del poder*, La Piqueta, Madrid, 1992, p. 128.

4 Milena Cevallos y Bernadita Serra, “La materialidad del poder: una reflexión en torno al cuerpo”, *A Parte Rei*, 47, pp. 1-12.

5 *Microfísica del poder*, p.134.



reticular".⁶ Para explicarlo más detalladamente esquematizaremos a continuación cuál es la estructura argumentativa desde la que hace sus investigaciones sobre el poder:

1. El poder coexiste en el tejido social.
- 2 El poder se actualiza en las relaciones sociales (familia, sexualidad, sistemas de producción, educación).
- 3 Las relaciones son multidireccionales, multiformes y reticulares.
- 4 Las relaciones de poder son funcionales en tanto que son estratégicas.

Estas características son esenciales para entender cómo Foucault comienza a tejer su argumentación sobre el poder. Así es como se constituye, no una idea del poder en el sentido negativo, como ya hemos expuesto con anterioridad, sino un sentido positivo del poder. Mediante este modelo multiforme es como el Estado de Derecho se ha ido construyendo a lo largo de la historia. El poder del soberano se ha ido dispersando entre los cuerpos de los individuos a través del surgimiento del derecho, la psicología clínica y la medicina, desde los cuales podemos derivar toda una relación de poder y de saber. Es decir, mediante esta conjunción poder-saber es como se han constituido los límites sociales admitidos. En primer lugar, el derecho tiene la facultad de regir las conductas humanas dentro de un orden social. En segundo lugar, la medicina ha sido la encargada de constituir identidades que rigen un modo de comportamiento específico. Y, por último, la psicología clínica, la cual tiene una importancia esencial en las investigaciones de Foucault, es la encargada de reintegrar, reactualizar y normalizar a los

anormales; es decir, a todos aquellos que no cumplan con los requisitos mentales de lo que se considera un ser humano. Por tanto, este conjunto de disciplinas académicas justifica ciertas actuaciones que tienen como objetivo principal normalizar y disciplinar a los individuos mediante los instrumentos de exclusión, los aparatos de vigilancia, medicalización de la sexualidad, de la locura y/o de la delincuencia. Son estas las que se denominan técnicas de la microfísica del poder; y mediante ellas las prácticas de los estados modernos se basan en numerosas y diversas técnicas de una especie de ortopedia social. Es decir, una disciplina y una represión que se extiende a lo largo y ancho de la tela de araña del poder. Por ejemplo, las escuelas, las prisiones, los manicomios son lugares que tienen una función determinada basada en la vigilancia. Cada institución se encarga de un modelo anormal de actuación; por ejemplo: el niño masturbador, en el caso de la escuela; el delincuente, en el caso de las prisiones, y el monstruo, para el caso del manicomio. Así es como se construye todo un mecanismo de exclusión y de normalización justificador de que los individuos que ingresan en los centros de reclusión son peligrosos y ponen en peligro al conjunto de sociedad. Con esta justificación nace la policía, la figura estatal encargada de defender a la sociedad de lo peligrosos que se ciernen sobre ella con la finalidad de conservar una sociedad totalmente normalizada. Así pues, y a modo de resumen, podemos decir, primeramente, que el poder-saber es necesario en el funcionamiento de una sociedad, y, por otro lado, que la psicología, el derecho y la medicina son los elementos que justifican los parámetros de un tipo de relación social y de individuos normalizados, basados en la norma, esto es, la regla natural.⁷

6 Ib., p. 144.

7 Hay que defender la sociedad, p. 41.



En suma, los cambios epistémicos producidos en la historia de las sociedades corresponden a una formación de un nuevo tipo de ejercicio de poder. Ya no se castiga a los delincuentes, sino que se les encierra y se les re-adapta; ya no se abandona al monstruo en los bosques, sino que se le ingresa y se le normaliza; al niño masturbador no se le abandona, sino que es vigilado y corregido. Todo un nuevo surgimiento de técnicas de poder que se reproducen en el poder disciplinario que “se registra y se extiende a lo largo, ancho y profundo de la vida misma”.⁸ Un nuevo tipo de técnicas de poder que tiene como objeto la multiplicidad de los hombres, pero no del hombre en tanto que ser viviente, sino en tanto que especie basada en los efectos biológicos propios de toda especie; esto es, el nacimiento, la muerte, la producción, la enfermedad y la reproducción son las nuevas formas en las que se ejerce el poder, las cuales son denominadas, por Foucault, como *biopolítica* de la especie humana. De lo que se trata es de la disciplina del conjunto de procesos biosociales que constituyen un modelo de control y de poder dentro de la sociedad. O, lo que es lo mismo, los modos de control social se determinan en diferentes campos de aplicación de la diferentes ciencias sociales. La estadística, la concepción del territorio, del suelo, de la región, de los horizontes o fronteras se convierten en los procedimientos que son ejercidos a favor del control desde y en las sociedades modernas. Por un lado, el control del territorio es ejercido por el desplazamiento de población hacia un centro industrializado o por causa de situaciones bélicas. Por otro lado, la región o la nación son nociones pictóricas fiscalizadas y administradas militarmente. Y, por último, el horizonte

o las fronteras son nociones centradas en el control y división estratégicas de un campo o región. Desde estos tres modos imbricados emergen las nuevas técnicas de control y administración de la sociedad. Con ello lo que se logra es establecer un poder que no obstaculiza el saber, sino que lo produce mediante la estimación estadística de las fuerzas biológicas. Efectivamente, es por estas técnicas por las que el poder modifica su forma de relacionarse. Por ejemplo, es más eficaz y rentable vigilar las evoluciones sociales que castigar el trasvase de poder que se ejerce más allá de los límites de poder establecidos médica, psicológica y legalmente.

Para concluir, la arqueología de M. Foucault nos introduce en la dinámica en la que estos modos de producción del saber y de poder son propios de los que ejercemos en la actualidad dentro de un sistema social determinado. Con ello no es que M. Foucault nos haga conscientes de una sociedad sin salida y totalmente vigilada y disciplinada al modo de Orwell. Todo lo contrario, abre nuevas formas de cambio desde “el régimen político, económico e institucional de la producción de verdad”.⁹ O, lo que es lo mismo, liberar la verdad de la producciones sociales, ya que la producción política y social son la verdad misma.

§

Ardiel Z. Rodríguez Batista es Licenciado en Filosofía por la Universidad de La Laguna.

⁸ Joaquín González Cruz, “Anatomía del poder: episteme y sujeto político en Michel Foucault”, *Konvergencias*, 19, 2008, pp 35-49.

⁹ *Microfísica del poder*, p.189.

MINIMALISMO E IDENTIDAD FEMENINA. CINE Y PUBLICIDAD

INTRODUCCIÓN

La retórica minimalista (*menos es más*) plantea la desnudez como vía práctica hacia la depuración. Recurriendo al idealismo platónico, su guerra abierta contra lo superfluo persigue destapar la esencia, desabrigar la verdad. Por esta razón, el minimalismo no puede entenderse ajeno a una cierta carga ética y moral.

La publicidad encuentra en el *estereotipo* su forma propiamente minimalista: a través de situaciones y esquemas arquetípicos, sus mensajes (re)presentan ideas concretas, ficciones verosímiles, asentando en sociedad un conjunto de valores y una cosmovisión que integran parte de nuestra identidad. Paradójicamente, el “minimalismo” publicitario desnuda en pro de la legibilidad masiva, la accesibilidad generalizada por parte de los receptores: persigue lo verosímil (lo creíble) y no la verdad.

Será en la representación de géneros donde mejor se perciba el uso y abuso del estereotipo en los mensajes publicitarios. La asignación de tareas, roles y valores específicos moldean las aspiraciones de cada sexo, contribuyendo a reforzar un *statu quo* definido por el modelo falocéntrico o patriarcal, en detrimento de una plena emancipación femenina.

Desde una perspectiva global, en el ámbito publicitario la mujer ha carecido de identidad como tal, convirtiéndose en un constructo masculino, *creada* por y para el hombre: para su recreo, para sus placeres, para sus temores.

LA IDENTIDAD COMO PROBLEMA

En su obra *Identidades asesinas*, el periodista y ensayista franco-libanés Amin Maalouf desarrolla el concepto de identidad como una suma o conjunto de pertenencias cuyos elementos constituyentes son irrepetibles y exclusivos, es decir, conforman una composición única que define al sujeto como individuo diferenciado. Tal y como señala el propio Maalouf, “mi identidad es lo que hace que yo no sea idéntico a ninguna otra persona”.¹ Una segunda idea básica en el estudio de este autor la encontramos en el carácter “creacional” de la identidad, entendiendo como tal la influencia ejercida por los procesos de civilización y socialización. En definitiva, la identidad se presenta como construcción exógena, esto es, motivada, inspirada y modelada por agentes externos al propio individuo. Según Maalouf, “la identidad no se nos da de una vez por todas, sino que se va construyendo y transformando a lo largo de toda nuestra existencia”,² y añade: “lo que determina que una persona pertenezca a un grupo es esencialmente la influencia de los demás. [...] El aprendizaje se inicia muy pronto, ya en la primera infancia. Voluntariamente o no, los suyos lo modelan, lo conforman, le inculcan creencias de la familia, ritos, actitudes, convenciones, y la lengua materna, claro está, y además temores, aspiraciones, prejuicios, rencores, junto a sentimientos tanto de pertenencia como de no pertenencia”.³

El hecho de considerar la identidad como una construcción nos lleva, inevitablemente, a cuestionarnos su “paternidad”, es decir, su autoría. Existe un ser-constructor y un ser-construido. En el campo de la identidad femenina hablaríamos de constructores dominantes (el Hombre con mayúsculas) frente a sujetos contruidos-dominados. E. Ann Kaplan trata esta cuestión y refuerza la

1 Amin Maalouf, *Identidades asesinas*, Alianza Editorial, Madrid, 1999, pág. 20.

2 Ídem, p. 35.

3 Ídem, p. 37.

tesis de la feminidad como fabricación principalmente varonil. Partiendo del estudio de Julia Kristeva (*Woman can never be defined*), Kaplan concluye que “todas las imágenes dominantes son básicamente elaboraciones masculinas. [...] Es imposible saber qué puede ser lo femenino, fuera de las elaboraciones masculinas”.⁴

En las áreas de nuestro estudio (cine y publicidad), es evidente que hablamos de segmentos tradicionalmente dominados por la participación viril, de ahí que gran parte de las elaboraciones culturales que cimientan el *statu quo* presenten unos rasgos femeninos claramente estereotipados enfocados a la conservación y supervivencia del régimen falocéntrico históricamente dominante.

SIGNIFICADO DEL ESTEREOTIPO

La razón del estereotipo en publicidad responde a una doble necesidad: por una parte, favorece la empatía o identificación con aquellos sectores (receptores) que en mayor o menor medida se reconocen en sus características definitorias. En segundo lugar, el estereotipo evidencia la naturaleza sintética de la comunicación, cuyos márgenes operativos habitualmente quedan restringidos a apenas unos segundos. Juan Carlos Pérez Gauli recoge en su obra, *El cuerpo en venta. Relaciones entre arte y publicidad*, los pilares que sustentan la estructura del estereotipo. Partiendo de reconocidas autoridades en el estudio de la imagen y la comunicación audiovisual, toma de Román Gubern una tríada esencial en la comprensión de este fenómeno, a saber: “1) la rigidez o fijeza de sus elementos, 2) su no verificación por la experiencia, y 3) su vigencia en áreas culturales y épocas precisas”.⁵ El estereotipo, por tanto, es contemplado como un ente vivo, cambiante y evolutivo, en función de coyunturas políticas y socioculturales particulares. Desde una perspectiva minimalista, el estereotipo reduce las diferencias individuales y sumerge al sujeto en la masa anónima y colectiva. Como en el caso de la identidad, el estereotipo es un constructo en el que nos reconocemos pero, a diferencia de aquella, su naturaleza tiende a globalizar, y no a individualizar.

