

**Universidad Nacional de Misiones. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Secretaría de Investigación y Postgrado. Doctorado en Ciencias Humanas y Sociales**

Doctoranda  
***Gabriela Isabel Román***

## **El microrrelato en tres escritores argentinos / Marcos Denevi ; Isidoro Blaisten y Hugo Wenceslao Amable**

**Tesis de Doctorado presentada para obtener el título de “Doctor en Ciencias Humanas y Sociales”**

“Este documento es resultado del financiamiento otorgado por el Estado Nacional, por lo tanto queda sujeto al cumplimiento de la Ley N° 26.899”.

Directora  
***Dra. María de las Mercedes García Saraví***

**Posadas, Misiones 2021**



Esta obra está licenciado bajo Licencia Creative Commons (CC) Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional. <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>



# El microrrelato en tres escritores argentinos/

*Marco Denevi*

*Isidoro Blaisten y*

*Hugo Wenceslao Amable*

 Tesis doctoral en  
Ciencias Humanas y Sociales

Autor:

**Gabriela Isabel Román**

Directora:

**María de las Mercedes García Saraví**



# El microrrelato en tres escritores argentinos/

*Marco Denevi*

*Isidoro Blaisten y*

*Hugo Wenceslao Amable*

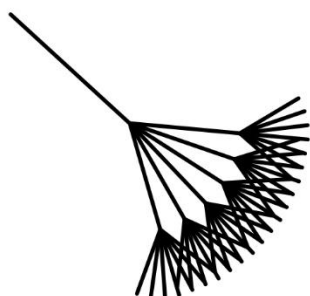


Por:

**Gabriela Isabel Román**

Bajo la dirección de la docente-investigadora:

**María de las Mercedes García Saraví**



Tesis presentada al Doctorado en Ciencias Humanas y Sociales. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Misiones, como requisito parcial para la obtención del grado académico de Doctor en Ciencias Humanas y Sociales



## AGRADECIMIENTOS

La lista de agradecimientos al finalizar una tesis puede llegar a ser larga, intentaré sintetizar.

En primer lugar, mi agradecimiento más pleno y profundo a mi directora, Mercedes, una gran maestra, nuestra “Alma Mater”, como le decimos en el proyecto de investigación. Su generosidad, empatía, y también rigurosidad me impulsaron en un recorrido enorme desde que era estudiante de grado con mis primeros pasos en la investigación, luego con la presentación a becas, con la elaboración de la tesina de licenciatura, con la postulación al CONICET y la incorporación al doctorado, con el ingreso a la carrera docente en la Universidad, con la participación en congresos, con la publicación en revistas, y la lista podría seguir. Mercedes siempre prestó oídos, siempre tuvo una palabra amable, y una de empuje para que cada uno de los que estamos con ella no caigamos. Su trabajo comprometido con la formación de recursos humanos es un ejemplo para mí y mis compañeros. Tuve la suerte de tener una directora grandiosa.

Quiero agradecer a mis compañeros del proyecto de investigación “De (re) configuraciones genéricas menores”/ “Escrituras intersticiales en clave de géneros literarios menores: cruces discursivos, funcionales, literarios” porque cada paso que damos lo hacemos en conjunto, también a las chicas que se están formando en el universo de las Formas breves conmigo, con ellas, ideamos muchas aventuras teórico-críticas. Por otro lado, al Programa de Semiótica y en especial a Ana Camblong y a Froilán Fernández.

A Laura Pollastri, Gabriela Espinosa y sobre todo a Silvia Mellado del Centro Patagónico de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Nacional del Comahue que me abrieron las puertas de su casa de estudios y de sus bibliotecas para profundizar el estado del arte, tan difícil de hacerlo cuando los libros específicos tienen poca tirada.

Desde el plano más íntimo y el lugar más importante de mi vida, quiero agradecer a Diego, mi esposo, quien estuvo en todas, en los delirios teóricos, en los momentos de escritura, en las crisis existenciales que vive todo tesista, en las risas, en todos los etc, etc, etc, siempre ahí.

Gracias a todos ellos, y a muchos más que no están en estas pocas palabras, pero sí en mis pensamientos y en mi corazón.





## ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS.....	2
ÍNDICE.....	3
INTRODUCCIÓN.....	5
Segmento I.....	25
Mapa paradójal.....	25
Acerca de la teoría y la crítica.....	25
1. El microrrelato y la minificción: debates sobre una teoría.....	26
2. Una revisión de los estudios críticos de los autores.....	40
SEGMENTO II.....	50
LAS FORMAS BREVES Y LA PARADOJA DE LO MENOR.....	50
2. 1 Los escritores de Formas breves: de experimentales a cultores.....	51
2. 2 Formas breves, un intento de definición.....	56
2.2.1 Primer arribo: el fragmento.....	57
2.2.2. Segundo arribo: formas breves.....	70
2.3. Denevi, Blaisten y Amable, un recorrido subterráneo.....	81
2.3.1 Marco Denevi.....	82
2.3.2 Isidoro Blaisten.....	92
2.3.3. Hugo W. Amable.....	101
SEGMENTO III.....	<b>¡Error! Marcador no definido.</b>
SERIES (DES)MONTADAS.....	<b>¡Error! Marcador no definido.</b>
3.1 Acerca de la serie: Hacia un páramo.....	112
3.2 Series (des)montadas autorales.....	122
4.1 Desplazamientos formales: esos de-generados:.....	152
4.1.1 Desplazamientos poéticos.....	155
4.1.2 Desplazamientos teatrales.....	163
4.1.3. Desplazamientos del ensayo.....	169
4.1.4. Desplazamientos míticos y fabularios.....	178
4.2 El fragmento extranjero.....	184
4.2.1 El fragmento extranjero como traducción.....	186
4.2.2 El fragmento extranjero como injerto.....	197
4.3. El fragmento lúdico.....	205
CONCLUSIÓN.....	225





BIBLIOGRAFÍA..... 245  
ANEXO ..... 259





## INTRODUCCIÓN

Me presentan un texto, ese texto me aburre, se diría que murmura. El murmullo del texto es nada más que esa espesura del lenguaje que se forma bajo el efecto de una simple necesidad de escritura. Aquí no se está en la perversión sino en la demanda. (Barthes 2014, 13)

La puesta en escena de un título, de un incipit, de un exergo, de un pretexto, de un «prefacio», de un solo germen, no será nunca un comienzo. Estaba indefinidamente dispersa. Así se fractura el triángulo de los textos. (Derrida 2015, 65)

Ante la lucha contra la dispersión de quien investiga durante algunos años y luego sistematiza lecturas, pre-escrituras, reescrituras para que resulten una tesis doctoral, y ante la lucha contra la fuga de la escritura en los tiempos extraños, confusos que trajo la cuarentena, esta introducción advierte la posibilidad del murmullo, previene que el lector pueda sentirlo porque el esfuerzo y la dedicación ante la demanda está impuesta en las estructuras institucionales y particulares que apremian. No todo es tan gris, porque en el ajetreo de sistematizar, leer, probar artefactos teóricos en un mapa literario está, también, el impulso que provoca el placer, ese que nos enseña Barthes; y como el que avisa no traiciona, como dice el dicho popular, con esta entrada nos quedamos tranquilas de que lo que viene es lo que es, lo que puede ser, y nada más.

El panorama de la literatura argentina del siglo XX nos muestra que narradores como Leopoldo Lugones, Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges y Julio Cortázar incursionan en una forma de ficción tendiente a la brevedad y a lo metaficcional, a la manera de juego o de ejercicio literario. A fines del '50, surgen en la escena cultural (de acuerdo con Raúl Scalabrini Ortiz 1986<sup>1</sup>) nuevos escritores -entre ellos, Denevi (en

---

<sup>1</sup> Ver. AAVV. Capítulo. *Historia de la literatura argentina*. Tomo 6. Ed. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1986.





primer lugar) y Blaisten (más tarde)- que adoptan las líneas discursivas de aquéllos y crean un conjunto de textos breves transgenéricos e indisciplinados que cuentan con estilos particulares, pero que habilitan ver marcas discursivas comunes.

En Misiones, en los '70, Hugo Amable se revela como un ferviente lector de sus antecesores y comienza a publicar sus producciones narrativas, que aunque extensas a primera vista, presentan al interior del entramado una notable concisión ficcional. Sus microrrelatos póstumamente editados evidencian el influjo de Cortázar y de Blaisten, particularmente. Con este último mantuvo un vínculo directo mediante su constante accionar en actividades como gestor en el campo cultural de la provincia a través del teatro, la radio, los concursos de cuento y poesía. De acuerdo a lo que cuenta la viuda del autor misionero (Nelly) en una entrevista, Amable tiene en su biblioteca y en sus lecturas la obra más representativa de minificción de Blaisten: *El mago*.

La fecha de aparición de algunos microrrelatos de estos escritores adquiere importancia porque teóricos de las formas breves en América Latina ubican a los '60 como la época de inicio de un género que va tomando auge y trascendencia tras las múltiples publicaciones de narradores latinoamericanos, españoles y de habla inglesa en obras individuales y antologías. Se puede sumar a este auge la aparición de reflexiones teórico-críticas que inaugura Dolores Koch con la primera tesis doctoral sobre el género y a quien le siguen un número interesante de exponentes.

Hugo Amable nos muestra el camino para responder a la demanda, nos conduce a volver a revisar sus relatos breves, ponerlos en conversación con otros territorios, con otras madrigueras, descubrir un modo de hacer literatura en un lenguaje y textura efímera que tenga las bases en los clásicos e instale una biblioteca para los próximos escritores que cultiven la forma. Es el ejercicio del sistema mismo. A partir de ese







momento, el mapa atraviesa las líneas del entrerriano devenido misionero (Amable), del entrerriano devenido porteño (Blaisten) y del porteño nato (Denevi).

Si bien son grandes figuras las que se muestran como típicas del microrrelato clásico y de las formas breves contemporáneas en Argentina, la crítica académica se ha ocupado muy poco de estudiarlos en el caso de Denevi y prácticamente nada en el de Blaisten. En la UNaM, algunos investigadores abordamos las producciones de Hugo W. Amable en distintas tesinas de grado y una de posgrado. Entonces, como objetivo en extremo general para esta investigación, intentamos ampliar el conocimiento acerca de los modos escriturales minificcionales de Marco Denevi, Isidoro Blaisten y Hugo Amable.

Cada escritor posee un estilo particular en la conformación y producción de sus obras que nos permite entender que cada uno configura una “madriguera literaria” con recovecos insospechados, pero con salidas y entradas que establecen conexiones entre sí. En este sentido, los objetivos específicos de la tesis son describir el contexto de producción de estos autores desde el lugar de clásicos del género; escudriñar los rasgos propios de cada madriguera, los modos en que cada uno organiza sus producciones mínimas en series paradójales y establecer diálogos entre ellas a partir de líneas de análisis comunes que nos arrojen lecturas seriales.

Partimos de la hipótesis de que la escritura en formas breves en Denevi, Blaisten y Amable se presenta organizada por secciones, series o conjuntos textuales que tienen un hilo conductor que va del conjunto al texto y del texto al conjunto lo que provoca una multiplicidad de sentidos. El lector puede respetar la organización escritural que propone cada autor en sus obras o deconstruir la serie original para reconfigurar otras, suscitadas por sus placeres. Esto es posible dado el lenguaje paradójal propio de las formas breves que engendra una carga semántica inagotable. La necesidad de agrupar





tiene su impronta en uno de los rasgos más evidentes de esta forma discursiva: la brevedad.

El interés en las formas breves y en los autores tiene como germen el libro “El microrrelato hispanoamericano” de Guillermo Siles (2007); allí encontramos el desarrollo teórico y crítico de un género aparentemente nuevo, con una problemática en la definición, en los rasgos, en la nomenclatura y en la presencia de un mapa de autores canónicos en los géneros mayores (cuento, poesía, novela) que sientan las bases de esta especie. Este texto inserta la primera pizca de placer, el impulso hacia la indagación de los literatos que integran el corpus, hacia una manera de llamar a esta escritura concisa que nazca de la reflexión de la literatura de Denevi, Blaisten y Amable y que a su vez sea capaz de englobar otras producciones, géneros convivenciales al interior de cada entramado.

Reconocer este universo de lo mínimo nos permite, entre los años 2007 y 2011, en el marco del proyecto “La memoria literaria de la provincia de Misiones”, descubrir que en Hugo Wenceslao Amable existe una tendencia preponderante a la brevedad en sus tapuscritos y en sus cuentos-relatos publicados. Luego en las conversaciones con Nelly Amable, en 2011, aparece una carpeta de tapuscritos denominada “Historietas literarias” con varias versiones de microrrelatos inéditos, más tarde, en 2018 los deudos los publican junto a un corpus de poemas y cuentos. Así, en 2012 presentamos y defendimos la tesina de licenciatura “Entre relatos y microrrelatos. Diálogos en la obra de Hugo Wenceslao Amable”.

La lectura genética de “Historietas literarias” pone en relieve, una vez más, la cuestión genérica y sobre todo el conflicto del Amable-académico de nombrar a este tipo de texto, ¿“minicuento”, “cuento/relato corto”? opciones que tacha y ubica en una propuesta propia, divergente: en “historietas”, entendida como diminutivo de historias,





de “fábula, cuento o relación breve de aventura o suceso de poca importancia”<sup>2</sup> (esperamos que esta última parte no haya sido el motor para dejarlas inéditas). Su necesidad de encasillar la escritura aparece en todas las obras y es un claro ejemplo de su rol de docente.

El estudio de la literatura de Amable desde el enclave teórico, literario y semiótico, en consecuencia, nos alinea en la búsqueda de autores que dialogan con su producción. Las correlaciones con *El mago* de Blaisten surgen de la re-utilización de frases de uso coloquial como disparadores de una ficción con matices realistas, que bordea el absurdo; el aspecto del lingüista profesional está presente en los relatos de Amable desde su primera novela, pero en los microrrelatos oficia de punto de partida. En el proceso de trabajo con la textualidades del autor misionero durante uno de los tantos paseos a las librerías de viejo de la ciudad de Posadas, aparece *Falsificaciones* en su edición de 1969 de Marco Denevi, libro que nos lleva al resto de sus títulos<sup>3</sup>.

En las lecturas de la prolífera obra de Marco Denevi, hallamos modos diversos de escrituras breves con una recurrencia a la intertextualidad, al humor, al juego, que lo trasladan a comprender sus escrituras minifictionales como “falsificaciones”. La pista recae en la compilación que realiza en la versión de *Falsificaciones. Obras Completas* de 1984 en la que reúne escritos de varios de sus libros, en clave breve, anteriores (*Falsificaciones* 1966, 1969, 1977, *El emperador de la China*, *Parque de diversiones*, *Salón de lectura*, *Parque de diversiones II*). Mientras Amable pergeña una escritura que

---

<sup>2</sup> Ver. DRAE <https://dle.rae.es/historieta>

<sup>3</sup> Después de la tarea realizada en la tesina de licenciatura emprendimos el trabajo con la obra de Marco Denevi con la que nos presentamos al doctorado y obtuvimos la admisión (2014) con el pre-proyecto “El microrrelato en Marco Denevi. Aproximaciones teóricas para un análisis literario” con la recomendación de ampliar el corpus con otros autores. Así que retomamos las conversaciones con Amable y Blaisten, propuesta que fue llevada y aceptada en la convocatoria 2014 para becas internas doctorales del CONICET que abarcó el periodo 2015-2020 y que nos condujo a presentar en 2017 un nuevo proyecto de tesis doctoral, “El microrrelato en tres escritores argentinos: Marco Denevi, Isidoro Blaisten y Hugo W. Amable” siempre bajo la dirección de María Mercedes García Saraví y en el marco del proyecto “De (re)configuraciones genéricas menores”.





se amolda a ciertos aspectos genéricos, Denevi define un estilo despojado del molde frente a un relevamiento de sus lecturas que le permiten configurar su concepción del mundo en los intersticios del relato prestado, copiado, falsificado. Lo lúdico también se inscribe en las letras concisas de Blaisten, tal vez por ello, resuelve a llamar a su libro más característico en el género, *El mago*.

La construcción del estado del arte del campo teórico<sup>4</sup>, que el lector podrá ver en el Segmento 1 “Mapa paradójal”, revela diversas maneras de denominar a estas escrituras, como microrrelato, minificción, minicuento, micronarratividad, cuento brevísimo, cuento ultracorto, cuento corto, cuento diminuto, cuento en miniatura, cuento más corto, brevicuento, microcuento, minitexto, texto ultracorto, textículo y *short shorts stories*. El aspecto que comparten es la brevedad, pero cada especie encierra en su composición un tipo de texto que determina y delimita sus rasgos.

Este menú lleva a los teóricos y a los estudiosos a una cierta crisis nominal, “pensamos que si este tipo de narrativa tiene tantos nombres es porque no se han determinado sus límites genéricos y hay incertidumbre sobre dónde ubicarla” (Rojo, 2010). La incertidumbre se transforma en impulso para profundizar en la lectura teórica y literaria, y para intentar tomar una postura conciliadora.

Al principio optamos por llamar a los textos literarios concisos, “microrrelatos” entendiendo que la noción de relato implica un universo mayor a la de cuento con la que incluimos otras formas de narración como la fábula, el mito, la anécdota, por mencionar algunos tipos.

[Paréntesis necesario. Por ello, la investigación que presentamos recibe el nombre de “El microrrelato en tres escritores argentinos: Marco Denevi, Isidoro Blaisten y

---

<sup>4</sup> La parte teórica del Segmento 1 fue escrita en el marco de una pasantía realizada en 2017 en el Centro Patagónico de Estudios Latinoamericanos (CEPEL) de la Universidad Nacional del Comahue, dirigido por las Dras. Laura Pollastri y Gabriela Espinosa en la ciudad de Neuquén.





Hugo Amable”, aunque en el camino descubrimos nuevos artefactos que nos colocan en un constante ajetreo y devenires espistémicos, aun así decidimos no cambiar el nombre de la tesis propuesta para la Beca Interna Doctoral del CONICET, y que figura en el plan entregado a fines de 2017 a este doctorado.]

Las lecturas teóricas y críticas puestas en diálogo con el planteo de los teóricos y críticos<sup>5</sup> más importantes apuntan a que la nomenclatura que comprende un alcance mayor es la de “minificción” donde se incluyen todos los tipos de narración, el teatro y el ensayo literario, entre otros. Pero el corpus nos pone en jaque, nos advierte que esa manera de llamar a las escrituras cortas sigue siendo imprecisa, y por lo tanto nos incita a encontrar “el nombre” que nazca de la lectura de los textos literarios, de las revisiones teóricas.

Así surge el artefacto “**Formas breves**”, que el lector podrá encontrar desplegado en el Segmento II. Con esta noción consideramos las distintas escrituras literarias concisas y fragmentarias, sus cruces, contaminaciones, transgresiones, las líneas o envíos a lecturas posibles, la participación sin pertenencia genérica como producto de una escritura despojada de los tapujos formales, que busca en el ingenio de la palabra, la fuga del sentido en un cuerpo minúsculo.

Para abordar este concepto acudimos a una revisión histórica y teórica; histórica porque lo breve en la literatura universal no es un fenómeno creado en la posmodernidad sino que viene de larga data; aunque en esta era, la velocidad, la emergencia de la lectura y la escritura le ha dado una relevancia mayor que en otro tiempo.

---

<sup>5</sup> Ver en el Segmento 1 los aportes de Lagmanochiv, Pollastri, Zavala y la última etapa de reflexión de Rojo.





Los románticos alemanes desarrollan la idea de “absoluto literario”, un género que produce teoría que es literatura, literatura que es teoría mediante la escritura fragmentaria; es la herencia de Platón y Aristóteles en la propuesta de unir poesía-filosofía en un solo lugar, pero también es el don que los hermanos Schlegel (August Wilhelm y Friedrich) reciben de Chamfort, Pascal y Montaigne.

Hablar de **fragmento**, de escritura breve implica pensar en un género autónomo, totalitario en su sentido, pero también “fractal”, circular, que representa el quiebre y por lo tanto el movimiento que no cesa de conectarse con las fragmentaciones vecinas, con los reflujos que la provocan y le dan origen. El concepto de formas breves que desarrollamos nace de esta concepción de fragmento, de los intersticios y puntos endebles de las perspectivas del cuento y los cruces discursivos que conviven en los entramados, a pesar de las posturas conservadoras de algunos estudiosos.

El fragmento/segmento además de promover la definición de formas breves, se sitúa en la tesis como un posicionamiento metodológico y político. Desde las civilizaciones primitivas, somos sujetos segmentados de manera binaria (y actualmente con múltiples matices) a veces con movimientos lineales (cada segmento da cuenta de un episodio/proceso, pasamos de uno a otro todo el tiempo), otras circulares, paradójales. Habitamos espacios fragmentados que nos llevan a territorializarnos y desterritorializarnos (nuestra casa, las calles, las ciudades, las instituciones, el habitar-se a sí mismo) de manera constante, itinerante. Somos parte de una sociedad y Estados compuestos por fragmentos (clases sociales, economía, educación –escuela primaria, secundaria, universidad- y cultura, salud, etc.), “estamos segmentarizados por todas partes y en todas direcciones. El hombre es un animal segmentario...”<sup>6</sup>, es un productor

---

<sup>6</sup> cf. Deleuze-Guattari 2002, 214





de máquinas de resonancias; y por lo tanto, como acto del ser humano, la literatura no deja de ser fragmento extenso, conciso, claro, confuso.

Como todo planteo político, éste está inmerso en lecturas de atracción y deseo teórico, crítico y literario. Por ello, cada parte/segmento de la tesis es creada bajo este precepto como bloque que marca cierta continuidad con un sentido global y a la vez se funda en la discontinuidad de la lectura y la escritura. En el proceso, es inevitable el paréntesis que de un modo arbitrario toma los signos [...], para enviar, a veces desviar una reflexión, un texto otro que no cesa de ser propio. La problemática de las formas breves, la circularidad, la paradoja, la serie lectural-escritural que se monta y se desmonta contagia y contamina la escritura académica.

Anclamos en algunos trabajos de<sup>7</sup> Deleuze, Barthes, Derrida (junto a otros más) que nos propusieron una hoja de ruta que va desde la noción de texto-escritura-género hasta la concepción de serie, doxa y paradoja (puestas en diálogo con los postulados de varios teóricos del tema, pero sobre todo con Ana Camblong), fragmento-segmento, placer; espacios cuya dirección nos llevan a leer las formas breves de Denevi, Blaisten y Amable desde un complejo entramado de sentidos.

Claro está que las derivas de estos tres grandes pensadores de la literatura se entrecruzan con lecturas de los especialistas en microrrelato y minificción, y con otros teóricos y críticos literarios pertinentes a cada segmento trabajado que nos ayudan a “componer con...”, “construir con...” sin temor a leer mal para re-configurar nuestros posicionamientos frente a cada madriguera literaria.

---

<sup>7</sup> Acerca de la teoría hay que decir que no contamos con un apartado o capítulo denominado “Marco teórico” sino que desplegamos los distintos artefactos en cada Segmento, seguido del análisis del corpus. Entendemos que todo abordaje parte de una **constelación conceptual** que opera como base del trabajo y en este sentido consideramos algunas nociones.





Lo que hicimos fue “escoger la **herencia**”<sup>8</sup>, hacer una lectura de/en las fisuras, en los márgenes, en las contradicciones de la obra de un autor a quien admiramos o que simplemente presenta una postura que inquieta, moviliza; esta mirada a los blancos, mirada dislocada de la escritura de tal o cual escritor conlleva serle infiel a aquella herencia que deja. Consigue un discurrir que derrapa tras los “envíos”<sup>9</sup>, teóricos, literarios que insisten a cada rato cuando “agarramos” e “incautamos” conceptos que dialogan con otros, derivan, traducen, re-presentan en una polisemia, modos de significar propios en el análisis del corpus.

La tesis se integra de cuatro segmentos. Como adelantamos, el primero corresponde al “Mapa paradójal” con dos apartados, uno sobre el estado del arte de la teoría del microrrelato y la minificción, y el otro, sobre las producciones críticas realizadas por otros investigadores acerca de los autores.

El segundo segmento, “Paradojas de las formas breves y de lo menor” inicia con un panorama de este género en Argentina y América Latina, cómo pasó de un estado emergente a una convención. En él vemos cómo el artefacto de la herencia se torna un constructo de doble entrada, una política de escritura académica, y el eje de la lectura del corpus. En la obra de cada autor examinamos marcas de la herencia que se dan como medios-formas de reconocimiento de una época, de una forma textual determinada, de un grupo de escritores que estuvieron antes y que dejan a los deudos la tarea de continuar con aquello que fundaron. Pero el concepto de herencia también crea una filiación a la cultura en general y a la literatura en particular, lo que los conduce a producir una textura plagada de injertos de diversas huellas. En la red infinita de la

---

<sup>8</sup> Ver Derrida-Roudinesco. *Y mañana, qué....*. Buenos Aires: FCE 2014.

<sup>9</sup> Derrida, J. *Discurso inaugural del XVIII congreso de la Sociedad francesa de filosofía sobre el tema «la representación»*. Trad. de Patricio Peñalver, en DERRIDA, J., *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*, Paidós, Barcelona, 1996. Edición digital de Derrida en castellano.







semiosis, los textos forman parte ciertas “condiciones” (Verón 1993), una de ellas tiene que ver con el proceso de producción como fenómeno de reconocimiento.

El último momento corresponde a la descripción de la “**madriguera literaria**”<sup>10</sup> de cada autor, es decir, al conjunto de contenidos y expresiones formalizadas en distintas materialidades segmentadas por un hombre-máquina, experimental, un hombre devenido animal mediante la impostura de una voz, de sonidos, de un estilo en el que la palabra traza un abanico de estados. En cada revuelta de la madriguera, fundan un componente (cuento, novela, poesía, forma breve, ensayo, etc, etc) capaz de atravesar cada umbral para alcanzar un continuo de intensidades que se mueven al interior y al exterior de la madriguera y que pretenden deshacer las formas.

Las rupturas crean nuevas formaciones que no cesan de moverse en una agitación esquizofrénica, reconstruyen el contenido que arrastra nuevas texturas. Mirar cada guarida literaria, escabullirse de los grandes espacios a los rincones incita a comprender la operación de montaje y desmontaje de máquinas que adhieren a la multiplicidad a través de ciertos dispositivos: en Denevi la figuras del apócrifo, del falsificador, la máscara, el argento adolescente, el encierro (que trae aparejado a la soledad, el abandono, la fealdad, la infelicidad), el reverso de la escritura y de la concepción del humano en sociedad, la homosexualidad.

En Blaisten, los índices maquínicos responden al pueblo, al hombre como producto del capitalismo, la lengua (el lunfardo, el inglés, las frases de uso), el tango, la nostalgia y melancolía, la risa; en Amable el territorio adoptante y su destino: la comunidad, su lengua, las costumbres y los hábitos, el sujeto territorializado y sus formas de movilizarse, el desplazamiento físico-el transporte; en los tres autores, la fragmentación, el relato interrumpido, la brevedad, el humor.

---

<sup>10</sup> Ver. Deleuze y Guattari 2002





El tercer segmento corresponde a la conceptualización de las series (des)montadas y su clasificación en “autorales y lecturales”. Cuando abordamos las obras de los autores en clave de forma breve distinguimos la preponderancia de una organización específica a la manera de “serie” que determina el recorrido por cada entramado, pero las nociones de serie que anidan las teorías<sup>11</sup> resulta insuficiente para mirar el corpus.

La problemática recae en entender que la idea de **serie** se ajusta solamente al conjunto de textos unidos por un tema-personaje que un autor o compilador organiza, como lo advierten Lauro Zavala, Gabriela Mora, Enrique Anderson Imbert<sup>12</sup>.

Pero las escrituras suponen una actitud tendiente a la multiplicidad que atomiza el texto de tal modo que resulta difícil delimitar partes, principio, fin, lo que nos lleva a tomar al texto como otra cosa. Esta situación pone en tensión los conceptos de literatura, género, escritura y lectura. Pollastri ubica la atención en el lugar del lector, en cómo se combinan distintos placeres de lectura que parten de la clausura o del descubrimiento de estrategias unificadoras que lo llevan a leer ciclos cuentísticos. Distingue ciclos en torno a un autor, a un texto como intertexto o a un personaje. De los estudiosos de la minificción que se ocupan de este término, la pensadora argentina propone una aproximación que deja intersticios para revisar otras formas de lecturas de series.

Existen varios modos de serialización: por acontecimientos, proposiciones, expresiones, designaciones, superficies. El concepto de serie desde la categoría de “paradoja como regresión” (Deleuze 2010) en la que cada nombre designa el sentido de

---

<sup>11</sup>Partimos de Tinianov con la idea de sistema hasta llegar a Deleuze y su perspectiva plural del concepto.

<sup>12</sup> Las teorías de estos autores tienen la base de las propuestas de Forrest Ingram, Susan Garland Mann, Robert Luscher, Gerald Kennedy, Maggie Dunn, Ann Morris y Rolf Lundén.





otro anterior de grado superior a éste y a lo que él designa, en una sucesión alternada nos incita a reconsiderar el recorrido teórico sobre este término.

La brevedad impulsa al ordenamiento y la aglomeración de los textos que a su vez determinan modos de escritura y lectura a través de un personaje, un concepto, un género. Se conforma así un rompecabezas cuyas partes-pedazos son aparentemente homogéneas, cuando en realidad guardan en su interior estructuras moleculares capaces de deconstruir el sentido y la forma. Cada minificción es una pieza infinita y múltiple, una unidad que puede reunirse con otras y crear un bloque semántico indistinto, dadas las líneas de fuga que conserva latentes en su interior. La forma serial es siempre multiserial.

Hablamos de montaje/desmontaje dado que los escritores agrupan, “montan” sus formas breves en series literarias, las que luego, “desmontan” cuando reeditan o reescriben. Desde el proceso de lectura podemos abordar las obras a partir de otras series que tengan un hilo arbitrario en el entramado al propuesto por el autor. Esta decisión metodológica, además de dirigir el trabajo es una muestra del espesor de sentidos que cargan los textos.

En el tercer segmento analizamos las series (des)montadas autorales, es decir, aquellas que el autor establece y desordena a partir de títulos abarcadores.

La macro-serie de Marco Denevi es *Falsificaciones*, nombre de su primera obra publicada en forma breve, es la palabra-raíz de su escritura, su método creador de curvas al interior de la madriguera<sup>13</sup>. Con la edición de 1966, la alteración discursiva y el juego del palimpsesto se instala mediante el apócrifo; en el discurrir del libro es

---

<sup>13</sup> Una de las tareas realizadas en el transcurso de la investigación fue la elaboración de un catálogo de las producciones breves de Marco Denevi que el lector podrá encontrar en los ANEXOS de la tesis. La elaboración del mismo surgió ante la necesidad de sistematizar todos los microrrelatos y minificciones de una manera que nos útil a la hora de abordar el análisis, considerando la abundante escritura en esta forma que cuenta el autor. Cabe aclarar que no hicimos catálogo para Blaisten y Amable porque ambos cuentan con una obra más sintética en este campo, lo que nos resulta más simple de indagar.





posible descubrir series como “N.N. Papeles de Ucronia”, “Apostillas a los clásicos de Omar Denise”, “Les amours de Ambroise L’Hermitte”, relatos de Leopoldo Garnerius y “Festival de Stendal” que se desvirtúan en las cuatro publicaciones siguientes.

En *El emperador de la China y otros cuentos* se encuentra la serie “Fabulillas”, en *Parque de diversiones* en su publicación de 1970 “Informes reservados”, “Doce variaciones sobre don Juan”, “Silva de varia y narración breve”, “El amor a través de los amores”, “Vindicaciones”, “Otras vueltas de tornillo” e “Ingeniosidades del señor Perogrullo”. En 1979, reedita este último libro como una versión II con un nuevo reacomodamiento de las series en “Concilio universal del amor” y “Algunas noticias de actualidad”. En *Salón de lectura aparece* “Ejercicio de literatura menor” y “Brevedades”; y en *Reunión de desaparecidos* hallamos “Cinco fábulas con moraleja” y “Cuenticularium”.

Luego reconocemos la serie en *Obras completas. Tomo 5. Cartas Peligrosas y otros cuentos* bajo el título de “Minicuentos”; este conglomerado textual reúne minificciones de *Falsificaciones* de 1966, *Parque de diversiones*, *Salón de lectura* y *Reunión de desaparecidos*. Noticias, fabulillas, ingeniosidades ejercicios, brevedades, minicuentos, concilio, cuenticularium anticipan una continuidad del sentido inexistente dado que en el umbral irrumpe la discontinuidad sin previo aviso.

La última macro-serie es la que corresponde al título *El jardín de las delicias. Mitos eróticos* y se crea de historias de la mitología greco-romana que atraviesan, en palabras del autor, una vuelta de tuerca. La declaración que hace Denevi al inicio del libro asienta dos aspectos del sector “formas breves” de su madriguera, primero la preponderancia al apócrifo y la falsificación, segundo, el lugar de la escritura como espacio lúdico. La serie toma particularidades genéricas que sufren constantes desvíos





estructurales, pero también bullen de componentes semánticos como la historia, la literatura universal, la religión, la sexualidad y todas sus manifestaciones posibles.

[Paréntesis. El primer trazo, que son los títulos, activan el mecanismo que adhiere la escritura en el discurrir de cada montura: **la paradoja**. No se trata del constante empleo de expresiones contradictorias, como define la figura retórica, sino de ejercer una escritura que tenga sus bases estéticas en un principio paradójal. La paradoja es un acto provocado por el placer escritural y lectural, un punto nodal que pervive en las obras breves de Denevi, Blaisten y Amable y que trasciende a quien las percibe, a quien las re-construye mientras lee.

La paradoja es un círculo. La lengua se mueve entre doxa y paradoja constantemente como una deriva, un exceso que solo busca desconcertar, despistar dada su característica transgresora, muestra “algo” que no es “uno” sino múltiple, que se mueve en direcciones diversas, que se constituye en un devenir ilimitado. Cada texto, en su aparente tipo, cada palabra, oración, sema que lo conforma resultan de la paradoja que no cesa de desprenderse y dispersarse al interior y al exterior del texto. La paradoja predice la naturaleza del montaje y desmontaje, rompe y desordena el artefacto literario que pulula atemporal, asincrónico.

*Lógica del sentido* de Deleuze (2010) se convierte en un texto clave para el desarrollo de la tesis.

Se trata de la subdivisión de tiempo al infinito y del espacio nómada que hace imposible una identificación ya que pone el acento en una dirección y otras veces en otra. La paradoja afirma los dos sentidos a la vez, es una identidad infinita que conjuga lo plural, que radica en las superficies, en las cosas, en las proposiciones, en las estructuras, en el sentido y el sinsentido, en la serie-series, en lo problemático, en lo





lúdico, en la causalidad, en las singularidades, en el humor, en el acontecimiento, en el tiempo, en el lenguaje, en la oralidad.