Cine y publicidad basan gran parte de sus exposiciones en situaciones y esquemas de naturaleza estereotípica. En cualquier caso, estos esquemas poseen la mayoría de las veces una longevidad que excede con creces

la existencia misma de ambas manifestaciones. Es decir: gran parte de los estereotipos que condicionan la percepción de la “realidad” femenina han sido elaborados a lo largo de una tradición plástica (artística en general) anterior, tal y como ha estudiado el citado Pérez Gauli, que se remonta a varios siglos, e incluso milenios, de existencia. Cine y publicidad divulgan masivamente los estereotipos, pero no son responsables de su creación primigenia. Tal y como han apuntado Suárez Villega y Pérez Chica, “la publicidad puede reforzar los estereotipos, pero no inventarlos, ya que si lo hace corre el riesgo de no ser eficaz. [...] Sería absurdo pedirle que reproduzca situaciones que no están presentes en la sociedad”.⁶ En general, tal opinión es compartida por el grueso de las investigaciones que, desde un enfoque u otro, han abordado este tema. En su brillante estudio *El espectáculo del deseo. Usos y formas de la persuasión publicitaria*, Carlos Lomas se refiere a la ambigüedad transgresión/conservadurismo: “bajo la coartada de la transgresión estética, se oculta una concepción ética del mundo esencialmente conservadora”.⁷ E incide sobre lo anteriormente expuesto, a propósito de la herencia de estereotipos: “la publicidad no inventa casi nada sino que combina con especial agudeza e ingenio las formas de decir habituales de otros discursos (como el poético, el filosófico, el religioso...). Por tanto, el discurso de la publicidad no es sino una especie de mosaico donde se unen y encajan las piezas de otros mosaicos, un pastiche de textos de diversa índole e intención donde se copian, imitan y utilizan hasta el infinito el vocabulario, el estilo o los usos más habituales del resto de las prácticas comunicativas. [...] Debajo de tanta transgresión y de tanta originalidad aparentes se esconden la reiteración más continua y los estereotipos enunciativos más evidentes”.⁸ En efecto, si observamos el cine y la publicidad llevados a cabo en España durante la dictadura (y salvando puntuales excepciones), observaremos una serie de principios que en la *praxis* cotidiana tenían lugar con cierta frecuencia y que la prensa de la época recogía con relativa asiduidad. En este sentido, la publicidad no puede construir una sociedad machista; es necesario que sus mensajes encuentren un eco o raíz semejante en los receptores. En el fondo, la publicidad no elabora nuevos valores, sino que refuerza y divulga

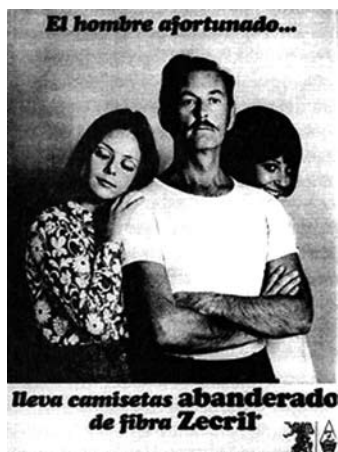
4 E. Ann Kaplan, *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*, Cátedra, Madrid, 1998, p. 68.

5 Juan Carlos Pérez Gauli, *El cuerpo en venta. Relaciones entre arte y publicidad*, Cátedra, Madrid, 2000, p. 142.

6 Juan Carlos Suárez Villegas y María Ángeles Pérez Chica, *La publicidad al desnudo (Análisis social del discurso publicitario)*, Editorial MAD, Sevilla, 2001, p. 18.

7 Carlos Lomas, *El espectáculo del deseo. Usos y formas de la persuasión publicitaria*, Ediciones Octaedro, Barcelona, 1996, p. 11.

8 Ídem, p. 93.



los ya existentes, actuando como espejo y reflejo de la sociedad en la que se desenvuelve.

En lo que a la representación femenina se refiere, tanto el cine como la publicidad inciden en una visión que marca las aspiraciones modeladas por y para el varón. En primer lugar, encontramos el estereotipo del “ama de casa”. La mayor autonomía femenina tiene lugar en el seno del hogar, donde la mujer gobierna sin oposición alguna. El espacio asignado se convierte en microcosmos de dominio exclusivo, y en el que, además de cumplir satisfactoriamente con las tareas cotidianas, la mujer ejerce sus responsabilidades como madre y esposa. Todavía a día de hoy encontramos eslóganes que reducen de forma drástica y retrógrada la identidad femenina: “Primero mamá... Y después también”. Este principio de la maternidad envuelto en el misticismo fue replanteado e incluso invertido en el filme *Los embarazados* (Joaquín Coll Espuña, 1980), obra en la que se reflexiona en clave de comedia acerca del abandono institucional que sufre y padece el género femenino. Es común, por otra parte, incidir en el matrimonio como la segunda gran aspiración de toda mujer. El casamiento significaba abandonar la subordinación paterna para someterse al nuevo dominio del esposo. El mejor ejemplo cinematográfico lo constituye *Calle Mayor* (Juan Antonio Bardem, 1956), si bien su referencia es constante en mensajes publicitarios convertidos en promesas de satisfacción (“Ella ha conquistado a él / con el nuevo ANGEL FACE”). Un tercer elemento en la construcción de la feminidad lo encontramos en su condición objetual y fetichista. La actividad dominante masculina contrasta con el culmen de la pasividad personificada en el sexo opuesto. *Tamaño natural* (Luis García Berlanga, 1973) es, quizás, el ejemplo por excelencia, aunque son igualmente destacables títulos como *El último cuplé*

(Juan de Orduña, 1957) o *Bilbao* (Bigas Luna, 1978). Pese a los más de treinta años que separan *El último cuplé* de *Bilbao*, ambas realizaciones mantienen un discurso más o menos homogéneo en lo que a la mujer-objeto atañe. En la obra de Juan de Orduña, María (Sara Montiel) se dirige a Juan (Armando Calvo) en los siguientes términos: “El triunfo de esta noche... Todo te lo debo a ti. Soy tu obra”. A lo que Juan responde: “No. Eres lo que yo quería que fueses”. Bigas Luna, por el contrario, se decanta por una relación obsesivamente carnal, muy vinculada a los nuevos tiempos que corren con la transición democrática. Leo, el protagonista masculino interpretado por Ángel Jové, habla de Bilbao (Isabel Pisano) como “el mejor objeto”, una entre muchas alusiones claramente degradantes.

En conclusión, cine y publicidad como formas de expresión masivas han tomado como punto de partida diferentes lenguajes y manifestaciones artísticas que han consolidado la identidad femenina en base a estereotipos elaborados desde formas instituyentes masculinas y destinadas a la preservación del *statu quo* dominante, el falocentrismo imperante en un sistema patriarcal temeroso de perder sus viejas glorias.

S

José Miguel Viña Hernández es Licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Salamanca.



NANOTECNOLOGÍA: UN FUTURO DE MINIATURAS

Desde siempre, el afán que nos mueve es soñar con ser grandes, con construir gigantescos y complejos símbolos que reflejen el poder tecnológico de una sociedad en continua obsesión por el avance y el progreso, olvidándonos de que en lo pequeño, en lo individual y en lo simple, también se esconde la magia, lo elegante y la belleza.

De hecho, gracias al poder de miniaturización conseguido tras los diversos avances logrados, sobre todo, en el campo de la microelectrónica, nuestra calidad de vida ha mejorado de forma vertiginosa en los últimos veinte o treinta años, brindándonos la oportunidad de vivir más sanos, más felices, y ¿por qué no?, más tiempo. Todo ello es consecuencia directa de la creciente capacidad de integración de circuitos electrónicos en chips cada vez más pequeños, que ha hecho posible que, por ejemplo, la telefonía móvil, la medicina moderna e incluso los viajes tripulados al espacio sean, desde hace ya algunos años, una realidad. Por tanto, parece ser que merece la pena seguir dedicando tiempo y financiación para que la búsqueda de tecnología en lo pequeño, emprendida con la aparición del transistor en 1948, pueda seguir solucionándonos muchos aspectos de nuestra vida.

Sin embargo, y por increíble que nos resulte, la miniaturización no es suficiente, ya que, si lo pensamos, antes o después llegaremos a un límite en el que hayamos tocado fondo. Esto no ayuda mucho a mantener vivo el interés por lo pequeño, ya que, a pesar de los excelentes resultados que se han conseguido, la miniaturización, por sí sola, no logra levantar grandes expectativas de futuro. Por tanto, es necesario enfocar las cosas de otra manera, encontrar un camino con mayores posibilidades y sin límites aparentes, que avive nuestro interés en lugar de comprometerlo. Esto es lo que debió tener en mente el físico teórico Richard Feynman (Premio Nobel en 1965) cuando lanzó, hace casi cincuenta años, durante una conferencia impartida en el Instituto Tecnológico de California bajo el título *There is plenty of room at the bottom* (*Hay mucho espacio ahí al fondo*, 1959), las ideas que revolucionaron el estudio sobre las ciencias de lo mínimo y que, en la actualidad, están marcando un rumbo de investigación completamente nuevo. Feynman planteó, por primera vez, el problema de manipular y controlar cosas a pequeña escala. “Los principios de la física, tal y como los entiendo, no niegan la posibilidad de manipular las cosas átomo por átomo”, dijo. “Al nivel de lo atómico, muchas cosas nuevas podrán suceder. Si nos reducimos y comenzamos a jugar con los átomos allá abajo, estaremos sometidos a unas leyes diferentes, y podremos hacer cosas diferentes”. Es decir, para Feynman, que algo fuera sumamente pequeño no era suficiente. Estaba convencido de que era posible mover, manipular y controlar los átomos y moléculas que forman la materia, de manera que pudiésemos construir distintas configuraciones con ellos, permitiéndonos el lujo de crear casi cualquier cosa. Algo así como ¡dibujar con átomos! El único problema es que no disponía de los medios ni de la tecnología adecuada para llevar a cabo la tarea, y su idea quedó olvidada hasta mucho tiempo después.

Tuvieron que pasar más de veinte años desde aquella conferencia, para que, a principios de los ochenta, un joven ingeniero estadounidense, llamado Kim Eric Drexler, retomase las ideas de Feynman en una tesis doctoral titulada *Nanosystems Molecular Machinery Manufacturing and Computation* (posteriormente publicada bajo el nombre de *Motores de la creación*), donde ya se anunciaba el nacimiento de una nueva era. Al comienzo del libro, Drexler planteaba su idea de desarrollar una tecnología que manipulase el orden de los átomos: “Carbón y diamantes, arena y procesadores de computadoras, cáncer y tejido sano: a través de la historia, las variaciones en el orden de los átomos han diferenciado lo barato de lo caro, lo sano de lo enfermo. Cuando están ordenados de una manera, los átomos forman el suelo, aire y agua; si los colocamos de otra manera, obtendremos una fresa

madura. De una forma producen hogares y aire fresco, y de la otra cenizas y humo”.

Poco después de que Drexler desempolvara los planteamientos iniciales de Feynman, surge un milagro que no podía venir en mejor momento. En esta misma década, exactamente en 1982, fue cuando Gerd Binnig y Heinrich Rohrer, dos científicos del laboratorio de IBM de Zúrich, desarrollaron el instrumento que permitiría que todas estas ideas, por fin, se hicieran realidad. Hablamos del microscopio de efecto túnel, que bien les valió el Premio Nobel en 1986. Pero... ¿para qué sirve esto? Pues bien, durante años, el mundo atómico ha sido un lugar desconcertante y desdibujado, lleno de probabilidades, estadísticas y especulaciones. Sin embargo, este dispositivo hace posible que podamos visualizar átomos como entidades independientes, uno por uno, y sin recurrir a la estadística. Pero, además, y esto es lo más sorprendente, es que para verlos, ¡hay que tocarlos! Para entender mejor esto último, supongamos que nos preguntan sobre el color de una bola que está dentro de una urna, en donde además hay otros objetos de diferentes formas, y cuyo interior no podemos ver. Resulta evidente que no podremos saber cuál es el color de la bola sin antes introducir la mano en la caja, diferenciarla del resto de objetos a través del tacto y extraerla; demostrando así que, bajo algunas circunstancias, es necesario tocar para luego ver. La filosofía de funcionamiento del microscopio de efecto túnel sigue más o menos estas mismas directrices, aunque eso sí, para poder palpar y ver un único átomo de forma aislada del resto, hace falta una metodología de operación mucho más compleja que meter la mano y sacar uno.