La paradoja es un modo de ser-estar en un tiempo-espacio escritural y vital: pensar, escribir, gozar/sentir en ese punto de inflexión, en el umbral de lo posible. Acudir a la escritura breve, crear desde la paradoja, montar-desmontar el discurso en series son posicionamientos políticos.]

Salir de la irrupción del paréntesis y volver a las series.

Las series montadas en Isidoro Blaisten se ubican en dos de sus libros *El mago*, en las ediciones de 1974 y 1991, y en *Anticonferencias* de 1983. Al igual que en Denevi, el trabajo con el ordenamiento, la deconstrucción y la nueva estructura muestra, en la figura del caleidoscopio, cómo los textos en movimiento encuentran un lugar específico en cada espacio-tiempo. Las series se des-montan cuando el escritor toma la figura de editor/compilador para leerse, redefinirse, re-significarse, para jugar con los sentidos que ingresan en una cadena infinita de posibles lecturas. [Paréntesis breve. El trabajo con las ediciones permite recorrer las producciones de cada autor como un geneticista<sup>14</sup>, mirar cómo acomoda sus relatos, cómo los denomina, qué cambios y recortes realiza, de qué manera genera “series” que se montan y desmontan por el placer la reescritura.]

Entonces, conforman el corpus las series autorales de *El mago* de 1974: “Lo lúdico y lo infinito”, “Cuentos cortitos así” y “La trama del revés”, que en la segunda edición (1991) el autor redistribuye en “Ludo real”, “Cuentos cortitos así”, “Rosebud” e incorpora “El revés de los refranes”. En *Anticonferencias*, las formas breves se ubican “Aburrimiento y literatura”, “Para qué sirve un poeta”, “Ensayo sobre lo obvio” y al interior del apartado *Notas*, “No se gana ni para premios”, “Milagro en San Juan y

---

<sup>14</sup> Labor que realizamos en proyectos de investigación anteriores y surge nuevamente en la tarea de lectoras de este corpus, el ejercicio que acompaña el proceso de indagación toma los matices de la “genética sin manuscritos”.





Boedo el día que Buenos Aires cumplió 400 años”, “Homero Manzi, la mariposa y los lirios del campo” y “Los que vimos a Camacho”.

Un aspecto (alternativo) a tener en cuenta para el abordaje de las series tiene que ver con las imágenes que acompañan cada edición de *El mago*, vista como un texto más que funciona como sinécdoque semántica de cada sección/apartado/serie, y que posiciona a cada diseñador como co-creador de las obras. Hay que advertir que el foco de análisis cae sobre las producciones de Blaisten, pero en el desarrollo de las series autorales mencionadas advertimos la importancia del signo gráfico que irrumpe.

La cuestión lingüística oficia como elemento de series paradójales: el inglés, el tango, las frases-giros populares, en las que el término deviene umbral. Lenguaje y juego, realismo y absurdo se amalgaman a los tópicos que nuclean la madriguera: la nostalgia, el destino, las clases sociales, el capitalismo, el trabajo obrero.

Las formas breves de Hugo Wenceslao Amable son transversales en la obra, pero bajo la propuesta de serie (des)montada autoral reconocemos de manera puntual a “Historietas literarias”, conformado por 23 microrrelatos que exhiben una escritura paralela a sus cuentos y novelas<sup>15</sup>, por lo que las líneas de fuga con el resto de la madriguera acentúan la recurrencia a la irrupción lingüística, el territorio, en la mirada del reciénvenido, como motor de la ficción (la gente, el paisaje, las costumbres, los mitos), el discurso que acompaña a Amable en cada rol que ocupa en el campo intelectual.

La **escritura** tiene su raíz más allá del lenguaje ya que es un germen que manifiesta la esencia, la ambigüedad de un objeto que es lenguaje y coerción a la vez,

---

<sup>15</sup> Ver “Entre relatos y microrrelatos. Diálogos en la obra de Hugo Wenceslao Amable”. FHyCS. UNaM. 2012. Allí abordamos los 23 microrrelatos desde el enclave genético con el que se pudo observar en el tipo de hoja y máquina-procesador de escritura el patrón de tiempo de realización de cada microrrelato, que nos lleva a la hipótesis acá expuesta.





encargada de unir, en sus distintos trazos, la realidad de los actos. Descubre el pasado de quien escribe, su elección, su historia, su situación y lo compromete ante lo escrito. La escritura es “farmacon” (Derrida 2015), porque cada grama, cada huella -artificial y puramente fortuita- se funda en la paradoja moral del bien-mal, remedio-veneno como filtro que se introduce en el cuerpo del discurso con toda su duplicidad y que provoca un encantamiento, una fascinación o un hechizo benéficos y maléficos simultáneamente. La escritura es el afuera que representa el adentro. Es la conjunción del germen de huellas diseminadas, de injertos, que producen un texto múltiple que no logra la saturación semántica.

La idea de advertir la materialidad como generadora del sentido apunta a entender que el **texto** es un dispositivo semiótico políglota (Lotman 1996), un macrocosmos de la cultura donde se conjugan variados códigos (sociales, políticos, culturales) capaces de transformar los múltiples mensajes recibidos del entorno y de concebir nuevas versiones. Esas voces irrumpen al texto en distintas formas como citas, referencias directas o indirectas, imágenes, géneros.

El texto, la escritura, la lectura se convierten en espacios de **placer**, en tropiezos, rupturas, en el que co-habitan lenguajes de los sujetos que operan desde la fisura, desde las grietas mientras producen-consumen la materialidad. Es el rito de lo que se lee y lo que no lo que sitúa el *brío*, la voluntad de goce que fundan los autores para ellos mismos y para sus lectores; es el momento en que el cuerpo empuja sus propias ideas que se someten a la deriva. El texto es un objeto “fetiche” que puede ser de placer o de goce<sup>16</sup>. Este artefacto que nos deja Barthes es el mecanismo que impulsa la

---

<sup>16</sup> Dice Barthes: “Texto de placer: el que contenta, colma, da euforia; proviene de la cultura, no rompe con ella y está ligado a una práctica confortable de la lectura. Texto de goce: el que pone en estado de pérdida, desacomoda (tal vez incluso hasta una forma de aburrimiento) hace vacilar los fundamentos históricos, culturales, psicológicos del lector, la congruencia de sus gustos, de sus valores y sus recuerdos, pone en crisis su relación con el lenguaje.” (Pág. 22, 2014)







investigación a la hora de analizar las series autorales y descubrir los surcos de la escritura de placer, de goce, pero también sobre este dispositivo hacemos lecturas ordenadas, dislocadas del montón y de las partículas, huellas, gramas de sentidos interrumpidos de cada forma breve que conforma el corpus.

El segmento cuatro está destinado a las series (des)montadas lecturales. El primer aspecto que nos lleva a la serialización es el género y sus transgresiones; las formas breves son pensadas como signos artísticos múltiples que se componen de anomalías perturbadoras dadas por la impureza, la perversión, la descomposición, la contaminación, la deformación del género tras la participación de varios géneros en uno (Derrida 1982). Nos interesa entender que “la forma es solo una consecuencia hueca”, un espacio circunstancial de escritura, por ello pueden ser varios tipos a la vez, poesía y mito, teatro y narración, historieta y fábula.

Estamos frente a la paradoja de la forma, un lugar de placer y encuentro entre quién escribe y quién lee. El fragmento en su conformación discontinua, múltiple, rebelde impide terminar de solidificar, de “cuajar” el texto que nos conduce a mirar al sesgo a veces, o a la literalidad de la consecuencia otras, “mirar el acontecimiento”.

Las series analizadas corresponden a desplazamientos poéticos, teatrales (teatro virtual, micro-piezas, el fragmento al extremo, suspiros dramáticos) del ensayo, míticos y fabularios y su condición *sine qua non*: lo “des-generado. El punto de inflexión cae en el “efecto de lectura” (Pollastri 2006) en el acto de leer en la paradoja movido por su propio deseo. Las series se componen de una selección de textos de cada autor donde se pueden descubrir las transgresiones a la forma en convivencia con “series internas”.

[Paréntesis. La idea de series internas se observan en los abordajes de las series autorales y lecturales, responde a la presencia de dos o más estados de cosas, cuerpos,





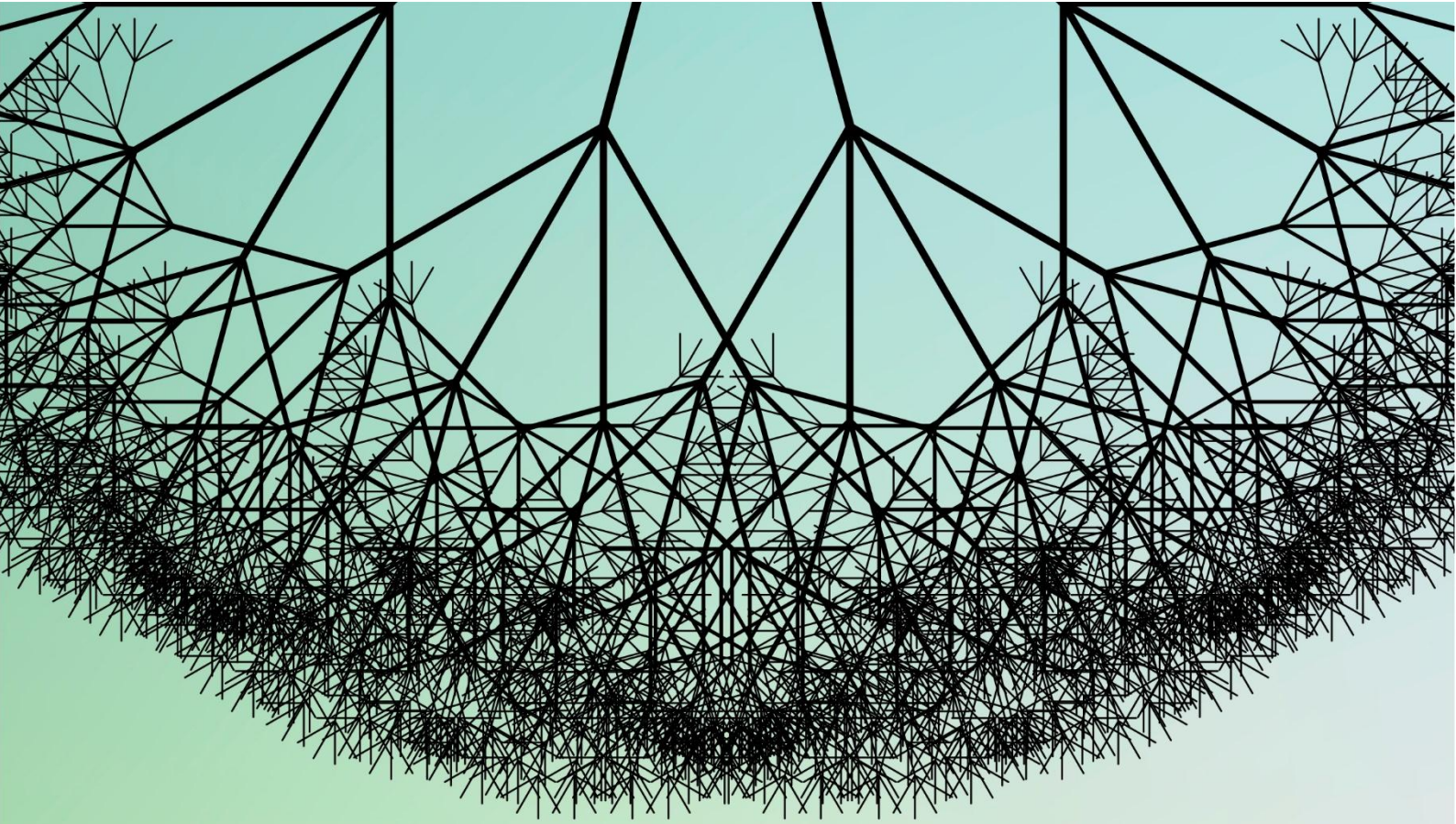
proposiciones, términos, acontecimientos cuyas direcciones de sentido y significado se mueven al interior de cada forma breve.]

Uno de los rasgos que más destacan los teóricos del microrrelato y la minificción es la intertextualidad, un concepto que podría resultar amplio y a veces ambiguo, que comparte con otras formas estéticas. Retomamos una vez más el término “fragmento” para ponderar el fenómeno de la co-presencia de dos o más textos bajo la categoría de “fragmento extranjero”; entendida como la presencia (total-parcial), de un trozo de texto de otro autor a través de una cita, una referencia directa o indirecta (palabra, personaje, título de la obra, etc.), o mediante la reescritura de un capítulo, episodio o texto completo a la manera de una sinécdoque de aquel escritor-obra que funciona como base de la ficción. En este sentido, identificamos dos tipos “de traducción” y de “injerto”.

El fragmento extranjero es una muestra más de lo “multiserial” porque necesariamente implica la convivencia de dos fragmentos de ficción, el que viene de afuera, y el que construye el autor con lo no propio, además de las conexiones y líneas de fuga que puedan generarse al interior del texto y con su título.

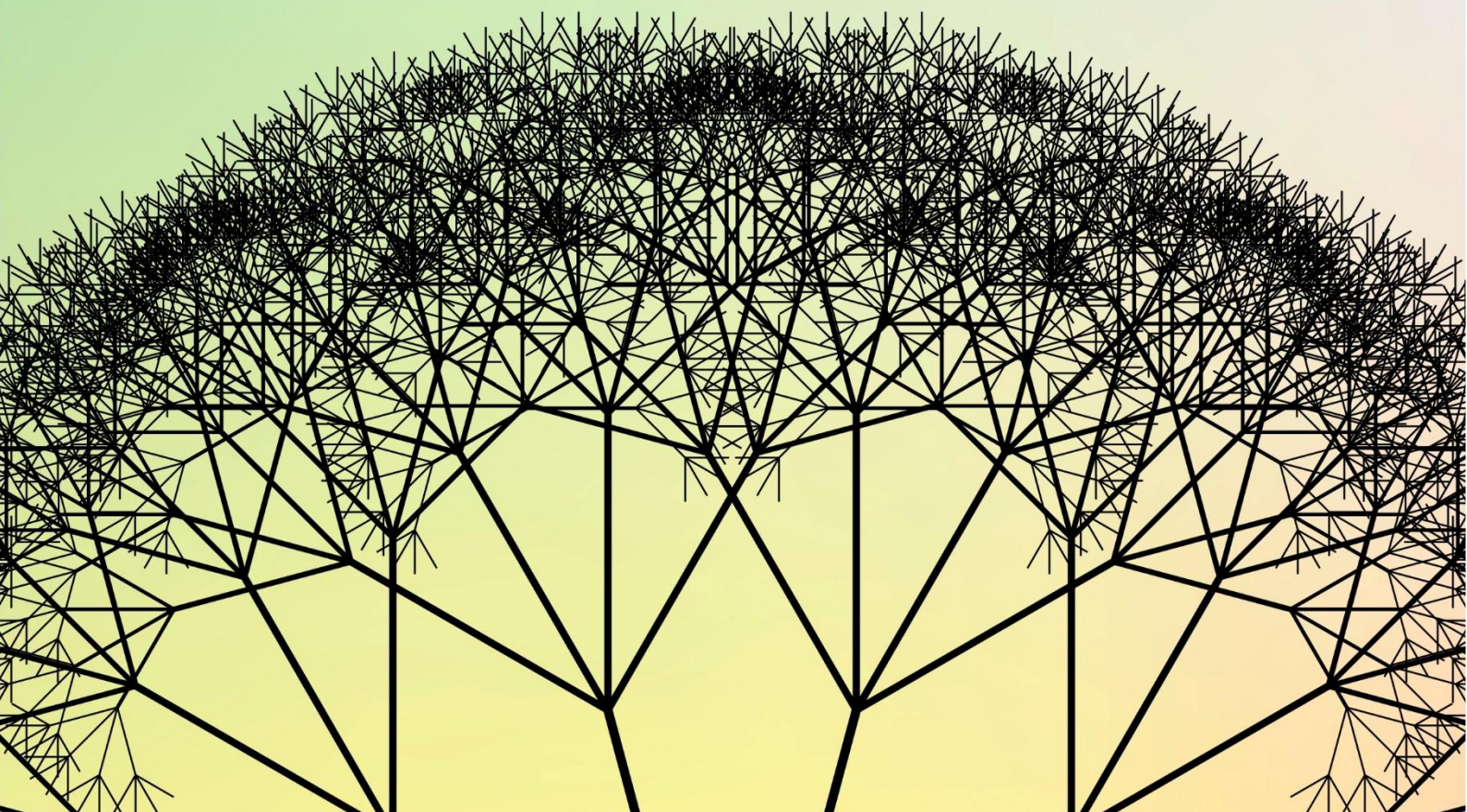
El último apartado del segmento cuatro corresponde al estudio del “Fragmento lúdico”, un modo político-estético que atraviesa la madriguera de cada autor del corpus mediante el ejercicio de una escritura como fármaco y su efecto sanador-divertido. Como decisión metodológica abordamos tres modos de fragmentación lúdica para mirar la producción de cada autor con la advertencia de que no son las únicas y que cada una puede ser estudiada en la obra de cualquier escritor; el chiste, los juegos del lenguaje, la parodia, la ironía, el absurdo, la caricatura son fragmentos transversales en los tres autores aunque nos detenemos en “la máscara”, el carnaval-grotesco para leer a Denevi, en el chiste y los juegos de palabras para Blaisten y Amable.





**SEGMENTO I**

**Mapa paradójal  
Acerca de la teoría y la crítica**





## **1. El microrrelato y la minificción: debates sobre una teoría**

En torno a las discusiones teórico-críticas sobre el microrrelato, podemos reconocer una serie de figuras representativas en el campo que se dedicaron a comprender la **complejidad** genérica de esta forma textual, sus características, su denominación, y el modo de leer a autores clásicos y actuales.

Si bien hay muchos artículos de relevancia sobre aspectos teóricos del microrrelato circulando en distintos medios digitales y en formato papel, queremos destacar que en este apartado describiremos los aportes de los autores más importantes del campo teórico-crítico. Para comenzar a revisar los postulados de los distintos escritores partimos del relevamiento del género que hizo Juan Armando Epple<sup>17</sup> en “La minificción y la crítica”. Vamos a seguir la ruta de este material completando algunos espacios.

Dolores Koch es la pionera de los estudios sobre la minificción tanto en la tarea de proponer rasgos genéricos como en la de establecer figuras canónicas, incluso en “¿Microrrelato o minicuento? ¿Minificción o hiperbreve?”<sup>18</sup>, relata que en la búsqueda de tema para su tesis doctoral se encuentra con relatos breves cuyas bases teóricas les resultaran difícil de hallar, aspecto que la lleva a configurar nuevos paradigmas de análisis para el abordaje de los textos de Torri, Arreola y Monterroso<sup>19</sup>. Antes de su tesis y como texto inicial a los estudios críticos-teóricos de esta forma, Koch cita su artículo “El microrrelato en México” publicado en la *Revista Hispanoamérica* en 1981 en el que incorpora –además de los ya mencionados autores- a René Avilés Fabila.

---

<sup>17</sup> Cf. Noguero Jimenez (2004): *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. Pp. 15 a 24

<sup>18</sup> Ídem. Pp. 45 a 51

<sup>19</sup> Los estudios sobre estos escritores se encuentran en su tesis doctoral: “El micro-relato: en México: Torri, Arreola y Monterrosa”. City University of New York (CUNY), 1986. Referencia citada en el artículo antes mencionado. También en varias ediciones de la revista *El cuento en Red. Revista Electrónica de la teoría de la ficción breve*. <http://cuentoenred.xoc.uam.mx>





Koch, en sus primeras reflexiones, parte de uno de los ejes que ocupa a varios teóricos: la nomenclatura, denomina a estas formas breves “microrrelato” dado que la palabra relato frente a cuento refiere a cierta amplitud sémica, aunque concuerda con Zavala en que “Minificción” es un término inclusivo frente a la línea divisoria entre minicuento, microrrelato. Luego establece una serie de características como: 1. una prosa sencilla, cuidada y precisa, pero bisémica; 2. humorismo a través de la paradoja, la ironía y la sátira; y por último, 3. el rescate de formas antiguas como la fábula y el bestiario. En la obra de Marco Denevi encuentra los rasgos que caracterizan a la escritura de los mexicanos que analiza en su tesis.

Otras producciones de Koch que merecen ser apreciadas son: “Retorno al microrrelato: algunas consideraciones”<sup>20</sup> donde aclara la diferencia entre microrrelato y minicuento, y realiza una tipología de las prosas breves (así las menciona) compuesta por: microrrelato, minicuento, fractal, minitextos, minificciones, relatos articulados o fragmentarios, tipos de carácter breve con eficacia lingüística, híbridos y elípticos<sup>21</sup>. En “Diez recursos para lograr la brevedad en el microrrelato”<sup>22</sup> retoma el planteo del texto anterior, pero agrega diez recursos para entender el microrrelato (utilizar personajes conocidos, incluir en el título elementos propios de la narración que no aparecen en el relato, proporcionar el título en otro idioma, tener por desenlace rápido un coloquialismo inesperado o una palabra soez, hacer uso de la elipsis, recurrir a un lenguaje cincelado escueto, utilizar formatos inesperados para elementos familiares y extraliterarios, parodiar textos o contextos familiares, hacer uso de la intertextualidad

---

<sup>20</sup> Cf. Revista *El cuento en red. Revista Electrónica de la teoría de la ficción breve*. <http://cuentoenred.xoc.uam.mx>

<sup>21</sup> Estos aspectos, además, los vuelve a referir en su artículo “Algunas ideas sobre la minificción” <http://www.literaturas.com/doloreskorscks.htm> en el que agrega las nociones de “cuentos integrados”, y menciona una serie de características que luego volverá a desarrollarlas en otros artículos, estos rasgos son: preocupación por el lenguaje, afán de universalidad, sentido del humor, y rebeldía y originalidad.

<sup>22</sup> Ídem. N° 2, año 2000





literaria). En un artículo<sup>23</sup> similar, habla de doce recursos para hacer sonreír al lector, los cuales son: transgredir géneros, sorprender al lector con la lógica inesperada, realizar un cambio sorpresivo de contexto, contrastar presente y pasado, concretizar una metáfora o dicho popular, escamotear el significado de una frase hecha, valerse de un formato popular no literario, manejar una lógica desviada, hacer falsas atribuciones, hacer uso de la ironía, desacralización de personajes conocidos y crear una perspectiva infrecuente o única.

Volviendo al estado del arte propuesto por Epple, este autor prosigue con Edmundo Valadés y con la publicación del artículo “Ronda por el cuento brevísimo” en la revista *Puro Cuento*<sup>24</sup>. [Hacemos un paréntesis para decir que esta revista, fundada por Mempo Guardinelli ha sido una de las difusoras y promotoras de las producciones minificcionales en general dada la publicación de microrrelatos de autores latinoamericanos como de la gestión de concursos literarios<sup>25</sup>]. Valadés recuerda la difusión del nuevo género en México a través de su revista *Cuento*, la denominación de este tipo textual, las figuras precursoras entre las que destaca a Torri como el iniciador en América Latina.

En el orden de Epple nos topamos con Francisca Nogueroles Gimenez, quien en *La pluma y el bisturí*<sup>26</sup> tiene un trabajo denominado “Minificción argentina, éxtasis de la brevedad” que, casualmente, oficia de estado de la cuestión sobre el microrrelato en

---

<sup>23</sup> Cf. “Microrrelatos: doce recursos más para hacernos reír” en *El cuento en red. Revista Electrónica de la teoría de la ficción breve*. <http://cuentoenred.xoc.uam.mx>

<sup>24</sup> En cuanto a las reflexiones teórico-críticas la revista cuenta con una entrevista a Valadés denominada “El cuento es un sueño breve” (Nº 1, año 1986), “El cuento breve y brevísimo ¿Ficción repentina?” de Mempo Guardinelli (año III, nº 18, 1989), “Ronda por el cuento brevísimo” de Edmundo Valadés –que menciona Epple- (año IV, nº 21, 1990), y “Aproximaciones al minicuento Hispanoamericano: Juan José Arreola y E. Anderson Imbert” de Tomassini-Colombo (año VI, Nº 36, 1992), además de entrevistas a escritores de minificción y como dijimos la publicación de relatos.

<sup>25</sup> Hay un trabajo de Aixa Valentina Natalini llamado “La minificción en Puro Cuento (1986-1992)” publicado por *Badebec. Revista del Centro de Estudios de Teoría y Crítica literaria*.

<sup>26</sup> Cf. Valenzuela – Brasca-Bianchi (2008): *La pluma y el bisturí. Actas del Primer Encuentro Nacional de Minificción*. Buenos Aires: Catálogos.





Argentina tanto en el campo teórico-crítico como en el literario, allí considera a David Lagmanovich como el maestro de Antonio Planells, Alba Olmi, Ana María Mopty y Laura Pollastri. En Rosario, Noguerol encuentra a Graciela Tomassini y Stela Maris Colombo, y fuera del campo nacional reconoce la labor de Dolores Koch, Francisca Noguerol y Silvia Aráoz de Gleser. Sobre la evolución del género menciona los siguientes momentos: la revolución radical del Modernismo, las Vanguardias y el establecimiento del canon (Borges, Cortázar, Denevi), luego realiza un recorrido por algunas figuras importantes del género.

Un destacado trabajo de Noguerol, dedicado al estudio de la minificción es la publicación de las Actas del II Congreso Internacional de Minificción que se realizó en Salamanca en 2002 y que encontramos con el título *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, un volumen que cuenta con secciones teóricas, críticas y una antología. En este libro su ponencia titulada “Fronteras umbrías” intenta responder cuál es la frontera entre la poesía y el microrrelato a partir de la lectura de *Umbría* de Rafael Courtoisie. Otros autores a los que ha dedicado sus lecturas son: Juan José Arreola<sup>27</sup>, Augusto Monterroso<sup>28</sup>, Cecilia Eudabe<sup>29</sup> y Fernando Iwasaki<sup>30</sup>.

Sus aportes teóricos se inclinan a la reflexión sobre el efecto de la posmodernidad en la minificción. En “Micro-relato y posmodernidad: textos nuevos para el final del milenio” reconoce que la realidad que vivimos actualmente revela una episteme, un marco ideológico y una nueva estética, por lo que establece que la escritura breve

<sup>27</sup> En “Antologías inquietantes: paseo entre jaulas de la minificción”. *Asedios a una nueva categoría textual: el microrrelato. III Congreso Internacional de Minificción*. Valparaíso: Ediciones Facultad de Humanidades Universidad de Playa Ancha. 2004 y en “Borges y Arreola: Bestiario, biblioteca y vida” en *Variaciones Borges*. <https://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/Noguerol.pdf>

<sup>28</sup> En “Adiós al maestro”, “Los juegos literarios. El Quijote como hipotexto en la narrativa de Augusto Monterroso”, “Textos como esquilas. Los híbridos genéricos de Augusto Monterroso” en *El cuento en Red. Revista Electrónica*

<sup>29</sup> En “Heterocósmica de la minificción mexicana: la poética de Cecilia Eudabe” en *El cuento en Red. Revista Electrónica*

<sup>30</sup> En “Microrrelato y terror: *Ajuar funerario* de Fernando Iwasaki” en Pollastri, L (2010): *La huella de la clepsidra. Microrrelato en el siglo XXI*. Buenos Aires: Katatay





cuenta con una serie de características tales como escepticismo radical, textos excéntricos, golpe al principio de unidad, obra abierta, virtuosismo intertextual y recursos frecuentes al humor y la ironía<sup>31</sup>. En esta misma línea revisa los géneros híbridos<sup>32</sup> que surgen en la modernidad como el poema en prosa y la crónica, que van fragmentándose y haciendo rizoma para llegar a la posmodernidad como una manera mezclada, híbrida. Entiende a la forma miscelánea como el género híbrido por excelencia.

Las nociones de silencio y minificción comienza a estudiarlas en “Minificción e imagen: cuando la descripción gana la partida”<sup>33</sup> con una lectura de relatos e historietas, y en “Espectografías: minificción y silencio”<sup>34</sup>, donde vuelve a pensar en los géneros híbridos desde el lugar del silencio cuyo signo es el hueco que restringe y sustrae datos con cierta intensidad, lo que implica una fuerte presencia de lector.

En su artículo “El microrrelato argentino: entre la reflexión y el juego”<sup>35</sup> subraya nuevamente el papel que tienen los escritores argentinos en el campo de la minificción en las letras en general, nombra a varios representantes, pero se detiene en un corpus integrado por relatos de Anderson Imbert, Marco Denevi y Luisa Valenzuela para analizar los siguientes rasgos de la minificción: originalidad y libertad narrativa (interés por los juegos lingüísticos, aversión hacia expresiones anquilosadas, ruptura de la tradición literaria, utilización de variados registros, inexistencias de verdades absolutas), diálogo transtextual (parodia a géneros, autores y modalidades literarias), el empleo de la paradoja, aparición del humorismo (ironía, humor, sátira), recursos a los finales

---

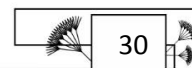
<sup>31</sup> Cf. Revista Interamericana de Bibliografía 1996 1-2 y Roas (2010): *Poéticas del microrrelato*. España: Arcos

<sup>32</sup> En “Híbridos genéricos: la desintegración del libro en la literatura hispanoamericana del siglo XXI” en *El cuento en red*.

<sup>33</sup> En Andrés Suares –Rivas (2008): *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. España: Menoscuarto

<sup>34</sup> En *Lejana. Revista crítica de narrativa breve*. N° 3, 2011

<sup>35</sup> <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/7315/2/199745P133.pdf>







ingeniosos y sorprendidos. Para completar lo antes desarrollado, Epple comenta que la concepción de micro-relato de Noguero se ve atravesada por operaciones metaficcionales de impronta borgeana para cuestionar los límites convencionales de la narratividad, y en lo inmanente, se pone a prueba los códigos del cuento y las operaciones de lectura.

Epple sigue con Violeta Rojo y resalta como primordial su tesis de maestría *Breve manual para reconocer minicuentos*<sup>36</sup> en la que explica los antecedentes del género, sus distintas denominaciones, sus orígenes, su decisión de llamar minicuento a estas formas, que luego en “Liberándose de la tiranía de los géneros: la minificción venezolana en los siglos XX y XXI”<sup>37</sup> la pone en tensión y hasta le da una vuelta de tuerca reconociendo la posibilidad de pensar la noción de minificción como más abarcadora. También explica las características del minicuento: brevedad, lenguaje preciso, anécdota comprimida, uso de cuadros, carácter proteico. A modo de resumen de su tesis publica “Breve e incompleto acercamiento a una posible historia de la minificción”<sup>38</sup> y “La minificción ya no es lo que era: una aproximación a la literatura brevísima”<sup>39</sup>.

Sobre el lugar que ocupan las antologías en el estudio de la minificción, en el artículo “De las antologías del minicuento como instrumento para la minificción teórica”, Rojo se pregunta ¿Es posible establecer una teoría del minicuento a partir de las antologías? ¿Son las antologías medios para facilitar la definición del género y sus características? O ¿es la percepción del antologista lo que define las características del

---

<sup>36</sup> En México: UAM, 1997; y en <http://carpetadelpbworks.com/w/file/fetch/49689487/Breve%252520manual%252520para%252520reconocer%252520minicuentos.pdf>

<sup>37</sup> Publicado en Pollastrí (2010): *La huella de la clepsidra. Microrrelato del siglo XXI*. Buenos Aires: Katatay y en El cuento en red.

<sup>38</sup> [http://www.academia.edu/17485207/Breve e incompleto acercamiento a una posible historia de la minificci%C3%B3n](http://www.academia.edu/17485207/Breve_e_incompleto_acercamiento_a_una_posible_historia_de_la_minificci%C3%B3n)

<sup>39</sup> Rojo, Violeta. “La minificción ya no es lo que era: una aproximación a la literatura brevísima”. *Cuadernos de Literatura* 20.39 (2016): 374- 386. <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.cl20-39.mne>





género?<sup>40</sup>; establece una extensión de 3 páginas como máximo y de acuerdo con las distintas maneras de llamar a las formas breves que tienen los antólogos, y a aquellas que por sus rasgos no tienen nombre, vuelve sobre el concepto de “forma indefinida” “desgenerado”, noción que despliega en su artículo “El minicuento, ese (des) generado” que forma parte del libro *Poéticas del microrrelato*. Sobre la minificción venezolana encontramos “Nuevas (y viejas) tendencias breves: dieciocho venezolanos en la minificción”<sup>41</sup>, “Venezuela. Bibliografía de la minificción venezolana” y “Minicuentos y textos breves en la literatura venezolana del siglo XX”<sup>42</sup>.

El mexicano Lauro Zavala es el que sigue en el itinerario de Epple, que tiene en su bio-bibliografía un gran número de textos y además es el creador de *El cuento en red*. *Revista Electrónica de Estudio sobre la Ficción Breve*, un espacio en el que han publicado varios de los estudiosos que forman parte de este estado del arte. Los principios trabajados por este autor son: la idea de minificción desde una perspectiva posmoderna y transgénica, las fronteras de la minificción, los tipos de minificción, sus características, los conceptos de fragmentación, fractal y serialidad, las estrategias de lectura y escritura desde la perspectiva de la teoría literaria y la semiótica, y finalmente, la relación de la literatura, la minificción y otras formas estéticas como el cine<sup>43</sup>.

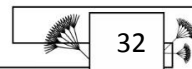
---

<sup>40</sup> Cf. Nogueroles (2004): *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*. Ediciones Universidad de Salamanca. Pp. 131-133

<sup>41</sup> En Andrés-Suarez-Rivas (2008): *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. España: Menoscuarto

<sup>42</sup> Estos dos últimos en la Revista *El cuento en red*.

<sup>43</sup> Los artículos consultados son: “Las fronteras de la minificción” en Nogueroles (2004): *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*. Salamanca: Ediciones Universidad Nacional de Salamanca; “La minificción audiovisual: hacia un nuevo paradigma en los estudios de la minificción” en Andrés Suarez- Rivas (2008): *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. España: Menoscuarto; “Para analizar la minificción” en Cáceres Milnes – Piña (2004): *Asedios a una nueva categoría textual: el microrrelato*. Valparaíso: Ediciones Facultad de Humanidades Universidad de Playa Ancha; “La minificción posmoderna como espacio fronterizo” en *Semiótica preliminar. Ensayo y conjeturas*. México: Fondo Editorial Estado de México; “Simulacros de secuencialidad y simultaneidad en la narrativa mexicana breve” en *El cuento en red*; “De la teoría literaria a la minificción posmoderna” en *Ciencias Sociales Unsinos*. N° 43, 2007; “Hacia un modelo semiótico para la teoría del cuento” en Biblioteca Virtual Universal; “Estudios sobre minificción: una teoría literaria en lengua española” en Pollastri (2010): *La huella de la clepsidra. El microrrelato en el siglo XXI*. Buenos Aires: Katatay.