Tal y como su nombre indica, este aparato se aprovecha de un fenómeno cuántico denominado efecto túnel, según el cual, es posible que un electrón pueda atravesar una barrera de potencial superior a su nivel de energía. Fenómeno que, en teoría, no puede ocurrir. Esto permite que los electrones puedan romper las cadenas electromagnéticas que los mantienen unidos a los átomos y puedan escaparse. Para comprender mejor esto último, hay que tener en cuenta que los electrones son partículas muy inquietas y nunca están en un mismo lugar, sino que dibujan una nube de posiciones en donde podrían encontrarse. Casi por suerte, hay veces que estas nubes rebasan los límites de esa barrera de potencial, y, bajo cierta probabilidad, los electrones pueden ir de un lado a otro como si hubieran excavado un túnel a través de ella. Es como si colocásemos una pelota a ambos lados de una pared que separa dos habitaciones. En principio, la pelota está encerrada en una de las habitaciones,

pues no puede atravesar la pared, pero, sin embargo, aunque nos resulte incomprensible, imaginemos que existe una probabilidad, por pequeña que sea, de encontrarla en la otra habitación, para lo cual no queda otra opción más que el que haya atravesado la pared. Como explicaremos en breve, el microscopio de efecto túnel se sirve, de una forma muy astuta, de estas habilidades escapatorias de los electrones.

Este dispositivo dio el empujón que muchos estaban esperando para que la búsqueda de tecnología en miniatura pudiese continuar casi por inercia propia. Permitted que, al fin, las ideas de un científico que durante los años cincuenta soñó con jugar con átomos, poco a poco estén convirtiéndose hoy en una realidad. El microscopio de efecto túnel consiguió romper las barreras tecnológicas que frenaron a Feynman, y, en la actualidad, nos brinda la oportunidad de contemplar y reorganizar estructuras atómicas gracias a sus aplicaciones como microscopio de resolución atómica y en nanolitografía.

En la primera de ellas, se utiliza una aguja conductora, por ejemplo, de wolframio, previamente tratada para eliminar óxidos y para que sea lo más afilada posible (en condiciones ideales, hay un solo átomo en la punta). Dicha aguja ha de mantenerse sin tocar la muestra, a una distancia de un par de átomos de la superficie a observar. Entre la punta y la superficie reina el más estricto vacío y una pequeña diferencia de potencial eléctrico. Los electrones de la muestra, debido a su ubicuidad cuántica, pueden, con cierta probabilidad, abandonar los átomos de origen y acomodarse en la sonda intrusa, cavando un túnel cuántico a través del vacío que los separa de ella, y estableciendo así una corriente túnel (del orden de nanoamperios) que la misma sonda se encarga de registrar. Ahora, como la intensidad de esa corriente túnel depende de la distancia entre la sonda y la superficie, sabiendo una, se sabe la otra, y a medida que la sonda barre la superficie, la intensidad de corriente túnel va informando sobre el relieve y la topografía de la muestra, ofreciendo un panorama de los valles y montañas producidos por la estructura atómica del material que estamos observando. En general, suele usarse un PC para desplegar toda la información como una imagen en escala de grises a modo de mapa de densidades, o como ya hemos dicho, como un mapa topográfico, aunque también suele incluirse color para mejorar el contraste.

Aun así, esto solo nos permite ver dónde están los átomos y cómo están colocados, pero si recordamos, la idea fundamental de todo esto no era solo buscar lo pequeño, sino poder trabajar con ello. Poder

reorganizar estructuras atómicas con el fin de obtener nuevos resultados. Aquí es donde entra en juego la nanolitografía, técnica que nos permite usar esa misma aguja conductora a modo de brazo mecánico para coger átomos y moverlos de aquí para allá, según nos parezca.

Por desgracia, los materiales que pueden observarse con este tipo de microscopios tienen sus limitaciones; deben, por ejemplo, conducir la electricidad y ser elementos que no se oxiden: como el oro, el platino o el grafito, entre otros. Para solventarlo, se desarrolló el microscopio de fuerza atómica, en el que también se usa una aguja muy fina, pero, a diferencia del caso anterior, se sitúa al final de un soporte flexible para entrar en contacto con la muestra y detectar los efectos de las fuerzas atómicas. El resultado que se obtiene es parecido al del efecto túnel, pero sirve para materiales no conductores de la electricidad. En la actualidad, otras muchas herramientas se han ido incorporando al trabajo de pequeña escala, sirviéndose, claro está, de los mismos principios que hemos explicado, pero, eso sí, incluyendo alguna que otra novedad tecnológica.

Por tanto, ahora es cuando deberían entrar en juego la imaginación y la curiosidad científica: si con estas herramientas se nos brinda la oportunidad de ver, tocar y jugar con los átomos como si se tratara de un juego de "Legos", probemos a ver qué pasa. Un lujo así, donde, al fin, es posible ver y manipular la materia a niveles tan elementales, difícilmente pasa desapercibido. Todo esto da pie al nacimiento de una nueva disciplina, la nanotecnología, que, según parece, está cambiando el rumbo de las cosas y cada vez cobra más terreno en el mundo de las ciencias.

Con respecto a qué es la nanotecnología, empecemos por aclarar el significado del prefijo "nano": este hace referencia a la milmillonésima parte de un metro (o de cualquier otra unidad de medida). Para hacernos una idea de a qué escala nos referimos, piense que un átomo es la quinta parte de esa medida, es decir, cinco átomos puestos en línea suman un nanómetro. Bien, pues todos los materiales, dispositivos, instrumental, etcétera, que entren en esa escala, desde 5 a 50 ó 100 átomos, es lo que llamamos nanotecnología. Siendo un poco más rigurosos, la nanotecnología representa todo aquello que conlleve el estudio, diseño, creación, síntesis, manipulación y aplicación de materiales, aparatos y sistemas funcionales, a través del control y de la explotación de fenómenos y propiedades de la materia a nanoescala. Cuando se manipula la materia a la escala tan minúscula de átomos y moléculas, muestra fenómenos y propiedades totalmente nuevas, lo que resulta ser tan sumamente atractivo, que nos es

imposible resistirnos a la aventura de crear materiales, aparatos y sistemas novedosos, poco costosos y, lo más importante, con propiedades únicas.

Desde hace ya algunos años, estamos dejando que, poco a poco, la nanotecnología se abra paso en nuestras vidas, pero, al parecer, a día de hoy, el impacto que causa sobre ellas se asemeja más a una película de ciencia ficción que a una historia real. Pese a ello, como veremos más adelante, la nanotecnología ya ha dado sus primeros pasos, por lo que no todo son especulaciones. Gracias a estos primeros avances, la ciencia cada vez está más convencida de poder ofrecernos un futuro de ensueño. Imaginemos, por un momento, que vivimos en una época en la que disponemos de fármacos que trabajen a nivel atómico, dispositivos tan minúsculos que puedan introducirse en los vasos sanguíneos, detecten una enfermedad en estado precoz y depositen una cantidad de medicamento tal, que corrija localmente la dolencia sin afectar a otras partes sanas del organismo. Imaginemos también microchips electrónicos capaces de realizar complejos análisis genéticos, como por ejemplo, identificar, en solo unos minutos, las enfermedades que padeció la familia de un paciente y a cuáles puede ser propenso, con solo analizar una gota de sangre. Imaginemos la construcción de edificios con micro-robots, construcciones en las que los nanoaditivos permitirán cementos con propiedades autolimpiantes, antimicrobianas y descontaminantes y en las que los nuevos nanomateriales nos protejan contra incendios y respondan a estímulos como la temperatura, la humedad o la tensión para garantizarnos un mayor confort. Imaginemos la generación de fuentes de energía inagotables, combatir las plagas y contaminación a escala molecular, computadoras que operen a velocidades mil veces mayor que las actuales con un tamaño cincuenta veces menor. Intentemos imaginar... en fin, un millón de cosas que, incluso hoy, nos resulten inimaginables. Por tanto, es comprensible que la Comunidad Científica Internacional considere a la nanotecnología como uno de los más innovadores y ambiciosos proyectos de la ciencia moderna.

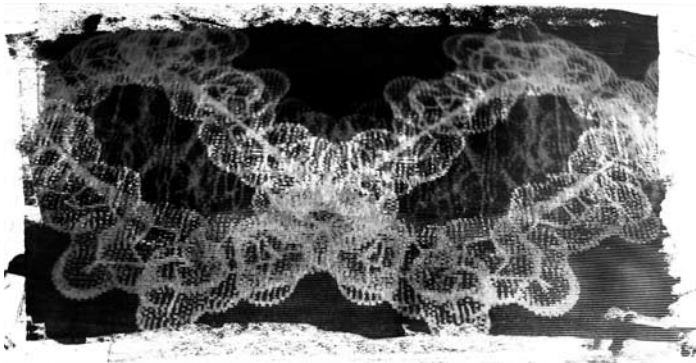
Actualmente, la mayor parte de la investigación mundial en nanotecnología se centra en los llamados nanotubos de carbono (CNTs), diseñados en Japón por S. Iijima en 1991. Estos nanotubos están constituidos por redes hexagonales de carbono curvadas y cerradas, formando tubos de carbono nanométricos, con una serie de propiedades fascinantes que fundamentan el interés que han despertado en numerosas aplicaciones tecnológicas. Son sistemas ligeros, huecos y porosos que tienen alta resistencia mecánica, y por tanto, interesantes

para el reforzamiento estructural de materiales y formación de *composites* de bajo peso, alta resistencia a la tracción y enorme elasticidad. Electrónicamente, se ha comprobado que los nanotubos se comportan como hilos cuánticos ideales monodimensionales con comportamiento aislante, semiconductor o metálico, dependiendo de sus propios parámetros geométricos. Otra más de sus interesantes propiedades es su alta capacidad de emisión de electrones. En este campo, su interés radica en que sean capaces de emitir electrones a 0.11 eV de energía, mientras que los mejores emisores de electrones utilizados en la actualidad emiten en un rango entre 0.6 y 0.3 eV. Además del estrecho rango de emisión de energía, los CNTs presentan otras ventajas respecto a los cristales líquidos utilizados en las pantallas planas, como amplio ángulo de visión, capacidad de trabajar en condiciones extremas de temperatura y brillo suficiente para poder ver las imágenes a la luz del sol. Otra de sus aplicaciones como emisores de electrones es su utilización en la fabricación de fuentes de electrones para microscopios electrónicos. En el campo de la energía, estos nanotubos pueden ser usados para la preparación de electrodos para supercondensadores y baterías de litio (dentro de poco, la batería de nuestro teléfono móvil bastará con recargarla de dos a tres veces al año), para el almacenamiento de hidrógeno y como soporte de catalizadores de platino en pilas de combustible. En aplicaciones biomédicas están siendo utilizados en sistemas de reconocimiento molecular, como biosensores, y para la fabricación de músculos artificiales. Otra de las aplicaciones de los CNTs es la producción de materiales de alto valor añadido, con propiedades estructurales y funcionales mejoradas. Es por todo esto, y más, por lo que los científicos han apostado por usarlos en un amplio abanico de aplicaciones.