En su libro *La minificción bajo el microscopio*, Zavala desarrolla la idea de la minificción como relectura irónica de los géneros, su naturaleza proteica, analiza la obra de autores como Borges, Monterroso y Cortázar, y al final propone un glosario y una bibliografía de antologías y textos dedicados al género.

En el territorio argentino la figura más representativa es David Lagmanovich y sus dos libros de teoría de la minificción: *Microrrelato*<sup>44</sup> (2003) y *Microrrelato. Teoría e historia* (2006).

El primero es una compilación de artículos publicados anteriormente en los que parte del surgimiento de las formas breves en las artes en general y en la escritura en particular, asienta la idea del origen en el Modernismo y releva una nómina de autores críticos y literarios en Argentina. Luego determina los rasgos del microrrelato a partir de la relación con el cuento, su extensión, las distintas nomenclaturas; resulta interesante porque delimita los términos “minificción”, primero, como un concepto amplio que abarca a otras formas de producción ficcional, segundo, “microrrelato” que se ajusta estrictamente a la narratividad, y tercero, “microtextos”<sup>45</sup> que responde a cualquier texto breve; este tema de aclaración nominal lo retoma en el segundo libro.

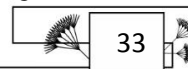
Luego examina dos tipos de brevedades: la poesía y el microrrelato. En *Microrrelato. Teoría e historia* dedica dos capítulos a este punto, en el primero habla de “géneros próximos”<sup>46</sup> (aforismo, poema en prosa, géneros periodísticos, fábula, la

---

<sup>44</sup> De una manera sintética podemos encontrar los mismos temas en “Introducción. El microrrelato en nuestra cultura” que es la introducción de *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico* compilada por Lagmanovich (2005), España: Menoscuarto y en Lagmanovich – Pollastri (2006): “Introducción” en *Microrrelatos argentinos*. General Roca: PUBLIFADECS – Universidad Nacional del Comahue; en “La minificción argentina en su contexto: de Leopoldo Lugones a Ana María Shua” en *El cuento en red*

<sup>45</sup> Cf. También “En el territorio de los microtextos” en *El cuento en red*

<sup>46</sup> El concepto de “géneros próximo” y el vínculo entre minificción, microrrelato y poesía vuelve a trabajarlo en “Microrrelatos y poemas” una ponencia publicada en Valenzuela, Brasca, Bianchi (2008): *La pluma y el bisturí. Actas del Primer Encuentro Nacional de Minificción*. Buenos Aires: Catálogos.





anécdota y el caso) y en el segundo se extiende a la reflexión sobre la poesía como minificción.

En ambos libros intenta una clasificación de los tipos de microrrelato en: reescritura y parodia, discurso sustituido, escritura emblemática, fábula y bestiario, discurso mimético (realidades); también ofrece un listado o censo de autores y teóricos<sup>47</sup>.

Una problemática que se hace latente en la mayoría de los teóricos del microrrelato y la minificción es la extensión y la brevedad; en *Microrrelato. Teoría e historia* leemos dos capítulos sobre el tema: “La engañosa brevedad” y “La extrema brevedad: microrrelatos de una y dos líneas”<sup>48</sup>, en el primero contextualiza las producciones de acuerdo con el paradigma de lo breve y lo piensa desde una estructura interna y una externa, y en el segundo, Lagmanovich ordena un corpus de microrrelatos a la luz de la cantidad de palabras que contiene cada minificción desde el título hasta el cuerpo del texto. El tema de la extensión, sumado al de la denominación, lo volvemos a ver en “El microrrelato hispanoamericano: algunas reiteraciones” publicado en *Revista Iberoamericana* donde subraya el carácter fractal de estas producciones breves.

En *Microrrelato* se centra en el análisis de las obras de dos escritores nacionales, Ana María Shua<sup>49</sup> y Marco Denevi<sup>50</sup>. En *Microrrelato. Teoría e historia* dedica una parte del libro para reponer la historia del género: sus precursores e iniciadores, los

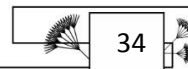
---

<sup>47</sup> Tomassini y Colombo hacen algo parecido en “Bibliografía de la crítica argentina sobre minificción” publicado en *El cuento en red*

<sup>48</sup> Este artículo también está publicado en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, N° 36, 2006 y en *Katatay. Revista crítica de la literatura latinoamericana* n°3/4.

<sup>49</sup> Otro estudio sobre Ana María Shua realizado por Lagmanovich es “Humor y seriedad en la minificción de Ana María Shua” en Noguero (2004): *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*. España: Ediciones Universidad de Salamanca

<sup>50</sup> Otro trabajo es “Marco Denevi y sus Falsificaciones” en *Revista Chilena de Literatura*. N° 50, 1997





clásicos (Arreola, Borges<sup>51</sup>, Cortázar<sup>52</sup>, Monterroso, Denevi) y el microrrelato contemporáneo en España, Venezuela, México, Colombia, Chile, Uruguay y Argentina. Esto último responde a la configuración de un canon literario de la minificción que Lagmanovich realiza en varios de sus artículos a veces de modo sintético<sup>53</sup> y en este libro de modo un poco más amplio.

Otro trabajo realizado por este autor es: “Nuestros microrrelatos en algunas antologías en lengua inglesa”<sup>54</sup> donde verifica cuál es la presencia de las producciones minificcionales de literatos latinoamericanos en cinco antologías de autores de lengua inglesa.

Hasta acá llegó el derrotero de Epple, pero nosotros queremos seguir con una de las principales discípulas de Lagmanovich que actualmente es una de las más importantes representantes de la teoría de la minificción en Argentina: Laura Pollastri, que pertenece a la Universidad Nacional del Comahue. En esta unidad académica es directora, junto a Gabriela Espinosa, del *Centro Patagónico de Estudios Latinoamericanos* (CEPEL creado en 2002) que cuenta con un proyecto<sup>55</sup> y equipo de investigación dedicados a las formas breves de la Patagonia argentina-chilena<sup>56</sup>.

---

<sup>51</sup> En Pollastri, L (2010): *La huella de la clepsidra. Microrrelato del siglo XXI*. Buenos Aires: Katatay cuenta con un texto de Lagmanovich que analiza la obra minificcional de Borges y sus aportes al campo: “Brevedad con B de Borges”.

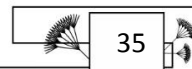
<sup>52</sup> También en “Europa y América en la minificción de Julio Cortázar” en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. N° 38, 2008

<sup>53</sup> Aparte de los artículos, introducciones de antologías antes citados, queremos mencionar al texto “Corpus y canon” publicado en Andrés-Suares y Rivas (2008): *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. España: Menoscuarto donde no solo define los términos que hacen al título sino que menciona qué autores forman ese canon.

<sup>54</sup> Cf. Cáceres Milnes – Piña (2004): *Asedios a una nueva categoría textual: el microrrelato*. Valparaíso: Ediciones Facultad de Humanidades Universidad de Playa Ancha Chile

<sup>55</sup> Estuvo a cargo de proyectos de investigación especializados en el tema desde 1993 con el Proyecto de Investigación Las vanguardias literarias en América Latina. Lagmanovich, D – Pollastri, L (directores) (1991-1996): Código FAHU H 015 hasta la actualidad con el Proyecto de Investigación Espacio, palabra, escritura actual del sur de Chile y Argentina. Pollastri – Espinosa (directoras) (2015-2018): Código FAHU H 157

<sup>56</sup> Sus estudios sobre la minificción patagónica se registran en “Palabras entre el principio y el fin: El microrrelato entre la Patagonia y el Caribe anglófono” publicado en Tomassini-Colombo (2009): *La minificción en español y en inglés*. Rosario: Editorial de la Universidad Nacional de Rosario; una





En sus trabajos podemos reconocer una nueva mirada sobre el canon que parte de la postura de Bloom y comprende que “...la originalidad de esta escritura (la del microrrelato) no descansa en la palabra inédita, prolijamente acuñada para llenar un vacío; su gran lujo es vestirse de gala con los fastos obtenidos de los monumentos y hacerlos cohabitar con lo que se recupera por ínfimo, lo que se destina al consumo diario y al olvido; en otras palabras, lo menor”<sup>57</sup>. De esta manera, destaca un conjunto de microrrelatos de autores latinoamericanos que reescriben textos de Cervantes y de Góngora.

En “El canon hereje: minificción hispanoamericana”<sup>58</sup> menciona dos momentos de importancia en la configuración del género<sup>59</sup> (“la que posibilita su legibilidad estética y aquella que instaura su legitimación institucional”), y el lugar que ocupan las revistas, la historia, la crítica, los congresos y las antologías. Esta última dedica algunas reflexiones sobre la fragmentación como estrategia de lectura de los antólogos en “Piezas de un rompecabezas: ficción breve y fragmento en la literatura

---

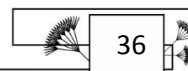
continuación de este trabajo es “Meridionalidad y escritura: sacar la lengua”, introducción a *Los umbrales imposibles (de la Patagonia al Caribe anglófono, muestra crítica de textos)*. Neuquén: Publifadecs. 2014; “La comarca del mundo: escritura y Patagonia en Microfilm de Carlos Blasco” en *El cuento en red*; “El desierto letrado: Patagonia, escritura y microrrelato” en Pollastri, L (2010): *La huella de la clepsidra. El microrrelato en el siglo XXI*. Buenos Aires: Katatay.

<sup>57</sup> Cf. “Los extravíos del inventario: canon y microrrelato en América Latina” en Noguero (2004): *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. Pp. 53-64 Con el título “Los desvaríos del canon” encontramos este texto publicado en las *Actas del II Jornadas Patagónicas de Estudios Latinoamericanos* realizado entre el 20 y 22 de agosto del 2003 y publicado en el 2004.

<sup>58</sup> Publicado en Cuadernos del CILHA, año 2012; y en *Actas del II Congreso Internacional Celehis de Literatura*. Mar del Plata

<sup>59</sup> También lo hace en “La vigilia de los signos: el relato hispanoamericano desde las vanguardias” en *Proceedings of the 10th World Congress of the International Association for Semiotic Studies (IASS/AIS)*

Universidade da Coruña (España / Spain), 2012. ISBN: 978-84-9749-522-6





hispanoamericana”<sup>60</sup>, y en “Los desafueros del coleccionistas: microrrelato, antología y compilación”<sup>61</sup> realiza un panorama general de las antologías en América Latina.

En esta línea, sus reflexiones sobre “editor”, “compilador” y “lector” se ven configuradas a partir de las categorías de “ciclo cuentístico” y “efectos de lectura” que desarrolla en “Desordenar la biblioteca: microrrelato y ciclo cuentístico”<sup>62</sup>. Otros términos de gran relevancia para el estudio de la minificción que encontramos en las producciones de Pollastri tienen que ver con la figura del “relator”<sup>63</sup> y la “subjetividad de la enunciación”<sup>64</sup>.

Esta autora comprende la minificción a partir de la concepción de “escritura menor”, como una extensión del concepto de “literatura menor” de Deleuze y Guattari, en relación con una mayor a partir de los procesos culturales de lectura (operadores/estrategias de lectura), escritura (individual o en antologías), y crítica que atraviesan esta manera de hacer literatura en América Latina en “Desbordes de la minificción hispanoamericana”<sup>65</sup>.

En la Universidad Nacional de Rosario, tenemos dos referentes destacadas, Graciela Tomassini y Stella Maris Colombo quienes han escrito dos libros sobre el estudio de la minificción y varios artículos de análisis críticos<sup>66</sup>. El primer texto se

---

<sup>60</sup> En Cáceres Milnes – Piña (2004): *Asedios a una nueva categoría textual: el microrrelato*. Valparaíso: Ediciones Facultad de Humanidades Universidad de Playa Ancha

<sup>61</sup> En Cuadernos del CILHA, Y en [http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1852-96152010000200005](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-96152010000200005)

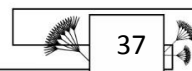
<sup>62</sup> Cf. Brescia y Romano (2006): *El ojo en el caleidoscopio*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

<sup>63</sup> “La figura del relator en el microrrelato hispanoamericano” en Andrés Suares- Rivas (2008): *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. España: Menoscuarto

<sup>64</sup> “Microrrelato y subjetividad” en Valenzuela, Brasca, Bianchi (2008): *La pluma y el bisturí. Actas del Primer Encuentro Nacional de Minificción*. Buenos Aires: Catálogos.

<sup>65</sup> Revista Katatay 3/4

<sup>66</sup> **De Tomassini** encontramos “El mundo como un infierno feack: el libro de los monstruos de J. R Wilcock” en Cáceres Milnes – Piña (2004): *Asedios a una nueva categoría textual: el microrrelato*. Valparaíso: Ediciones Facultad de Humanidades Universidad de Playa Ancha; “De constelaciones y el caos: serialidad y dispersión en la obra minificcional de Ana María Shua” en *El cuento en red*; “Mariposas nocturnas: fragmento, reescritura y minificción en Ejercicios de la oscuridad de Silvina Ocampo” en *Cuadernos del CILHA* n° 13; “Intertextualidad y ética en Rajatabla de Luis Brito García” en





llama *Reconfiguraciones. Estudios críticos sobre narrativa breve hispanoamericana de fin de siglo* que cuenta con el aporte de lecturas de varios autores, una entrada teórica sobre la minificción (con una revisión histórica y una caracterización compuesta por los rasgos de disolución de la novedad, auge narrativo, resignificación de géneros menores y poética realista) y un capítulo de Tomassini dedicado a las estrategias de serialidad desde una relectura de Mora (serie cíclica y ciclo con alternancias).

El otro libro tiene un carácter pedagógico ya que presenta los resultados de un proyecto para docentes de la EGB3. El texto se llama *Comprensión lectora y producción textual. Minificción hispanoamericana. Una propuesta para el 3° ciclo de EGB*, posee una introducción teórica para los docentes (de la que rescatamos los rasgos de la minificción: paradoja, lo lúdico, desautomatización de cuadros intertextuales, diversidad genérica, perversión textual, hipotexto y metatextualidad), una antología, el proyecto y las líneas teórico-pedagógicas desde las que incluyen propuestas áulicas. En el artículo “*La microficción como máquina de pensar*”, abordan la idea de minificción desde la transgenericidad a partir de los aportes iniciales de Koch.

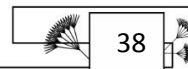
Son muchos los intelectuales en América Latina y Europa que se ocupan de estudiar la minificción, pero los antes expuestos son los más representativos.

No queremos dejar de mencionar algunos textos colectivos que dieron inicio a los debates sobre el microrrelato y la minificción en las ediciones de congresos como

---

*El cuento en red*; “La minificción en la obra de Macedonio Fernández” en *El cuento en red*; “Literatura y juego: Movimiento Perpetuo de Augusto Monterroso” en *El cuento en red*, “Naturalezas vivas: de la descripción a ficción brevísimas” en Pollastri (2010): *Lahuella de la clepsidra. El microrrelato en el siglo XXI*. Buenos Aires: Katatay

**De Colombo:** “Filosoficula de Leopoldo Lugones: levedad, excentricidad, reescritura y serialidad” en Valenzuela-Brasca-Bianchi (2008): *La pluma y el bisturí. Actas del Primer Congreso Nacional de Minificción*. Buenos Aires: Catálogos; “Variaciones y recontextualizaciones en el corpus minificcional de Marco Denevi” en Pollastri (2010): *La huella de la clepsidra. El microrrelato en el siglo XXI*. Buenos Aires: Katatay; “Minificción y fantástico: una fecunda articulación” en Cuadernos del CILHA n° 12; “Giovanni Papini: un antecedente desprestigiado” en Tomassini-Colombo (2009): *La minificción en español y en inglés*. Rosario: Universidad Nacional de Rosario; “Cuentos del exilio, de Mario Di Benedetto: el silencio como protesta” en *El cuento en red*; “Los lentos elefantes de Milán, de Ángel Bonomini: aventuras de la mirada, la inmigración y la memoria” en *El cuento en red*







*Escritos disconformes, nuevos modelos de lectura. Actas del II Congreso Internacional de Minificción* editado por Francisca Noguerol en 2004, *Asedios a una nueva categoría textual: el microrrelato. Acta III Congreso Internacional de Minificción* editado por Milnes Cáceres y Edie Morales Piña, 2005; *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico. Actas IV Congreso Internacional de Minificción*<sup>67</sup>, editado por Irene Andrés Suarez y Antonio Rivas, 2008, *La pluma y el bisturí. Actas del Primer Encuentro Nacional de Minificción*, editado por Luisa Valenzuela, Raúl Brasca y Sandra Bianchi en 2008, *La minificción en español y en inglés (III Jornadas Nacionales de Minificción)* compilado por Graciela Tomassini y Stella Maris Colombo en 2009, *La huella de la clepsidra. El microrrelato en el siglo XXI. Congreso Internacional de Minificción*, editado por Laura Pollastri, 2010; *Horizonte de la brevedad en el mundo Iberoamericano. IV Jornadas Nacionales de Minificción* editado por Miriam Di Gerónimo, Amor Hernández Peñaloza y Diego Eduardo Niemetz en 2012.

Y revistas como *Puro Cuento* (1987-1992), *El cuento en red. Revista Electrónica de la Teoría de la Ficción Breve* creada por Lauro Zavala, *Cuadernos de CILHA* año 11 n° 12<sup>68</sup> y 13<sup>69</sup>, *Microtextualidades. Revista Internacional de Microrrelato y Minificción* a cargo de Ana Calvo Revilla. Libros impresos como *Poéticas del microrrelato*<sup>70</sup> compilado por David Roas; el Dossier “Nanofilología todo el universo en una sola frase” de la *Revista Iberoamericana* año IX, n° 36, y el dossier “Rotaciones

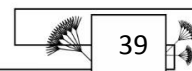
---

<sup>67</sup>Ver listado extendido en Lagmanovich (2010): “Bibliografía de la crítica argentina sobre microficción” en Cuadernos de CILHA. Revista de Literatura Hispanoamericana. Año 11, número 13 Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo

<sup>68</sup>Acá encontramos un Dossier denominado *La minificción ante la crítica argentina II* con introducción de Stella Maris Colombo y artículos de Sandra Bianchi, Silvia Martínez Carranza de Delucchi, Gabriela Espinosa y Stella Maris Colombo

<sup>69</sup>Con introducción de Stella Maris Colombo y artículos de Raúl Brasca, Miriam Di Gerónimo, Laura Pollastri, Graciela Tomassini y Bibliografía crítica de Lagmanovich.

<sup>70</sup>Tiene las siguientes secciones: En la sección La hiperbrevedad como nueva vía expresiva; Poéticas del microrrelato y El microrrelato y la teoría de los géneros.





minificación” de la *Revista KATATAY* n° ¾ con producciones de Lagmanovich, Pollastri y Rojo.

## **2. Una revisión de los estudios críticos de los autores**

Marco Denevi cuenta con una vasta producción literaria que atraviesa los años 1955 a 1994, su género más explotado es el narrativo ya que escribió once novelas (algunas de ellas reeditadas con mínimas correcciones en los títulos<sup>71</sup> y al interior de los textos), trece libros de cuentos o misceláneas (Delaney 2005) de los que ocho contienen microrrelatos, dos libros de teatro y dos ensayos; su poética aparece dispersa en sus libros. Como literato es reconocido mundialmente por los lectores, por los premios obtenidos, y por las películas que se hicieron de sus novelas y de las que participó como guionista o colaborador. A pesar de ello, la crítica académica ha obviado la escritura de Denevi ya que circulan pocas reflexiones sobre sus textos. Al respecto rescatamos lo que opina Sandra Jara:

Se podría decir que la presencia de Marco Denevi en la literatura argentina ha seguido caminos diferentes. Si, por un lado, su extensa obra ha sido merecedora de varios premios y distinciones nacionales e internacionales, alcanzando una inusitada popularidad en los lectores, por otra parte, ha sido marginada dentro de los límites institucionalizados de la crítica académica argentina, por razones difíciles de explicar en el espacio de este artículo, pero que se relacionan, a mi juicio, con motivos extraliterarios. (2011: 48)

Isidoro Blaisten y Hugo Wenceslao Amable también cuentan con una obra literaria importante, el género que ambos escritores explotan es el cuento. En el caso del primero, ocho libros de cuentos entre los que está *El mago*, su obra compuesta por

---

<sup>71</sup>Ejemplos de ello son *Los asesinos de los días de fiesta* (1972); *Asesinos de los días de fiesta* (1980) o *Enciclopedia secreta de una familia argentina* (1986); *Una familia argentina* (1998).





microrrelatos. Encontramos en su biblioteca una novela y dos libros de ensayos además de un poemario.

Amable, por su parte, se caracteriza por su producción narrativa con tres novelas *Destino. Novela poco ejemplar. Cuentos; La inseguridad de vivir y 20 cuentos sutiles* y una en co-autoría con Luisa Lagrost denominada *Entre líneas*; y realzando su figura como cuentista publica cinco libros de cuentos o con cuentos además de aquellos relatos sueltos que se dispersan en antologías compartidas. La producción “micro” de Amable la encontramos en algunos relatos de *20 cuentos sutiles*, en *Rondó sobre ruedas...* y particularmente en un conjunto de relatos brevísimos inéditos, al que el autor llamó “Historietas literarias”, publicado póstumamente en un libro que se titula *Narraciones, poemas e historietas literarias*.

Del mismo modo que Denevi, estos escritores han sido poco estudiados por la academia. Quizás Amable tenga, en los últimos años, más análisis críticos ya que en la carrera de Licenciatura en Letras de la UNaM encontramos varias tesinas sobre algún aspecto de su narrativa y de su producción como dialectólogo, una tesis de maestría<sup>72</sup>, y algunas reflexiones en el banco de datos del equipo de investigación “Autores territoriales”<sup>73</sup> dirigido por la Dra. Carmen Santander de la FHyCS-UNaM.

Entonces, ¿qué se ha dicho sobre la narrativa en general y sobre el microrrelato de Marco Denevi? Juan José Delaney presenta un libro que se titula *Marco Denevi y la sacra ceremonia de la escritura. Una biografía literaria* (2005) el cual se compone de un prólogo donde el autor nos cuenta su vínculo con el literato y el origen de su texto,

---

<sup>72</sup> “Devenir, territorio y configuraciones identitarias en la narrativa de Hugo W Amable” tesis de Sergio Quintana, dirigido por Dra. Carmen Santander. Maestría en Semiótica Discursiva. FHyCS-UNaM. Defendida en 2017

<sup>73</sup> Cf. <http://www.autoresterritoriales.com/>





una cronología literaria, y finalmente una bibliografía de sus publicaciones: los textos escritos sobre él, y los libros y artículos de consulta general.

Delaney explica en qué contexto intelectual produjo Denevi, las repercusiones que tuvieron los textos en el país y en el exterior mediante la revisión de artículos en revistas y diarios, cómo fue el paso de la novela al cine para Denevi y qué participación tuvo en las películas y telenovelas. Acerca de la linealidad temática de la obra deneviana reconoce ciertos núcleos como: el sexo y sus variantes (que en los microrrelatos aparece con frecuencia puntualmente en *El jardín de las delicias. Mitos eróticos*), los lugares cerrados, la ausencia del amor, y el conflicto de identidad. Con producciones como *Rosaura a las diez* y *Ceremonia Secreta*, Delaney desarrolla un posible análisis de cada novela con la descripción de los personajes, las referencias intertextuales, la composición discursiva etc. En cambio, de los otros títulos hace comentarios breves sobre el contenido y la circulación de los textos. De las publicaciones críticas indagadas observamos que *Manuel de historia, Enciclopedia, de una familia argentina* y *Nuestra Señora de la Noche*, son las novelas más analizadas<sup>74</sup>.

Si bien resulta un tanto desértico el panorama que ofrecen las reflexiones sobre las producciones de Marco Denevi, contamos con un gran número de artículos escritos por él y sobre él en diarios y revistas<sup>75</sup> de Buenos Aires como *La Nación*, *Clarín* (donde

---

<sup>74</sup>Algunos artículos consultados en la web son: Marco Denevi, un antídoto contra la manipulación genética hereditaria: “el valor original de las palabras” de Matilde Gallego Rivera; “La crítica social en las fábulas de Marco Denevi” de José María Carranza; “Marco Denevi en la década de los ochenta. Literatura y política”, “Poética del intertexto en Marco Denevi y Sergio Pitol” y “Sexualidad, travestismo e identidad en Nuestra Señora de la noche de Marco Denevi” de Nicolás Abadie (un becario del CONICET que está escribiendo su tesis de doctorado sobre el autor); “Bailes de máscaras en Nuestra Señora de la Noche de Marco Denevi” de Sandra Jara; “El falso cuerpo de la narrativa de Marco Denevi” sin datos del autor; “Las articulaciones silenciadas: Borges-Denevi y la escritura posmoderna en la Argentina” de Clara Retta; “Las iniciaciones de Marco Denevi” de Guillermo Gotschilch; “Sobre Marco Denevi: una semblanza y tres enmiendas” de Fernando Sorrentino; y “De Marco Denevi, Manuel de Historia o el habla de los argentinos como constitutivo esencial de la identidad” de Ana Lía Amores.

<sup>75</sup>La Nación y Clarín cuentan con varios de los artículos en sus páginas web, los otros están desperdigados en bibliotecas públicas y privadas que pretendemos investigar.  
<http://buscar.lanacion.com.ar/marco%20denevi?sort=default&offset=30>





más abunda), *El Hogar*, *Bibliograma*, *La opinión*, *Sur*, *Caras y Caretas*, *Somos*, *Revista de la SADE*, entre otras, en los que refieren a la actividad de escritura de algún libro o sobre el rol profesional del escritor. Del mismo modo, la actividad cultural de Blaisten y Amable atraviesa la participación en diarios como *La Nación* y en revistas como *El escarabajo de oro* (Blaisten) y *Pregón Misionero* (Amable), entre otras.

Sobre los microrrelatos de Denevi encontramos algunos brevísimos análisis en el libro de Delaney y artículos que circulan en la red. De *Falsificaciones*, el libro que más microrrelatos presenta dada la constante reedición, Delaney observa que fue el libro más retocado, corregido y expandido de sus obras “micro”: “Ignoraba la idea de borradores y cuando se enfrentaba a la máquina consideraba que lo que saliera del rodillo era definitivo. Esto aclara (parcialmente) las sucesivas reediciones o nuevas versiones”. (cf. 2005:95); aspecto que también es reconocido por Stella Maris Colombo en su artículo “Variantes y recontextualizaciones en el corpus minificcional de Marco Denevi”<sup>76</sup>, quien hace una revisión de las distintas versiones y reescrituras de esta obra deneviana.

Pero quizás *Falsificaciones* no sea el texto más revisado ya que la historia de *Los asesinos en los días de fiesta* se puede encontrar en las variantes de título similar, en *Música de amor perdido* (que tiene dos versiones), *El autor de la caza del lobo* (cuento), en *Distintos y extraños* (cuento), en *Abandonos* (cuento), en *Noche de duelo, casa del muerto* (última novela).

En la ponencia “*Falsificaciones* de Marco Denevi: la traducción y el apócrifo, aportes al género microrrelato” escrita con Mercedes García Saraví analizamos las características del microrrelato en los textos, la aparición de autores falsos y la revisión de mitos literarios. Laura Pollastri en su artículo “Los extravíos del inventario: canon y

---

<http://buscador.clarin.com/marco%20denevi>

<sup>76</sup>Ver <http://cuentoenred.xoc.uam.mx> en Pollastri, L (2010): *La huella de la clepsidra. El microrrelato en el siglo XXI*. Buenos Aires: Katatay





microrrelato en América Latina”<sup>77</sup> analiza dos microrrelatos de *Falsificaciones* que aluden a parodias del Quijote y los ubica en un conjunto de relatos que responden a la reescritura de dicha obra de la literatura universal.

El padre de los estudios sobre el microrrelato en Argentina, David Lagmanovich tiene un capítulo en su libro “Microrrelato” dedicado a *Falsificaciones* de Denevi, pero su análisis aborda solamente las versiones de 1966, 1969 y 1977 con una lectura de lo fragmentario y el apócrifo, luego se detiene en algunos relatos cuyo intertexto es *El Quijote de la Mancha*.

*Parque de diversiones* es un libro destinado al público en general con textos misceláneos, según Delaney, su éxito lo impulsó a escribir *Parque de diversiones II*, en realidad a publicar este volumen con un reordenamiento de los microrrelatos que aparecen en la primera edición y con la incorporación de algunos textos breves más. Alberto Valdivia Baselli publicó un artículo titulado “Resemantización del referente, múltiple reinención simbólica y signica desde *Parque de diversiones* de Marco Denevi”, en el que describe cómo se establece la simbología y la referencia a los personajes, el empleo de recursos literarios, y la puesta de la literatura como múltiplo de sí misma, agenérica.

Ahora bien, la idea de que Denevi sea considerado un escritor canónico del microrrelato en Argentina la vemos mencionada en “La minificción argentina en su contexto” de Maruví Alonso Ceballos; “Diez nombres imprescindibles del microrrelato” de Javier de Navascués; en la tesis “El microrrelato metaficcional contemporáneo en Argentina y Cuba” de Sonia Remiro Fondevilla y en “El microrrelato en América Latina: el canon argentino” de Katrien De Hauwere donde se reconoce a Marco Denevi

---

<sup>77</sup> Cf. Noguero Jiméñez: *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. Pp. 55 y 56





como uno de los clásicos del microrrelato junto a Borges y Cortázar; en este trabajo, además, observamos la presencia de un microrrelato de Isidoro Blaisten.

Aquellos estudiosos –como Lagmanovich, Pollastri, Nogueroles, Tomassini y Colombo, Zavala- que se ocupan de reflexionar sobre la historia del microrrelato en Argentina ubican a Denevi como un autor clásico mientras que a Blaisten lo ponen en la sección Microrrelatos hoy o contemporáneos. Denevi y Blaisten comparten varios escenarios de circulación con la publicación de sus textos (como los cuentos cortos de *El mago* de Blaisten que aparecen en *Revista Crisis* n° 14, junio de 1974<sup>78</sup>) o entrevistas en revistas y diarios nacionales.

Mempo Giardinelli (2012) recoge varias conversaciones de cuentistas latinoamericanos realizadas en el marco de la revista *Puro Cuento* y compiladas –años más adelante- en un libro titulado *Así se escribe un cuento. Historia, perspectiva y las ideas de veinte grandes cuentistas*. Allí leemos las conversaciones que mantiene Giardinelli con Denevi en “Marco Denevi. El cuento me abre el apetito” y con “Isidoro Blaisten. La poesía es lo que manda”, espacios en los que reflexionan sobre sus modos de escribir, sus maestros, sus gustos, sus técnicas. También podemos encontrar entrevistas a ambos escritores en la revista *Pájaro de fuego* n° 29, denominadas “Marco Denevi: el escape, la síntesis, la esperanza” e “Isidoro Blaisten. Antireportaje”.

El género entrevista se caracteriza por ser maleable ya que transita en diversos lugares: en *Historia de la literatura Argentina* (Edición América Latina) también podemos ver entrevistas a Denevi y Blaisten<sup>79</sup> y en la web descubrimos una lista larga<sup>80</sup>.

---

<sup>78</sup>Estos son *Compite con tu hermano y verás lo que te pasa*, *Magnitudes y distancias*, *Tal vez mañana*, *Eran tan fino*, *La música calma las fieras* y *La frazada, el verano y la frustración*.

<sup>79</sup>Cf. *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: América Latina. Tomo 7

<sup>80</sup>Para mencionar algunas. Entrevistas a **Marco Denevi**: “El extraño ejercicio de pensar. Encuentro entre Marco Denevi y Osvaldo Soriano” ([http://www.bernardoneustadt.org/contenido\\_433.htm](http://www.bernardoneustadt.org/contenido_433.htm)), “El escritor y la Biblia: Marco Denevi responde” realizada por Pablo Bedrossian (<https://pablobedrossian.wordpress.com/2014/03/21/el-escriptor-y-la-biblia-responde-marco-denevi-por->





Entre la entrevista y la experiencia del convivio realizada entre ciertos agentes de la cultura y Denevi, podemos leer una serie de textos que hablan sobre él -hombre y escritor- en “Mi amigo Marco Denevi” por Hector Rubini en la *Revista Francachela. Caos y literatura*. N° 12 y 13, y en *Conversaciones con Marco Denevi, ese desconocido* de Juan Carlos Pellanda. Este último libro se presenta como una miscelánea discursiva, a partir del relato de la planta de Laurel que había en la casa familiar de Denevi, aparece también una conversación entre Syria Poletti y el autor, texto que linda los límites de la verdad y la ficción constantemente. Luego, el diálogo se desarrolla entre Pellanda y el literato, donde tocan temas variados y aunque lo literario no es un asunto a intercambiar, los participantes no pueden escaparse de él. Entre los diálogos, el lector tiene como elemento para completar los sentidos, distintas fotografías contextuales de las situaciones contadas.

Al final, encontramos un apartado que corresponde a artículos publicados por Denevi en el diario *La Nación* y dos poemas inéditos. Además, del trabajo de Delaney cabe destacar como aporte importante al estudio de Marco Denevi, la tesis doctoral de Nicolás Abadie titulada *Voces y autores sociales en la narrativa de Marco Denevi. Un examen político a través de la ficción de oralidad*, UNC 2015, material en el que recorre las obras del autor para determinar las huellas que la narración deja sobre las resonancias del pueblo argentino, el peronismo, los personajes especulares, resignados o marginales, a los que Cristina Piña (1983) clasifica como abandonados, o solitarios.

---

[pablo-r-bedrossian/](http://pablo-r-bedrossian/) ), “Un mate con Marco Denevi” de Matilde Gallego Rivera (<http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/17437/1/Entrevista.%20Un%20mate%20con%20Marco%20Denevi.%20Gallego.%20Matilde.pdf> ), ente otras.

**De Blaisten:** “Lecturas que se bifurcan” por Alejandro Margulis, (<http://www.ayeshalibros.com.ar/antiguos/reportajes/reportajesblaisten.htm> ) “La fiera ruje y el ángel canta. Habla Isidoro Blaisten” (<http://www.autoresdeconcordia.com.ar/articulos.php?idArticulo=916> ) “El mismo corazón, el mismo sentimiento” de Mónica Sifrim (<http://elbrol.free.fr/escritores/blaisten/Entrevista.html> ), “Yo era un burro, repetí primer grado” de Silvia Frieria (<http://www.pagina12.com.ar/diario/cultura/7-40262-2004-08-28.html> ), “Los 7 locos. Entrevista a Isidoro Blaisten” (<http://www.youtube.com/watch?v=b5nT0xfRjTI> )







Isidoro Blaisten cuenta con menos estudios críticos realizados a su obra. Encontramos un artículo que habla sobre los refranes de su libro *El mago* –el cual forma parte de nuestro corpus- y otro que refiere al humor.