Hoy, gracias, en buena medida, a estos nanotubos, existen cerca de tres mil productos generados con nanotecnología, la mayoría de ellos para usos industriales, aunque las investigaciones más avanzadas se registran en el campo de la medicina y la biología. En particular, el matrimonio entre medicina y nanotecnología se está convirtiendo en una pesadilla para el cáncer. El combate de la enfermedad a escala molecular no solo permite detectarla precozmente, sino, además, identificar y atacar de forma más específica a las células cancerígenas. Por eso, el Instituto Nacional del Cáncer de Estados Unidos (NCI) ha puesto en marcha un plan que incluye el desarrollo y creación de instrumentos en miniatura para la detección precoz. En cuanto a la administración de medicamentos, las nuevas técnicas son ya un hecho. Los nanosistemas de liberación de fármacos actúan

como pequeños barcos transportadores de medicinas a través del organismo, aportándoles una mayor estabilidad frente a la degradación, y facilitando su difusión a través de las barreras biológicas y, por tanto, el acceso a las células diana. En el caso particular del tratamiento del cáncer, estos nanosistemas facilitan el acceso a las células tumorales y reducen la acumulación del fármaco en las células sanas, disminuyendo así los efectos tóxicos de los antitumorales. La nanotecnología también supone un reto para todas aquellas personas que sufren de alguna discapacidad física. Estructuras que permitan reconstruir, sin miedo al rechazo, partes del rostro, de un brazo, etcétera, ojos artificiales que puedan ser conectados al nervio óptico, permitiendo que invidentes puedan disfrutar de una visión totalmente natural, o la reconstrucción de tejido muscular a partir de nanotubos de carbono son muchas de las posibilidades. Imagine poder diseñar células artificiales, con comportamientos mucho más eficientes que las células ordinarias, por ejemplo en la entrega de oxígeno o combatiendo agentes infecciosos. Incluso, podemos permitirnos el lujo de soñar con un futuro, eso sí, muy lejano, en el que pudiésemos vivir en continua simbiosis con millones de nanomáquinas a nuestro servicio, velando, desde el interior, por nuestra salud, y que erradicasen casi de inmediato cualquier signo de enfermedad o malestar. Si esto fuera así... ¿hasta dónde llegaría nuestra esperanza de vida?

Pero en la nanotecnología, no todo es para la medicina y la biología. Como ya hemos dicho, la mayor parte de los logros conseguidos hasta la fecha están destinados a fines industriales, lo cual tiene consecuencias directas en otros campos como el deporte, la construcción, el medio ambiente, la informática, la electrónica, las comunicaciones, la carrera espacial e incluso la moda y la cosmética. En la industria del automóvil, por ejemplo, se emplea para reforzar los parachoques debido a su potencial para incrementar la resistencia y capacidad de absorción de los materiales, para mejorar las propiedades adhesivas de la pintura y en catalizadores con nanopartículas de platino que hacen más eficiente el consumo de combustible. En el sector textil, se están añadiendo propiedades inteligentes a los tejidos. Existen proyectos orientados a incorporar funcionalidades electrónicas a la ropa, tales como sensores que supervisen el comportamiento corporal y mecanismos de autorreparación. Además, es posible ver trajes más ligeros pero con gran aislamiento térmico, más resistentes al desgaste e, incluso, repelentes a la suciedad, a las manchas o a las bacterias. Muchas empresas de cosmética también encuentran aplicaciones interesantes, como polvos de



maquillaje basados en nanopartículas que modifican el reflejo de la luz, impidiendo apreciar aquellas facciones indeseadas. En los deportes, los nuevos materiales basados en nanotubos de carbón ya están marcando la diferencia con grandes avances. Raquetas y palos de golf rígidos y resistentes pero ligeros y cómodos, protecciones casi irrompibles, los famosos trajes de baño que repelen el agua que tanta polémica provocaron en los juegos olímpicos de Pekín; incluso el equipo *Phonak* de ciclismo utiliza una bicicleta con una estructura que incorpora nanotubos, asegurando que su marco pesa menos de un kilo y que goza de unos niveles excepcionales de rigidez y fuerza. La informática no solo se ve favorecida con computadoras que procesan a velocidades de vértigo, sino que, además, la capacidad de almacenamiento de datos se está incrementando a pasos agigantados. En esta línea, investigadores de la *Texas A&M University* y del *Rensselaer Polytechnic Institute* han diseñado un tipo memoria de nanotubo que tiene la increíble capacidad de 1000 terabits por centímetro cúbico. Para darnos cuenta de la magnitud que esto significa, piense que un ser humano tiene una memoria de, aproximadamente, un terabit, así que esto es algo así como comprimir la memoria de 1.000 cerebros como el suyo o como el mío en algo tan pequeño como un dado. Ni que decir tiene el impacto que supone la nanotecnología para la electrónica de consumo, donde, casi con toda certeza, irán apareciendo infinidad de nuevos dispositivos y artilugios de gran valor comercial y con un atractivo que difícilmente podremos resistir. Y así, una larga lista de productos que, sin saberlo, son fruto de la nanotecnología.

Sin embargo, no existen fechas precisas para que todos estos adelantos sean una realidad en la vida cotidiana de millones de personas, pues, como ya hemos dicho, la ciencia, al igual que el arte, también se sirve de mucha imaginación y creatividad. Pasarán algunos años hasta que podamos disfrutar de trajes que cambien de color, o de computadoras tan pequeñas que ni podamos verlas, lo que nos obliga a tener un

poco de paciencia.

A pesar de las grandes expectativas de los más optimistas, muchos se preguntan si, realmente, la nanotecnología supone un paso en beneficio de la humanidad, o más bien algo de lo que esperemos no tener que arrepentirnos. Tenemos muchas esperanzas puestas en ella, pero... ¿seremos responsables con lo que se nos viene encima? La historia nos demuestra que somos capaces de cometer terribles atrocidades sin el más mínimo remordimiento; incluso seguimos destruyendo el planeta a un ritmo alarmante pese a ser conscientes de que es nuestro único hogar. Además, el panorama se torna poco alentador si recordamos que ya hemos utilizado el poder atómico con fines destructivos, poniendo en peligro nuestra propia existencia.

Sabemos que el potencial al que nos enfrentamos es enormemente impredecible, por lo que debemos ser cautos y mirar por dónde pisamos. Para poder disfrutar de los grandes beneficios de la nanotecnología, es imprescindible evaluar y resolver los riesgos que esta conlleva. Para hacer esto, primero debemos comprenderlos, y luego desarrollar planes de acción para prevenirlos. La llegada repentina de la fabricación molecular no nos debe coger desprevenidos, sin el tiempo adecuado para ajustarnos a sus implicaciones. Es vital estar preparados antes.

Para ello, se ha creado el Centro de Nanotecnología Responsable (CRN), donde se pretende plantear y difundir todo tipo de cuestiones y debates relacionados con la gestión responsable de la nanotecnología. Sus miembros temen las consecuencias de dar un mal uso a los avances logrados con este tipo de tecnologías, sobre todo si no se informa lo suficiente sobre los posibles riesgos. Es por ello por lo que su trabajo consiste, esencialmente, en ofrecer información precisa y completa, con explicaciones claras y propuestas factibles, a través del estudio, clarificación y contraste, sobre todas las vertientes de la nanotecnología y su posible impacto. Esto incluye sectores como la política, la economía, la carrera militar, la humanitaria y la tecnológica.

Muchos de estos riesgos ya han sido identificados y evaluados en gran medida y, a decir verdad, algunos suponen verdaderos peligros existenciales. En otras palabras, que podrían amenazar con exterminarnos. Otros podrían traer consigo grandes cambios, sin necesidad de amenazarnos con la extinción, lo cual, dentro de lo que cabe, es todo un alivio. Lo que hay que tener claro es que, para no cometer errores de los que luego nos arrepintamos, todas las soluciones que se planteen para cada uno de estos riesgos deben contemplar el impacto que tendrían sobre los otros, evitando con esto entrar en un bucle en el que todos



salgamos perjudicados y no haya marcha atrás.

Según las valoraciones del CRN, la potencia de la nanotecnología podría ser la causa de una nueva carrera de armamentos entre dos países competidores. La producción de armas y aparatos de espionaje podría tener un coste mucho más bajo que el actual, siendo, además, productos más pequeños, potentes y numerosos. Se considera que las armas basadas en las nanotecnologías tendrán una capacidad de destrucción masiva superior, no solo a la de las armas nucleares, sino también a la de las armas químicas y biológicas. Además, las nanoarmas poseen varias ventajas con respecto a las nucleares. Por ejemplo, su fabricación es más sencilla, ya que las armas nucleares requieren un gran esfuerzo tanto de investigación como de fabricación. Además, el transporte de armas nucleares es difícil, todo lo contrario de las nanoarmas.

Por otro lado, la producción poco costosa y la duplicidad de diseños provocaría grandes cambios en la economía, y conociéndonos, la sobreexplotación de productos baratos podría causar graves daños medioambientales colectivos derivados de productos no regulados.

Además, el intento por parte de la administración de controlar estos y otros riesgos, llevaría a la aprobación de una normativa excesivamente rígida, que, a su vez, crease una demanda para un mercado negro que sería tan peligroso como imparable, ya que sería muy fácil traficar con productos pequeños y altamente peligrosos. Y todo esto sin mencionar situaciones accidentales, en las que el menor de los descuidos podría traer consecuencias catastróficas.

Por más que lo intentemos, es difícil prever lo que la nanotecnología puede alcanzar, tanto en lo bueno como en lo malo, pero lo que sí parece razonable es que su ruta debería ser la de la vida. Física, química, biología y matemáticas deben trabajar juntas en una ciencia multidisciplinaria para dar lugar a una tecnología que solo será factible cuando se comprendan los mecanismos básicos en el rango nanométrico. No cabe duda de que los países que se lancen a esta

aventura serán nuevos líderes mundiales.

Nuestro futuro está en juego. El horizonte y las perspectivas que se vislumbran son prácticamente infinitos. Todo depende de nuestra imaginación, curiosidad, tenacidad y medios materiales, pero sobre todo, y como siempre, de nuestros recursos humanos. La excelente calidad de las investigaciones desarrolladas por especialistas requiere de un mayor impulso financiero que garantice el futuro de importantes proyectos, y de un cambio en la cultura científica que permita que la mayoría de la población conozca el potencial de un nuevo campo científico, que puede cambiar el futuro de la humanidad.

El principal reto será incorporar la nanotecnología como un nuevo campo multidisciplinario vinculado estrechamente a la sociedad, tanto por sus aplicaciones como por su potencialidad para resolver los problemas más urgentes, como el acceso a recursos energéticos, agua o alimentos. Es necesario que se consiga avivar el interés de importantes sectores de la iniciativa privada, para que puedan participar en el desarrollo de una tecnología moderna y eficiente que repercutirá tanto en la calidad de vida de las personas como en el consumo de diversos artículos. Por ello, es vital establecer un programa de divulgación que informe a la sociedad y al sector industrial de los avances que puede generar la nanotecnología, minimizando el rezago científico en el que se ubican muchos países en desarrollo que, a pesar de tener un cuerpo científico altamente capacitado, carecen de los recursos necesarios y de la difusión adecuada.

La nanotecnología es el lápiz con el que estamos a punto de escribir nuestro futuro, así que afilémoslo bien, y hagámoslo con buena letra.

§

David Díaz Martín es Licenciado en Ingeniería Electrónica por la Universidad de La Laguna.

ARGUMENTOSENBUSCA DEAUTOR, DEBRUNOMESA*

La brevedad es una virtud cuando refiere ni más ni menos que la extensión límite de un deseo. Un placer que podemos disfrutar plenamente, sin la mácula del defecto, pero a la vez sin el tedio del exceso, que suele ser la antesala de la rutina.

Si algún día la búsqueda de la felicidad logra adquirir cierto carácter general, supongo que será alguna fórmula de este amor a la exactitud. Quizá *exactitud* no sea la palabra más alegre. A la mayoría le vendrá a la mente con una connotación fría, un decantamiento negativo producto de la propaganda de la ingeniería, y comprenderán mejor una expresión rebajada o, digamos, especializada, tipo *exactitud subjetiva*. No sé si es la expresión más feliz, pero de momento parece la más justa.

En el último libro de Bruno Mesa leo: “Leer no sirve para nada, excepto para ser feliz”. Hablar de las bondades de un libro es compartir la felicidad que procura. La lectura es el más generoso de los goces onanistas, una forma deliciosa de encontrarnos y reconciliarnos con el mundo a sus espaldas. Un acto sin ninguna consecuencia para la gran mayoría. En esto se parece al arte supremo, al que solo supera cuando se cobra un efecto en nosotros, los pobres lectores. Entonces sus consecuencias son fatales y permanentes. Entonces a todos nos tiemblan los quijotes.

Mientras leo, un yo (no del todo consciente) va asintiendo y disintiendo no menos felizmente. Celebra aquello con lo que estamos de acuerdo pero, y esto es lo mejor, también celebra nuestro desacuerdo (siempre nos estamos celebrando a nosotros mismos).

En esta breve reseña celebramos la publicación del libro *Argumentos en busca de autor*, de Bruno Mesa (Santa Cruz de Tenerife, 1975). Un libro compuesto de aforismos, ensayos breves y una enciclopedia personal, todo ello reunido al hilo de una reflexión sobre el arte de la lectura a la que hace referencia su título pirandelliano; en su contraportada se lee:

En todos los libros falta una página esencial, un capítulo, acaso un poema para que esté completo. Sólo en el cerebro del lector pueden encontrarse esas palabras.

Cada lector es autor del libro que ama, y ese amor es de alguna forma una traición necesaria, de la que nace el jugoso prodigio de la literatura. Por eso todos los libros vienen a ser argumentos en busca de autor.

Bruno Mesa, su verdadero autor, ha abordado de modo más directo algunos temas que ya se dejaron ver en su borgiano libro de relatos *Ulat y otras ficciones* (2007). La filosofía, la seducción de la lectura, la sátira de la fauna literaria, la supervivencia miserable del poeta (y de la poesía) vuelven a ser objeto de su habitual cinismo y formidable prosa.

Los aforismos nos esbozan un personaje con muchos rostros, un

* Bruno Mesa: *Argumentos en busca de un autor*, Ediciones de La Caja Literaria, Cajacanarias, Santa Cruz de Tenerife, 2009, 223 pp., ISBN: 978-84-7985-305-1.

solitario que es muchos y que solo se siente realmente en soledad en medio de la multitud. Uno de ellos dice: "Es falso que el solitario esté solo. La vasija vacía no está vacía, está llena de sí misma".

El juego del uno y de los muchos abre el primer ensayo, "A propósito de la inexistencia", donde se recuerda que de nuestra corta existencia solo nuestras ficciones tienen una posibilidad (remota) de permanencia. "El aviso de Wittgenstein" cuestiona la crítica ética del filósofo sobre la obra de Shakespeare, el hombre que fue todos y nadie.

En "Un país llamado tradición" es Bruno Mesa quien arriesga su propia genealogía (Swift, Galdós, Russell, Domingo Rivero, Juan José Arreola, Monterroso, Nietzsche, Azorín, Pasolini, Feyerabend, Julio Camba, Pessoa, Pla) para informar acerca de hacia dónde va y de dónde viene.

Es tan solo una parte, avisa, pero tal caterva de autores le honra. Y aun diría que él mismo les honra en justa correspondencia. Sorprende la omisión de Jorge Luis Borges, aunque tal vez su condición de deudo haya sido tan reconocida que se haya vuelto innecesaria. Sorprende la presencia de Domingo Rivero y la ausencia de Luis Feria, a quien dedica su último ensayo, "No existe lo imposible", el texto que más ha sorprendido a este lector y que, junto a "La intimidad del alfabeto", me parece el más amable:

Saber que sólo lo efímero nos muestra el sentido preciso de las cosas; que la felicidad es el agua que a nadie sacia; que para estar entero sobre el mundo hay que estar con el hombre, pero también con la tierra, con el pájaro, con el álamo y hasta con la silla y la almohada y la cebolla; que la alegría basta, que no podemos pedir más de lo que ella nos da; que el cuerpo amado es un buen cautiverio; que hay algo hermoso y paradójico en ser cada uno diferente y otro, y a la vez ser, tarde o temprano, lo mismo todos; que la vida es una demencia, y que sólo podemos pedir una cosa: que esa demencia nos ofrezca su mano y nos lleve con ella.

De eso y de mucho más nos habla la irreverente y afortunada obra de Luis Feria, y yo no sé si es mucho o poco. Sé que me basta su prodigio.

Por su parte, Bruno Mesa se ha convertido en una garantía de buena literatura para este lector acostumbrado a leer cualquier cosa. No diré que es

uno de nuestros escritores con mayor futuro, solo que empieza a ser uno de los que tiene más pasado. Su prosa es tan recomendable que estimulará hasta a sus detractores.

Prueben a picar un poco en su blog, que desde hace algún tiempo lleva el mismo título que este libro: *Argumentos en busca de autor* (<http://bmesa.blogspot.com>), y luego me dicen.

§

abuliadezerebro@gmail.com



MIGUEL ÁNGEL ALONSO

POEMAS DEL LIBRO *VESTIGIOS MERIDIANOS*¹

Migajas

La realidad
hundiendo
bajo la boca
un cielo de raíces
o de rápidos
signos no visibles;

cuerpo entregado
a las potencias
más precarias,

al voraz
fragmento.

Nada más quiero,
tan sólo
la violencia
de lo poco.

Macuto

Frotabas las palabras contra el mar
para oírles la sangre
en su concentrado ardor
de vínculo garzo.

No había cerrojos en la nuca
ni en el aire salino,
todas las puertas daban
a un idéntico espacio
en el que sólo cabía
el hervor cíclico de las mañanas.

Hubieses podido pelar el sol
con tus propias manos
acostumbradas ya a la densidad
rutilante de los mangos.

El poeta

Respirar por el lenguaje,
tal y como la salamandra
lo hace por la piel.

Poemas encontrados en una libreta de Alejandra Pizarnik

A Maiki, por dibujar raíces, también.

Claudico ante el reino de este mundo
y el del otro. Seamos sinceros:
demasiada sed para una boca tan pequeña.

*

Di que no cuando interroguen, aúlla, increpa,
expulsa;
niega por encima de todas las cosas,
incluso de ti. Acepta sólo la música
de las entrañas. La autoridad de lo invisible.

*

me pareció encontrar un indicio, un camino
tejido con lágrimas y austeros remordimientos,
me pareció advertir un lenguaje de huesos,
me pareció.

*

Nadie al otro lado de Alejandra. Como una
ventana
por la que mira el odio, para fingir sus ojos.

*

La madrugada es una máscara gelatinosa,
pegada a los muchos rostros que la devoran.
Soy uno de ellos;
me sé de memoria todos los exilios,
pero sólo cuenta aquel en el que la noche
brama a través de mis poros.

*

marco los ojos con una tiza,
dibujo raíces
donde
estaba el vértigo.

¹ Miguel Ángel Alonso, *Vestigios meridianos*, Ediciones de la Casa-Museo Emeterio Gutiérrez Albelo, Santa Cruz de Tenerife, 2009.

POEMAS DEL LIBRO INÉDITO *EL DESORDEN DE LOS DÍAS*

Hoy son los ojos, dueños de todo orbe y toda lentitud extraviada en las entrelíneas de los cuerpos. Hoy saben que la desnudez puede ser leída como si bebieran de ella hasta la espuma.

21 de abril de 2009

*

Pero el cuerpo sabe que los límites tan sólo nombran el ser por su costado menos transparente y que hay un alfabeto por desenterrar a cada instante, detrás de los árboles o de los ojos, cuando la leche solar ha transcrito en ellos su inocencia. Viejos de sudar, ahitos, incluso telúricos si hemos de atender a los paisajes de la sangre; nada decimos que la piel ya no sepa, con la autoridad que le confiere ser la penúltima página de lo invisible.

09 de mayo de 2009

*

Algo dicen los lunares, puntúan la desnudez de la espalda, abren la luz hacia la furia en la que los signos crecen como espléndidos duraznos. Lentamente trazan el único planeta: aquel que leemos sobre la humedad del vértigo, alimentado tan sólo de finales.

11 de mayo de 2009

*

¿Por qué yo, en vez de la página en la que el cuerpo gira?

19 de mayo de 2009

*

Abuela se ha mudado a una habitación más estrecha, aquí, justo encima de todas estas palabras apiladas en el baldío de mi sangre. Aquí, digo, donde ya no cabe ni una ligera sílaba entreabierta, solo ella, deletreándose a sí misma como el agua, árbol donde la tarde escribe cada uno de sus pájaros.

02 de junio de 2009

*

Abuela apenas sabía leer y dibujaba las palabras con ruda lentitud de infancia pobre: cada letra era un mirlo ebrio dando saltos encima de la luz. Pero me dejó el corazón escrito hasta los bordes.

02 de junio de 2009

*

Sabe más el mirlo por cifra peregrina que por pájaro dueño de su aire.

12 de junio de 2009

*

No les des órdenes, déjalos estar bajo la sombra de su primer pudor, idénticos a la levedad y sin embargo sólidos porque son sus entrañas de tierra final. Nada puedes enseñarles: antes que tú aprendieron a deletrear entre los escombros de la lucidez. Desde el principio eran frutas consagradas a la materialidad del tiempo, sílabas o pájaros alrededor de la sed, nunca ojos a ciencia cierta.

07 de julio de 2007

*

A Vanesa, que estaba, que está

En el suelo de la plaza una mosca vigila su porción de realidad: sus movimientos son exactos y al frotar las patas su propio cuerpo es espejo de otros, innumerables, que se hunden en el fango de los siglos. En un banco de la plaza observo mi mortecino fragmento donde agosto enhebra la luz entre los árboles, mientras los ancianos caminan como pisoteando los conceptos y las parejas se dan besos exactos donde una lengua lee en la otra la corteza de un relámpago allanado en el fango de los siglos.

13 de agosto de 2009

[Gera]

Duele tu cuerpo biselado
por el ardor del insomnio,
tu distancia
 alimentando
 mis hendijas

(ahora que Caracas se deja llover
como quien sabe
 que su cuerpo
es una obligada resistencia,
 otra mentira).

[Iulia]

El verano se te pega a los párpados
con lujuria pausada. En cambio
este olor a salitre, a viscosidad añil
e incontestable, viene del subsuelo tuyo,
que es algo así como una playa
enloquecida por los trazos de un pincel
impresionista: los colores son sílabas,
las sílabas dedos, los dedos
animales de espejeante, feliz respiración.

[Belinda]

Blanca era tu fabla y en tu boca aún el susurro
era nieve.
Sé que estabas en la transparencia
como si otra cosa no conocieras,
como si desde ella la sangre te dibujara
en su delicado tránsito
todo cuanto hay de mirlo en las palabras.

§

leonard cohen

Quisiera escribir la voz.
Vivir la voz.

Vivir los días calmos
de las oscilaciones.

Modular la caligrafía
hasta vaciarla de idioma.

advertencia

Los jaikus son peligrosos.
Si bien es cierto que
nieva polen sobre los almendros,
eso no quiere decir que toquemos
a las personas correctas
en los lugares correctos.

beatus ille

Alba vestido sofá
calor carne piernas
cuerpo del deseo
objeto de la ternura

Caricia visual ad infinitum

las palomas mueren de pie

Las palomas mueren de pie
y así permanecen sus cadáveres
hasta que alguna insolencia los derriba.
Como pequeños hombres de arcilla
privados del anhelo de volar.

versículo o kindertotenlied

Silencio en las formas
 y en el agua y en el alimento
y un derramarse la piedad sobre los tristes,
sobre los tristes.

pero no había reposo

Y luego,
 luego era todo un escuchar veteado
y un ansia de reposo y de trigo.

§

RAMIRO ROSÓN

APUNTES DE UN PASEO

I

Un gavián airoso,
rey de los montes,
domina las alturas,
desplegando sus alas en los vientos.

II

Rozando las agujas de los brezos,
las ráfagas de niebla
descienden la montaña.
Velos de agua, fríos y silentes,
se van cerniendo sobre
las pisadas que dejo
en el húmedo suelo de una senda.