En el primero, titulado “Deformaciones entrañables: el uso de la parodia y la sátira en el Revés de los refranes de Isidoro Blaisten”, María Bastianes realiza un análisis de los refranes que aparecen en esta sección del libro a partir de una revisión de los conceptos de parodia, sátira y absurdo, nociones que dan cuenta de los modos de narrar de América Latina del siglo XX, y hace un repaso por algunas teorías del microrrelato que la llevan a focalizar este tipo textual como el género que representa a la cultura posmoderna. Reconoce en la obra de Blaisten un trabajo importante en la experimentación con la brevedad, en la innovación formal que se encuentra en sintonía con la posmodernidad. La lectura de los refranes gira en torno a aspectos como: la parodia al existencialismo, al psicoanálisis, a la mutilación del cuerpo como símbolo de la pérdida del “yo”, la inversión del sentido de la frase común y la sátira social.

El otro artículo es de Osvaldo Gallone y se llama “La risa del desesperado”. En él encontramos un comentario somero de las distintas obras publicadas por Blaisten. Sobre *El mago* el crítico dice que es un libro inclasificable que presenta un trasfondo similar a *La vuelta al día en ochenta mundos* de Cortázar en el que se alternan distintas formas narrativas que conducen al chiste en la mayoría de los casos.

Además de estos materiales, hemos escrito tres ponencias sobre el microrrelato de *El mago*, la primera, “La cotidianidad en los pequeños relatos de Blaisten”, la presentamos en co-autoría con Diego Godoy en las *I Jornadas temáticas de la literatura argentina: el humor en la literatura argentina* (2011), comunicación que tiene como eje las nociones básicas del microrrelato y del humor en un corpus de textos del libro mencionado. La segunda, “*El mago* de Isidoro Blaisten: claves, multiplicidades y





transgresiones”, presentada y publicada en las *Actas del Congreso Internacional CELEHIS de literatura* (2014) habla sobre los procesos de metalenguaje, metaficción y metaliteratura como claves de la transgresión genérica de sus microrrelatos, y finalmente, la tercera, “Isidoro Blaisten en el blog: una forma de volver a leer sus microrrelatos”, presentada en el *IX Congreso Orbis Tertius* (2015) donde se pueden ver los modos de lectura de los pequeños textos del autor en un corpus de blogs que circulan en la red.

Acerca de Hugo Wenceslao Amable la carrera de Licenciatura en Letras (FHyCS -UNaM) ha producido una serie de tesinas de grado sobre los ensayos lingüísticos del autor y de su narrativa en las que incluimos la nuestra titulada “Entre relatos y microrrelatos. Diálogos en la obra de Hugo Wenceslao Amable” (2012), en este trabajo final analizamos un corpus de dos obras publicadas (*Rondó sobre ruedas y la saga de Renomé*, y *La inseguridad de vivir y 20 cuentos sutiles*) y 23 microrrelatos inéditos. Abordamos los textos desde el enclave genético y teórico sobre el género microrrelato.

Otro integrante del proyecto en el que enmarcamos la tesina –el Licenciado Jorge Otero-, produjo la suya a partir del análisis genético – literario con una selección de relatos que tienen como eje un mundo de ficción utópico: Ruvichá; material que lleva el título de “Relatos ruvichenses: un espacio misionero/latinoamericano” (2011). Y anteriormente, el primer trabajo de grado defendido sobre la narrativa de Amable pertenece a Sergio Quintana, se denomina “Un narrador Amable. Análisis de algunos aspectos de la narrativa de Hugo Wenceslao Amable” (2009) donde estudia la narrativa del autor a partir de ciertos ejes (prehistórico, jesuítico, guaraníco, geográfico) y desde la figura del narrador en el territorio misionero, luego presenta su trabajo final de maestría desde los postulados de Deleuze y Guattari en conversación con la semiótica.





Desde el proyecto de investigación *La memoria literaria de Misiones* varios de los investigadores presentamos distintas ponencias<sup>81</sup> sobre la producción del escritor misionero.

---

<sup>81</sup>“Otro y un mismo. La construcción de un imaginario social en Hugo W. Amable” (2007 en co-autoría con Karina Lemes), “Un autor en el umbral; Hugo Wenceslao Amable” (2008 en co-autoría con Jorge Otero), “Un autor, un proyecto; Hugo Wenceslao Amable” (2008 en co-autoría con Jorge Otero), “Géneros sin límites en Hugo Wenceslao Amable.” (2009 en co-autoría con Jorge Otero), “Un cronista misionero de América” (2009 en co-autoría con Jorge Otero), “La miscelánea narrativa de Hugo Wenceslao Amable” (2010 en co-autoría con Jorge Otero), entre otras





**SEGMENTO II**

**Las formas breves  
y la paradoja de lo menor**





## **2. 1 Los escritores de Formas breves: de experimentales a cultores**

En la mayoría de las descripciones y los análisis, la cultura y la sociedad son expresadas habitualmente en tiempo pasado. La barrera más sólida que se opone al reconocimiento de la actividad humana es esta conversión inmediata y regular de la experiencia en una serie de productos acabados. (Williams. 2009: 168)

Como un efecto rebote del capítulo dedicado al “estado del arte”, que en sintonía con la propuesta de análisis llamamos “Mapa paradójal”, apelamos a la revisión histórica de aquellos autores que inauguran las formas breves en América Latina, pero sobre todo en Argentina; teniendo en cuenta que Marco Denevi, en primer lugar y bajo la etiqueta de “clásico” para el maestro Lagmanovich (2003, 2006), Isidoro Blaisten considerado “contemporáneo” en la escena nacional y Hugo Amable, desconocido para los teóricos y críticos del género, pero destacado en el campo misionero, forman parte del “proceso de producción de un tipo discursivo” (Verón, 1993) que pasó de ser “emergente” a “convención” (Williams, 2009).

Los estudiosos que historizan<sup>82</sup> a la minificción reconocen los antecedentes en Baudelaire, primero, y en Rubén Darío con sus poemas en prosa, además de los textos breves que produjeron los modernistas Alfonso Reyes, Julio Torri, Leopoldo Lugones y los vanguardistas Ramón López Velarde, Juan Ramón Jiménez, Ramón Gómez de la Serna, Vicente Huidobro y Macedonio Fernández. Los microtextos dispersos en sus obras aparecen de modo esporádico, y preceden la recurrencia a la brevedad que en los autores del corpus se manifiesta de modo más sistemático.

---

<sup>82</sup> En primer lugar y como primera fuente para este análisis citamos al apartado histórico de Lagmanovich en su libro *El microrrelato. Teoría e historia* (2006), Siles en *El microrrelato hispanoamericano. La formación de un género en el siglo XX* (2007), Roas en *Poéticas del microrrelato*. 2010





En este recorte temporal nos interesa pensar que las formas breves se originan en aquello que Williams llama “estructura de sentimiento”<sup>83</sup> ya que escriben en una época donde no existen ejemplos de minificción a la vista, donde la experimentación con diversas formas (verso en prosa, narraciones brevísimas, misceláneas, greguerías, fragmentos de tintes metafísicos) resultan el motor de escrituras “...donde la experiencia, el sentimiento inmediato y luego la subjetividad y la personalidad resultan nuevamente generalizados y ensamblados”. (2009, 170)

Tanto el Modernismo como las Vanguardias habilitan instancias de ruptura y experimentación con el lenguaje, reescrituras que intentan quebrar para generar algo nuevo. La brevedad en este grupo de escritores no los posiciona en el centro del campo literario como sí lo hace la poesía en mucho de los casos; la escritura corta se gesta al margen como tentativa de desgajar los cánones, como juego escritural que intenta acercarse a la narración (a excepción de “A Circe” de Torri, considerado el primer microrrelato), como ejercicio, una fase embrionaria antes de transformarse en un intercambio reglado y definido. En esa zona lábil encontramos formaciones emergentes, un modo que no espera una definición, una clasificación o una racionalización, pero que establece mínimas indicaciones de algo que se forma en una nueva estructura, en una futura convención. Al respecto dice Lagmanovich:

Estamos pues en los aledaños del microrrelato moderno y podemos leer estos textos de 1869, de 1888, de 1919, de 1924, de 1937, como pasos hacia ese territorio; como tentativas de apropiación de un género que apenas existía en capullo, pero que muy pronto estallaría en impresionante florecimiento. (Lagmanovich. 2006: 174)

---

<sup>83</sup> Williams define “estructura de sentimiento” en sus textos *De Ibsen a Brecht* (1973), en *Marxismo y literatura* (1977) y finalmente lo revisa en *Cultura y materialismo* (1980). Para abordar la reflexión sobre las obras y autores de formas breves indagamos en las tres producciones del teórico.





La evidencia de estas formas surge en la publicación de libros con un gran número de minificciones o volúmenes íntegros como se da en Juan José Arreola en *Confabulario total* (1962), *La feria* (1963), *Palindroma* (1971) entre otros títulos; en Jorge Luis Borges en *El hacedor* (1960), *Atlas* (1984); en Julio Cortázar con *Historia de cronopios y de famas* (1962), *Un tal Lucas* (1979); en Marco Denevi y las cinco ediciones de su libro *Falsificaciones* (1966, 1969, 1977, 1984, 1996), *Parque de diversiones* (1970 y 1979), *El jardín de las delicias. Mitos eróticos* (1992) entre otros; en Augusto Monterroso con *Obras completas* (1959), *La oveja negra y demás fábulas* (1969), *Movimiento perpetuo* (1972).

Al igual que los anteriores, al momento de publicar estas producciones cuentan con reconocimiento por su labor en otros géneros como el cuento, la poesía, la novela. Con estos libros comienza a gestarse una nueva forma de vernos a nosotros mismos y al mundo, una hipótesis cultural que nos permite comprender los elementos que una generación le cede en un movimiento de perpetuo retorno: el trabajo con el lenguaje, la intertextualidad, los marcos referenciales con historias de la literatura oriental y occidental antigua, por ejemplo en Borges y Denevi, la brevedad y la narración, la configuración de una literariedad, el juego con lo fragmentario, la ironía, la parodia.

Un tipo discursivo se conforma en un proceso que responde a un movimiento constante de relaciones de generación, reconocimiento, circulación (Verón 1993), aspectos que podemos descubrir por las huellas que cada autor deja en sus entramados, la recurrencia a la literatura oriental en Borges y luego en Denevi, el trabajo con el lenguaje en Cortázar, en Blaisten y en Amable, pero también en la voz de los propios autores que encontramos en las entrevistas. Por ejemplo acerca de la influencia de Borges:





No sé si nos enseñó a escribir, porque la escritura de Borges es intransferible, pero sí que nos enseñó a leer. Nos enseñó también que la vida es la literatura. Y que aunque para muchos, para los que lo leyeron y para los que no lo leyeron, para los que se ocuparon nada más que de su privacidad, de su vida,...Borges sigue siendo “el otro”, la lectura de su obra será una de las posibilidades de la felicidad. (Testimonio de Isidoro Blaisten en *Cultura*, n°46. 1993)

Otro ejemplo es la producción de textos que ofician de “homenaje” como los del taller de microrrelato que realizó la municipalidad de Tres de Febrero, provincia de Buenos Aires, en 2017 y que tuvo como resultado una antología dedicada a Marco Denevi titulada *Microrrelatos para Marco Denevi*. Arbitrariamente, los motores de las escrituras fueron sus novelas *Rosaura a la diez* y *Ceremonia secreta* y no sus obras mínimas.

El periodo que comprende a los “clásicos” nos marca el inicio de una formación efectiva que guarda relación con lo anterior expresado como estructura de sentimiento, y crea los pilares con los que los “contemporáneos”<sup>84</sup> y los de “Hoy” (acá ubica a Blaisten), como los clasifica Lagmanovich a los siguientes, y los actuales, como preferimos llamarlos a los que producen minificción desde el 2000 hasta hoy (primera fundación, Verón), más los estudiosos (segunda fundación, Verón) transforman las formas breves en una *convención*<sup>85</sup>.

---

<sup>84</sup> Lagmanovich menciona como contemporáneos a Ana María Matute, Max Aub, Virgilio Piñera, Adolfo Bioy Casares, Manuel del Cabral, Edmundo Valadés, Enrique Anderson Imbert; luego cuando describe a los de “hoy” lo hace de acuerdo a la nacionalidad, entre los argentinos destaca a Isidoro Blaisten, Antonio Di Benedetto, Pedro Orgambide, Luisa Valenzuela, Ana María Shua, Eduardo Berti, Raúl Brasca, entre otros.

<sup>85</sup> Nos referimos a convención en los términos que Williams desarrolla en *De Ibsen a Brecht*: “La convención es el acto de reunirse; una asamblea; una unión; una coalición, especialmente de representantes para un propósito determinado; un acuerdo previo o un tratado definitivo; una costumbre. De un modo similar, convencional es: establecido por estipulación o consentimiento tácito; sancionado y actualmente aceptado por acuerdo tácito; acordado de acuerdo a estándares aceptados; acordado por contrato”. (1973) y en *Marxismo y literatura* (1977) cuando dice: ...una convención es una relación establecida o el fundamento de una relación a través de la cual una práctica específica compartida -la producción de las palabras reales- puede ser comprendida. En el indicador local o general tanto de las situaciones y las ocasiones del arte como de los medios de un arte. ...puede mostrar los verdaderos fundamentos de las inclusiones y exclusiones, de los estilos y los modos de observación que las convenciones específicas personifican y ratifican. ...las convenciones son inherentes y por definición son







Actualmente hablamos de convención porque hay una práctica específica compartida en la cultura latinoamericana que escribe minificción, conoce los rasgos determinados por los iniciadores del género a quienes leen, con quienes dialogan para ocupar un lugar en el canon. Los encuentros de escritores, los congresos, las ferias del libro, las antologías, las revistas y editoriales especializadas nos muestran el panorama de una literatura cuyos escritores ingresan al universo literario a través de las formas breves.

Los autores considerados canónicos y aquellos que actualmente ocupan un lugar central en el canon nacional no se iniciaron como cultores de la minificción. Denevi, por ejemplo, surge en la escena con *Rosaura a la diez*, novela que le dio el premio Kraft en 1955 y con el que dejó su puesto de trabajo para dedicarse a la escritura; Blaisten aparece por primera vez con su cuento “Tonini” cuando resultó ganador de uno de los concursos literarios realizados por *Hoy en la cultura*, y que forma parte del libro *Narradores argentinos contemporáneos*; sus primeros textos publicados fueron de cuentos. Hugo Amable surge como narrador con la edición de su novela *Destinos*, sus brevedades extremas fueron relegadas de la posibilidad de la publicación. Entonces, todos arrancaron con obras de mayor extensión y luego pasaron a la brevedad.

En una entrevista que realizamos a un grupo de escritores de minificción que aparecen en los distintos espacios de circulación, en algunos el proceso es al revés. Ana María Shua, una de las figuras más relevantes del campo cultural actual, cuenta que se inició con la escritura de poesía y que tras descubrir el género “microrrelato” en la revista “El cuento” dirigida por Edmundo Valadés comienza a producir textos breves y a incorporarlos a su quehacer escritural entre producción y producción de otros géneros,

---

históricamente variables. Sin embargo, esto no significa que ciertos tipos de convenciones no se extiendan más allá de su periodo, de su clase o de su formación. (2009. 224)





por otra parte, autores como Alejandro Bentivoglio y Giselle Aronson comentan que se iniciaron con el microrrelato; esta última, además produce novelas y haikus.

¿Cuál sería el riesgo en este fenómeno escritural, en los nuevos medios de circulación, en los nuevos lectores? La brevedad representa lo inmediato, lo urgente, la necesidad de la pluma ante un acontecimiento o, como nos propone Facebook, un pensamiento/sentimiento inmediato; el riesgo surge ahí, en la poca profundidad sobre el trabajo con el relato, con la escritura, en suponer que porque es breve es simple escribir, en la anulación de la literariedad, en el comentario disfrazado de genialidad, “sacralizando la obra” en términos de Barthes (2003), transformando la escritura en un sillón terapéutico. Bentivoglio, Aronson y muchos otros escritores del siglo XXI trabajan con la palabra, demuestran lecturas, respetan el circuito que hace a los buenos escritores. ¡Menos mal!

## ***2. 2 Formas breves, un intento de definición***

La teoría literaria nos ha demostrado que intentar definir literatura y sus ramificaciones, sus géneros, implica entrar a un territorio pantanoso, en el que siempre corremos el riesgo que incidir en errores, falencias, incompletud; aun así nos vemos en la necesidad de abordar una conceptualización que nos permita hablar de aquellos discursos breves y brevísimos literarios y no literarios, que conforman el corpus de trabajo, pero también aquellos que la cultura produjo y produce en sus múltiples manifestaciones. Para llegar a un puerto más cómodo partimos de la noción de fragmento.





## 2.2.1 Primer arribo: el fragmento<sup>86</sup>

...la intención es una obra total. Una obra que se va creando fragmentariamente, pero la verdadera obra de un escritor es toda su obra. De manera que yo diría que me cuesta un poco elegir entre los varios fragmentos de esa unidad que va a ser, una vez que me muera, toda mi obra. Pero desafiado por usted a elegir un fragmento, yo elijo “Hierba del cielo”... (Marco Denevi. Entrevista, Revista *Pájaro de fuego*, año III, n°29, 1980)

Los fragmentos se eligen de la arbitrariedad de la experiencia, de la selección y la combinación. En este punto surge una inquietud: ¿sobre la base de (toda) la literatura está la fragmentación? Sobre la base del arte, de la estética está la fragmentación. Una selección de trozos (de la memoria, del contexto, de posibles agenciamientos infinitos) que un sujeto toma y ensambla con otros para formar un texto abierto, móvil, múltiple.

El individuo es un fragmento íntegro, autónomo que necesita de “otros” (como él) para configurar su universo, su entorno y su ser. El hombre, su lengua, la cultura y la sociedad se constituyen en fragmento, en segmento. El arte y la filosofía se sirven de ello, lo exponen, lo re-presentan de una manera también fragmentada (Nancy 2003). Siempre hay un poeta, narrador, dramaturgo que recorta, decide qué escribir, desde qué lugar.

Sin caer en un análisis disfrazado de estructuralismo, el letargo teórico y la lectura de narrativa nos paralizan en la idea de que existe un mecanismo de escritura fragmentaria que cobra énfasis en ciertas producciones actuales,<sup>87</sup> pero que tiene una larga historia: desde la mitología grecolatina, los diálogos socráticos, *El Quijote de la*

---

<sup>86</sup> Parte de este apartado forma parte del artículo “Las formas breves en Denevi, Blaisten y Amable en clave de fragmentación y discontinuidad” publicada en la Revista *Sincronía*. Año XXIII, N° 76, Julio-Diciembre 2019. Universidad de Guadalajara que fue presentada como avance de la investigación de esta tesis.

<sup>87</sup> *Kentucky* de Schewblin encadena historias de un grupo de personajes bajo una técnica de relato intercalado, pero además nos trae a la memoria, la trilogía de Pablo Ramos con el personaje Gabriel en la que los fragmentos irrumpen el periodo vital que el narrador-personaje cuenta, lo mismo sucede con algunos relatos de Fabián Casas, por citar su novela *Ocio* y su libro de cuentos *Los leminngs y otros*. Esto en cuanto al género novela. También tenemos que mencionar la explosión de las formas breves manifiestas a través de la minificción, el teatro y la poesía.





*Mancha*, hasta el Romanticismo y la inauguración del género (punto nodal de la discusión). La brevedad que incorporan los románticos luego se ve en los simbolistas, los modernistas, las vanguardias, en la escritura de novelas y minificciones, pero también en la teoría y en la crítica literaria.

La literatura es fragmento independientemente de su extensión.

Ya en el terreno de la literatura breve, los románticos alemanes son los que abren el camino hacia, por un lado, una perspectiva que nos permite conversar y analizar las implicancias y recursividades de la literatura, la teoría y la crítica bajo lo que denominan “absoluto literario”<sup>88</sup>, literatura que es teoría, teoría que es literatura mediante la escritura fragmentaria. El absoluto literario da lugar a la configuración del fragmento como género, que se caracteriza por su autonomía, anonimato, y su efecto erizo (Labarthe - Luc Nancy 2012). Nancy, en *El sentido del Mundo* (2003), suma otra variante de fragmento vista como fractal, como acontecimiento que irrumpe en el arte como quiebre, ruptura que dispone su acceso abierto, simbólico. Claramente podemos decir que reconocemos dos entradas, dos claves para problematizar la noción de fragmento: 1. Como absoluto literario, 2, como fractal, acontecimiento. Desglosemos cada línea.

**El absoluto literario.** Barthes crea una estética fragmentaria que atraviesa sus producciones desde *Mitologías* (1957) hasta su libro póstumo *Incidentes* (1987) en el

---

<sup>88</sup>Labarthe y Nancy comentan que esta noción de “absoluto literario” surge del “primer romanticismo”, el de Jena, que inaugura el primer proyecto teórico en la literatura. Encarna el surgimiento de una crisis del romanticismo novelesco y corresponde a la crisis económica, social, política y moral de los últimos años del siglo XVIII que son descriptos en los fragmentos que componen la revista *Athenaeum*, creada y constituida por los hermanos Schlegel, August Wilhelm y Friedrich pero heredada de Chamfort, Pascal y Montaigne. La matriz de esta revista es la escritura colectiva a la que se le suman los rasgos: utilización de todos los géneros (la noción de género cobra relevancia); fragmento; cuestionamiento a la propiedad literaria; y prueba de anonimato. El romanticismo es la inauguración del absoluto literario; el romanticismo no es ni “literatura” “teoría” de la literatura sino la teoría misma como literatura o la literatura produciéndose y produciendo su propia teoría: “la literatura como auto-crítica y la crítica como literatura” (cf. Pág. 42). El hecho de que la literatura vea que desde Platón y Aristóteles se propone la unión de la poesía y la filosofía.





que los límites entre el discurso literario y el teórico son ínfimos; lo mismo sucede en *El Imperio de los signos* (1970) y *Roland Barthes por Roland Barthes* (1978) donde lo autobiográfico se confunde y se cuele en notas de apariencia teórico-crítica<sup>89</sup>. Esta manera de escribir pone en tensión la mirada literaria y teórica que hacen sus lectores, por lo que habilita ingresar a sus textos por lugares distintos de acuerdo a la circunstancia de lectura y el ejercicio de escritura/reescritura.

“Leer es siempre reescribir” comenta Eagleton (1998) cuando dice que encontramos un Homero y un Shakespeare diferentes en cada contexto y época ya que los textos cobran valores y se someten a evaluaciones distintas según el lector. Sin hacer un recorte extremo de la propuesta de Eagleton, nos interesa reconocer la posición que cobra el público cuando decide leer como “literario” un texto que no fue concebido como tal, aquello que la gente hace con un texto y con lo que el escrito hace con la gente, independientemente de lo pragmático que le resulte al lector el ejercicio. “Algunos textos nacen literarios; a otros se les impone el carácter literario” (Eagleton. 1998, 20).

---

<sup>89</sup> La teoría de Barthes para reflexionar sobre la fragmentación y las formas breves resulta primordial ya que crea una estética teórica fragmentaria que atraviesa gran parte de obra. En la ponencia que realizamos con Albertina Gauvry sobre las formas breves y el haiku en Barthes reconocemos como punto de partida el conglomerado de textos mitológicos/ensayísticos tomados de la vida cotidiana que realiza en *Mitologías*; luego nos encontramos con un itinerario novelesco en *El imperio de los signos* donde juega con fotografías, pinturas, anotaciones, haikus, para narrar como es “el país de la escritura”. El erotismo es su emblema y lo afirma en *El placer del texto* Ante los ojos de muchos lectores este libro es un material teórico, ante los ojos de otros una novela romántica, cuaderno de anotaciones. Un absoluto literario. Comenzar y recomenzar. La escritura corta, la fragmentación instala en el devenir del lector y del escritor una constante al texto, un movimiento infinito, circular, fugas y vuelta sobre sí en un material condensado pero múltiple. Le sigue *Roland Barthes por Roland Barthes* que mencionamos en el cuerpo del desarrollo del capítulo. Y por último queremos mencionar dos títulos *Fragmento de un discurso amoroso*, e *Incidentes*; en el primero vemos la construcción de bloques de citas en las que la lengua ajena se pliega con la propia en un vaivén simbólico, esquizofrénico, tanto en el tema del “amor” como en el devenir de la escritura; en el segundo, los fragmentos pueden ser leídos como fracciones teóricas sobre el amor y lo sensible que el autor dilata a lo largo de varias producciones, pero la irrupción fragmentaria conlleva a leerlo como narración, como notas ficcionales que guardan o no relación con las demás al interior del texto. El discurso fragmentario evidencia un ejercicio escritural, el devenir de un estilo interrumpido, discontinuo, recortado como “un incidente”, un accidente.





Desde el lado de la escritura filosófica en particular y de las distintas formas de expresión del pensamiento en general, Blanchot (2008) reconoce en los aportes de Pascal y en su dis-curso (desunido, interrumpido) filosófico, la concepción de fragmento como coherencia, pensamiento viajero compuesto por afirmaciones que exigen la separación, la irrupción, la discontinuidad. De esta manera lee a Nietzsche y su escritura fragmentaria.

Literatura, filosofía, teoría y crítica se mueven en un vaivén infinito, pujante, indefinido donde la fragmentación es una clave que acredita el movimiento perpetuo.

En un recorrido por blogs<sup>90</sup> descubrimos la recurrencia del texto “Un millón de sandías” de Isidoro Blaisten leído como microrrelato aunque éste no forma parte de lo que el autor organiza como su narrativa; al contrario, se puede ver en *Anticonferencias* (1983/2017) que se etiqueta como obra ensayística. Al interior del libro se encuentra junto a otros doce micro-ensayos que conforman la sección “Para qué sirve un poema” por lo que adquiere un sentido determinado cuando es leído en la integridad de la que forma parte. Blaisten recurre a la típica polifonía del ensayo para construir una concepción teórico-crítica acerca de la poesía, del “ser” poeta y del tiempo de/en ambos. Pero “Un millón de sandías” (relato que alude a los sueños que construye el poeta) o “Sexo y sufrimiento” (historia de una pareja que va al cine) resultan perfectas narraciones que extraídas del conjunto adquieren autonomía y completud capaz de provocar lecturas disímiles, arbitrarias al contexto de producción y circulación en el que se insertan.

La fragmentación, el desgarrar de la integridad de la obra, posibilita a la utilización escritural discontinua, disidente, accidentada, independiente. El uso y el valor

---

<sup>90</sup>Esta indagación formó parte de la ponencia “Isidoro Blaisten en el blog: una forma de volver a leer sus microrrelatos” escrita para el Congreso Internacional *Orbis Tertius*, 2015.





pragmático del texto, su carácter literario o de reflexión crítica se ponen en juego en la particularidad de cada sujeto que visita el libro o recorre las vidrieras digitales.

*Las figuras del habla misionera* (1980) de Hugo Amable es un libro caratulado como ensayo lingüístico en el que el autor indaga los distintos giros dialectales [recordemos que además de narrador, Amable ejercía la función de lingüista en el campo misionero] y los modos en que la frontera transforma la lengua en construcciones sintácticas desterritorializadas, nutrida del habla que va y viene de un lado al otro del río, llevando y trayendo partículas gramaticales que dislocan la semántica para conseguir sentidos específicos en cada época y espacio del territorio en la que se emplean. Recuperar el habla es un acto que pone en tensión la teorización lingüística y gramatical contaminada de narración.

Las novelas, cuentos y microrrelatos donde prima lo literario también incluyen fragmentos de reflexión sobre la lengua mediante la ruptura de la historia y la inserción de un término, su concepto, uso e historia. Es inevitable percibir el eco que nos deja la lectura de Eagleton: lo literario, sus usos por parte del lector, su sentido pragmático, aquello que no fue creado como literario; y de los románticos: lo literario devenido teórico, lo teórico como literario, el fragmento.

La escritura es un círculo. Lo mismo sucede con Barthes: “Un joven limpiabotas un poco loco, desarticulado, siempre se precipita sobre mí proponiéndome bajo la nariz con insistencia: yo, lustrar, chino (adjetivo de perfección)” (cf. 2016: 40). Este fragmento y los otros que componen *Incidentes* pueden ser leídos como fracciones teóricas sobre el amor y lo sensible que el autor dilata a lo largo de varias producciones, pero la irrupción fragmentaria conlleva a leerlo como narración, como notas ficcionales que guardan o no relación con las demás al interior del texto. El discurso fragmentario





evidencia un ejercicio escritural, el devenir de un estilo interrumpido, discontinuo, recortado como “un incidente”, un accidente.

Ette (2010) reconoce una manera más para denominar estas formas fraccionadas de hacer teoría a través “microtextos”. La noción de “escritura corta” que aparece en *Roland Barthes por Roland Barthes* es otro modo de microtexto que incluye distintas maneras de hacer micro-teoría en la que la música, la pintura, la literatura provocan un texto que necesita comenzar y recomenzar cada vez, un instante de goce y placer que se exhibe como en una puesta en escena esquizofrénica.

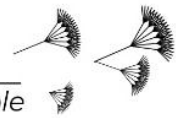
[Inevitablemente el fractal se cuele en la escritura pseudo-teórica barthesiana que promueve líneas discursivas que salen del texto y retornan constantemente, lo que vuelve difícil hablar de fragmento como género sin reconocer esta capacidad plural que cada micro-universo contiene dada la condensación discursiva. De la misma manera ocurre con las notas y anticonferencias de Blaisten, en “Para qué sirve un poeta” alude a las lecturas de escritores como Pessoa, García Lorca, Borges, Pavese, Ceselli, Maiacovski, entre otros, pero también al cine con “La princesa que quería vivir” (William Wyber), al tango, a la filosofía y a la Biblia]. Es la paradoja de la fragmentación. Cada micro universo textual es autónomo, podemos sacarlo de su conjunto y tomarlo desde la individualidad, pero a la vez responde a la totalidad del apartado, del libro, de la literatura y la cultura.

El fragmento, para los teóricos románticos, es proyecto, proyección inmediata cuyos bordes responden a una deformidad desgarrada que le permiten conectarse con otros y formar así un sistema.

Es inacabado pero autónomo, coagula en sí mismo, repliega sus límites frágiles en su propia conciencia, interviene la dispersión de la que forma parte como destello íntegro, absolutiza su contingencia nómada, la disrupción transforma su in-finitud en







retoque final (Nancy, 2003). “Totalidad fragmentaria”: los micro-ensayos/relatos de Barthes, de Blaisten, de Amable secuestrados de su obra y leídos en la arbitrariedad cronotópica. El fragmento no se sitúa en ninguna parte sino que está simultáneamente en el todo y en la parte, la totalidad es el fragmento en sí mismo (una miniatura, un microcosmos de la obra) y la totalidad se origina por la co-presencia con las partes.

Los románticos aluden, además, a otro género: la idea. La continuidad en la discontinuidad que se realiza en una obra en la que integra o irrumpe el fragmento, esto se debe a un aspecto histórico que reconoce la anulación del problema formal, “el fragmento es esa forma sin forma” (Labarthe-Luc Nancy. 2012: 231), la profundización de la forma es una utopía, es una cuestión filosófica que conlleva a la obstinación subjetiva, a la autoproducción. La problemática del género está puesta en estas bases, los límites son ineludiblemente difusos, establecer una estructura única es equívoca, cada genio individual crea una obra/un género propio que puede seguir una nomenclatura histórica, pero con una sustancia única (Williams, 2009).

La obstinación da paso a una interminable o imposible autoconcepción del sujeto que puede manifestarse en ideas; podemos pasar del fragmento a las ideas, es decir, a pensamientos infinitos, autónomos, móviles. La idea es una representación que existe para sí, que está formada en sus propios límites lo que no le permite constituir una totalidad sistemática, pero en su independencia la connotación filosófica que contiene puede ser inagotable. Es el género moral del fragmento, su aspecto es próximo a la máxima o la sentencia y como éstas contiene un discurso imperativo y dialógico en el que, entre el enunciador y el receptor se establece una relación de imitación.

El discurso sentencioso conlleva como función la ejemplaridad, el modelo moral: “En su versión moderna, en suma, el género moral del fragmento supone la entrada de lo paradigmático y de lo ejemplar en la esfera de la Subjetividad. Es modelo, y modelo





absoluto, quien se arroga el derecho de decir "Yo (la verdad), hablo...". (Labarthe-Nancy, 2012, 238)

La esencia del artista es la autoproducción que de acuerdo con la época cumple el rol de educador, iniciador, modelo, formador, revelador de la verdad. La forma fragmentaria de las ideas en las escrituras de Blaisten y Amable integra textos un poco más extensos en la parataxis general y así permiten lecturas disímiles de los microrrelatos o suscitan lecturas paralelas de ideas independientes de los textos como es el caso puntual de la sección "El revés de los refranes" de Isidoro Blaisten, en la que cada relato parte de un título compuesto por un refrán.

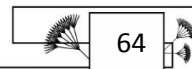
Denevi consigue componer un conjunto de ideas/frases que se agrupan bajo el título "Pensamientos/ingeniosidades del señor Perogrullo"<sup>91</sup>.

La paradoja en la concepción teórica que establece el Romanticismo es la de entender a la Idea como una forma genérica que recae sobre lo moral, sobre la profundización del sujeto ante una perspectiva filosófica determinada, cuando Jolles<sup>92</sup> reconoce que la ciencia literaria que inaugura este movimiento deja de lado una serie de

---

<sup>91</sup>Algunas de las reflexiones sobre este corpus forman parte de la ponencia "Pensamientos del señor Perogrullo" de Marco Denevi y la serialización metadiscursiva, presentada en el IX Congreso Internacional de Minificción, realizado en el 2016 en la Universidad Nacional del Comahue. La RAE designa a la palabra Perogrullo como personaje ficticio a quien se atribuye presentar obviedades de manera sentenciosa y al término Perogrullada como coloquialismo que determina verdad o certeza que, por notoriamente sabida, es necedad o simpleza el decirla. De acuerdo con el texto Profecías, de un escritor del siglo XV español que se hacía llamar Evangelista, podemos deducir que Perogrullo es un personaje literario que emitía vaticinios y cuyo nombre es una combinación de Pero Grillo (en Cantabria denominaban Pedro o príncipes a los grillos). Su verdadera procedencia se desconoce, pero en España circulan algunos relatos tradicionales donde aparece un sujeto que emite predicciones cargadas de verdaderas necedades, un individuo que forma parte del imaginario popular. Este personaje es retomado por Francisco de Quevedo en su poema "El sueño de la muerte", en el que se emite profecías a las que el poeta llama "perogrulladas". Posteriormente, Cervantes pone en la voz de Sancho una referencia al acto de decir perogrulladas.

<sup>92</sup>Jolles se ocupa de revisar la obra en sus comienzos, en cómo la lengua conduce el texto a la literatura, cómo, dónde y cuándo la lengua llega a ser forma, crea, transforma universos, se poetiza, cuando un fenómeno que se repite conquista el sistema de la cultura, aunque no pertenezca al mundo de la estilística, ni de la retórica ni de la poética. Hay composiciones que se asocian a la oralidad, a la vida y al quehacer/trabajo del campesino/productor (familia), el artesano/creador (el gremio) y el sacerdote/intérprete (la congregación). En este campo, el autor ubica a la hagiografía, la leyenda, el mito, el enigma, la sentencia, el casus, la memorable, el märchen (o los cuentos de hadas) y el chiste.





géneros, entre los que aparece la sentencia/proverbio, en los que prima la lengua de la comunidad hecha *forma* para dar lugar a ciertas expresiones de culto.