III

En las ramas del bosque,
veo un juego de luces y penumbras.
El sol dibuja visos matinales,
que las húmedas nubes desvanecen,
en las fragantes hojas de unos tilos.

IV

Escucho, embelesado,
cómo silban los húmedos alisios
a través de unas ramas de laureles.
El coro de las sílfides resuena,
con una voz aguda y misteriosa,
trayéndome los ecos
de brumosos paisajes ignorados.

V

Un árbol ha caído,
al margen de un sendero.

Cuando el filo de un hacha
mordía a dentelladas su madera,
clamaba una hamadriade, gimiendo,
llorosa, moribunda.
Sus voces desgarradas
inundaban los valles.

Un árbol ha caído,
al margen de un sendero.

VI

En la fragosa peña,
duerme una casa abandonada y sola.
En su tejado, los verodes crecen.
Los vanos de sus muros
anhelan, silenciosos,
sus puertas y ventanas arrancadas.
Los aires juegan
en sus habitaciones.
Un bosque enmarañado
la separa del mundo.

Esa casa rezuma
una melancolía silenciosa,
la nostalgia serena
que rezuman las cosas olvidadas.

VII

(Seguidilla)

La yedra se enamora
de unos laureles.
¡Cómo los va ciñendo,
muy suavemente!

VIII

En el santuario
de los húmedos bosques,
guardo silencio.

IX

Se yerguen los helechos
de un manto de hojarasca.
Abren sus grandes hojas,
en el suelo del bosque.
Beben las humedades de las nieblas,
el agua que rezuman
los árboles dormidos.

X

¿Qué mensaje me dicen,
entre la densa niebla,
las ráfagas de sol, veladamente?
Me dicen que el sendero,
pese a las dudas y las sombras,
pese al esfuerzo de mis largos pasos,
encierra algún sentido.

ROBERTO GARCÍA DE MESA

AFORISMOS

Viste el final del camino y no viste el camino.

*

Conoce lo que existe por lo que no existe.

*

La vanidad se mide por los años de aislamiento.

*

Quien escribe sobre sus deseos, se olvida de sus deseos.

*

El azar creó el primer modelo y éste el siguiente.

*

Quien sabe, se vigila a sí mismo; quien no sabe, vigila a quien sabe.

*

Yo me aísló para vivirme.

*

De todos los afluentes está compuesto el mar.

*

La locura es la cara oculta del azar. El juego es la cara visible del azar.

*

La locura es la única redención de este mundo.

*

No busco la contradicción. Busco la energía de la contradicción.

*

Ambiciona aquello que perdiste y te perderás en tu

ambición.

*

La claridad ciega a los que buscan la luz.

*

Solo para estar con todo.

*

La sed más insaciable es la del olvido.

*

Todos nacen de algo. Yo nací de un sonido impronunciable.

*

Busco en mí lo que no encuentro directamente en los otros.

*

Queremos conservar y conservamos el miedo.

*

Duda de lo estéril, duda de las cosas con cara.

*

Vive el instante, no te refugies en él.

*

Libérate de los contrarios y así empezarás a no contrariarte.

*

Significas en el aquí y en el ahora, significas profundamente.

*

Alguien construyó el vacío para pensar en él.

*

Encuentra tu centralidad en el cambio.

*

El cambio dirige el instante.

*

El silencio propicia la conciencia del cambio.

*

La meditación no es un método, es un estado sin principio ni fin.

*

Sin tiempo sólo queda el cambio sin medida: la eternidad.

*

No busques la verdad, pues sólo existe su proyección y no la verdad misma.

*

Destaca el instante por su simplicidad, por su paz poética.

*

No odies, actúa en tu camino y prolonga tu silencio.

*

La ilusión no es más que la proyección de un deseo. Ilusiónate, pero no te encierres en la única posibilidad.

*

No sigas nada al pie de la letra. Busca tu propio movimiento en la inmovilidad.

*

¿Para qué explicar? ¿Para qué la ciencia verdadera?
¿Para qué la duda? ¿Para qué la fe?

*

No hay espíritu y cuerpo, únicamente hay ser en el vacío, simplicidad infinita.

§

MIGUEL ÁNGEL ALONSO

AFORISMOS DEL LIBRO INÉDITO *CONTRAVENCIONES*

Lego la nada a nadie (J. L. Borges).
Único testamento posible.

*

Como Argos, durante la noche la mitad de mis ojos permanecen abiertos mientras la otra mitad se entrega al sueño. ¿A quién o qué acechan?

*

La tragedia es el traje de los días.

*

Lo que llamamos *realidad* con abundante desparpajo y convicción, seguramente escandalizaría a una hormiga, suponiendo que ésta pudiera hablar y escandalizarse.

*

Cada vez que penetramos en la intimidad de una familia, ese cosmos parcelado, tenemos la impresión de que todos sus miembros están irremisiblemente locos. Es como si alguien que ha vivido siempre en Zurich de pronto se encontrara sumergido en las calles de Caracas y no precisamente como turista. Lo más probable es que se muriese de miedo o de risa. Más bien de irrealidad.

*

Ante las contorsiones y los eructos de la vida: sonreír. Ante sus voraces puñetazos que a veces condescienden a la caricia, sonreír. Que nuestras sonrisas sean alfileres oblicuos sujetándonos la respiración.

*

Continuamente se nos habla de la "realidad de hecho" como si su sola mención bastara para detener la hemorragia epistemológica. Estaríamos más cerca, no de la verdad sino de su pulpa libidinosa, si empezáramos a coquetear con la realidad de deshecho.

*

Una vez soñé que le preguntaba a Dios:
—¿Por qué nos hiciste?

Él simplemente se limitó a responderme (no le vi el rostro, pero me lo imaginé repentinamente dilatado por la ironía. Además, tenía la voz bastante parecida a la de Borges):

—¡Caramba! Supongo que por modestia. Lo que había hecho hasta ese momento era demasiado perfecto, entonces decidí incurrir en alguna deliberada y abominable torpeza.

*

Otto Weininger se suicidó a los veintitrés años. Tengo la sensación —a veces muy intensa— de haberme suicidado también a esa edad, por eso el espectáculo de mi propia persona me parece la inútil y displicente impostura de un cadáver.

*

Estoy sentado sobre la vida como el mal jinete sobre el caballo (L. Wittgenstein).

Yo, por mi parte, estoy sentado sobre la vida como lo estaría un bufón sobre un grotesco y desvinciado caballo de madera.

*

La certeza es la muleta, la muletilla y aun la mueca de la ciencia, no de la filosofía.

*

El punto más alto en la formación de un hombre es cuando comienza para él lo que podríamos llamar *la noche de Penélope*, es decir, cuando se atreve a deshilar todo aquello que ha ido tejiendo a lo largo de su vida.

*

Frazer, en *La Rama Dorada*, refiere la incapacidad —¿incapacidad?— de los indios del Gran Chaco para poder bisecar lo que les ocurre en la vigilia y lo que les ocurre en sueños. Para ellos, y para muchos otros indígenas de mentalidad “primitiva”, la realidad está lejos de ser un edificio dividido por departamentos. Aún más, no se les ocurriría pensar que algo es irreal en la misma medida en que tampoco se les ocurre postular su realidad efectiva; ese vicio los deja indiferentes.

Todo, absolutamente todo cuanto les ocurre, despiertos o dormidos, es la realidad.

No necesito ser un wichi para pensar del mismo modo.

*

Conversación: serie infinita de malentendidos.

*

La niñez es ese momento en que saboreamos el tedio en estado puro (José Lezama Lima, *Paradiso*, cap. V).

Entonces estoy condenado a ser una suerte de Peter Pan del hastío.

*

A veces estoy tan solo que a mi lado las arañas me parecen corredores de bolsa.

*

Cada mañana al despertar es como si volviera a nacer, entonces es necesario que abandone el útero de la noche; el *ovum* tibio; el cero nutricio y translúcido que me defiende de los trofeos de la trivialidad, de los trajines de la tragedia, de las transpiraciones de la trampa y sus trámites de trapo.

Del otro lado la vida aguarda como un enloquecido boxeador dándome puñetazos de luz y deberes, de vómito y fascinación.

*

De las diez ataduras que según el budismo nos mantienen aherrajados a la reencarnación (*samsara*), sólo dos parecen condenarme irremisiblemente a ese fenómeno, a saber: la decepción (*desasamyojana*) y el deseo sensual (*kamaraga*).

*

Nacer es un golpe bajo, una puñalada traperera.

*

Un taller mecánico: autos desperdigados y cojos, algunos descansan sobre bloques sin sus ruedas, a veces sin sus puertas. Otros permanecen agazapados entre escombros y maleza. Unos fragmentos de motor esparcidos al azar como las vísceras vencidas de algún soldado caído en el frente y el imprescindible perro, con gruesas manchas de aceite y de pereza en todo su cuerpo, completan el cuadro.

Hay en estos lugares algo de hospital y cementerio al mismo tiempo. La desidia está manifestada desde cualquiera de sus latitudes.

Todo, absolutamente todo, allí, está postergado y abolido,

derogado y derrotado. Incluso el perro, único ser vivo en ese almacén de piltrafas, parece vegetar fuera del tiempo, husmeando en los residuos del ser, dando tumbos en –para decirlo con las inmejorables palabras de Neruda– una inmovilidad desamparada.

*

Convertir los suspiros en ejercicios de respiración.
Adiestrar la melancolía.

*

Imposible dejar solas a las palabras. Echarles la culpa o absolverlas es una tentativa proporcionalmente estéril, propia de inteligencias tullidas. Lingüistas, filólogos, psicólogos, profesores de filosofía y hasta políticos vociferan en torno a la lengua con un desenfado ebrio (debido acaso al vino de la Verdad) y arrogante que recuerda al de los pretendientes de Penélope.

¿Dónde acaba o comienza la piel de las palabras?

Por más que nos empeñemos en acosarlas o acusarlas, en rasparles la caspa para que estén lustrosas como sábanas blancas al sol, siempre se salen con la suya, que es en definitiva la nuestra.

Separarnos de ellas es arriesgarnos a desaparecer.

*

Los mecanismos más viriles de la vida son, también, los más viles.

*

Tengo treinta años y todavía no sé por dónde empezar a vivir. Incapaz de colocar la primera piedra, me conformo con edificar y ver desplomarse una y otra vez castillos de naipes sobre el aire.

Devorado por la duda, vacilo ante los posibles destinos que coquetean y se contorsionan en muecas de avaricia como fenicios que muestran su pacotilla con avidez refinada y cordial.

Me abstengo de mí mismo. No podría ser de otro modo cuando se está completamente ganado por una pereza laboriosa –si se me permite el oxímoron–, cuando se posee una voluntad tartamuda.

Vivo en un balbuceo fáctico irrecusable; oficio todos los días en un santuario de baba y estupor.

*

¿Quién o qué me curará de la incuria?

*

Los ojos son lápices dibujando puntos de vista en la misma arena que una vez sirvió de cuaderno a Jesús de Nazaret.

*

Viendo la cinta de Möbius se me ocurre que Dios es un psicópata persiguiéndonos por las callejuelas mal iluminadas de la razón, y que cada uno de nosotros, a su debido tiempo, es inexorablemente estrangulado con ella.

*

Como en el memorable soneto de Quevedo, todo cuanto está a mi alrededor me habla de la muerte. Por otro lado, suelo hablarle a la muerte de todo aquello que me rodea. No sé quién de los dos es el charlatán.

*

Los latidos del corazón son la percusión del pus.

*

La reflexión es nómada, mónada el dogmatismo.

*

El pensamiento es un disolvente, una licuefacción de coágulos que mantienen al cerebro empedrado, paralítico.

Que el formol y las fórmulas sean transmutados en sangre fluvial, ágil, etérea.

*

En un solo siglo Atenas lo ganó y lo perdió todo. Verdadera lección de fugacidad desenfrenada.

*

Es tan triste el sexo si no hay en él, como mínimo, un poco de tantrismo.