Mediante la parodia genérica de las ideas/fragmentos, los Pensamientos de Perogrullo se muestran como una construcción dialógica que antes de moralizar al espectador lo hace cómplice de un juego burlesco expuesto en sentencias inconexas, disímiles, o frases inventadas o citadas: “Aquello de “dime con quién andas y te diré quién eres” vale también para los que andan solos” (Denevi. 1984, 21); “Pobre pero honrado ¿No deberían decir los ricos? Rico pero honrado” (1984,135); “Como toda revolución cree ser la única, toda revolución quiere ser la última y apenas triunfa se vuelve reaccionaria” (1984, 199).

La sentencia encuentra en el proverbio su actualización, una forma que atraviesa todas las capas sociales y toma rasgos particulares en cada una de ellas, así Jolles habla de una capa inferior, una alta (en estos niveles se mueven los proverbios) y una superior (a la que le corresponde el pensamiento –punto de encuentro con los románticos alemanes). En las obras de Denevi, Blaisten y Amable podemos encontrar fragmentos que aluden paródicamente a cada estrato; en algunos casos es puesta como una frase célebre tomada de un personaje que el lector puede reconocer y es reutilizada de acuerdo con la experiencia vivida en una comunidad, en una época, en un círculo social.

Como decíamos *ut supra*, en la versión de 1991 de *El mago*, Blaisten incorpora un conjunto de relatos que parten de un refrán que luego es trastocado en la narración; de la misma manera aparecen las “Historietas literarias” de Amable, pero con una expresión de uso popular/local/misionero como título. En ambos corpus el fragmento entra en un vaivén yuxtapuesto que pone en conflicto la noción romántica de “Idea” (en el título), portadora de una historia colectiva, de un sentido acabado, independiente, moralizante, y, la perspectiva de fragmento/fractal como acontecimiento discontinuo que aporta la





narración dislocada que corresponde a la sentencia, o a la frase del pueblo con la que inician los relatos. Solo a modo de ejemplos:

### **Más vale pájaro en mano que cien volando**

Eso le enseñaron. Lo mamó desde la cuna. Lo oyó desde sus primeros pininos. Se hizo carne en él. Entonces dejó volar los noventa y nueve pájaros y apretó fuerte, bien fuerte, el que tenía en la mano. El pájaro murió asfixiado. (Blaisten. 1991, 182)

### **Dormir a pierna suelta**

Estaba sumamente cansado. Se echó a dormir un rato. Como la oscuridad y el silencio eran propicios, se quedó profundamente dormido. Durante horas, durmió a pierna suelta. Cuando se despertó, no encontraba su pierna: había caído al costado de la cama. (Amable. 2018, 116)

**Fragmento como fractal.** Con estos ejemplos accedemos a la segunda perspectiva acerca de esta noción. La lectura rápida de estos relatos producto de la brevedad da cuenta de una representación venida en presencia, en acontecimiento de aparente sentido efímero que guarda en su interior un cúmulo de posibles significados gracias al fractal del título en relación con la narración, de la irrupción de referencias que descubren el palimpsesto ante un lector atento, y ante los modos y usos que éste realiza.

Cada detalle es enlazado ingenuamente, inesperadamente, lo que torna a la escritura en un juego de comienzos y re-comienzos, una multiplicidad de placeres. Por ello, el fragmento es un goce inmediato, un suspiro, una aparición discursiva de deseo. Cada idea, cada germen surge en cualquier parte y en cualquier momento. Se trata de la emergencia de la escritura y por lo tanto de la lectura.

El re-comienzo barthesiano, la recursividad, lo inacabado y autónomo en un sistema total es el efecto de un devenir paradójico, de un “eterno retorno” que se instala mediante la grieta, la irrupción de cosas, sujetos, proposiciones, palabras que crean agenciamientos (Deleuze 2012), nuevas relaciones que subvierten el cierre y la





totalidad, dejan abierta la puerta para la creación de algo nuevo, repetido pero singular. El detalle, los recortes como técnicas de infracción voluntaria (Barthes 2003) provocan discontinuidad, un pensamiento en migajas que pone en movimiento sentidos fracturados.

“Leer es reescribir”, escribir es reescribir, es comenzar una y otra vez. Las formas breves ponen al desnudo este procedimiento barthesiano ya que el escritor de minificción condensa, pero no agota los sentidos en el texto, se queda con el deseo de seguir el garabateo que lo lleve a leer, a escribir, a reescribir incansablemente.

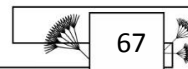
Las frases hechas, los refranes, las perogrulladas son portadores de mundo de ficción, a los que cada autor le suma otros, y el lector reconstruye los suyos. Estas textualidades dan cuenta del fragmento como acontecimiento en el que prima lo inconmensurable del espacio (pero también del tiempo) de la apertura que provoca la presencia enunciativa como disparadora de nuevas ficciones.

Las obras están hechas de piezas/fragmentos que se organizan de modo cíclico como una escritura en redondo que nunca cierra porque es incompleta, inacabada. Cada pieza tiene la particularidad de bastarse a sí misma dado que al interior de cada tejido se manifiesta la parataxis, y a la vez el fragmento es un intersticio con aquellos que conforman el texto total, con sus vecinos (Barthes 2018). *Intermezzo*, intercalado.

Esto último nos lleva a entender que cada minificción –como texto total- puede ser desmembrado de un tejido mayor y a la vez su entramado ficcional enlaza puntadas como líneas fractales<sup>93</sup> con aquellas textualidades que lo acompañan en el libro.

---

<sup>93</sup>Desde las teorías de la minificción y la nanofilología queremos mencionar el aporte de dos autores a este concepto, el primero Ottmar Ette, con un artículo ya citado en este trabajo, quien piensa el fractal desde los estudios del matemático Benoit Mandelbrot como una geometría de la literatura, una morfología de lo amorfo: “los patrones fractales acumulan y contienen la totalidad de una estructura, para la que funcionan a la vez como llave semántica y estructural. La estructuración fractal de los microrrelatos (logrados) no solamente trasciende las continuidades de una geometría en cierto sentido euclidiano-literario tanto en el nivel de la producción como de la recepción; además sistemas de





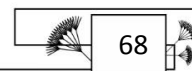
Este es el caso más reiterado en el que el lector de formas breves se encuentra: por lo general y ante la brevedad, los textos se aglomeran bajo títulos abarcadores como “Para qué sirve un poeta”, o “El revés de los refranes”, estructuras sintácticas que aportan a una semántica común, unificadora, pero a la vez, cada texto, desde su completud y autonomía con el dossier o el apartado genera nuevas conexiones con otros textos del mismo autor, o con textos y autores diversos de la literatura universal y la cultura en general mediante “detalles”, partículas al interior del tejido narrativo.

Estos elementos producen una discontinuidad y una recursividad en la lectura y en la escritura, pueden ser personajes, palabras, acontecimientos. En Denevi podemos encontrar una serialización (Deleuze 2010) infinita según las relaciones/agenciamiento en el comienzo y recomienzo de un acontecimiento, por ejemplo cuando alude a “Judas” en los microrrelatos “El maestro traicionado”, “La enunciación del traidor”, “Otra versión”, “Sobre Judas Iscariote”, “Proposiciones sobre el amor divino”, “Segundo intermedio: los amigos de los hombres célebres”, “Ningún amor satisface al resentido”, “Fin de toda discusión teológica respecto de Judas”, “Prestigioso Judas”, “Impaciencia del corazón”, entre otros títulos. Los teóricos de la minificción aluden a este procedimiento como intertextualidad, o como “reescritura paródica” en los términos de

---

referencias gracias a su altísima densificación, en los que sus *flashbacks* y *flashforwards* remiten no solo a un conjunto (por ejemplo serial) de microrrelatos cotextuales, esto es, distribuidos en un mismo libro.” (Cf. Pág. 120)

En segundo lugar, Yvette Sánchez en su artículo “Nanofilología. Miniaturización fractal”, lo define como “...un sistema complejo que se multiplica hacia el infinito a partir de sí mismo, objeto semi-geométrico (de geometría irregular) cuya estructura básica se repite en diferentes escalas según un proceso recursivo que se produce en una escala infinita y que hallamos a menudo en la naturaleza: en los copos de nieve, las líneas costeras, la circulación de la sangre, los bronquios, el cerebro. Se trata de una especie de universo virtual por definición infinito. Cada zoom sobre una parte de la imagen revela nuevos detalles, nuevas formas, nuevos mundos. Los fractales describen la geometría de la naturaleza cuyas formas complejas, irregulares y veleidosas escapan a la geometría clásica. Repetición de formas similares a distintas escalas, *splitting*, una bifurcación respectivamente en ramificación, iteración e intercalación.” (Cf. Pág. 144) Con este punto de vista coincidimos cuando abordamos la minificción de Denevi, Blaisten y Amable en relación con los teóricos que proponemos en este artículo y la noción de fractal desde la perspectiva de Nancy.





Lagmanovich (2006), perspectiva a la que adherimos, pero que se logra mediante el recorte, el fragmento foráneo de un episodio/acontecimiento puntual de la Biblia.

El fragmento es “arte del estribillo”, despojado de los deslices de la historia aunque encadenado a ella (Nancy 2003). Denevi nos brinda muchos ejemplos próximos al expuesto, la historia, la religión, la literatura universal son la ventana por la que ingresa sin pedir permiso para reescribir recursivamente sus pasiones, para petrificar una imagen a la que luego fractura sin cesar.

Blanchot (2008) se inmiscuye en la escritura de Nietzsche, alude a un habla fragmentada que ignora la contradicción cuando es contradicción: dos textos pueden oponerse, pero en realidad se ubican uno al lado del otro, uno sin conexión con el otro, pero relacionado, escrituras con un espacio en blanco (o agregaríamos para los casos de Denevi, Blaisten, Amable, espacios escritos: narraciones, ficciones, ensayos sin aparente relación semántica) que no separan ni juntan sino que llevan, en la diferencia, en sus límites el sentido, deslizándose fuera de sí, pero reconduciéndose a sí.

Esto provoca un pensamiento aleatorio, plural, discontinuo. El habla del fragmento es el habla del intermedio. Blanchot no utiliza el término fractal, pero este movimiento de desplazamiento espacial y retorno de sí que otorga a la escritura nietzscheniana responde a parámetros fractales.

Esta concepción el autor la relaciona con el concepto nietzscheniano del “eterno retorno”, una perpetua repetición del ser en devenir de frases hechas, de proverbios, de refranes, de historias sobre un mismo personaje contadas con focalizaciones diferentes una y otra vez, el constante regreso de lo mismo, pero diferente. Diferencia y repetición, comienzo y recomienzo del arte que no discurre sino fragmenta, aquí coinciden Blanchot, Barthes y Nancy. Arte que sale y en el exterior de sí encuentra el sentido del sentido, en la diferencia, en el toque de placer.





Esta perspectiva aparentemente bifurcada sobre el fragmento habilita lecturas y análisis diversos, pero fundamentalmente proporciona la posibilidad de considerar aquellas textualidades que operan en el mundo del discurso como no literarias y que aquí pujan para ingresar al corpus en carácter de literarias<sup>94</sup>.

A este respecto, la propuesta de Eagleton que hemos referido anteriormente cobra fuerza a la hora de abordar el corpus de la investigación, pero también la concepción de “efecto de lectura” (Pollastri, 2006, Pp. 93, 94), que se produce en el desplazamiento del cambio de recepción respecto al marco genérico. Las experiencias lectoras individuales y colectivas, la ubicación del texto en una colección, los cánones, la influencia crítica, los modos de circulación, desvirtúan la lectura de los textos al punto de generar modos arbitrarios de recepción: aquello que parece ensayístico puede ser leído como relato, el relato como testimonio histórico, un conjunto de cuentos cortos o de microrrelatos como novela o a la inversa, y rozando los límites de las nuevas textualidades un twiter o posteo textual o un meme en Facebook como relato, como ficción, etc.

### **2.2.2. Segundo arribo: formas breves**

Desde el primer planteo sobre el microrrelato y la minificción, es decir “El microrrelato en México” publicado en la *Revista Hispanoamérica* en 1981 por Dolores Koch hasta las producciones de teóricos consagrados como Lagmanovich, Rojo, Zavala, Pollastri por mencionar algunos, encontramos distintas discusiones sobre la correcta

---

<sup>94</sup> En este punto de la reflexión aparece como eco de las lecturas teóricas que realizamos a lo largo de la formación en las letras el planteo de Todorov sobre la noción de literatura en su libro *Los géneros del discurso* (1996). En un intento por demostrar que las definiciones de literatura estructurales y funcionales resultan incompletas, poco abarcadoras, decide considerar la literatura como un tipo discursivo que convive con una pluralidad de géneros discursivos con los que guarda una relación de parentesco (de préstamos) y los que son el resultado de convenciones sociales.







denominación de los textos literarios breves que comienzan a aparecer en la escena literaria de América Latina y España.

Cada nomenclatura entraña una concepción epistemológica particular que no se tornan sinónimos sino que ponen en tensión teorías, estudios, perspectivas. Llamar “minicuento” no es lo mismo que decir “microrrelato”; en el primero prima la concepción tradicional del cuento y toda escritura corta que no cuente con los rasgos del género no será un minicuento, sin embargo la concepción relato es más abarcadora porque incluye todas las formas de la narración, pero excluye un texto que puede estar escrito a modo de guión teatral. En este sentido, surge la noción de minificción como aquella que contiene a las anteriores y habilita diversas textualidades que cuenten una ficción.

En el universo de los microtextos (Lagmanovich 2003, 2006, 2013) conviven las diversas formas breves literarias (los microrrelatos, la minificción) y no literarias. En un lugar de aparente indefinición aparecen los géneros próximos de los que algunos pueden ser considerados literarios (poema en prosa) y otros no, de acuerdo a la perspectiva.

Definir puede resultar una tarea engorrosa y arbitraria con puntos flacos o inconsistentes, pero el corpus nos empuja al intento de reconfigurar un posicionamiento más abarcador, más cómodo para el estudio de las obras de Denevi, Blaisten y Amable, en este marco hablamos de “Formas Breves”.

El impulso de adoptar este nombre parte de la lectura del libro homónimo de Ricardo Piglia, quien nos propone un conjunto de textos breves a modo de microensayos, notas sobre un autor particular (Macedonio Fernández), de un diario, y por último un abordaje teórico sobre el cuento bajo el género “tesis”. Este texto nos recuerda a los románticos, teoría/ensayo que es literatura, literatura que es teoría y un





postulado genérico de trasfondo que no conceptualiza, pero instala un modo de ser, de hacer, de leer literatura.

Ya en el campo de la teoría y crítica literaria propiamente dicha el sustantivo “formas” aparece acompañado por los adjetivos “simples” en la propuesta de Jolles y “cortas” en la de Anderson Imbert (1979).

Anderson Imbert distingue formas cortas (cuento, la anécdota, el caso, la noticia, el mito, la leyenda, el ejemplo, el cuadro caracterológico, el artículo de costumbres)/formas largas (la novela). Si bien su clasificación se aproxima a la de Jolles, Anderson Imbert advierte que la de este autor responde a “disposiciones mentales” que se resisten a la elaboración literaria mientras que la suya atiende a las formas escritas con arte.

Como contrapartida de las formas simples habla de formas cultas como aquellas que se aplican a una porción del universo y quedan plasmadas en un tipo de cuento, fijan el dinamismo de un mundo con una obra coherente, única y sólida, cristalizan una lengua individualizada en la figura de un escritor. Este autor, por lo tanto, se limita a las obras escritas dando por descartadas las orales.

[Hacemos un paréntesis para referirnos al cuento. “Teóricamente el género no existe; históricamente, sí.” Así comienza Anderson Imbert su reflexión sobre la teoría del cuento, una afirmación que nos lleva a poner sobre la mesa que en definitiva teoría e historia son dos líneas que nos muestran las tensiones que existen a la hora de caracterizar, ordenar, analizar las obras literarias.

Creemos que es necesario revisar lo histórico para demostrar que en realidad las formas breves o cortas –independientemente del nombre que reciban- tienen el mismo origen, se configuran de la misma manera y que llamarlas de una forma o de otra es una cuestión subjetiva, producto de una percepción estilística muy fina. El punto de





discrepancia que existe entre los distintos géneros cortos tiene que ver con el lugar de relevancia que la teoría y la crítica les ha dado históricamente.

La breve historia del cuento que despliega Mempo Giardinelli en su libro *Así se escribe un cuento* (2012) – lectura que comparte ampliamente con Anderson Imbert en *Teoría y técnica del cuento* (1979)- nos muestra un mapa que parte de la Antigüedad (Luciano de Samosata, Lucio de Apuleyo, Cayo Petronio, Esopo, Fedro, Babrias, Planudio, textos sumerios y egipcios, Herodoto y Luciano) como cuentos al servicio “de”, luego la Edad Media y el Renacimiento (Juan Manuel, Boccacio, Chaucer –relatos con un lenguaje popular y una intención moral o satírica- Cervantes, Perrault, Swift, Samaniego, los hermanos Grimm, T.A Hoffman), momento que las narraciones medievales parecidas al cuento reciben nombres como fábulas, ejemplos, apólogos, proverbios, hazañas; la palabra cuento como la entendemos hoy surge recién en el Renacimiento con una etimología que deriva de contar como calcular y en compañía del género mayor por excelencia: la novela.

En esta época queda designado el término, pero nunca como forma única. El siglo XIX fue el momento cumbre del género dado que comienza a tomar protagonismo en la escena literaria occidental tras la figura de Edgar Allan Poe y luego de Guy de Maupassant, Clarín, Henry James, Anton Chéjov, Robert Louis Stevenson, Henry, Brett Harte, Stephen Crane.

En este período y con mayor ímpetu en el siglo XX, el estatuto de brevedad como facilitador de circulación de la industria editorial asienta las bases de un género que se inicia en los márgenes de otros como escritura intercalada, como forma que adopta y se amolda a las estructuras simples, de las que habla Jolles, para finalmente encontrar su lugar como género escrito independiente de otras especies narrativas.





En este contexto, el cuento como género consolidado se manifiesta como “mayor” frente a una forma que recién en la actualidad encuentra su lugar: la minificción; y como tal lleva a algunos estudiosos a entender que las narraciones breves o ultra breves son en definitiva “mini o microcuentos”, como subgénero del cuento. Denevi, Blaisten y Amable se destacan como narradores, pero sobre todo como cuentistas.

En sus primeros ensayos, Violeta Rojo afirma esta hipótesis, los llama minicuentos porque es uno de los nombres más habituales, porque son breves y son cuentos. Dice: “...el minicuento es un nuevo subgénero narrativo que, a pesar de su extrema brevedad y sus otras características distintivas, cumple con los elementos básicos que debe tener un cuento y por tanto puede incluirse dentro del género”. (Rojo. 2010: 5). [Paréntesis en el paréntesis. Hablar de minicuento es reafirmar una convención sobre el cuento que lo establece históricamente como una estructura literaria, escrita, autoral capaz de constituir líneas ondulantes con lo popular, con la lengua del pueblo con la oralidad y sus formas<sup>95</sup>, la configuración de hechos literarios producidos por personajes puntuales en un tiempo-espacio determinado].

Ahora bien, esta postura es sumamente arbitraria porque una de las características que Rojo va a destacar a lo largo de sus escritos es su carácter proteico, es decir, el empleo de cuadros genéricos múltiples al interior de cada producción, lo que en términos de Derrida (1982) entendemos como la participación sin pertenencia de uno o varios géneros, lo que nos lleva a diversas formas entre las que puede o no estar el cuento y lo que hace inexacto el enfoque. Volvemos al origen:

“La nomenclatura de las formas narrativas cortas es extensísima y con frecuencia las áreas semánticas de los términos se interseccionan: tradiciones, poemas en prosa, fábulas, fabliaux, alegorías, parábolas,

---

<sup>95</sup> Anderson Imbert reconoce dos tipos de cuentos: el artístico y el espontáneo. Cf. “Entre el caso y la novela: hacia una definición del cuento” en *Teoría y técnica del cuento*. Buenos Aires: Marymar. 1979





baladas, apólogos, chistes, fantasías, anécdotas, milagros, episodios, escenas, diálogos, leyendas, notas, artículos, relatos, crónicas y así hasta que agotemos el diccionario. El cuento anda paseándose siempre entre esas ficciones, se mete en ellas para dominarlas y también se las mete para alimentarse. (Anderson Imbert. 1979: 40)

Lagmanovich<sup>96</sup> antes que minificción los llamaría “microtextos” o “géneros próximos”, es decir, que ante una lectura rápida puedan ser consideradas microrrelatos o minificción, estos son: microtextos dramáticos (aunque son hechos para la representación más que para la lectura), el aforismo (sentencia, refranes), el poema en prosa, los géneros periodísticos (en este rubro el autor menciona a la noticia, la crónica, el reportaje, la columna de opinión, el editorial, tipos discursivos que evidentemente se alejan del microrrelato, la minificción incluso la microtextualidad a excepción de una parte de los textos: los copetes o los flashes informativos), la fábula, la anécdota, el caso, y finalmente el poema.

Cerramos paréntesis y retornamos]

Jolles recupera las formas que los teóricos románticos han dejado de lado por su circulación y empleo, pero que dadas sus estructuras y poetización en la reproducción de una comunidad se tornan literatura. La oralidad se manifiesta como el germen de la narrativa en general, Anderson Imbert reconoce que el cuento surge de la conversación, pero niega la oralidad.

Cuando Todorov (1972) reflexiona sobre la noción de género desde una perspectiva histórica frente a la de tipo teórico/discursivo, organiza las entradas a los géneros a partir de prosa-poesía, lírica-épica-dramática, tragedia-comedia y sus subdivisiones, estilos elevados-medio-bajo y finalmente, formas simples, sobre esta última dice:

---

<sup>96</sup> Cf. “Los géneros próximos” en *El microrrelato. Teoría e historia*. España: Menoscuarto. 2006





Las formas literarias que se encuentran en las obras contemporáneas derivarían de las formas lingüísticas; esta derivación no se produce directamente, sino por intermedio de una serie de formas simples que se encuentran, por lo general, en el folklore. Estas formas simples son extensiones directas de las formas lingüísticas; a su vez se convierten en elementos básicos en las obras de la “gran” literatura. (Ducrot-Todorov. 2011: 184)

Los conceptos de “forma” y “contenido” toman protagonismo en el Romanticismo como punto de conformación genérica. Con la afirmación “el fondo es el alma; la forma, el organismo de la poesía” arranca Echeverría su texto “Fondo y Forma en las obras de imaginación” (1928). Forma como pensamiento, armazón, estructura, método expositivo, estilo, elocuencia, ritmo, que varían en el tiempo junto al contenido, al fondo, de acuerdo a cada poeta, a cada pueblo. Desde el Formalismo Ruso y puntualmente en la propuesta de Tinianov (2008) vemos que la forma puede sufrir distintos cambios a lo largo del tiempo, como le sucede a una planta, como el efecto de un caleidoscopio, como el día y la noche, la variabilidad recae en el proceso de gestación de los procedimientos y en las funciones que éstos cumplen en las formas; de un modo parecido, Tomachevski (1982) refiere a la evolución genérica.

Desde lo que leemos en Jolles, en Anderson Imbert, en los románticos (quizás un poco menos en su afán de la necesaria convivencia entre forma-contenido), y en los formalistas, la mirada se asienta en la estructura, en la forma. Eagleton (1976) en su libro *Marxismo y crítica literaria* dedica un capítulo a la reflexión *forma-contenido* que atraviesan los postulados de los teóricos (desde Marx con una fuerte tendencia hegeliana, Trotsky, Goldmann, Macherey y Brecht) de esta escuela. Es innegable la supremacía del contenido sobre la forma, en la que el primero determina el segundo y se torna un vehículo y cristalización de la ideología. La creación individual se logra a través de estructuras transindividuales de un grupo social en una dialéctica entre texto-





visión del mundo-historia (apunta sobre Goldmann). Un aspecto que destacan los marxistas tiene que ver con las relaciones entre artista/público (para Trotsky), o en otros términos productor/consumidor (para Brecht); entendemos el valor comercial/capitalista que traspasan estos postulados, pero destacamos la aparición del lector en la mesa de discusión.

Eagleton se olvida de mencionar los aportes de su maestro, Raymond Williams (2009). El teórico inglés observa una ambigüedad en la noción de “forma” que deriva del latín y que es tomada por el inglés, el primer sentido de origen neoclásico alude a una configuración visible exterior que se identifica por sus correctas normas, lo que limitan a un conjunto particular de formas, el segundo sentido alude a la perspectiva romántica de un impulso configurativo inherente, una configuración única a partir de una experiencia particular, lo que podría llevar a descubrir nuevas formas fuera de las preestablecidas. En concordancia con lo planteado sobre las líneas marxistas, Williams prefiere entender que las formas literarias son relaciones entre los modos sociales y los proyectos individuales, las escrituras y su variación dependen de la percepción como de la creación, son productos sociales con diferencias de grado, de escritores y de lectores.

Desde la semiótica, Eliseo Verón (1993) observa la importancia de poner el foco en los distintos procesos del sistema productivo (social) en los que surgen los fenómenos de sentido bajo el conjunto de materiales significantes (texto-discurso) al interior de una red semiótica. Esto nos lleva a revisar las condiciones de producción, de reconocimiento y sus reglas, operaciones de asignación de sentido mediante la lectura y el análisis de las huellas que quedan en los discursos. Para el autor sería un error hacer una lectura meramente inmanente o con la mirada puesta solamente en lo externo; los discursos se generan en una semiosis infinita gracias a las gramáticas de producción y





reconocimiento que se desenvuelven en un espacio-tiempo de las materias significantes, de la sociedad y la historia.

Barthes (2005), en *La preparación de la novela*, propone una definición de formas breves con la que dialogamos firmemente, la colocamos “in extenso” porque resulta significativa:

- 1) Un relevamiento de las formas breves. En literatura: máximas, epigramas, poemas cortos, fragmentos, notas de diario íntimo, y quizás, sobre todo en música: Variaciones, Bagatelas (Beethoven, al final de su vida, rechazadas por los editores), Intermezzi, Novelettes, Frantasiestücke (...), todo en relación con la captura de la individuación (como el haiku). (...)
- 2) Examen de los valores investidos en la Forma Breve; y por ende, de las resistencias: muy pocas formas breves en la Modernidad, que, textualmente, es más bien charlatana (acechada por la idea de que se le impide hablar) – valoración de la abundancia verbal, muy antigua en Occidente: Cicerón (buen representante de la doxa). Trasímaco y Gorgias recortaron el discurso en elementos rítmicos demasiado interrumpidos; Tucídides lo ha acorralado aún más: no hay suficiente fluidez-Isócrates: el primero en darle mayor fluidez a las fórmulas y llenar las frases con ritmos más llanos.  
-Repito: en la perspectiva de una teoría de la literatura (siempre por hacerse) y de la Modernidad, habría que interesarse en todos los fenómenos cuantitativos de la discursividad (en todas las artes): longitud (elongación), brevedad, atajos, copiosos, interminable, tenue, pobre, nada (con todas las mitologías correspondientes: desprecio de la doxa por el escribe “pequeñas nadas”). –Normas de longitud...También los fenómenos de densidad... (Barthes 2005, 150-151)

Entonces, decimos que las formas breves responden/son (a) recortes, fragmentos de la literatura, del pensamiento, de la experiencia, de la cultura, de la semiosis infinita que realiza un autor y que plasma en discursos<sup>97</sup>. De acuerdo con un “efecto de lectura”

---

<sup>97</sup> Adherimos a la definición de discurso de Eliseo Verón cuando dice: “Toda producción de sentido, en efecto, tiene una manifestación material. Esta materialidad del sentido define la condición esencial, el punto de partida necesario de todo estudio *empírico* de la producción de sentido. Siempre partimos de “paquetes” de materias sensibles investidas de sentidos que son *productos*; con otras palabras, partimos siempre de configuraciones de sentido identificadas sobre un soporte material (texto lingüístico, imagen,...) que son fragmentos de la semiosis. Cualquiera que fuere el soporte material, lo que llamamos un discurso o un conjunto discursivo no es otra cosa que una configuración espacio-temporal de sentido”. (Verón. 1993, 126, 127)







y de escritura,<sup>98</sup> pueden tomar “formas” disímiles como minificción, microrrelato, micropoesía, microensayo, historieta, ideas-perogrulladas, refranes-proverbios, aforismos<sup>99</sup>, micro-mitos, anécdotas, micro-leyendas, semblanza, *nouvelles*, etc, e incluso en un mismo entramado pueden convivir múltiples formas a la manera del fractal. Por lo tanto, su concisión es su particularidad frente a los diversos modos de fragmentación que realiza la literatura. Las formas breves son fragmentos particularmente concisos.

Antes mencionamos a la *nouvelle* y podríamos agregar la novela fragmentada como géneros que responden a las formas breves, géneros que pertenecen a estructuras extensas, pero se constituyen como breves al interior de la forma o que se configuran por un conjunto de textos cortos, recortados, fragmentados.

Por mencionar algunos ejemplos de los autores del corpus, Marco Denevi cuenta con un libro que se llama *Enciclopedia secreta de una familia argentina* (1986) texto que puede ser considerado novela o conjunto de fragmentos discontinuos sobre los integrantes de la familia Argento; relatos que luego ordena de modo cronológico en *Una familia argentina* (1998). El primer título deneviano habilita a un abordaje de lo fragmentario como forma breve, el lector incursiona, como en un libro de cuentos o minificción, desde el lugar que desea, sin la obligación de seguir un orden pautado por

---

<sup>98</sup> En un juego de desplazamiento/paralelismo con la definición de Pollastri de “efecto de lectura” hablamos de “efectos de escritura” como el acto de escritura que realiza un autor sin reparar en una conformación genérica específica, escribir como impulso de la mano, como un juego, como un momento de búsqueda estética sin ataduras. A lo que aludimos es que depende de la mirada del creador como del lector para ser considerados literatura.

<sup>99</sup> En el artículo “Formas breves: aforismo, máximas y fragmentos” de Manuel Neila publicado en Cuadernos hispanoamericanos. N° 778, encontramos una aproximación a la noción de formas breves que coincide con lo que proponemos. Neila dedica su texto a revisar la concepción de “aforismo” históricamente. En su versión moderna la vincula con la fragmento desde la perspectiva blanchotiana de la discontinuidad y finalmente la ubica en lo que Alain Montandon y Bernard Roukhomvsky denominan “formas breves” como el hipergénero moderno que alberga más de un centenar de géneros históricos entre los que se destacan el micropoema, el microrrelato, el microensayo, el microteatro, fenómeno que tiene su legitimación a mediados del siglo XX. Neila reconoce que el origen de este hipergénero parte de los postulados románticos sobre la fragmentación y pasa luego por el simbolismo, el modernismo y las vanguardias.





las páginas<sup>100</sup>. En relación con la nouvelle, Juan José Delaney (2006) considera a *Ceremonia Secreta* (1960), su segunda novela, como perteneciente a este tipo discursivo y utiliza el término “novela corta” para su tercer título, *Un pequeño café* que publicó el mismo año que *Falsificaciones*, en 1966. La brevedad comienza a marcar el estilo de Marco Denevi.

Hugo W. Amable presenta su primera novela *Destinos* (1973) bajo el rótulo “novela poco ejemplar” en alusión a las producciones cervantinas, al nivel de la extensión aparente del discurrir de las páginas estamos frente a una forma extensa o larga, rasgo de la novela, pero en el nivel de la acción, de la narración, vemos que la concisión es una constante en Amable. Lo que torna extensa su escritura es la interrupción de la voz del lingüista que necesita explicar un concepto, un término, la del etnólogo que recorta/fragmenta un acontecimiento anecdótico para acompañar la narración principal<sup>101</sup>.

Una pregunta que surge con aquellos que conversamos acerca de usar esta acepción frente a otras es ¿cuáles son las características de las formas breves? El corpus de esta tesis nos muestra lo inflexible que se torna describir un conjunto de rasgos comunes al género, podemos decir que su mayor particularidad es la brevedad, luego tenemos que mirar si este texto recortado, fragmentado, íntegro juega con la forma/estructura de un género conocido (cuento, poesía, teatro, ensayo, mito, perogrullada, etc.), entonces algunos de los rasgos van a residir ahí, o tendrán un matiz que se aproxime a las características de la forma y si no no podemos “encasillar”, como

---

<sup>100</sup> Queremos mencionar al pasar dos ejemplos latinoamericanos, el primero *La guaracha del macho Camacho* (1976) de Luis Rafael Sánchez y el segundo *Soundtrack* (2017) de Camila Orioste. Ambas “novelas” están compuestas íntegramente de fragmentos; la segunda se muestra como una incursión en el formato glosario, lo que habilita al lector a leer en el orden que quiera como nos propone Cortázar con *Rayuela*, no resulta así la de Sánchez.

<sup>101</sup> Este aspecto lo trabajamos en nuestra incursión en la obra de Amable que realizamos en el proyecto de investigación “La memoria literaria de la provincia de Misiones” que tuvo como resultado la tesina de grado “Entre relatos y microrrelatos. Diálogos en la obra de Hugo Wenceslao Amable” (2012).





nos es habitual a los académicos, los rasgos resurgirán del cuerpo de la escritura, en su individualidad, en la potencia del lenguaje puesto en marcha.

Los formalistas rusos y los estructuralistas nos dejaron, como una “pesada herencia”, la constante búsqueda de un método que clarifique una teoría; en el estudio de las formas breves esa teoría es caprichosa, rebelde, inconsistente porque persigue un solo objetivo: la desestructuración de la estructura, el quebranto de la forma, la multiplicidad del modo, el movimiento perpetuo, fractal.

### ***2.3. Denevi, Blaisten y Amable, un recorrido subterráneo***

Recursividad y escritura cíclica, dos modos que la teoría y la literatura en formas breves nos impulsan a tomar a manera de reflexión. Estimado lector, las líneas que recorren este apartado van del mapa paradójal, atraviesan el planteo de las formas breves y abren las puertas a la reconfiguración de las series paradójales. Las formas breves y, en particular, la minificción se traducen en lo que Deleuze y Guattari llaman “literatura menor”, es decir “la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor.” (1978. 26), una literatura que es menor en relación con la novela, el cuento, es la escritura menor y el posicionamiento de una minoría en el campo cultural, de una lengua vista desde las in-clasificaciones de los géneros.

...una literatura menor o revolucionaria comienza enunciando y sólo después ve o concibe...la expresión debe romper las formas, marcar las rupturas y las nuevas ramificaciones. Al quebrarse una forma, reconstruir el contenido que estará necesariamente en ruptura con el orden de las cosas. Arrastrar, adelantarse a la materia. (1978. 45-46)

Marco Denevi, Isidoro Blaisten y Hugo W. Amable se posicionan en el campo cultural argentino mediante sus cuentos y novelas mientras sus escrituras en formas





breves fluyen en estas lenguas mayores a través de fragmentos y piezas que son arrancados, desdibujados, reconstruidos en estructuras más extensas. La lengua va y viene, crea universos, sentidos que toman una figura distinta en cada discurrir de la palabra sobre el papel. La lengua es usada infinitamente, intensamente en fluidos, líneas que van de una forma a otra, de un componente de expresión a otro con una misma historia, con un acontecimiento aparentemente repetido, pero que en el “agenciamiento” que manifiesta la expresión se torna diferente para poner a funcionar la “maquinaria literaria” de cada autor.

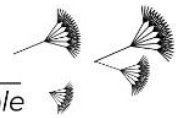
Con Deleuze y Guattari queremos ver las rupturas de las formas y sus reconstrucciones que hacen a la madriguera/maquinaria de Denevi, Blaisten y Amable, a los modos en que los contenidos deforman y reforman la expresión. Acá solo observamos las raicillas centrales de cada autor, las exponemos y establecemos algunas conexiones al interior de la obra y algunas líneas que salen y se encuentran con las de los otros autores del corpus.

### **2.3.1 Marco Denevi**

A partir del momento en que la única versión-copia de *Rosaura a la diez* entra al concurso de la Editorial Kraft en 1954, se inicia un camino por la palabra que deviene en una escritura inacabable que trae al lector historias conocidas de la literatura universal y nuevas de la inventiva del autor, hechos narrados una y otra vez. Escribir y reescribir, son clave para emprender los senderos subterráneos de Denevi.

Su obra es la más prolífica de los tres autores que investigamos, en especial su escritura breve. Los títulos que hacen a la maquinaria deneviana son: *Rosaura a la diez* (novela 1955), *Los expedientes* (teatro 1957), *Ceremonia secreta* (novela, nouvelle, cuento largo 1960), *Un pequeño café* (novela 1966), *Falsificaciones* (formas breves





1966, 1969, 1977, 1984), *El emperador de la China* (teatro, cuentos, formas breves 1970), *Parque de diversiones* (formas breves, cuentos y teatro 1970), *Los asesinos de los días de fiesta* (novela 1972), *Antología precoz* (cuentos, teatro, formas breves, fragmentos de novelas<sup>102</sup> 1973), *Hierba del cielo* (cuentos 1973), *Salón de lectura* (poesía, cuentos, teatro, formas breves 1974), *Los locos y los cuerdos* (cuentos, teatro y formas breves 1975), *Reunión de desaparecidos* (cuentos y formas breves 1977), *Parque de diversiones II* (1979) *Asesinos de los días de fiesta* (novela 1980), *Obras completas. Tomo 1* (*Rosaura a la diez*, *Ceremonia secreta* y *Un pequeño café* 1980) *Araminta o el poder* (cuentos 1982), *Robotobor* (cuentos infantiles 1983), *Obras completas. Tomo 2* (cuentos de *El emperador de la China*, *Hierba del cielo*, *Salón de lectura* 1983), *Obras completas. Tomo 3* (cuentos de *Los locos y los cuerdos* y de *Reunión de desaparecidos* 1984), *Obras completas. Tomo 4* (*Falsificaciones* 1984) *Manuel de historia* (novela 1985), *Furmula la hermosa* (cuentos infantiles 1985) *Enciclopedia secreta de una familia argentina* (novela 1986), *Cartas peligrosas y otros cuentos* (cuento, formas breves 1987) *Obras completas. Tomo 5* (cuentos y formas breves de *Cartas peligrosas y otros cuentos* 1987), *Obras completas. Tomo 6* (teatro 1989), *La república de Trapalanda* (novela utópica o ensayo 1989), *Música de amor perdido* (novela 1990), *El jardín de las delicias. Mitos eróticos* (formas breves 1992), *Música de amor perdido. Nueva versión* (novela 1992), *El amor es un pájaro rebelde* (cuentos 1993), *Noche de duelo, casa del muerto* (novela 1994), *Nuestra señora de la Noche* (novela 1997), *Una familia argentina* (novela 1998), *Juan Nielsen. Retrato de un maestro* (nouvelle, 1998)<sup>103</sup>.

<sup>102</sup> La selección que realiza el autor corresponde a *Hierba del cielo*, *Falsificaciones*, *Parque de diversiones*, *Ceremonia secreta* y *Un pequeño café*.

<sup>103</sup> De *Rosaura a las diez* y de *Ceremonia secreta* hay traducciones a varios idiomas, de ambas se produjeron varias películas y telenovelas. Para ver en detalle lo antes dicho más las participaciones de las obras del autor en antologías compartidas, los artículos publicados en los diarios nacionales y en las





Esta lista exhibe a simple vista dos aspectos sobresalientes, el primero la proliferación de géneros literarios bajo los rótulos que colocamos *grosso modo* al lado de cada título; el segundo, la cuestión de la reescritura como rasgo formal, y como puntapié temático, como falsificación.

En el estudio de este corpus nos concierne la recursividad y la complejidad, por eso reconocemos el mecanismo de una escritura que se torna juego de comienzos y recomienzos en una multiplicidad de placeres. De los tres autores que forman parte de esta tesis, Denevi hace de la reescritura su estilo, una metamorfosis constante, juega a calcar cada libro suyo, el de otros, las historias de la literatura clásica universal, el pasado, el presente y el futuro de personajes solitarios, abandonados, condenados o encerrados en sí mismos, alejados de la sociedad que se exponen ante ella travestidos, enmascarados.

Los personajes pueden ser visto desde una “transformación positiva” y una “metamorfosis frustrada” (Piña 1983); en la primera tipología encontramos a Camilo Canegato y Pascual Pórpura (*Rosaura a la diez/Pobre Carolina*), Leonidas Arrufat (*Ceremonia Secreta*), Adalberto Pascumo (*Un pequeño café*), Reina Coral (“La redención de la mujer caníbal”); en la segunda aparecen los hermanos de *Los asesinos de los días de fiesta* y por lo tanto de *Música de amor perdido*, Connema y Teófilo Basílides (“Llamados y elegidos”), Marco Denevi (“Viajeros insomnes en trenes nocturnos”) y el espectador de la serie de cuentos “Los crímenes del espectador” del libro *Parque de diversiones* (1970).

A medida que se alejaba, y libre del asedio de Cecilia, la antigua Leónidas Arrufat revivía en la falsa Guirnalda Santos, su espíritu cobraba fuerza. Se sentía crecientemente intrépida, lúcida y segura de sí misma. Se había





vestido como una muerta, se había peinado como la muerta; estaba, pues, disfrazada. Y como a todos los disfrazados, el disfraz le aseguraba la audacia y al mismo tiempo la impunidad. Por lo demás, lo tenía todo muy bien pensado. (Denevi. 1991:85)

El doblez (o la multiplicidad) es la congruencia de experimentar una realidad otra donde el exceso solo lo maneja quien lo conserva como tesoro tras la investidura prestada. El miedo de Leónidas se pierde cuando el personaje de papel encarna a otro de igual condiciones lingüísticas (Guirnalda Santos y Balena), y como actriz-creadora configura universos continuos con las migajas de relatos que recupera oculta tras las puertas; su acto es complejo ya que un mismo cuerpo se mueve en planos distintos –a veces como protagonista, a veces como personaje secundario- en un mismo escenario. La metamorfosis da lugar a una escritura de bambalinas, de utilería y de tablas. Leónidas, como varios personajes de Denevi, se sitúa en el centro del acontecimiento de tinte teatral.

Otra transformación es la Lucrezia en Esmée en *Los asesinos de los días de fiesta*:

Como si largos años de preparación, los años de sus repetidos sueños, la hubiesen entrenado para esta metamorfosis, Lucrezia es otra persona. Del efebo que hacía el *travesti* no quedó nada, ni la estatura, porque para igualar su talla con la de Esmée ahora se empina sobre tacos de diez centímetros de alto que además le han afeminado la forma de caminar. Pero es que ha cambiado las inflexiones de la voz, los modales, hasta el carácter. Antes tan varonil tan dejada que ni los labios se retocaba nunca, andaba con el pelo alborotado y las uñas comidas, y siempre oscilando entre la insolencia y la despreocupación. Ahora ha sacado a relucir, no sabemos de dónde, el cuerpo y el alma de una mujer fatal.

La melena retinta, las cejas anchas y negras, las pestañas recargadas de rimmel, los párpados sombreados, la piel como una película de nácar, las uñas larguísimas y barnizadas de rosa. Los vestidos ligeramente extravagantes (ligeramente provocativos), los perfumes y las joyas la vuelven irreconocible. Y luego esos pasitos de torero, ese sentarse sobre un merengue... Sospechamos que alguna vez, a solas, ha debido de ensayar delante de un espejo.

Nosotros la miramos y nos parece mentira que sea Lucrezia. (Denevi. 1972: 129-130)





La narración desnuda el proceso de creación del personaje teatral, el pasaje artesanal que vive un cuerpo cuando toma los rasgos de otro para habitarlo, acto que pretende trasladar el escenario a la vida cotidiana, a la vida misma, y así Lucrezia-actriz-persona, que ya no es ella misma, deja de interpretar para “ser” la otra, protagonista de un universo metaficcional. Este fragmento sintetiza el proceso corporal, emocional y circunstancial de los actores-personajes denevianos en general, nos coloca en una butaca para ver el detrás de la puesta.

La metamorfosis integral (cuerpo, mente, “ser”) deviene liberad, posibilidad de enamorarse, de crecer, de ser feliz ante un espacio ficcional cargado de sujetos encerrados-fracasados, pero también conlleva crisis ¿la huida, la muerte?, y una resolución diversa en las distintas versiones. Denevi juega con los finales de sus relatos que cuentan la misma historia. “Me enamoré perdidamente de Cáceres. Y ahora sé que enamorarse es como desnudarse. Es ser uno mismo sin ningún engaño ni disfraz.” (Denevi. 1972: 210) El personaje pasa a ser actor y luego nuevo personaje, desde ese último rol vive la experiencia del drama clásico: presentación, conflicto-revelamiento-resolución. El personaje como representación del sujeto es un fragmento que se multiplica en trozos de sí y de otros, es erizo y fractal, acontecimiento.

El travestismo es una constante en la narrativa del autor y en cada relato toma matices particulares: Lucrezia como “Esmée = mujer fatal” representa la concepción de mujer/instrumento, vía de acceso a un beneficio económico-social y por lo tanto, aparece provista de una sexualidad hiperbólica, desenfrenada y propia de las “mujeres de la vida”. Esta concepción negativa que tienen los personajes responde a una particularidad que cuentan los hermanos y que los excluye de la posibilidad del amor y del sexo: la fealdad.





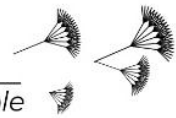


La transformación de Lucrezia se frustra al llegar a un límite infranqueable: el amor a un hombre. Piña observa que estos personajes aman las cosas, lo material, un tópico recurrente en Denevi, como por ejemplo en la minificción “Realismo femenino” en el que Teresa Panza honorifica a su esposo recién cuando lo iban (en broma) a nombrar gobernador de Barataria. Las buenas mujeres son las madres, las hermanas y las tías solteras (otro texto que retrata este planteo de modo contundente es *Enciclopedia secreta de una familia argentina* y *Una familia argentina*), la que logra casarse forma parte de las anteriormente descriptas.

En un plano positivo, Reina Coral del cuento “Redención de la mujer caníbal” comparte con Lucrezia la transformación sexual desde el lugar del género masculino/femenino que abre otra veta en la tónica deneviana: el travestismo, la homosexualidad y la metamorfosis. Abadie (2012) analiza este proceso en la novela *Nuestra señora de la noche*, aporta que el travesti rompe con la polaridad masculino-femenino ya que envuelve y transgrede la dicotomía al desestabilizar el orden, resistir y subvertir lo estipulado socialmente. Escenifica la metáfora de la máscara como significante ambiguo, como índice de una individualidad escondida, una figura que toma el aspecto de otra identidad, un tercero. El travesti es una metáfora de la hibridez genérica y discursiva propia de Denevi (Abadie, 2012).

En las formas breves, por ejemplo, hallamos la metamorfosis en todas las versiones sobre Tiresias en: “Tiresias y Tiresias” de la sección “El amor a través de los amores” en *Parque de Diversiones 1970*, “Reflexión sobre el travestismo” en *Reunión de desaparecidos*, “Una opinión autorizada” en la sección “Concilio universal del amor” de *Parque de diversiones II*, en los Pensamientos del señor Perogrullo en *Falsificaciones 1984*, y “Ventajas de la bisexualidad” en *El jardín de las delicias. Mitos eróticos*.





El tema de la homosexualidad-amor también aparece en “La virtud de la mujer” en la que la hija del timonel de la nave Argos, junto a Jasón y sus amigos parten en busca del Vello de Oro; allí ella se traviste de varón –para conservar su virtud- y se hace llamar Teófilo. El otro, “La mujer ideal para el perfecto machista”, cuenta cómo Onfalia, la reina de Libia, practica el lesbianismo con un Hércules disfrazado de mujer; en *Falsificaciones* encontramos “La reina virgen” la historia del travestismo de hombre a mujer que vive la reina Isabel promovida por su madre; “El amor que no se atreve a llamarse amor” sobre Napoleón y Alejandro I de Rusia.

Leer, escribir, reescribir y jugar, parece el mecanismo de divertimento del autor en varias ocasiones; en Denevi se vive la sacralización de los ritos, de los mitos, de la historia, de la literatura y del hombre mismo. En “El amor a través de los amores” y “Concilio universal del amor” de secciones de *Parque de diversiones 1970* y su versión II 1979, compila fragmentos de los amores más destacados en la historia de la literatura y la Biblia, así encontramos, por ejemplo a Dido y Eneas, Dante y Beatriz, Helena y Paris, Sansón y Dalila, Laura y Petrarca, Venus y Adonis, Otelo y Desdémona, La madre Celestina y el viejo; y recupera relaciones homosexuales con los personajes de Alexis y Coridón, para sumar a la lista anterior. Aquí estamos ante la primera manera de comprender la serie, el ordenamiento del autor por un eje temático.

El tema de la metamorfosis y la identidad aparece conectada la idea del “ser nacional”, un ejemplo evidente es la “serie manuelisma” integrada por las novelas *Manuel de historia*, *Enciclopedia secreta de una familia argentina*, *Una familia argentina*, el cuento “La cara del tío de Europa o Epítome de Historia Argentina” en *Salón de Lectura*. En los tres últimos títulos cuenta la historia del prototipo de una familia argentina desde las raíces españolas hasta el asentamiento y el paso de las





generaciones en el país; con estas producciones el autor constituye una saga, según la definición canónica.

En este sentido y recuperando el epígrafe del apartado que habla sobre fragmento, nos interesa pensar en la obra de Denevi como un “calco” que se reproduce al infinito en pequeños fragmentos de incidentes que guardan relaciones entre sí mediante situaciones, conceptos, personajes, etc., ¿Cuánta diferencia hay entre los hermanos de *Los asesinos en los días de fiesta* y los integrantes de los argentinos? Ninguna, la radiografía nos indica el pliegue del mismo cuaderno de anotaciones, el rastro de la máquina de escribir que deja ver al trasluz las letras combinadas con anterioridad. Retomamos el término “Manuelisma” que lo define Denevi en *Manuel de historia*, una novela-ensayo que falsamente intenta posicionarse como introducción a las siguientes:

Buscó el vocablo manuelisma, leyó: “Manuelisma: parónimo o parodia de aneurisma. Designa una enfermedad mental endémica entre los habitantes de Buenos Aires. Sus manifestaciones consisten en la mitologización del pasado, en la negación del presente y en la afirmación apodíctica (sic) de un futuro utópico. Cf. Manuel de historia, de Ramón Civedé”. (Denevi. 1999: 14)

Esta es la síntesis del “ser argentino” que parodia el autor: “mitologización del pasado, la negación del presente y la afirmación apodíctica de un futuro utópico” son instancias que habilitan la utilización de la máscara, la impostura del cuerpo en una transformación feliz o “poco feliz”, el juego entre el ser y el parecer constante, el carnaval bajtiniano al servicio de un personaje que esquiva (su) (la) realidad, que la mira al sesgo.

Denevi habla de la personalidad argentina como propia de la juventud y la adolescencia; si el argentino es fanfarrón, si es susceptible, es por su inseguridad, típica de esta franja etaria, siempre pendiente de lo que dirán “como cuida el muchacho tener





una moto reluciente y un reloj último modelo, porque detrás de esas objetividades, él esconde una subjetividad todavía dudosa.”<sup>104</sup> Esta teoría sobre el “ser argentino”, la desarrolla en su novela ensayística *La república de Trapalanda* a través de la voz de un extranjero, estrategia que emplea también en *Manuel de historia*, y que le permite desarrollar con total libertad su opinión sobre el país, sus habitantes, la política; toma prestada la máscara de sus personajes para salir al escenario sin culpas y cargos. Trapalanda, dice, es la síncopa de “tierra de trápalas”, refiere a una verborragia sin fundamento ni sustento, embustera, es el país que habla mucho y miente mucho. (Cf. Denevi. 1989: 7-8)

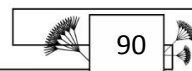
En este marco aparecen relatos que ubican un punto clave de su denuncia política-económica-social y con la que configura sus personajes: la burocracia. A modo de ejemplos citamos a *Un pequeño café*, “¿El primer cuento de Kafka?” en *Falsificaciones* y “Día de asueto para un oficinista cansado” en *Salón de lectura*; ficciones que grafican la degradación del hombre encerrado en las oscuras oficinas del servicio público. Los seres de papel de Marco Denevi parecen los héroes trágicos clásicos, tienen un destino predeterminado que de una manera u otra niega el amor y la felicidad.

José María Carranza (1972) destaca tres sectores en las obras de Denevi, el primero corresponde a “relatos de misterio”, el segundo a “narraciones cortas” y el tercero al de “crítico social”.<sup>105</sup> Bajo este último conglomerado, el crítico observa la deshumanización del hombre debido a la técnica y actividad burocrática en las fábulas y en la obra de teatro *Los expedientes*; en la fábula el autor narra la pérdida de la libertad

---

<sup>104</sup>Cf. Denevi, Entrevista en la Revista Pájaro de fuego Año III, N° 29, 1980

<sup>105</sup> Hay que destacar que este crítico hace un análisis de una parte de la obra del autor con lo que establece este modo de clasificar la obra deneviana que podría resultar poco abarcativa, escueta, incompleta. Recurrimos a su lectura para ampliar un poco más el aspecto de lo social y el tópico de la burocracia en su obra.





individual, de la dignidad personal y de la apreciación de lo bello en la naturaleza producto de la dependencia del hombre a los avances de la sociedad industrializada.

Los principales rasgos que destaca son: la subordinación de los individuos a la máquina, su deshumanización y alienación; el estereotipo y la rigidez de los comportamientos individuales, la pérdida de la identidad, la masificación; la aceptación indiscriminada de elementos y valores; la pérdida de la obtención del placer; el aumento de crisis y enfrentamientos personales, sociales; la desaparición de la vida privada, de la intimidad; y, la desvalorización y el olvido de la naturaleza. (Cf. Carranza. 1972: 480)

Ubicamos los aspectos que tienen como eje en una perspectiva que gira en torno a una concepción de la realidad próxima a la dostoievskinana y kafkiana: mediante la polifonía (en las voces plurales de los hermanos en *Los asesinos en los días de fiesta*, en los narradores de *Manuel de historia*, por poner algunos ejemplos evidentes), el rizoma que se constituye con estrategias escriturales, modos, personajes recurrentes que retratan al hombre alienado socialmente por factores meramente individuales, que rondan la psicología del sujeto con su entorno familiar y particular. Nos aventuramos a jugar con la idea de que esos personajes solitarios, encerrados son un fragmento de él mismo.

El apócrifo y la reescritura. Como último paseo por la madriguera Denevi queremos volver al tema de la reescritura, pero con un aspecto particular: el apócrifo. El primer dato que surge en nuestro viaje subterráneo es el de Ramón Civedé, autor de *Manuel de historia*, nombre que aparece, cronológicamente, antes en *Falsificaciones* con la autoría del mini-drama “No hay que complicar a la felicidad” que integra la serie “Festival de Stendal” en la que la voz se prolonga, intenta cobrar verosimilitud y confundir al lector deneviano: Ramón Civedé ¿es real? El disfraz y la máscara reaparecen cada tanto de maneras distintas en la obra de Denevi.





En las ediciones de 1966 de *Falsificaciones* el autor juega a ser un compilador quien falsamente fragmenta, ordena y edita un conjunto de textos breves de escritores internacionales<sup>106</sup> y con ello pone en tensión, paródicamente, la idea de autor tras desplazar los sentidos de cada texto incluido en relación con la totalidad de libro. Denevi retoza a no ser el creador de estos micros-universos, pero como compilador lo es. En las ediciones de 1969 y 1977, agrega una pieza más al juego de autoría de las falsificaciones: J. B. Adenet, Vizconde de Saint Rocher, de la Academia Iliria, un traductor, quien reconoce en la figura de Marco Denevi la autoría del libro sin borrar las múltiples voces que se van desfilando por sus páginas, pero que en la versión de 1984 despeja de confusión y asume el conjunto bajo su responsabilidad.

*Falsificaciones* representa el ritual de la lectura, el mecanismo placentero e incesante que vive Denevi como lector múltiple, tanto en el juego de la voz autorizante y responsable de los textos como en la reescritura de historias ya conocidas, como un traductor intersemiótico que toma un texto en un código y lo transforma en otro, y como un lector que desde su configuración ya se manifiesta como múltiple.

### **2.3.2 Isidoro Blaisten**

El devenir animal en Blaisten se constituye en movimientos circulares que van desde sus cuentos, el género más desarrollado por el autor, a sus minificciones, a sus ensayos literarios disfrazados de narración. Su voz y estilo en estas formas asientan una

---

<sup>106</sup> Los nombres que aparecen en las versiones de 1966, 1969 y 1977 de *Falsificaciones* son: Jordi Liost, N.N, Lu-Chang, K, Omar Denice, Karol Szewski, Ch.Ph. Garma, Ascanio Baielli, Ambroise L'Hermite, Alfonso Sayarte Muñoz, Alessandro Pocci, Omar-ben-Budur, Nizam Al-Din Fiaz, Sacha Eutiujova, Leopoldo Garnerius, Thomas Liscott, Ramón Civedé, Michéle Pourrat, Pavel Jodnik, Anónimo, Penco Zavor, Jerónimo de Zúñiga, Cecil Barrow, Darío Vekmen, Rabi Ishaq ib'Ezra, Mao Chen y Hong-Shu, Gaspar Pfefferkon, lector, Alexis Karavoikiris, Marqués da Casa Branca, Gottfried Wacht, Federico Nietzsche, Man-ibn-Nyam, Gaspar de Fábregas, Romero do Bom Sossego, Humberto Menvielle, Sahwany Rao, Matías Abellán, Pat Kilkee, Maurice Aréne, Ludovico Strozzi, Georges Cahoon, Marco Denevi, Aglaofón, Bertrand Huguet, Carlos Ríos Puga, Izumi No-Izumo, Paul van der Geest, Joaquín Tolosa, Charles Levée, Ivan Dorseme, Nikolai Krakochenko, René Vico.





impronta realista social marcada desde una perspectiva lukacsiana en la que la denuncia social se suaviza mediante el humor y el absurdo en las acciones y las conductas de sus personajes.

Felicidad y nostalgia, optimismo y melancolía, la salvación de los desdichados son los tópicos recurrentes en la obra del autor; además de la búsqueda del lenguaje del pueblo a partir de la irrupción del lunfardo, de la convivencia o participación del tango que se injertan en la voz de los narradores, de los personajes, del ensayista, el empleo de frases de uso popular, de refranes.

La obra de Isidoro Blaisten se compone de los siguientes títulos: *Sucedió en la lluvia* (poesía, 1965), *La felicidad* (cuentos, 1969), *La salvación* (cuentos, 1972), *El mago* (formas breves 1974, 1991), *Dublín al sur* (cuentos, 1980), *Cerrado por melancolía* (cuentos, 1982), *Anticonferencias* (ensayos y formas breves, 1983), *A mí nunca me dejan hablar* (cuentos, 1985), *Carroza y reina* (cuentos, 1986), *Cuando éramos felices* (ensayos 1992), *Al acecho* (cuentos, 1995), *Antología personal* (miscelánea de *Dublín al sur*, *Carroza y reina*, *Cerrado por melancolía*, *Al acecho*, *Anticonferencias*, *Cuando éramos felices* y *El mago*, 1997), *Voces en la noche* (novela, 2004) y finalmente *Cuentos completos* (2004).

Creo que hay dos realidades y que siempre lo que nos sucede a nosotros es paralelo a lo que le acontece a otro. Esta simultaneidad fue mi obsesión. Lo sigue siendo. Por eso creo que en estos cuentos, como en la vida, el humor y el dolor cumplen su inesperado destino. (Blaisten 2004, 191)

Estas palabras del prólogo de “Dublín al sur” en los *Cuentos Completos* habilitan la lectura de cómo la ficción se torna su lugar de plasmación de momentos sociales y morales con una importante cuota de humor y parodia al cinismo de las clases sociales y el capitalismo, la necesidad de encontrar un lugar para la salvación. Reír, soñar, sufrir





en la paradoja de la existencia, una exposición de la realidad argentina que estimula la risa para suavizar el impacto del destino<sup>107</sup>.

Isidoro Blaisten, junto a otros escritores argentinos de entre 1959 y 1970, es considerado un narrador social. Se ubica en un grupo de cuentistas que recupera ciertas líneas del marxismo europeo en materia estética, lo que se ve plasmado en la circulación en revistas como *Hoy en la cultura*, *La gaceta literaria* y el único número de *Literatura y sociedad* donde asimismo aparecen opiniones de Lukács, Della Volpe, Goldmann y Salinari (Scalabrini Ortiz 1986). En esta última, también, emerge una interesante actitud de defensa del boedismo, escuela que, entre sus varios temas e integrantes, propone cultivar el realismo desde un matiz social con una marcada impronta fundada por Roberto Arlt, quien da comienzo a una provocada revolución formal en Argentina. (Contreras 2005, 2006, 2013).

Esta tendencia en Blaisten adquiere, a lo largo de sus cuentos y sus formas breves, una particularidad: los sujetos viven el desengaño de una clase social mutilada por el capitalismo. Ello lleva a los personajes al desempleo, al fracaso, la pobreza y al desencanto, pero ante una crisis, proyectan empresas y sueños extraños, lo que induce una fragmentación de la realidad en una perspectiva singular de la que los protagonistas deben volver, un recorte que encarna aspectos del discurrir histórico.

El posicionamiento marxista y más específicamente lukacsiano del que procede la narrativa de Blaisten alude a una concepción del mundo cuyos ejes se basan en los conceptos filosóficos de destino y melancolía, disfrazados de humor. Estos rasgos lo distinguen como escritor realista porque su *pathos* artístico, el problema de su valor

---

<sup>107</sup> Parte de estas primeras reflexiones sobre la obra de Blaisten fueron publicadas en el artículo “Isidoro Blaisten y los deslizamientos simbólicos: entre la imagen y el relato realista” en *Microtextualidades. Revista Internacional de microrrelato y minificción*. N°6, 2019. Editada por la Universidad San Pablo CEU. <http://revistas.uspceu.com/index.php/microtextualidades/index>







poético, resulta de su participación en la vida social, en la clase media-trabajadora. Es un participante, no un mero contemplador.

Blaisten enlaza orgánicamente el hombre privado y el individuo social. La relación capitalismo-alienación atraviesa su obra desde los cuentos más extensos hasta los microrrelatos. En este último caso, sin embargo, aparece algo particular que es el conflicto ideológico y el intento de revolución ante la hegemonía social-económica de un burgués en decadencia.

Blaisten crea un realismo que muestra los distintos procesos de enajenación experimentados por una serie de sujetos en situaciones de deshumanización; con esa multiplicidad se configuran individuos que son eco de la totalidad social. En sus últimos libros de cuentos el autor agrega, a manera de representación, el ridículo, el absurdo como resistencia, pero también como fármaco.

En *Cuentos anteriores* los distintos personajes experimentan hechos de extrema desigualdad y reaccionan de modo normal ante ellos. En *Dublín al sur* y *Cerrado por melancolía* las prácticas de revolución social se manifiestan por acontecimientos que escapan a lo normal. Son una forma de evasión ante situaciones poco felices. En “La salvación”, lo desatinado se cuela en las acciones de los personajes, que como comprador-vendedor ven la posibilidad de salvación de un individuo en un objeto.

El realismo blaistenano permite la introducción de bisagras para plasmar momentos de crisis individuales que son producto de factores sociales.

En el relato “La felicidad” dos amigos que han sido abandonados por sus esposas y despedidos de sus empleos, se reúnen un día e idean una empresa que busca “cosas” perdidas en la calle y las venden a las personas que necesitan esas “cosas” para ser felices; para ello, generan fichas donde anotan los objetos que quieren las personas y





cuando los encuentran, los contactan. De ser pobres y marginados pasan a ser millonarios. Ahí resuelven su felicidad.

El objeto transfiere la realidad objetiva a una ilusoria para la clase media-baja. En “Última empresa”, la arena es el mecanismo de deseo. Cosas/acciones que carecen de sentido lógico llevan a los personajes a pasar de una acción normal a una anormal, miran la realidad de un modo ebrio, incognoscible e incomprensible. En estas narraciones los objetos son los instrumentos de los destinos humanos, son el símbolo ideológico de la poética blaistenana.

En las dos versiones de *El mago* y en *Anticonferencias*, textos que forman parte del corpus de la tesis, también encontramos marcas que aluden a la tendencia realista-social. En *El mago* temáticas como lo profético/la adivinación, lo mítico, lo lúdico impulsan el abordaje social, realista de los destinos humanos.

En la sección “Cuentos cortitos así”, el microrrelato “El equilibrista” expone, a partir de un objeto como “médium” (la cuerda “floja”), cómo se conjuga lo lúdico con la reflexión social: el equilibrista del circo, lo espectacular, el entretenimiento frente al acróbata con la habilidad para moverse en una sociedad capitalista y desigual. “Estar en la cuerda floja” es una frase popular que tiene su origen en el entorno judicial, inscripta de desigualdad en las que se encuentra una persona socialmente.

Lo mítico aparece de varias maneras: a través de la referencia directa, como por ejemplo al Ave Fénix en los relatos “El ave Fénix, su señora y los perros” y “Otra del loro Fénix”, o mediante narraciones que rozan los límites de la fábula donde toman la palabra las cosas, no tanto los animales o las personas como en “La alfombra mágica”, “El tobogán, la arena y el lechero”, “El grabador, la ventana y el genio”, “La frazada, el verano y la frustración”. También surge en la figura mítica de carácter folclórico de “el hombre de la bolsa” en los microrrelatos “La bolsa, el pelo y la negación” y en “Historia





de la peluca pateada por el hombre de la bolsa”, un sujeto marginado como “linyera o pordiosero” o un posible trabajador golondrina que lleva una carga simbólica de “¿asesino-secuestrador-abusador?”, los estigmas de las clases sociales.

Acerca de lo profético, en la edición de 1991 en la sección denominada “El revés de los refranes”, compuesta por 20 relatos que tienen como título una frase sentenciosa, se advierte que en el meollo de cada narración se origina una transgresión o justificación disparatada de la ficción propia que contiene cada dicho.

“Libros canónicos del Antiguo Testamento en que se contienen los escritos de los doce profetas menores” dice el DRAE sobre lo profético. Ambas ediciones de *El mago* nos ofrecen los relatos “Los hermanos corsos”, “Compite con tu hermano y verás lo que pasa”, “Adonai”, “El asceta mendicante”, en los que surgen personajes/acontecimientos próximos a los incluidos en la Biblia, los hermanos corsos-Compite y Sinpite/Caín-Abel; Adonai/carpintero/Dios (Adonai es uno de los nombres de Dios en hebreo), el asceta mendicante/Jesús.

“El asceta mendicante” es un salvador que, a diferencia de Jesús, tiene un “estipendio” declarado, un precio para cada dolencia o malestar que se ajusta a la condición social de aquel que recibe su don. Lo figurativo se descubre en este relato desde la configuración del personaje narrador cuyas características son visibles en el título: asceta-persona que busca la perfección espiritual, rechaza lo mundano /mendicante, mendigo que ofrece y cotiza sus servicios según la capacidad monetaria que detentan las fachadas de las viviendas –como primer signo de clase-. La sutileza psicológica invade este relato para mostrar un frente hacia la inhumanidad del capitalismo; la enajenación burguesa que derrama y aniquila al proletariado.

Las expresiones “unidades de vivienda”, “núcleo habitacional” son los signos/índices del gobierno peronista y de la influencia de Eva Perón en la





conformación de una política que atendía a la distribución habitacional. El sueño de la casa propia adquiere características particulares según los niveles sociales: la vivienda individual como representación de ascenso económico, como conquista burguesa y los barrios proletarios integrados en núcleos-bloques de viviendas. Rosa Aboy (2003) observa que estos modelos dan cuenta de distintos significados culturales en la Argentina del primer gobierno de Perón. La casa individual se manifiesta como instrumento que garantiza el ascenso de espacios de ocio y confort, sin amenazar el modelo tradicional de la familia ni el orden social, y el barrio obrero se exhibe como la materialización de la igualdad.

El acontecimiento que vive con la primera señora que ayuda el Asceta Mendicante es la sinécdoque de la crisis que atraviesa la burguesía como índice de revolución a la que el proletariado promueve para el cambio.

“Más tarde, la Cartilla Zhdanov y el realismo socialista nos iniciaron el plomo de izquierda” (Blaisten 1983, 21) En *Anticonferencias*, desde el discurso ensayístico, Blaisten juega a exponer sus recuerdos de adolescencia y su vida adulta desafortunada de escritor de clase media en fragmentos que dejan en evidencia su inicial apego al realismo, su discusión con la ideología de izquierda, sus miedos, sus influencias, el modo en que su vida se vuelve literatura, ilustramos con dos citas:

Mi obsesión es el fracaso. Cuando todos los jueves me veo comprando el Clarín, tratando de engañarme, empezando por atrás, leyendo la historietita de Viuti, dando vuelta las páginas como si no me importase, como si fuera un lector ingenuo, pero con la mente y la ambición puesta en un recuadrito, un recuadrito que dice “Los best-sellers”, buscando con espanto y desesperación dónde está mi nombre, en qué lugar, delante o detrás de quién, pienso en dos personajes: uno se llama Gregorio Samsa, el otro se llama Erdosain. (1983, 59)

Después todo fue distinto. La mayoría de mis amigos crecieron y cambiaron. Ayudados por los padres se casaron y fueron farmacéuticos, profesores de





inglés y/o francés, tenderos con tienda en el Once decorada como las de la avenida Santa Fe, vendedores de colchas y carpetas a domicilio repartidas y cobradas en Impala, tejedores que ya no vendían la obra de su industria a las hilanderías sino que la exportaban, o mercaban con frutos del país con sede en Concordia.