*

Entre la segunda mitad del siglo XVI y la primera del XVII,

Roberto Belarmino —diligente cardenal e incardinado celador de la fe— tuvo la venerable ocupación de reprender cariñosamente, hostigar, perseguir, torturar y a veces quemar vivas a personas como Galileo o Giordano Bruno, para quedarnos solamente con los nombres más célebres.

Cuatro siglos más tarde (1930) la Iglesia Católica premió su entusiasmo depredador ascendiéndolo a la categoría de santo para que compartiera merecida dignidad con Francisco de Asís y Juan de Yepes.

Hay en la intransigencia, en la estupidez más enconada conatos de virtud sutilísima que no todos llegamos a percibir.

*

A veces no tengo ganas de mover ni un solo dedo. A veces movería dedos que no tengo.

*

Cecco d'Ascola fue un intelectual vigoroso y un creador endeble. Sus ideas eran mejores que las de Dante, pero no su poesía. La literatura dice verdades que no son las científicas ni las eruditas; avanza por caminos oblicuos en línea recta, en los que la belleza marca el pulso y todo norte. Erupción vence erudición.

*

El ser humano es una morisqueta fatal, una gorgona con rostro de payaso.

*

La poesía, estoy seguro, es el pan de los vencidos, la levadura del abismo.

*

A veces mis sonrisas tienen el cinismo triste de una mariposa carnívora.

*

Siempre que intento situarme frente a la realidad descubro que es como mirar el polvo cara a cara... Es entonces cuando me siento perseguido por un enjambre de fragmentos que se clavan en mi cerebro y lo convierten en el panal donde depositan y alimentan innumerables larvas, ahítas de lujuria y paradoja.

*

Hay días en los que incluso el sol me parece una moneda falsa.

§



DAVID ROAS, INVESTIGACIÓN Y CREACIÓN DEL MINIMO

David Roas (Barcelona, 1965) es profesor de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la Universidad Autónoma de Barcelona. Como especialista en literatura fantástica, ha publicado estudios como *Teorías de lo fantástico* (2001), *La recepción de la literatura fantástica en la España del siglo XIX* (2001), *Hoffmann en España. Recepción e influencias* (2002) o *De la maravilla al horror. Los orígenes de lo fantástico en la cultura española (1750-1860)* (2006), así como la antología *La realidad oculta. Cuentos fantásticos españoles del siglo XX* (2008), editada en colaboración con Ana Casas. Dentro del ámbito de la minificción literaria, destaca no sólo por su labor como crítico e investigador, con numerosos artículos al respecto, sino también como autor de microrrelatos, como demuestran algunas de sus colecciones, entre las que se encuentran *Los dichos de un necio* (1996), *Horrores cotidianos* (2007) o la aún inédita *Distorsiones*, que la editorial Páginas de Espuma publicará en septiembre de 2010 y de la cual nos adelanta el autor algunos microrrelatos en este sexto número de *Nexo*. Asimismo, David Roas coordina actualmente la sección dedicada a la micronarrativa de la revista digital *La Comunidad Inconfesable* (www.comunidadinconfesable.com).

David Roas, ¿cuándo comenzó tu interés por el microrrelato? ¿Qué fue primero, la investigación o la creación?

Mi relación con el microrrelato fue fruto del azar. Cuando empecé a escribirlos no tenía clara conciencia de lo que hacía. Por entonces ya había escrito algún cuento (publicado en revistas universitarias o autoeditadas), porque ya tenía más o menos claro que lo que me interesaba cultivar era la narrativa breve. Pero al microrrelato llegué, como digo, por puro azar. En 1990 empecé a escribir historias muy breves (lo hacía, recuerdo, mientras esperaba el tren o el autobús para ir a la universidad) porque –simplemente– tales historias exigían esa hiperbrevedad: no me interesaba desarrollar los hechos, sino centrarme en el momento climático, en el golpe de impacto (que no siempre quiere decir sorpresa) sobre el lector. Dicho de otro modo, se me impuso esa forma hiperbreve (entre cinco y quince líneas), pero sin saber que había autores que lo hacían con asiduidad. Sí, claro, había leído a Monterroso y a Dios-Borges (sus micros de *El hacedor*) y poco más. O sea, que no imité conscientemente autores o textos existentes, sino que tenía la necesidad de contar historias en un espacio brevísimo de texto. De todo ello se deduce, pues todavía era estudiante, que llegué al microrrelato desde la creación y no desde la investigación.

¿Cómo has disfrutado más de la micronarrativa: como investigador, como creador o como simple lector?

En mi caso (y sucede lo mismo con lo fantástico, mi línea de investigación principal), esas tres actividades conviven juntas felizmente sin molestarse demasiado. Cuando escribo, no estoy dominado por el Jekyll-teórico-de-la-literatura (sé lo que hago, pero evito caer en la frialdad de aplicar mecánicamente conceptos y recursos). Cuando doy clase o leo, sí que noto una mayor presencia del Hyde escritor, pues estoy muy pendiente de asuntos (prácticos) que quizá otros profesores de literatura dejan más de lado. Y creo que a los alumnos eso les va muy bien, pues indagamos en los textos literarios no sólo con ojos teóricos o críticos, sino también desde la perspectiva del creador, preguntándonos no sólo qué tipo de narrador o focalización aparece en un relato, sino por qué, qué efecto se busca, qué implica su utilización en relación a la estructura y el sentido del relato.



¿Cuál es tu autor de microrrelatos preferido? ¿Existe algún microrrelato que recuerdes con especial placer o admiración?

Escoger uno siempre es muy difícil (los mismo vale para cualquier tipo de práctica literaria o artística). Citaré los autores que han escrito los microrrelatos (sean o no especialistas en esa forma narrativa) que más me han impactado y marcado a la hora de escribir: Franz Kafka, Slawomir Mrozek, Fredric Brown, Thomas Bernhard, Augusto Monterroso, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Pere Calders, Luis Mateo Díez, José María Merino, Jacques Sternberg, Luisa Valenzuela... Ah, y recientemente Fernando Iwasaki, por su excelente libro de microrrelatos *Ajuar funerario*.

Aunque quizá no sea el mejor de todos los microrrelatos que he leído (algo muy difícil de decidir), voy a citar uno de los que más me ha impactado y

que siempre utilizo en clases, lecturas en público, talleres... Es "La carta", de Luis Mateo Díez: "Todas las mañanas llego a la oficina, me siento, enciendo la lámpara, abro el portafolio y, antes de comenzar la tarea diaria, escribo una línea en la larga carta donde, desde hace catorce años, explico minuciosamente las razones de mi suicidio".

Son muchos los críticos y escritores que opinan que la creación de microrrelatos se ha convertido en un ámbito del que cualquiera se cree con derecho a participar, por la supuesta facilidad que parece conllevar la composición de un texto breve. ¿Crees que tiene esta idea algo de verdad?

Es cierto que, objetivamente, resulta más fácil escribir un microrrelato que un cuento de extensión estándar. Porque sólo desde una posición de militancia o de esnobismo literario puede equipararse en dificultad y complejidad la composición de un microrrelato a la de un relato. Eso no significa que todo el mundo que escriba una narración hiperbreve sea capaz de hacerlo bien por el simple hecho de que se trata de componer algo muy corto. El microrrelato es –examinado dentro de sus límites– una forma literaria muy exigente. Pero basta con leer los suplementos culturales de los periódicos en época veraniega o los resultados de los muchos concursos literarios que están asolando este país, para ver la cantidad de malos textos que se publican y premian. Claro que éste es un problema doble: por un lado, el autor del texto, que cree (por desconocimiento o simplemente por morro o por soberbia) que su obra merece ser publicada (es decir, su autoexigencia es nula); y, por otro, los jueces de estos concursos, que también muestran a veces un claro desconocimiento de lo que es un microrrelato (y no me meto en sus gustos estéticos, algo particular y subjetivo, sino en cuestiones puramente formales y estructurales: la confusión entre microrrelatos, prosas poéticas y aforismos más o menos ingeniosos, empieza a ser preocupante).

A estas alturas, ¿te atreverías a aventurar si el microrrelato es un fenómeno literario con futuro o una simple moda pasajera?

Yo creo que tiene futuro por el simple hecho de que no es una forma nueva (y digo forma porque para mí no es un género autónomo, sino una variante más del cuento), sino que es una forma que ya lleva escribiéndose dos siglos. Lo que sí es cierto es que en las dos últimas décadas –como reflejo de los

nuevos intereses literarios de la Posmodernidad– se ha potenciado su cultivo. Y, sobre todo, y esto es esencial, se ha popularizado entre los lectores gracias a autores excelentes, a las antologías y, ya en el terreno académico, gracias a los congresos universitarios, que le han dado –digámoslo así– carta de existencia.

En *Horrores cotidianos*, tu última colección de relatos, alternas la publicación de cuentos con la de microrrelatos. La elección de una modalidad u otra para desarrollar la historia de tus relatos, ¿de qué depende? ¿Es algo que se da de manera natural o es fruto de un plan previo de escritura?

Vuelvo a lo que he respondido en la primera pregunta: hay ocasiones en las que la historia a narrar exige la hiperbrevedad, porque no interesa el desarrollo del conflicto, la construcción de los personajes o del espacio, sino el momento de clímax, el momento epifánico. Buscar la esencia de lo que quieres contar, despojarla de aderezos. Ir al grano. Porque hay historias que merecen la extensión de un cuento o las muchas (y necesarias) páginas de una novela, pero otras no requieren más que unas pocas líneas para funcionar y crear el efecto deseado. Unas pocas líneas en las que puede caber toda una vida (así he tratado de hacerlo yo en “Menos que cero” o en “Un hombre de principios”, recogidos en *Horrores cotidianos*) o unos escasos segundos de la existencia de un individuo. Pero siempre huyendo de lo anecdótico. El lector ya reconstruirá con su imaginación lo que falta.

En otras ocasiones, la historia que quiero contar necesita un desarrollo más amplio (confesaré que en mis relatos no suelo cruzar la frontera de las veinte páginas). En mi caso, eso sucede de forma natural, más que fruto de un plan previo. Incluso el proceso a veces se invierte, y una historia que en una primera versión ocupaba más de quince páginas, acaba reduciéndose a ocho, porque en ellas ya está todo lo que hay que darle al lector. Insisto, el lector rellenará con su imaginación los espacios vacíos.

Si tuvieses que determinar cuál es la principal diferencia entre componer un cuento y un microrrelato, ¿cuál dirías que es?

La tensión y la hiperbrevedad. Como decía antes, para mí un microrrelato no tiene una entidad genérica autónoma, sino que es una variante –una más– del cuento. En otras palabras, se emplean los mismos recursos formales y estructurales en su composición

que los que se usan para construir un relato. La gran diferencia es la enorme tensión exigida para que, en una extensión hiperbreve, la historia funcione y se consiga el efecto buscado.

Ciertamente, en tus posicionamientos teóricos al respecto, tal y como planteaste en tu ponencia titulada “El microrrelato y la teoría de los géneros”, presentada en el IV Congreso Internacional de Minificción (Universidad de Neuchâtel, 2006), defines al microrrelato como una mera modalidad subgenérica del cuento. ¿No crees que las diferencias entre un cuento y un microrrelato son hoy en día lo suficientemente marcadas como para poder hablar de dos géneros narrativos independientes?

Como decía antes, y acudo a lo que expuse en esa ponencia, después de estudiar en profundidad los diversos rasgos recurrentes que intervienen en la construcción formal y semántica de los microrrelatos (me refiero tanto a sus rasgos discursivos, como a sus rasgos formales, temáticos y pragmáticos), he llegado a la conclusión de que ninguno de ellos (ni siquiera sus combinaciones) permiten establecer un estatuto genérico autónomo para el microrrelato. La única diferencia que podría distinguirlo del cuento es su hiperbrevedad, pero ésta, más que una característica, es una consecuencia estructural de los rasgos y procedimientos formales empleados, que, insisto una vez más, son los mismos que aparecen en el cuento. En definitiva, nos hallamos ante una variante más de la continua reinvención que caracteriza al género cuento. Una idea, debo confesar, con la que no están de acuerdo la mayoría de teóricos (o supuestos teóricos) españoles e hispanoamericanos que se han enfrentado al estudio del microrrelato.