Mientras tanto yo seguía pensando que los burgueses eran burgueses. Pensaba esto y seguía viviendo en pensiones mal olientes, como un armiño o una rata cercados por el fuego o por el barro, y siempre preocupado por el dinero. Sin edad para ello seguí gritándole burgueses a los burgueses. Así fui envejeciendo como un resentido, pero eso sí no aflojé el tren de carrera ni me hice manso ni sobón. De esta etapa me ha quedado una profunda tristeza y una oculta compasión hacia mí mismo y hacia los demás. Mientras tanto, la figura de Sartre se agrandaba y yo comenzaba a leerlo. Entonces se me ocurrió que todos los grandes hombres que pretenden permanecer fuertes entre mucha gente terminan quedándose solos. (1983, 80-81)

En su maquinaria literaria las líneas subterráneas se mueven con diversas intensidades que van de una forma a otra, de relatos que viajan de la memoria del autor explayado en los ensayos, pero que se hicieron eco y justicia (desde el humor) en la ficción; al decir esto pensamos en Victorcito, su compañero de la escuela secundaria que al igual que él y otros soñaba con ser poeta, y lo lograba porque su condición social apañaba su ineficacia estética, así lo recuerda en *Anticonferencias*, pero el lector de *Dublín al sur* lo conoce primero mediante el cuento “Victorcito el hombre oblicuo”. Hay personajes que van y vienen de la realidad a la ficción, de la ficción a la ficción como Isidoro Fleites en “La puerta en dos” (*Dublín al sur*) y en “Versión definitiva del cuento Pigüé” (*Al acecho*), o Beto, Chochi y Tito que circulan por “A mí nunca me dejan hablar” (*Cerrado por melancolía*), “Príncipe de los vikingos” y “El crimen del diputado Estigmetti” (*Al acecho*).

El tango es la pausa, el detenimiento, el impulso de recomenzar, la irrupción de la escritura. El poeta que pone música de fondo mientras escribe, se suspende la mano un instante para apreciar la música, luego toma un verso y sigue.





En la sección “Notas” de *Anticonferencias*, Blaisten propone dos títulos abarcadores “Milagro en San Juan y Boedo. El día que Buenos Aires cumplió 400 años” y “Homero Manzi, la mariposa y los lirios del campo”, en el primero observamos quince versos de los tangos “Sur”, “Tal vez será tu voz”, “Ropa blanca”, “Malena”, “Milonga del 900”, “Mañana zarpa un barco”, “Ninguna”, “Barrio de tango” y “Mano blanca”, fragmentos de tangos que se cuelan en un relato, disfrazado de ensayo, contado en presente sobre la experiencia del poeta en Buenos Aires, en Boedo, sus bares, sus cafés, sobre su lugar como escritor, como librero. El tiempo verbal del discurso, el transcurrir de la música que se detiene y luego se incrusta en la escritura como pasaje de una acción a otra, de un recuerdo a algo vivido inmediatamente mientras sucede el discurso que involucra al lector. Se trata del fragmento que irrumpe y carga la narración de polifonía.

Los versos de los tangos incrustados como intermezzo disparan, además, la lectura fragmentaria, la aparición del recorte, la posibilidad de leer y comprender el universo porteño en cuotas. En “Homero Manzi, las mariposas y los lirios del campo” los 9 versos refieren a “Ninguna”, “Malena”, “Sur”, “El último gitano” y “Barrio” consiguen un descanso en la escritura y la lectura ante la reflexión que hace el autor sobre los *bets-sellers* frente a las obras canónicas.

En *El mago* el deslizamiento simbólico del tango se registra en dos signos que forman parte de la cultura porteña y de la semántica de este género: el lunfardo y el café/el bar como espacio de encuentro. En el microrrelato “La manzana y el simposio”, dos amigos se encuentran para comentar lo sucedido en un “simposio”. La parodia puesta en los parlamentos absurdos de los personajes cobra cierto realismo con la irrupción de “piola (despierto-abusador)”, que se visualiza al inicio del relato y con las palabras “picar (comer)” y la muletilla “che”. La antítesis que se genera entre lenguaje





del menú y las frases-palabras del lunfardo realzan el estilo crítico del autor hacia ciertos hábitos de la clase media argentina que busca posicionarse en otro estatus.

El humor es el escudo con el que Blaisten enfrenta la realidad. Otras expresiones sueltas aparecen en “Otra del loro Fénix” en la repetición “-Son mentiras, pájaro azul. Me quiere electrocutar, me quiere...” (Blaisten 1974, 45), el “pájaro azul” es la figura de una de las primeras marcas de yerba mate que se envasó y se publicitó en Argentina, también aparece en “Asceta mendicante”. Finalmente, el lunfardo se ubica en el remate de “Ladrones de gallinas” en la que Shakespeare le dice a Hamlet “Rajemos” (ídem, pág. 97).

Las frases hechas (“si nazco barrigón como vos y me fajan y me fajan” (1991:45)), los refranes, la parodia puesta en el uso de idiomas extranjeros como injerto desestructura y reconfigura un nuevo realismo, en “La alfombra mágica” aparece “Pero es surprise, surprise. Usted le tira y después me cuenta” (1991: 28), o en “Perduración del loro Fénix” se lee “And moment...Rian nest pas dificil cuando on a de la bon volonté....sailen plis....” (1991:50)

### **2.3.3. Hugo W. Amable**

Regresar a un viejo amor, inmiscuirme en una relación que arranca en el 2006 y que todo el tiempo vuelve en un perpetuo zigzag; retomar su literatura y evocar los recovecos de su madriguera nos lleva a revisar lo ya escrito y reflexionado sobre su obra, para ello es inevitable negar su “bio-bibliografía” como punto de partida, ya que su historia, su desplazamiento espacio-temporal juega un papel crucial a la hora de describir su configuración escritural.





Amable se hace eco de su tránsito, de su pasaje de Entre Ríos a Misiones en la década del '50, de su territorialización en la tierra colorada y en la lengua tergiversada, contaminada y múltiple de la frontera geográfica, cultural, social y política. Este panorama lo desafía, lo interpela en la conformación de un estilo plagado de huellas del camino, de excursiones a terrenos discursivos múltiples: la novela corta, el cuento, la poesía, el ensayo lingüístico, el artículo periodístico, la creación y ejecución de la radio, la dirección y escritura de teatro, y los paseos por instituciones como la Sociedad Argentina de Lingüística, la Academia Argentina de Letras, el Círculo de Periodistas Ignacio Ezcurra, por la Universidad Nacional de Misiones, entre otros.

Su andar letrado arranca en la década del 70 en la tierra misionera con: *Destino, novela poco ejemplar. Cuentos* (1973), *Mariposa de Obsidiana* (1978), *El leísmo misionero* (1980), *Tierra encendida de espejos* (1981), *Las figuras del habla misionera* (1983), *Paisaje tierra de luz. Paisaje de ensueño* (1985), *Los gentilicios de la Mesopotamia* (1990), *Rondó sobre ruedas y la Saga de Renomé* (1993), *El lenguaje de Perón* (1993), *Mis estilemas y otros poemas de tiempo incierto* (1997) y *La inseguridad de vivir y 20 cuentos sutiles* (1999). En 2019, la familia publica un compilado de cuentos, poemas y minificciones bajo el título *Narraciones, poemas e historietas literarias*.

Este mapa de la madriguera nos muestra a simple vista el primer aspecto en la obra de Amable: la preocupación por el género y la transgresión. En la mención al género reconocemos un límite que el escritor anticipa en sus obras a través de los títulos: “Destino. Cuentos” (título de tapa que en el interior se modifica por Destinos (relatos)), “La inseguridad de vivir. Novela corta, poco ejemplar”, “Paisaje de luz...Cuentos misioneros”. Ya desde el paratexto el autor propone un pacto narrativo determinante: “cuento”, “novela corta”, y más específico aún “cuentos misioneros”,







contrato que se quiebra en la lectura y por lo tanto desorienta al lector con fragmentos de otros géneros como el ensayo lingüístico, la carta o la reflexión sobre algún aspecto de la vida en general.

Amable necesita clasificar, determinar un orden, un “parecido, analogía, identidad y diferencia, clasificación taxonómica, ordenamiento y árbol genealógico, orden de la razón, orden de las razones, sentido del sentido, verdad de la verdad, ley natural y sentido de la historia” (Derrida. 1980: 25), colocar la nomenclatura le da la tranquilidad, la seguridad propia del académico de saber dónde está parado, desde qué lugar escribe, pero los múltiples roles que exhibe en el campo cultural le juegan una mala pasada, lo despistan en largas intervenciones que provocan una serie de perspectivas superpuestas.

La primera, lo que llamamos un “letargo en la narración”, a veces un intento de anulación, por ejemplo, el cuento/relato “Voces” en *Paisaje de Luz. Tierra de ensueño* aparece una conversación de tinte metafísico acerca de las voces de los antepasados que escucha uno de los interlocutores: la narración se desdibuja entre la situación de los hablantes y el recuerdo relatado.

La irrupción del lingüista se da en varios textos. En la novela *Destinos* reflexiona sobre el gentilicio “misionero” y “ruvichense”, la incorporación de las “notaciones” al final de cada cuento de este libro, la explicación del término Iguazú en “Cuidado con el tigre”, el empleo vocálico de la “r” en la pronunciación de un descendiente polaco en “Malentendido”, la aparición de las buenas y malas palabras, más la definición de “bromatología” en “La panadería”, la aclaración de “Item” al inicio del cuento “No se encuadra con en el ítem”.

Con respecto al dialecto misionero incorpora un vocabulario a la voz del narrador y de los personajes con perfecta conciencia del uso: “No existía el divorcio, nos separamos, simplemente nos dejamos –según familiar expresión del habla misionera...”





(Amable. 1978: 67-68). En este sentido, brotan en sus relatos palabras como “pituco”, “chimento”, “guaina”, “payesito”, “arreglapeitos”, “chivero”, “mboyeré”, “argela-a”, “carpir”, “capuera”, “porquería”, “mandioquero”, “empuado”, o expresiones como “que le dicen”, “miraban por ella”, “adelanto”, “a la gente allá”, “la Mariel”, “la Raquel”, “ni por pienso”, entre otros. Las minificciones inscriben en sus títulos las frases de uso, además del empleo de giros como “demasiado sufre uno en la vida” y nuevamente aparece el lingüista cuando expone la raíz de la palabra “persona” en “Así fue como sonó”, el origen de la fórmula “hablar a calzón quitado”, por dar algunos ejemplos.

A través del “letargo narrativo” se produce la segunda perspectiva en la escritura amableana: la brevedad. Quizás el punto de contacto que resulta interesante en la producción del autor es la conformación de una estructura ficcional ajustada a reducidas extensiones. Tanto sus novelas como sus relatos en general tienden a la brevedad dada la incorporación de detalles lingüísticos o explicativos del contexto que será escenario de las acciones, retratos de los personajes, etc., que expande los límites de la narración con enunciados explicativos que van en desmedro de lo ficcional.

La brevedad como constante se evidencia desde la nomenclatura inscripta en los títulos hasta la conformación textual. Al recorrer las páginas de *Paisaje de luz*, *Tierra de ensueño*, *Tierra encendida de espejos*, *Rondó sobre Ruedas* y *la Saga de Renomé*, *La inseguridad de vivir* y *20 cuentos sutiles*, se ven relatos que no pasan las dos carillas de extensión y en algunos casos, en un pequeño cuerpo contiene varios episodios condensados como en el cuento “La cariyú”.

Pero la brevedad florece como estilo en el corpus que conforma la sección “Historietas literarias” compuesta íntegramente por minificciones. En investigaciones anteriores (Román, 2012) la lectura en clave genética de este último conjunto muestra dos cosas: uno que dado el uso del papel y el empleo de la máquina de escribir, primero,





y la computadora, después, produjo sus microrrelatos en paralelo con sus cuentos y novelas cortas, segundo la preocupación por la denominación “cuento corto”, “relato breve” tachado en sus tapuscritos. Ante la duda suma una nueva manera de llamar a las formas breves: “historietas literarias”, historias/cortas y así recupera la paz ante la incertidumbre.

La tercera perspectiva apunta a lo que llamamos “relato interrumpido”. La fragmentación comprende un espectro de matices diversos: textos íntegros, palabras, frases/oraciones, sonidos, imágenes, etc. la inclusión de una lectura sobre el uso de un término también puede pensarse desde esta mirada.

En un conjunto de relatos de Amable integrado por “Caridad” (fragmentos de la Biblia sobre la historia de una mujer en particular), “La locutora” (papeles o cartas del enamorado de la locutora), “Cartas y publicaciones” (cartas y avisos en diarios), “Obstinación fatal” (fragmentos de narraciones), “Voces” (conversación), “La balsa MOP” (cartas) y “Roma me debe una gran fortuna” (inserción de los pensamientos en formato narrativo del personaje), las historias se narran mediante la discontinuidad, en intervalos a través del injerto de otro texto como germen cuyos límites están fracturados, desgarrados para otorgar un sentido total al que lo integra.

Cada trozo representa un micro-universo de ficción que al unirse con los que componen su conjunto determinan una semántica, el lector puede interpretar cada cita de la Biblia, cada carta o narración incorporada como totales y propias de sentido, pero al integrarse a la voz de un narrador que las recupera y las teje con su discurso toman otro significado, quizás más acabado, más profundo.

El tema hace a la forma y la forma al tema dicen los románticos, con esta premisa es factible pensar que Amable recupera su tránsito de Entre Ríos a Misiones y de Oberá a Posadas, de Oberá a cualquier punto de la provincia mediante la configuración de lo





que denominamos “ficciones sobre ruedas”, ficciones que lo conducen a su “destino”.  
¿Implica esto una cuarta perspectiva?

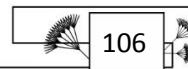
Los relatos de Amable pueden ser pensados como estructuras narrativas o sintaxis espaciales productoras de geografías de acciones, de acciones determinadas por la mirada del “recienvenido”<sup>108</sup>. Estas derivan en lugares comunes con una ubicación muchas veces definida: Misiones (Román, 2012). Las estructuras “organizan los andares. Hacen el viaje antes o al mismo tiempo que los pies lo ejecutan” (De Certeau, 2000: 128).

El transporte como cronotopo en la obra de Amable puede darse de dos maneras, la primera es aquella en la que el vehículo (automóvil, tractor, camión) actúa como medio para llegar al destino del sujeto que puede ser la concreción de un romance, la muerte, la consolidación de relaciones familiares, la búsqueda del “algo”, el vínculo con la comunidad. En esta categoría se ubican a “Con el diablo en el cuerpo”, “El ruidito”, “Malentendido”, “La balsa MOP”, “La bocina” y “El abuso”.

La segunda manera es la que el vehículo se convierte en escenario, el espacio de acción principal como en “Sensación” publicado en la antología *Cuentos regionales argentinos*, “Sol, HP y vértigo” de *Destino*, “La curiyú”, “Cuidado con el tigre”, “Tenemos auto”, “En el interior” en *Paisaje de luz. Tierra de ensueño*, “En aquel automóvil suyo”, “El ángel de la guarda”, “El camino desviado”, “Un lugar para la cita”, “Un surco viene y otro va”, “La guaina”, “Caravana de camiones” en *Rondó sobre ruedas y la saga de Renomé*. Este último libro es el más representativo de esta perspectiva, que permite una mayor cantidad de lecturas.

---

<sup>108</sup> La idea de “recienvenido”, que también la encontramos en las letras de Macedonio Fernández, cobra relevancia en la literatura misionera con la compilación de cuentos de cuentos de Nicolás Capaccio. Es el foráneo que descubre un territorio que lo maravilla por su paisaje, su gente, la cultura, etc, ese revelamiento se torna el motor de sus ficciones.





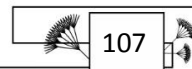
Si bien hay una preponderancia del tema amoroso en los relatos sobre ruedas, el viaje que realizan los personajes toma distintos matices y dimensiones. En “Un lugar para la cita” vemos que los personajes crean espacios a través de un constante recorrido, disparando a acontecimientos no narrados dispuestos para que el lector reconfigure nuevos espacios y situaciones.

En “Un surco viene y el otro va” se advierte el desplazamiento del hombre hacia su interioridad, mientras se traslada en un automóvil, ambos movimientos -del hombre y del auto- resultan simultáneos. El relato arranca *in medias res*. El narrador cuenta la fuga emprendida con otra persona en un auto. La narración implica la lectura sobre una serie de entradas: una marca del territorio determinada por la siguiente referencia: “Navegaba feliz en la noche serena. Y se me dio por tararear la canción de los yerbales”. (Amable.1993:39).

En este cuento se oye algún eco del relato de Quiroga ya que se presentan dos sujetos, posibles trabajadores de la yerba, que infringen la ley y huyen. Surge el fantástico mechado con el espectro de una mujer que -en vista del protagonista- puede ser una dislocación por el estado de somnolencia, una visión.

Por último, la idea de “Destino”. Si bien la historia ocurre completamente en el espacio/autor la temática del viaje/destino, también está presente: el tránsito por el lugar andado se manifiesta como un momento de liberación del individuo consigo mismo, donde la culpa y el deseo actúan de motores de la acción. Los espacios remiten a una escritura que nace del cuerpo y del pasado del escritor.

En “La guaina” se visualizan dos instancias de tránsito narrativo: en el primer párrafo se produce el abordaje de la “vieja” al auto, el viaje y la llegada a destino. Las direcciones permiten pensar que en cada desplazamiento de los personajes se crean espacios que, a su vez, generan repertorios de relaciones cambiantes y dramáticas entre





ellos. El cierre resulta predecible, pero sorprendente dado que se cumple lo predicho y el personaje muestra una actitud natural ante el hecho antes ocurrido. Los recorridos se presentan como sustento para la resolución de la acción y de la predicción de la payesera; los trayectos autorizan al autor a sintetizar la ficción y a la vez generar un clímax que involucre al lector en la historia a desencadenarse.

La temática del espacio conduce al eje/perspectiva en la producción del autor que Jorge Otero (2011) denominó “los relatos ruvichenses”, un conjunto de narraciones que tienen como escenario “Ruvichá” integrado por los siguientes textos: “Los guatambues”, “La fundación”, “Con el diablo en el cuerpo”, “Oh, la muñoca”, “La panadería”, “La torta de diez pisos”, “El vaticinio”, “La fotografía”, “Érase un cacique de nombre Oberá”, “El ángel de la guarda”, y finalmente, se puede sumar al corpus de Otero “La calle está dura” de las “Historietas literarias”. Se trata de narraciones sobre la fundación y la vida de un pueblo imaginario marcadas por la noción de progreso, de crecimiento (“Eso no hubiera ocurrido si no empedraban ni asfaltaban las calles de Ruvichá” (Amable 2018, 129)); un lugar que alberga y adopta a los reciénvenidos ofreciéndoles compartir e intercambiar las múltiples culturas que lo caracterizan. En este marco se inscribe el relato costumbrista en la obra literaria del autor. Recuperamos las palabras de Otero:

Ruvichá contiene los ingredientes étnicos, políticos, sociales y fundacionales de Latinoamérica, porque en sus relatos se los refiere del siguiente modo: una nueva oportunidad, un empezar de nuevo, un lugar no narrado por los cronistas de la Conquista y de la Nación, poblado de habitantes que vienen de todas partes del continente y del resto del mundo. En este sentido, el mundo ficcional referido por Amable, posiblemente opere como suplente del relato ausente. Así se configura un territorio que busca encontrar en su breve pasado geopolítico narraciones identitarias que aporten argumentos al discurso del Estado provincial y nacional y a la comunidad misionera. (Otero 2011, 8)





Y en esta idea de reconfigurar la identidad territorial y latinoamericana, reconocemos un corpus o línea de análisis que solo mencionaremos: “relatos históricos”, particularmente narraciones que recuperan extractos, fragmentos de la conquista. Lo podemos ver en “Los primeros” en *Mariposa de obsidiana*, “La intrepidez del amor”, “Malinche” en *Tierra encendida de espejos*, y “Obstinación fatal” en *Paisaje de luz. Tierra de ensueño*.

En la obra de Amable encontramos líneas de fuga en cuanto a los siguientes tópicos: el romance, la infidelidad, la muerte. De *Destinos* a *Rondó sobre ruedas* y luego en las “Historietas literarias” el espacio donde transcurren las historias es Misiones, sólo en la novela *Destinos* y en “La balsa MOP” hallamos referencias a Entre Ríos; en los relatos de “20 cuentos sutiles” los lugares enunciados son disímiles, poco definidos; en casos particulares podemos aventurarnos a suponer algún pueblo de la provincia como en el relato “El amigo de internet”, donde la “realidad” y lo “virtual” se conjugan en una trama narrada en un localidad de Misiones.

Los elementos de la ciudad, la presencia de los medios masivos de comunicación y su devenir se inmiscuyen en la ficción. Es factible subrayar que Amable comienza a ejercitar una nueva forma de narrar. Los puntos de convergencia con su narrativa se van ajustando cada vez más a la estructura reducida, a la fuerte tendencia al fantástico y a la compenetración de un escritor que visita con su escritura aquellos lugares que lo ubicaron en un sitio determinado del campo cultural.

En *La inseguridad de vivir* y *20 cuentos sutiles*, Amable relata un nuevo territorio dentro de su obra: la ciudad, y en correlato, los cambios producidos por la cultura de masas. La industria de la información y los medios masivos de comunicación instauran modos de interactuar en la sociedad, transformando, muchas veces, la identidad de los individuos. El escritor traduce la cultura teniendo en cuenta los alcances que tienen los





cambios tecnológicos en la periferia. El trayecto recorrido en una unidad temporal ahora está regido por las tecnologías, los medios de transporte; los límites provenientes de la velocidad transgreden en una marcha acelerada que se vuelve imperceptible para los agentes, el mundo organizado, la ficción y otras constelaciones simbólicas.

Amable, en los años de madurez de su escritura, se pone en contacto con el afuera para confrontar la cultura misionera con la cultura global y así pensar el universo desde el territorio. En ciertas producciones el autor deja vestigios -partículas, átomos, fragmentos- que indican una probable procedencia territorial, como parte de experiencias y recuerdos. Es aquí donde advertimos un proyecto creador en el que Amable reafirma su compromiso con la escritura y la sociedad. (Román, 2012)

Como sabemos, su salida de Entre Ríos en la década del '50 responde a factores políticos, aspecto que Amable hace cuerpo en su escritura. *Generación del 55* es una obra ensayística inédita que revisa y aporta detalles acerca del contexto socio-político de la época, la relación entre esa generación literaria y el peronismo, su denominación, los medios de comunicación y finalmente, los conflictos atravesados por el grupo. En este ensayo vuelve a señalar su postura a favor del peronismo que reafirma en el ensayo publicado *El lenguaje de Perón* y que resuena en su narrativa a veces de manera implícita y otras un poco más explícita como en el cuento “Los cuadros” de *Mariposa de obsidiana*.

Con ánimos de “dejar la puerta entreabierta” de la “madriguera Amable” es necesario mencionar un aspecto más de su narrativa: el relato oral. El estilo que toman los narradores de apelar a otro que “escucha o lee”, la inclusión o irrupción, como dijimos, de la voz del territorio, su dialecto, los giros del habla provocan una tensión paradójica entre la escritura y la oralidad por lo que los límites entre la lectura y la escucha sean permeables, lábiles.







**SEGMENTO III**

**Series (des)montadas**



### **3.1 Acerca de la serie: *Hacia un páramo***

Las seriaciones, frecuentes en los volúmenes de minificciones, revisten funciones diversas en relación con esta peculiar clase textual. La serie suscita en el lector una impresión de homogeneidad (varios microtextos hilvanados por la recurrencia de un mismo hipotexto, cuadro intertextual, tema). Dada la brevedad de los textos, la serie produce efectos de un marco general donde se engarzan fragmentos heterogéneos de una totalidad mentada por los títulos. (Colombo y Tomassini. 2000: 34)

Tomamos un libro de formas breves, ya sea de Marco Denevi, como por ejemplo *Parque de diversiones*, o del escritor chileno (para salirnos del territorio un instante) Diego Muñoz Valenzuela, como *Las nuevas hadas. Microrrelatos fantásticos*, y observamos a simple vista o en el “índice” (ese muestrario de conjunción fragmentaria) la presencia de títulos que acarrearán un conjunto de textos con una aparente relación entre sí, que recubren una franja de sentido graduada en el movimiento continuo, lineal.

El título se torna un operador de significación, es la escritura que engendra, el texto madre, vehículo que ordena y guía la producción y la lectura. La necesidad del conglomerado puede ser una pista para comprender el vértigo de la brevedad, ese mecanismo de escritura veloz, fugaz, placentero que complace y atemoriza ante su estructura casi efímera.

Una escritura (y también una lectura) en bocaditos, adictiva, glotona, que exacerba el tema, el personaje, el género, que acumula y se reitera en un todo. Aquí se asienta un modo de comprender la noción de serie que intuye la idea de conjunto de textos con características similares y dan la sensación de homogeneidad. Pero el espectro semántico acerca del término “serie” es un poco más amplio ya que es posible abordarlo desde diversos planos; a partir de un recorrido teórico y crítico se puede entender la serie como sistema literario, segundo, como grupo integrado de textos,





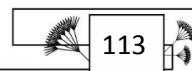
tercero como “regresión infinita” que puede alcanzar un solo texto, ¿o también un conjunto?

**Primera postura: la serie es un sistema que evoluciona.**

...el estudio de la evolución literaria solo es posible si la consideramos como una serie o sistema, como un sistema puesto en correlación con otras series o sistemas y condicionado por ellos. El examen debe ir de la función constructiva a la función literaria, y de esta a la función verbal. Debe aclarar la interacción evolutiva de las funciones y de las formas. El estudio evolutivo debe ir de la serie literaria a las series vecinas y no a otras más alejadas, aunque estas sean importantes. El estudio de la evolución literaria no excluye la significación dominante de los principales factores sociales. Por el contrario, solo en ese marco la significación puede ser aclarada en su totalidad. El establecimiento directo de una influencia de los principales factores sociales sustituye el estudio de la evolución literaria por el de modificación y deformación de las obras literarias. (Tinianov. 2008:139)

Una obra literaria se constituye en un sistema integrado por una serie elementos que entran en correlación entre sí, pero también con aquellos que pertenecen a otras obras-sistemas y con el sistema que determina un género, una época, toda la literatura. Si hacemos el intento de leer mal a Tinianov esta postura resulta interesante; la teoría literaria, la semiótica, la discursiva, la crítica y los tropiezos que dimos en la investigación exponen un panorama en el que es imposible leer una obra literaria sin comprender su conformación a la luz de sistemas como el social (la única serie que plantea el formalista como vecina de la literatura), el cultural, el político, el económico, el histórico, pero también con aquello que hace a la infra-lengua del poeta-escritor.

La literatura evoluciona mediante el flujo y el movimiento que vive con todos estos eslabones. Pero como no podría ser de otra manera, su posición parte de mirar cuál es la función constructiva del hecho literario en el interior de la obra y en su conexión con la literatura en general y de qué manera ese elemento/función evoluciona la forma.





Lo social se inmiscuye como una serie vecina con la que comparte la función verbal (¿y nada más?). Mediante la lengua, la literatura demuestra su función social.

**Segunda postura: conjunto.**

La acepción más recurrente de serie es la que comprende la noción de conjunto, ciclo, grupo, agrupamiento de cuentos o formas breves integrados –combinados, yuxtapuestos o bajo una misma visión del mundo- por un escritor o narrador a partir de un número determinado de estrategias o de “paradigmas de recurrencia”<sup>109</sup> como un título núcleo, la misma estructura genérica, un mismo personaje, las referencias intertextuales, la repetición de motivos, de narrador, de temas, etc.

Los supuestos teóricos de Brescia y Romano, Anderson Imbert, Mora, Pollastri y Zavala<sup>110</sup> exponen los inicios de los estudios sobre las series o ciclos en los aportes de Forrest Ingram, Garland Mann y Gerald Kennedy, con quienes comparten nomenclaturas y puntos de partida. Por ejemplo, Anderson Imbert toma el término de “ciclo cuentístico” de Ingram, recupera la clasificación que éste hace en “ciclos compuestos” (textos concebidos como un todo combinado), “ciclos agregados” (creados independientemente y agrupadas por yuxtaposición o asociación que pueden estar asociados por un tema o personaje), y “ciclos completados” (textos independientes que guardan un hilo conductor y que al unirlos el autor los unifica y completa).

A esta tipología, el teórico argentino le suma cuatro tipos de “enlaces”: “por encargo” (a pedido de un editor, por ejemplo), “cuentos intercalados” (el cuento incluido en el otro género), “asimilados por novelas”, “cuentos combinados por un armazón común”.

---

<sup>109</sup> Este término pertenece a Ingram y lo recupera Gabriela Mora en su artículo “Notas teóricas en torno a la colección de cuentos integrados” publicados en *El ojo en el caleidoscopio*. 2006.

<sup>110</sup> Estos autores forman parte del apartado teórico del libro *El ojo en el caleidoscopio* (2006), coordinado por Brescia y Romano, y dedicado al estudio de los ciclos cuentísticos, una bibliografía de gran aporte para discutir es tema en esta investigación.





Mora prefiere usar “serie” o “colección integrada”. Refuerza la importancia de que existe una relación entre los cuentos para que se ubiquen en esta categoría, de lo contrario se habla de “miscelánea”. La tipología a la que refiere responde a “ciclo cuentístico”, “colección secuencial”, o “colección parcialmente integrada”, modos que provocan un “efecto de totalidad” en el lector. Esta estudiosa dice que el fenómeno de autosuficiencia del ciclo es relativo ya que pueden existir grados de mayor o menor independencia. La clasificación genérica es un instrumento heurístico que incide en la producción y en la conducta lectural.

Pollastri y Zavala (2006) acentúan su reflexión en las series de minificción, adoptan como nomenclatura la palabra “ciclo” (la primera hace una distinción entre “ciclo” como circular, mutante, móvil, “cuento integrado” como conjunto compacto, y “colección secuencial” que conlleva un carácter lineal y progresivo) y reconocen, al igual que los anteriores, la variabilidad de tipos: la primera habla de “ciclos unidos por un intertexto” y “ciclos organizados por un editor” unido a un autor, un texto, un personaje. Zavala distingue “ciclos de ciclos” (con la extensión de un volumen autónomo) y “ciclos breves” (que forman parte de una extensión mayor), luego menciona dos estrategias de serialización: “hipotáctica” (series narrativas subordinadas por un orden sintáctico) y “paratáctica” (series coordinadas, pero autónomas y recombinables). El aporte de estos dos teóricos resulta de gran importancia para nuestro análisis; con Zavala compartimos las nociones de “detalle”, “fractal”, “espacio fronterizo y liminal”, “paradójico” y sobretodo “fragmento”, base para comprender las formas breves, también la constitución de series heterogéneas en base a novelas, cuentos, minificciones.

Pollastri otorga a la figura del lector el lugar de generador, de creador que los otros teóricos no hacen. Ven a esta figura como un colaborador, un cooperador que tiene





la tarea de hilvanar los sentidos que cada texto contribuye a la serie, de descubrir cuáles son esas huellas que deja el autor y que hacen a la puntada del tejido en su totalidad. Los postulados de Eco (1999) se cuelan en cada apartado que desarrollan estos teóricos. En la figura del editor, del compilador, la lectura es la encargada de entramar cada historia independiente a partir de estrategias unificadoras. Esto abre el juego para reubicar, des-colocar al lector en la configuración serial.

### **Tercera postura: regresión, paradoja, multiplicidad.**

En la búsqueda de teoría sobre la serie, leemos

...la forma serial se realiza necesariamente en la simultaneidad de dos series por lo menos. Cualquier serie única, cuyos términos homogéneos se distinguen solamente por el tipo o el grado, subsume necesariamente dos series heterogéneas, constituida cada serie por términos del mismo tipo o grado, pero que difieren por naturaleza de los de la otra serie... La forma serial es pues esencialmente multiserie. (Deleuze. 2010: 57)

Y más adelante en el mismo texto,

...cuando se extiende el método serial, considerando dos series de acontecimientos, o bien dos series de cosas, o bien dos series de proposiciones, o bien dos series de expresiones, la homogeneidad solo es aparente: siempre una tiene el papel de significante, y la otra un papel de significado. (Idem. Pp. 58-59)

La estructura del texto se caracteriza por ser “multiserie” ya que se puede considerar la convivencia de al menos dos series de acontecimientos, cosas, proposiciones designadas, cosas designadas, verbos, adjetivos, sustantivos, o expresiones, sentidos, designaciones lo que la vuelve heterogénea. En la superficie interna emergen las proposiciones o designaciones, en la externa los acontecimientos y estados de cosas. Es el lenguaje el que funda y desplaza de modo perpetuo las series que conviven en las superficies y lo hace a través de la paradoja. En *Lógica del sentido*





(2010), Deleuze propone su teoría de las superficies mediante un modo de escribir y leer la serie como acto y quehacer metodológico.

Un elemento paradójico en dos series oficia como diferenciante, como principio de singularidad; este artefacto no pertenece a ninguna serie o concierne a las dos, las articula, las manifiesta, las comunica, las ramifica, asegura la particularidad que determina los acontecimientos y a la vez la distribuye, la transforma constantemente en un devenir ilimitado, en una regresión infinita. El acontecimiento es singular en su repetición y por lo tanto diferente, único y múltiple.

Allí donde todas las series divergen empieza otro mundo, imposible con el primero. El mundo es la experiencia del sujeto. El sentido se organiza por puntos aleatorios-singulares, por problemas-preguntas, por series-desplazamientos. Cada acontecimiento potencia el eterno retorno, el devenir, la regresión de un fragmento singular, ideal, infinito e ilimitado; en este marco el hecho responde al tiempo del aión, se subdivide en pasado y futuro, es la punta recta que traza el punto aleatorio.

El dispositivo paradójico es a la vez palabra y cosa. El término, en las series, confiere su sentido en la posición que ocupa, la cual siempre es relativa. El sentido paradójico se subdivide al infinito en una repartición nómada. La paradoja deleuzeana se caracteriza por ir en dos direcciones a la vez.

Algunos años antes (1964) de su publicación de *Lógica del sentido* (1969), Deleuze estudia la obra de Proust a partir del signo (como el amor, el aprendizaje, por ejemplo) que es capaz de formar series (en plural) ya que cada signo participa de modo singular en distintas líneas del tiempo y del espacio. Cada sujeto expresa un mundo diferente y éste solo existe dentro del sujeto aunque se distingue de él, de su existencia. Ahí reside la esencia.