Existen ya muchos estudios en torno a la historia del microrrelato en lengua española. ¿Se hace o podría hacerse lo mismo con la literatura catalana?

Sin duda, y debe hacerse, puesto que en la literatura catalana, como en otras literaturas occidentales, hay autores que han cultivado y cultivan el microrrelato de forma excelente (más allá de Pere Calders, nombre que siempre se cita, y que es uno de los grandes). Así sucede, por ejemplo, con algunos de los nombres esenciales del canon literario catalán, como Llorenç Villalonga, Francesc Trabal, J.V. Foix, Salvador Espriu y Mercé Rodoreda. A los que habría que añadir autores que han publicado excelentes microrrelatos en los últimos años, como Vicenç Pagès Jordà y Daniel

Boada. El año pasado preparé, en colaboración con Víctor Martínez-Gil, especialista en literatura catalana contemporánea y también profesor en la UAB, una antología (bilingüe) de microrrelatos de autores catalanes. Lamentablemente, la editorial que lo iba a publicar se echó atrás y el libro se quedó en un cajón. A ver si conseguimos pronto otra editorial a la que le interese este proyecto.

Supongo que, como profesor universitario, has acercado a tus alumnos al fenómeno del microrrelato. ¿Qué acogida tiene entre ellos? ¿Crees que la minificción está recibiendo un tratamiento adecuado dentro el mundo académico?

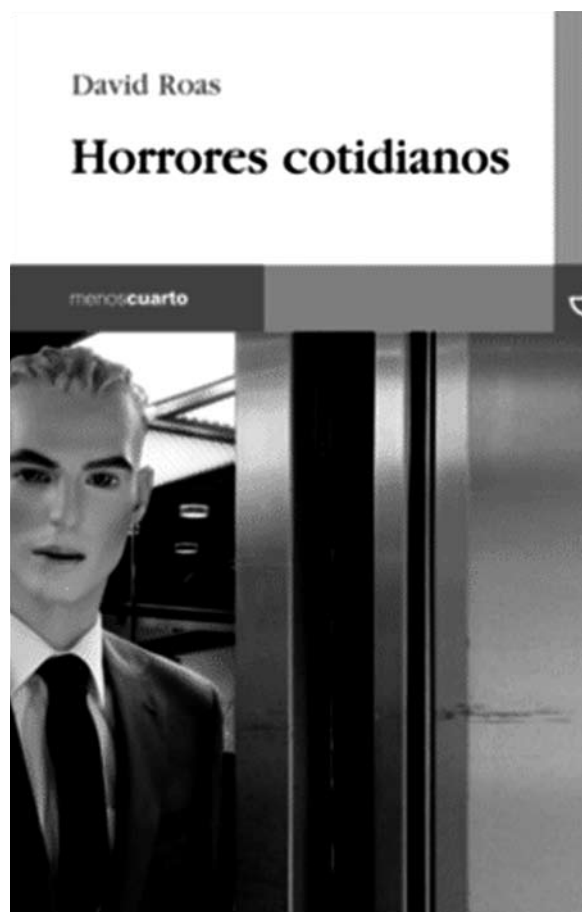
Sí, suelo utilizarlos en los cursos sobre Narratología, combinados con cuentos más extensos. La recepción siempre es buena, porque el microrrelato funciona muy bien en el aula: puede trabajarse con él en profundidad y detalle durante la duración de una clase.

El mundo académico ya hace unos años que ha empezado a prestar atención al microrrelato: se han publicado antologías, estudios sobre autores y literaturas diversas (aunque todavía queda mucho por hacer), se dan cursos y, sobre todo, se han celebrado –y sigue haciéndose– congresos internacionales, lo que evidencia la importancia que la universidad está dándole ya a esta forma narrativa en los estudios literarios.

¿Cuál es tu próximo proyecto en relación con la minificción literaria?

Ahora mismo tengo ‘en espera’ (lo publicará la editorial Páginas de Espuma en septiembre de 2010) un nuevo volumen de relatos, que he titulado *Distorsiones*, en el que –como hice en *Horrores cotidianos*– también he recogido varios microrrelatos. Aunque esta vez los he separado de los cuentos de mayor extensión en una sección aparte. Y sigo escribiendo microrrelatos, aunque todavía sin un objetivo claro, en lo que se refiere al libro en el que puedan ser recogidos. Desde hace años le estoy dando vueltas a la idea de escribir un bestiario, de monstruos cotidianos y desquiciados, claro. En *Horrores cotidianos* y en *Distorsiones* ya hay algunos avances de este tipo de historias.

§



EL RIVAL

Narciso se sentía diferente de sí mismo. Cuando salía de su casa, caminaba siempre dos pasos por delante de él. Sólo se detenía para esperarse cuando llegaba al café en el que desayunaba cada mañana. Allí, se abría la puerta solícito, fingiendo una falsa educación, para cerrársela inmediatamente en las narices cuando estaba a punto de cruzarla. Otro de sus juegos preferidos, por ejemplo, era desafiarse a ver quién leía más rápido, pasando velozmente la página e impidiéndose leer cómodamente.

Comer, dormir, follar... era siempre una competición.

El día en que murió, sentado frente al ataúd donde reposaba, no pudo reprimir una sonrisa de venganza.

(*Horrores cotidianos*, 2007)

* * *

¡CÓRTAME EL NUDO, GORDIANO!

Ismael Godínez, lúcido aún, nota cómo su cuerpo se mece como un estúpido pelele colgado del techo de la habitación, y se arrepiente de haber cedido a aquel maldito arrebato. Sus manos actúan de forma autónoma intentando detener la terrible opresión de su cuello, mientras sus pulmones luchan por tragar un poco más de aire. De pronto, un pequeño halo de luz se cuelga bajo la puerta. Ismael sabe que puede llegar su salvación, pero no se atreve a moverse: ello aceleraría más su estrangulamiento. Para llamar la atención, lanza unos gemidos sofocados. Al otro lado de la puerta, sus padres escuchan en silencio, felices de saber que Ismael, por fin, ha traído a casa una amiguita.

(*Horrores cotidianos*, 2007)

* * *

MENOS QUE CERO

Jacobo pasó de puntillas por la vida. Su existencia fue un breve excursu sin más eco que unos vagos recuerdos, a menudo contradictorios, y quizá por ello falsos, en los que le rodearon. Sus compañeros de colegio no guardan memoria suya: aunque las listas de clase revelan que un Jacobo estudió con ellos, ninguno puede identificarlo en las pocas fotos que se conservan de esa época. Sus padres tampoco ofrecen mucha información: si bien también poseen algunas fotos

que atestiguan la presencia de Jacobo, su principal recuerdo tiene que ver con los sustos que se daban cuando veían aparecer por la puerta a un desconocido que se empeñaba en llamarlos papá y mamá. Pero se muestran incapaces de rememorar nada más, quizá también porque Jacobo tuvo tres hermanos y los recuerdos se mezclan (preguntados sus hermanos, no son de gran ayuda: siempre pensaron que Jacobo era el hijo de unos vecinos). Tampoco dejó huella en su paso por la Universidad, de donde salió convertido en ingeniero agrónomo, como atestigua el título que cuelga de una de las paredes de su casa. De su madurez poco o nada se sabe. La muerte lo sorprendió hace un mes, pero ninguno de sus vecinos se apercibió de ello hasta que el olor a descomposición inundó el edificio: todos pensaban que el piso de Jacobo estaba vacío desde hacía años. Lo encontraron frente a un espejo agarrando con ambas manos un cuadro. Según indica una plaquita clavada en el marco, la pintura se titula "Autorretrato". Pero en ella Jacobo no aparece.

(*Horrores cotidianos*, 2007)

* * *

CELEBRACIÓN EN FAMILIA

A Carlota, por sus sueños

La fiesta estaba saliendo tan bien que no sabía cómo decirles que no me iba a suicidar. La felicidad se podía leer en los ojos de todos mis familiares, aun cuando eran conscientes de que ese día yo debía morir. Incluso había venido el primo Braulio, como perdonándome lo mal que se lo hice pasar cuando éramos niños. Fotografías, regalos (no para mí, claro, hubiera sido estúpido), abrazos, botellas de champán abriéndose sin cesar. No recuerdo un momento semejante junto a mi familia. Ni siquiera en Navidad. Lamentaba defraudarlos, pero aquel ambiente tan relajado, ver a todos juntos pasándolo bien, me hizo cambiar de idea.

Al principio lo había tenido claro. Todavía resuenan en mis oídos las palabras del médico: enfermedad incurable, tres meses de vida, dolores insoportables... El suicidio me evitaría la angustia de la cuenta atrás y el sufrimiento físico. Mi familia lo entendió perfectamente. La idea de la fiesta fue de mi padre. Mi madre se encargó de preparar todos los detalles de mi entierro (el ataúd es precioso, hija mía, me dijo feliz).

No pude esperar a que acabara la fiesta para decírselo. No me parecía justo. Y como había supuesto, todos se

enfadaron. Más aún, empezaron a insultarme (siempre has sido una malcriada, nunca acabas nada de lo que empiezas...). Y de los insultos (las muchas botellas de champán, imagino), pasaron a los golpes. El último me lo dio el primo Braulio, en cuyos ojos me pareció adivinar un leve destello de venganza.

Mamá tenía razón: el ataúd es precioso. Y muy cómodo.

(*Distorsiones*, libro inédito)

* * *

LOCUS AMOENUS

La tarde es deliciosa. Tras un largo día de calor, una leve brisa refresca el ambiente. Sentado en un banco del parque, disfruto a solas y en silencio de un momento casi perfecto.

El cuerpo de la niña se estrella a mi lado con su característico ruido de fruta madura. Miro hacia arriba. El segundo cuerpo –el de un niño esta vez– cae unos instantes más tarde, a pocos metros del banco. Después cae otro, y otro más. La tormenta ha empezado.

(*Distorsiones*, libro inédito)

* * *

DEMASIADA LITERATURA

A Luisa Valenzuela, perseguida por los números

Cuarto día de vacaciones en Galicia y las cosas han empezado a tomar un extraño cariz. Algunos dirán que es una simple coincidencia, pero no deja de ser sorprendente que en los tres hoteles en los que hemos dormido (Ribadeo, Lugo y Muxía) nos hayan dado la habitación 201. Como queriendo quitarle importancia, Marta dice que parece una situación sacada de una novela de Paul Auster. O de Vila-Matas, apunto yo. Demasiado azar.

Decidimos pasar la cuarta noche en Santiago. Tras varias llamadas infructuosas, conseguimos una habitación en un hotel del centro. Dedicamos el día a recorrer la Costa da Morte y llegamos a nuestro destino a las diez de la noche. Sé que parecerá imposible, pero nos dan la 201. Si en las ocasiones anteriores la coincidencia nos hizo reír, ahora la casualidad resulta excesiva. E inquietante. Inventamos una tonta excusa y pedimos otra habitación. Pero –no podía ser de otra forma– ésa es la única que les queda libre. Nos miramos

en silencio. Ambos sabemos que no hay otra opción: es tarde, estamos muy cansados y en estas fechas no va a ser tan fácil encontrar otro hotel. Y dormir en el coche está descartado. Aceptamos la 201. Subimos en silencio. Meto la llave en la cerradura y abro la puerta con un escalofrío. Marta aprieta mi mano. Con un rápido movimiento enciendo la luz y miro a ambos lados, esperando que suceda lo inevitable. Pero no ocurre nada. Todo es absolutamente normal. Maldita realidad.

(*Distorsiones*, libro inédito)

§



Envía tus artículos, reseñas u obras de creación al correo electrónico nexo.iehcan@gmail.com o, en CD, a la siguiente dirección de correo postal: Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias, C/ Quintana, nº 18, Puerto de la Cruz (38400), Santa Cruz de Tenerife.