Cuando Deleuze explica las series del amor en el personaje de Proust dice que una serie “personal” remite a una más amplia, transpersonal, transubjetiva ya que las experiencias de uno se encadenan, se implican a las de otros y se abre así una nueva realidad que es cambiante de acuerdo a las relaciones, a los vínculos, al espacio, al tiempo en el que transcurre cada acontecimiento. El signo, su esencia y sentido también cambian. La esencia es la verdadera unidad del signo y del sentido, es la que constituye el signo en tanto irreductible al objeto que lo emite y al sujeto que lo toma. La diferencia y la repetición son los dos poderes de la esencia. El signo es fragmento, sin totalización ni unificación, por lo tanto el mundo se expresa en pedazos, en símbolos. La esencia es fragmentante y fragmentada.

Este paseo teórico resulta interesante porque promueve, empuja a considerar un modo de abordar el corpus de una manera caprichosa, desfasada, que mire, lea, elabore una o varias series desde la noción de ciclo, conjunto o como acontecimientos agenciados, multiplicados en tiempos-espacios diversos al interior de un mismo texto, en diálogo con otros, insertos en un sistema mayor o visto como micro/s-sistema/s. La diversidad epistémica incita a que la investigación juegue con lo múltiple, lo desbordado, lo cómodo o lo incómodo sin temor al equívoco, sino al contrario, desafiándolo. ¿Es posible nombrar este posicionamiento? Hay un intento con la idea de “**Series (des)montadas**”.

El autor y el lector se convierten en creadores de sentidos infinitos a través del armado y desarmado de piezas que se mueven constantemente, involuntariamente, mediante un elemento activador, despertador (¿o despertante?): la paradoja, un mecanismo que descalabra la forma, las proposiciones, los acontecimientos que devienen fragmentos, los personajes, el tiempo, el espacio, al sujeto mismo y su lenguaje que brota del cuerpo y se pierde o se deconstruye. La paradoja es el umbral de







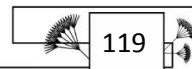
un efecto en el que conviven la continuidad y discontinuidad, la unidad y la ruptura de un todo y una parte. La inestabilidad, el movimiento esquizofrénico, el azar, lo efímero, lo placentero y lo perturbado son los rasgos de este tipo de serie. Como el atrevimiento es fuerte distinguimos “series (des)montadas autorales” y “series (des)montadas lecturales”.

### **“Series (des)montadas autorales”**

Al ingresar a la madriguera de cada autor, los recovecos exponen montajes y desmontajes de conglomerados escriturales. La serie se funda mediante el acomodamiento de formas breves bajo el título, aparentemente orientador de sentido, que encabeza el libro, como por ejemplo *El jardín de las delicias. Mitos eróticos* de Marco Denevi en el que el género (mito) y el tema (erotismo) se presentan como los guías espirituales del paseo al que el lector está invitado.

El caso de “Historietas literarias” de Hugo W. Amable se ubica en “el entre” de esta línea y la siguiente, si bien la versión publicada de las minificciones del autor es póstuma y el conglomerado breve acompaña a otros (poemas, cuentos), el estudio genético realizado en investigaciones anteriores demuestra que el conjunto responde a una organización del autor que podría ser independiente, con la producción de algunos relatos más. Como dijimos *ut supra*, la marca de una escritura concisa que irrumpe y acompaña a los textos más largos puede ser la pauta de un proyecto inacabado. (Esta sería una hipótesis que no vislumbra tesis, se queda en la suposición).

Otra forma de montaje de la serie escritural comprende a las secciones que componen un libro, también encabezadas por un título orientador, por ejemplo en *Parque de diversiones* aparece “Informes reservados”, “Doce variaciones sobre Don Juan”, “Silva de varia y breve narración”, “El amor a través de los amores”, “Vindicaciones”, “Otra vuelta de tornillo” e “Ingeniosidades del señor Perogrullo”, en





*El mago* de Isidoro Blaisten se integran “Lo lúdico y lo infinito”, “Cuentos cortitos así” y “La trama del revés”. La lengua circula en acontecimientos que quieren guardar alguna relación con sus vecinos, pero en la singularidad que las alcanza, en su condensación incipiente, las series vuelven a darse a borbotones o mesuradamente dependiendo del caso. La serie se visualiza circular y móvil en el conjunto de textos que los integra, y a la vez al interior de cada fragmento independiente en un chisporroteante movimiento nómada de líneas.

Una lectura susurrante, una lectura que perturba o desequilibra el orden que el autor le establece a su obra, leer-se y escribir-se es el mecanismo del placer que experimenta el creador cuando “desmonta” su escritura, la desperdiga con correcciones o simplemente las re-ordena. En Amable la pista surge en la lectura genética realizada tiempo atrás, las versiones de una misma minificción que de a poco intentan encontrar el acomodo, Denevi publica *Parque de diversiones* en 1970 y luego *Parque de diversiones II* en 1979 con nuevos nombres a las series ordenadas y con pequeños cambios en algunas narraciones, también en los distintos libros de *Falsificaciones* y sobre todo el de 1984 que compila relatos de los otros títulos que portan a éste y además los que se encuentran en el resto de sus obras que tienen formas breves; Blaisten también hace lo propio con *El mago* en dos versiones, la primera de 1974 y la siguiente de 1991. Este es un dispositivo iterable.

### “Series (des)montadas lecturales”

Del repaso acelerado o retardado de los textos de un autor (o de varios, según la ocasión de lectura), se crean series, conscientes e inconscientes, programadas o azarasas<sup>111</sup>. Al lector lo mueve el placer, la urgencia, el consumo que lo impulsa en la

---

<sup>111</sup> Una perspectiva similar a la que nos proponemos realiza Graciela Tomassini cuando dice: “...cada microficción integrante de una serie, una lexía que, inmutable en su materialidad escritural, es sin





necesidad del comienzo producto del detalle, esa molécula que lo envía a otros textos, sonidos, actos, la fisura o la deriva que se quiebra al interior del texto, ese objeto fetiche.

Leer, hablar, escribir son actos transversales, recurrentes y ocurrentes que desafían el sistema literario para pivotear en lugares insólitos de sentido, para desquebrajarlo y reconstruirlo constantemente. El que escribe, el que lee, el que conversa, el que pone la lengua en movimiento parte del injerto que se funda en la paradoja, que oficia como puerta, umbral de un universo a otro. El tropiezo provoca un cambio de dirección, nuevos recorridos. Injerto, detalle, partícula, palabra-fragmento, traspíe, el lector reside en la teoría del movimiento perpetuo, en la adrenalina del sentido multiplicado al infinito.

Alargar el sentido, sumergirse en el placer del espacio entretejido implica reconocer (a veces) la necesidad de encontrar la figura del autor para re-conducir la significancia o simplemente vivir el momento en que el cuerpo (del lector, el nuestro como lectores) comienza a seguir sus propias ideas, conectadas, amalgamadas en un todo o en partes. Este lector tiene una figura multifacética. El autor es ese lector histórico que se deja llevar por el murmullo que viene de la literatura, de la cultura en general, de la política, de la sociedad al punto de caer en la necesidad de la escritura; y el lector de esta última escritura puede tomar los matices de un histórico, de un obsesivo, de un paranoico, de un fetichista<sup>112</sup>.

---

embargo incesantemente transformada por un lector que traza sus propios mapas de lectura, reescribe la serie ensayando trayectos siempre diferentes en el cuerpo de la escritura, no importa si este se presenta ceñido a un libro (...), o se parte en varios (...). Un poco más allá de esta dinámica ergódica entendida en términos exclusivamente sintácticos, se ubicarían los proyectos interactivos de creación colectiva, en los que el escritor convoca al público a entablar un diálogo con sus textos, ofreciéndole la posibilidad de intervenir creativamente en ellos, comentándoles, sugiriendo temas, historias y estrategias, en suma, reescribiéndolos.” (Cf. 2006, 416-417)

<sup>112</sup> En *El placer del texto y la lección inaugural* (1ª edición 1978), Barthes imagina esta tipología cuando dice: “Se podría una tipología de los placeres de la lectura –o de los lectores de placer-; esta tipología no





La investigación te bambolea de un lugar a otro, te confunde y somete (hay que decirlo también), a leer, releer-conversar y escribir-conversar, te lleva al placer de lo dicho.

En los apartados que siguen la propuesta es leer desde la arbitrariedad, primero recorrer cada libro del corpus como si fuera una tienda en un shopping, cada estante, cada sección; luego tropezar con la fisura de la forma (¿la no forma?), imaginar/descubrir/obviar las líneas que conectan las madrigueras, asediarlas, intentar agotarlas (al menos intentar hacerlo, o no), atravesar umbrales, leer-escribir en la paradoja.

### **3.2 Series (des)montadas autorales**

La producción deneviana bajo el paraguas de las formas breves es extensa, su primer título es *Falsificaciones*, en 1966, que reúne un total de 82 textos de características, géneros y extensión variable, lo que nos permite comprender la serie de dos maneras, la primera a través del juego del palimpsesto, del pliegue evidente en la configuración del “texto como falsificación” que cobra realce, en esta versión, con el apócrifo. Esto último nos lleva al segundo modo, el que hace el lector tras adjuntar, acomodar, re-direccionar la interpretación de una o varias formas breves con algún criterio, tema, aspecto, género, placer y la arbitrariedad, del placer de leer un solo texto

---

podría ser sociológica, pues el placer no es un atributo del producto ni de la producción; sólo podría ser psicoanalítica comprometiendo la relación de la neurosis lectora con la forma alucinada del texto. El fetichista acordaría con el texto cortado, con la parcelación de las citas, de las fórmulas, de los estereotipos, con el placer de las palabras. El obsesivo, obtendría la voluptuosidad de la letra, de los lenguajes segundos, excéntricos, de los metalenguajes (esta clase reuniría a todos los logóxicos, lingüistas, semióticos, filólogos, todos aquellos para quienes el lenguaje vuelve). El paranoico consumiría o produciría textos sofisticados, historias desarrolladas como razonamientos, construcciones propuestas como juegos, como exigencias secretas. En cuanto al histérico...sería aquel que toma al texto por moneda cantante y sonante, que entra en la comedia sin fondo, sin verdad, del lenguaje, aquel que no es sujeto de ninguna mirada crítica y se arroja a través del texto (que es una cosa totalmente distinta a proyectarse en él). (Cf. 2014: 83)





y descubrir las series paradójales que conviven en él o leer a lo “sonso” mientras une y desune los tejidos.

Registramos la presencia de 60 autores apócrifos, en realidad 58 porque el propio Denevi se atreve a participar en la colección con el relato “Los animales del Arca” irónicamente publicado en su libro *Falsificaciones* en 1966, y también aparece un fragmento de Federico Nietzsche, “Humano, demasiado humano, I” con el título “Origen de la risa según Nietzsche”. Acá el discurso entra en tres líneas/textos que van en sentidos independientes, una el título del relato, la otra de la referencia bibliográfica, y finalmente la narración sobre la creación de Eva y la carcajada que este acto provoca en Adán. La fragmentación se multiplica y desdobra en un mecanismo que acentúa el palimpsesto a la orden de lo lúdico lo que pone a prueba al lector, intenta confundirlo, dislocarlo, sobre la veracidad del discurso y del autor; pero aquel que recorre los islotes o mesetas de la madriguera-Denevi encuentra en la ficción marcas que despejan la duda sobre cuál es el cuerpo detrás del texto.

Luego se observa, desperdigado a lo largo del libro, que bajo una misma referencia bibliográfica se pueden agrupar algunos textos, como es el caso de: “N.N. Papeles de Ucronia”<sup>113</sup>, “Apostillas a los clásicos de Omar Denise”<sup>114</sup>, “Les amours de Ambroise L’Hermite”<sup>115</sup>, relatos de Leopoldo Garnerius<sup>116</sup> y “Festival de Stendal”<sup>117</sup>. De acuerdo a lo planteado en el apartado anterior esto puede evidenciar 5 conjuntos de textos nucleados por el apócrifo, pero si indagamos al interior de los mismos y a la luz

---

<sup>113</sup> Con las minificciones “La reina virgen”, “Cainismo”, “Biografía secreta de Nerón”, “La caída de los héroes” (serie en la serie integrada por 7 historias de la mitología grecolatina), “Las mujeres sabias”.

<sup>114</sup> “Antígona o la caridad”, “El trabajo 13 de Hércules”, “La literatura”, “Mujeres solas”, “La vuelta de Odiseo”.

<sup>115</sup> “Los silencios de Lanzarote y Ginebra”, “El honor”, “Muerte de Antinoo”.

<sup>116</sup> “Monólogo de Calígula”, “Función de la crítica”, “Catequesis”, “Excepto yo”, “Veritas odium parit”.

<sup>117</sup> “El globo amarillo” de Sacha Evtiojova, “No hay que complicar la felicidad” de Ramón Civedé “Las conciencias tranquilas” de Penco Zavov, “La tragedia del doctor Fausto” de Gottfried Wacht, “Los auriculares” de Pat Kilkee, “Romeo frente al cadáver de Julieta” de Georges Cahoon, “El origen de la guerra” de Paul van der Geest





del resto de los relatos que componen el libro es posible intuir otras líneas de serialización, por ejemplo el tema. Marco Denevi reescribe fragmentos de la Biblia, acontecimientos históricos de occidente y oriente, y literarios, aspecto que podría ser el engranaje para la constitución de series diversas, arbitrarias, paradójales.

En “Papeles de Ucronia” la temática histórica se ve en “Reina Virgen” (Ana Bolena y María Estuardo) y en “Biografía secreta de Nerón”, pero luego se lee en “El amor no se atreve a llamarse amor” (Napoleón y Alejandro I de Rusia). En “Reina Virgen” y este último juega con la idea de sexualidad y travestismo (otro dispositivo de conformación serial), otros son “La propaganda” (Ana de Bretaña), “El eterno militar” (Batalla de Quebracho Herrado 1840, Córdoba), por citar algunos ejemplos. El aspecto bíblico en “Cainismo” (Caín y Abel) y “Las mujeres sabias” (Salomón y la Reina de Saba), y luego leemos en “El maestro traicionado” (La última cena), “Una carta” (Lázaro), “La enunciación del traidor” (Judas); y por último, sobre la literatura en “La caída de los héroes”, referida a personajes de la mitología griega y romana que también se observa en la serie “Apostillas a los clásicos” y se expande en el conjunto de microrrelatos que compone *El jardín de las delicias. Mitos eróticos* (1992).

La paradoja de este puro devenir, con su capacidad de esquivar el presente, es la identidad infinita: identidad infinita de los dos sentidos a la vez, del futuro y el pasado, de la víspera y del día después, del más y del menos, de lo demasiado y lo insuficiente, de lo activo y lo pasivo de la causa y el efecto. El lenguaje es quien fija los límites...pero es también él quien sobrepasa los límites y los restituye a la equivalencia infinita de un devenir ilimitado... (Deleuze, 2010: 26)

Denevi instala una identidad de matices infinita cuando los sentidos que conllevan las palabras, los nombres, las frases, se mueven en direcciones disímiles en cada ciclo, en cada libro y al interior de los textos para provocar un efecto particular en el lector. Reescribir equivale a devenir ilimitadamente, a crear nuevos mundos con lo





aparentemente dicho de manera diferente. Cosa, nombre, lenguaje se agencian en tiempos y espacios efímeros, crean textos. Denevi demuestra que es un escritor paradójal.

[Paréntesis. La sexualidad como tópico es transversal en la obra de Denevi, pero con la mitología greco-romana se siente más cómodo para establecer guiños cómplices con el lector ya que los mitos le sirven como alegoría, como símbolo para escribir la parodia, para re-establecer cada vez la ironía.

En *Jardín de las delicias. Mitos eróticos*, las virtudes físicas y morales (otra puerta para las series) se mueven en zigzag para recrear la significancia: la lujuria en “Amor contra natura”, “Los amores digitales”, “Necrofilia” y otros. La virilidad en “Sátiros caseros”, “Las inocentes víctimas de los caprichos divinos”, “Una viuda inconsolable”, “El falo mágico”, “Cómo tratar a las mujeres parlanchinas”, estos textos, junto a otros, tienen como eje principal la transfiguración signica y emblemática de “el falo”<sup>118</sup>.

Otros aspectos son la bisexualidad, la homosexualidad, el lesbianismo, el machismo y el feminismo que vemos en “Ventajas de la bisexualidad” con un Tiresias que se expone como hombre o como mujer, “Vodevil griego” donde encontramos el inicio del romance tan mencionado en la literatura clásica: el de Aquiles y Patroclo. “La mujer ideal para el perfecto machista” es un relato que juega con los tres últimos términos que incorporamos para pensar una posible alegoría ya que la reina “libidinosa” Onfalia decide practicar lesbianismo con Hércules para lo que sus “afeminados servidores” lo transvisten; en el encuentro entre los amantes, Hércules descubre una importante erección al verse en un espejo convertido en mujer.

---

<sup>118</sup> Lo podemos ver en los relatos: “Cómo tratar a las mujeres parlanchinas”, “El falo mágico”, “Erosión”, “Una viuda inconsolable”, “Martirio de Pasifae”, “Los amores digitales”, “Las inocentes víctimas de los caprichos divinos”, “Decadencia”, “La verdad sobre Medusa Gorgona” y en “Cuestión de prestigio”.





Agamben (1977) trabaja la noción de lo simbólico a partir de la configuración saussureana del signo, el cual comprende un significante y un significado en una relación arbitraria, ambigua, que encierra lo dividido y diabólico como transgresores de la verdad. El símbolo sirve como una manifestación y una necesidad de desciframiento, una ausencia y una presencia, un aparecer y un esconder constante; por ello, Agamben pone como ícono de lo simbólico el mito de Edipo (la claridad, la interpretación) y la Esfinge (la oscuridad, el ocultamiento).

Denevi recuerda esta historia en su microrrelato “Decadencia”. En este texto, la aparición de un signo escondido en el acertijo: “¿Quién es el único animal con tres patas?” el discurso simbólico por términos impropios en la voz de la Esfinge que intenta cifrar y esconder, y por otro lado, la interpretación transgresora, (en relación con la respuesta original de Edipo) exhiben los signos enigmáticos en esta obra deneviana: “Yo”, y se alzó la clámide para demostrar que no mentía.” (Denevi 1992, 39)

En las palabras de Edipo encontramos el develamiento por medio de términos propios que revelan la adivinanza del monstruo y un acto que produce un nuevo ocultamiento, el cual cruza las fronteras de esta narración para unirse a las otras que forman *El jardín de las delicias*. Esta situación muestra cómo la metáfora se vuelve el paradigma del significar por términos impropios. Se cierra el paréntesis]

Además del fondo, la forma también convoca a la serie. En *Falsificaciones*, “Festival de Stendhal” es una muestra de piezas teatrales, “No le cortéis la cola al pavo real”, “El ruiseñor”, “La hormiga”, “Boroboboo”, “El dios de las moscas”, “Fragmento de un diario íntimo” y “Las abejas de bronce” pueden leerse como fábulas. Sobre esta última, las 7 formas breves que integran *El emperador de la China y otros cuentos* se agrupan bajo la nomenclatura serial de “Fabulillas”, también en *Salón de lectura* leemos bajo esta forma “La revolución de los gavilanes”, “El porvenir de la humanidad”, y al







interior del ciclo denominado por el autor “Brevedades”: “Fábula en miniatura”, “Moraleja para una fábula no escrita”; en *Reunión de desaparecidos*, el autor ordena un conglomerado de narraciones como “Cinco fábulas con moraleja” –la deconstrucción invita al lector a romper la estructura cuando inicia el recorrido de esta serie con el microrrelato “Jonás y la ballena”-. Y para sumar un ejemplo más, en *Parque de diversiones II*, al interior de la serie “Concilio universal del amor”, aparece “Final obligado de toda fábula de amor”.

Las formas breves incitan al autor al acomodamiento de bloques, pero también, y más en el caso de Denevi que tiene una producción prolifera, a reconfigurar nuevas líneas de sentido a través de la sustracción o re-ubicación de cada pieza, de cada abalorio que se mueve de un lugar a otro del caleidoscopio para formar figuras distintas según la propuesta editorial, según los humores, caprichos y placeres del autor. Así en las ediciones de 1969 y 1977 de *Falsificaciones*, Denevi quita (para conectar con la última serie mencionada) los relatos “Fragmento de un diario íntimo” y “Las abejas de bronce” o modifica los títulos, como en *Obras completas. Tomo 5* donde se observa 13 brevedades bajo la etiqueta “microcuento”<sup>119</sup> que pertenecen a sus obras minificcionales anteriores.

*Falsificaciones* de 1984, correspondiente a las *Obras Completas, N° 4*, se exhibe como la sala/terreno más importante de la madriguera en materia de formas breves ya que los segmentos que suceden a los libros homónimos anteriores y a *Parque de diversiones* (1970 y 1979), *Salón de lectura* y *Reunión de desaparecidos*, que se encuentran desperdigados, mezclados en fragmentos adulterados, falsos, marcados por

---

<sup>119</sup> Solo a modo de ejemplo, “Cuento policial” que aparece en *Reunión de desaparecidos* como “El mejor cuento del mundo”.





una sola figura: Marco Denevi. Acá el apócrifo desaparece y el autor se responsabiliza del fraude escritural, de la copia, del calco a sí mismo y a la cultura, a la literatura.

Las variantes publicadas exponen a Denevi como lector despistado, olvidadizo, disconforme que re-acomoda los bloques en un devenir constante. Antes de llegar a *Falsificaciones* de 1984, arma, al interior de *Parque de diversiones*, las series “Informes reservados”, “Doce variaciones sobre don Juan”, “Silva de varia y narración breve”, “El amor a través de los amores”, “Vindicaciones”, “Otras vueltas de tornillo” e “Ingeniosidades del señor Perogrullo”. Denevi es víctima de una tensión dialéctica del orden y el desorden, por eso en 1979, reedita el libro como una versión II con un nuevo reacomodamiento de las series en “Concilio universal del amor” y “Algunas noticias de actualidad”. Acá se funda la “paradoja de la regresión infinita”<sup>120</sup>, el sentido parte de un fragmento original (sentido n 1) externo al cuerpo y a la lengua del autor, quien lo toma y le designa un nuevo sentido cuando troza, reescribe, ordena, desacomoda y vuelve a ordenar en un/varios ciclo/s junto a otros pedazos (n2, n3, etc.).

“Informes reservados” es un ciclo compuesto por 28 textos que tiene como particularidad la revelación de la “verdad” sobre un acontecimiento, personaje, lugar; aspecto que coincide con la configuración enunciativa que luego vemos en “Ingeniosidades del señor Perogrullo”, con la distancia de la extensión (este último acude a una brevedad más marcada, y a la pluralidad de voces mediante la cita directa e

---

<sup>120</sup> Esta paradoja la define Deleuze (2010: 50-51) cuando dice: “Cuando designo algo, siempre supongo que el sentido está comprendido, que ya está ahí. ...El sentido es como la esfera en la que ya estoy instalado para operar las designaciones posibles, e incluso para pensar sus condiciones. El sentido está presupuesto desde el momento en que yo empiezo hablar; no podría empezar sin este presupuesto. ...puedo siempre tomar el sentido de lo que digo como el objeto de otra proposición de la que, a su vez, no digo el sentido. Entro entonces en la regresión infinita del presupuesto. ...dada una proposición que designa un estado de cosas, siempre puede tomarse su sentido como lo designado de otra proposición. Si convenimos en considerar la proposición como un nombre, sucede que todo nombre que designa un objeto puede convertirse a su vez en objeto de un nuevo nombre que designe su sentido: dado n1, remite a n2, que designa el sentido n1, n2, n3, etc. Para cada uno de estos nombres, el lenguaje debe contener un nombre para el sentido de este nombre. Esta proliferación infinita de entidades verbales es conocida como paradoja de Frege”.





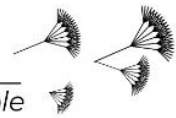
indirecta). El fondo acude a temas generales: Dios-el diablo-el infierno-Adán y Eva-Judas; lugares: China-calles- ciudades imaginarias-islas-jardines colgantes- etc., personajes míticos: sirenas- Jasón-Perseo-Parsifal-Dragones, sobre conjuros-epidemias-guerras-vestimentas-nombres-magos-festines-máscaras.

En ambas series, la oralidad impone una presencia en las declaraciones escritas que determinan marcas paródicas de una *elocutio* pensada para una audiencia específica, referida: “Os informo: en lugar de ir a la ciudad...” (1970, 12) “Tú caminas confiadamente en la calle...” (1970, 13), “Debo informarle que usted cree ver una cosa y en realidad ve otra” (1970, 14), “Os revelaré (sólo a vosotros) la ruta que conduce a...” (1970, 17), “Le presento, señor, el informe que me pidió (1970, 23)”, la apelación un/unos otro/s a quien va dirigido el discurso que en estos ejemplos, la voz del informante se pronuncia en una primera persona del singular como un narrador protagonista.

Pero también prima el enunciador indefinido que se aproxima más a las marcas del género informe, ejemplo “Dios se vio obligado a disponer que periódicamente los santos...” (1970, 10). Por otro lado, aparece la construcción de la voz del narrador que posee el conocimiento por la experiencia colectiva: “Se dice que los chinos son amarillos...se dice que...” (1970, 9), “Oímos a lo lejos un redoble de tambores...” (1970, 22). La paradoja se inmiscuye tanto en el nivel del género transgredido, parodiado en la postura de tomar una forma seria para desdoblar relatos, creencias, saberes; pero también, la paradoja se da en el nivel intradiscursivo en el entramado de las frases. Estos informes narrativos aparecen dispersos en la versión de 1979 bajo la sección “Algunas noticias de actualidad”, con cambios de títulos.

“Doce variaciones sobre don Juan”, serie que en 1979 se inserta a “Concilio universal del amor” con modificaciones que van del título de cada relato, pequeños





agregados sintácticos, añadidos de textos que en la primera versión no está como “Peligros de la convivencia” que alude al texto *Don Giovanni. El libertino castigo o Don Juan* de Lorenzo da Ponte cuando las otras reescrituras se aproximan tanto al mito como a las versiones de Tirso de Molina y José Zorrilla. En “Cuando se es alguien” y “Perspectivas contrarias” configuran una puesta en escena en la que el autor se auto-reescribe, juega a confundirse y manda a sus personajes a decir el parlamento del otro desde el mundo ficcional que representan.

#### **Cuando se es alguien**

- Doña Inés: Podéis seducirme porque sois don Juan.
- Don Juan: Perdón, es al revés. Soy don Juan porque puedo seduciros.  
(Denevi. 1970, 70)

#### **Perspectivas contrarias**

- Don Juan: Puedo seducirte porque por algo soy don Juan.
- Doña Inés: Eres don Juan porque puedes seducirme. De lo contrario no serías nadie. (Denevi. 1979, 26)

Este es el ejercicio de interpretación que Denevi hace cuando relee a los españoles y cuando se relee. Comprende que la significancia del don Juan altanero, fanfarrón que le provoca el mito se desmadra ante la figura de poder y adquisición social de Inés que se efectúa cuando dice “De lo contrario no serías nadie”. Estos micro-parlamentos cruzados que involucran a los títulos en la construcción de sentido, se manifiestan de modo cíclico, heterogéneo a partir de los mecanismos que se activan con las ideas de “seducir” (quien a quien), “ser don Juan”, “ser alguien”. En esto último, y en toda la serie “don Juan”, resuena el rasgo que atraviesa la madriguera Denevi: la máscara, que a veces queda al descubierto como en “Intimidad de don Juan” o “Intimidades del machismo” (don Juan = machismo, ¿misoginia?): “*Don Juan busca a las mujeres en los breves y espléndidos momentos del amor físico porque, en el fondo, no las soporta*”.  
(Denevi. 1979, 25)



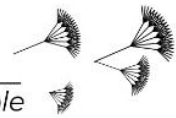


La lectura de los clásicos y de los textos antiguos de la literatura española se hace eco tanto en los fragmentos recreados por Denevi como en el empleo (transgredido hasta el cansancio) de las formas, un ejemplo más es de la “Silva de varia lección” de Pedro Mejía, un libro que se compone de misceláneas y recortes al estilo enciclopédico de materiales de autores y procedencia diversa; en la serie deneviana “Silva de varia y narración breve”, integrado por 10 formas breves recrean episodios de personajes de la literatura grecolatina, de Don Quijote, de líderes políticos turcos como Tamerlán, y narraciones que dejan huellas de pliegues metadiscursivos. Denevi ejercita el modo de escritura fragmentaria, de estructura en pedazos cuya movilidad infinita de elementos cerrados se acercan y se alejan a la vez, se ensamblan en la diferencia para dotar el bricolaje del que la modernidad se hace fundadora, pero que como lo vemos, tiene larga data.

Denevi recurre al resorte como mecanismo que en cada rebote se pliega una vez más. Engendra la multiplicidad en la recurrencia, en la repetición, pero en la diferencia, en la singularidad de cada texto que reescribe e inscribe en las series. “El amor a través de los amores”, “Vindicaciones” y “Otras vueltas de tornillo”, al igual que en el conjunto antes citado, narra acontecimientos exportados que cobran una significancia particular por el giro y la ubicación que el autor le otorga a la narración. En estos últimos tres casos se destacan, además del fondo (1. “relaciones amorosas” de personajes históricos, literarios, bíblicos conocidos, 2. Vindicación de personajes en los mismos estratos que el anterior, 3. Episodios dislocados, estratos ídem), la cuestión de la extensión, en los dos primeros la evidente concisión frente a los 10 relatos de “Otras vueltas de tornillo”.

Escribir en la paradoja resulta un posicionamiento estético. Denevi se ve impulsado por la lectura, por la seducción que le provocan los episodios que le ofrece su





biblioteca. La retención del recuerdo de lo leído que le resulta placentero se vuelve una notación que demuestra el gesto del cuerpo escribiente, la captura de un “instante” que escapa a la fugacidad porque la escritura lo inmoviliza (¿Acaso es pertinente hablar de una “paradoja del instante”? la aventura, llama). La forma breve, fragmento brevísimo, se torna clic, tintineo, memoria inmediata, transformada, inquieta, instante representado, implosión, eterno por su sello en el papel, pero volátil ante la acción de escribirlo y de leerlo<sup>121</sup>.

*Salón de lectura* es un libro que se compone de 4 secciones determinadas por “Cuentos”, “Poesía”, “Teatro” y “Ejercicios de literatura menor” (al interior de este último “Brevedades”), la organización nominal establece un orden que intenta mantener el equilibrio de la escritura, el respeto por el género y sus características, actitud que logra con los cuentos y con el teatro. La poesía deneviana se pervierte, se presenta con la forma poética, pero insiste en ser narrativa.

En la última serie de *Salón de lectura*, el autor revela otra pose del cuerpo ante la escritura breve y la notación, se torna en ejercicios plasmados en pequeñas narraciones utópicas ¿o absurdas? como “Apocalipsis I y II”, cotidianas como “Misericordias de la burocracia”, “Esquina peligrosa”, con tintes de fábulas como “La revolución de los

---

<sup>121</sup> Yáñez, María en su artículo “Paradojas del arte contemporáneo” en *Tópicos del seminario. Revista de semiótica. La paradoja en el discurso*. Año 17, n° 34, jul-dic 2015, habla de “paradoja de la trascendencia” a partir de una frase de Leonardo da Vinci que le permite problematizar y ubicar a paradoja de lo trascendental en el arte, la frase dice “La belleza perece en la vida, pero es inmortal en el arte”. Menciona algunas propuestas artísticas de carácter efímero (por ejemplo la Escultura aerostática de Yves Klein) compuestas por materiales, medios y recursos que no perecen, que son irrepetibles, transitorios, cambiantes y que por estas características resultan documentadas en fotografías o videos. La paradoja reside ahí, son creadas para ser auráticas pero se difunden con mecanismos de reproductividad técnica (pág. 164-165). Solo para pensar que lo trascendental en el arte en realidad no propio de esta época, tendríamos que considerar qué lugar ocupa el teatro y sobretodo la teatralidad, queda esta línea planteada y la dejamos para próximas escrituras. Las formas breves, en general, y ante la fuerte impronta de las redes sociales reafirman este paradigma, muchos escritores surgen en este contexto y se afianzan en el campo cultural. La concisión, la emergencia de la lectura y la escritura que viven los autores del corpus, como mecanismo de placer o como ejercicio, habilita a la reflexión sobre los límites entre lo efímero y transitorio que conlleva lo breve en sí, y su estampa en el papel, otro mecanismo de reproductividad técnica.





Gavilanes”, y algunas que no pueden escapar de la inquietud de Denevi-lector ante los acontecimientos de *El Quijote* (“De la grave epidemia de Dulcineas que hay en el Toboso”<sup>122</sup>), de la *Biblia* (“La invención de la escritura”). La serie en la serie “Brevedades” es otra muestra del ejercicio, del trabajo de recuperar frases, citas, moralejas, fragmentos, que quizás nunca usa en relatos más extensos o que fueron pensados para que su significado viva en el recorte, en el detalle.

#### **10. “Moraleja para una fábula no escrita”**

Donde los hombres comen gato por liebre proliferan las ratas. (Denevi, 1974: 132)

#### **14. “Receta para hacerse notar”**

Ser el primero (no importa cómo) de una fila (no importa cuál). (Denevi, 1974: 133)

Estos casos son la síntesis de una totalidad que da cuenta del fenómeno de una ruptura donde la multiplicidad se potencia en la ausencia/anulación del discurso en el primer ejemplo, y la concentración del concepto (notar/primer), por un lado, y de la composición del género (receta), por otro, en el segundo.

En el paseo subterráneo sobre el corpus y las series autorales, falta mencionar el conjunto denominado “Cuenticularium” en *Reunión de desaparecidos*<sup>123</sup>. El origen de la paradoja parte de la composición del nombre, “cuenti” que alude a “cuento diminuto, cuentito”, y el sufijo “arium” como “lugar para guardar cosas o lugar donde se realiza o produce algo”, es el cartel de neón del taller de formas breves al interior de la madriguera. La acepción “cuento-microcuento” es la que adopta más adelante en su antología de minificción para las *Obras completas. Tomo 5*, pero en realidad la escritura en Denevi siempre tiende a zafarse o deslizarse de la forma, tiende a la “ruptura”. No

---

<sup>122</sup> En *Obras completas 4. Falsificaciones* de 1984 encontramos la misma versión con algunas modificaciones con el título “Epidemia de Dulcinea en el Toboso”.

<sup>123</sup> Este libro tiene dos series, ésta y “Fábula con moraleja” que mencionada *ut supra*.





todos los textos que componen la serie pueden ubicarse en la categoría de “cuento conciso”.

#### **“Horror en el arte”**

El *Bolero* de Ravel con las dimensiones de la *Novena Sinfonía* de Beethoven. Toda una ciudad construida por don Antonio Gaudí. Un Brummel en cada familia. Doce tomos de *Hojas de hierba*, de Whitman. Diamantes del tamaño de un hipopótamo. (Denevi. 1980, 193)

Estamos ante un “no-cuento” en el que el acontecimiento, a simple vista, parece quebrado o nulo, pero ante el conglomerado de fragmentos que implica cada oración se produce una dialéctica multiserial: cinco series que conviven en una mayor “Horror en el arte” que a su vez forma parte de “Cuenticularium”. La paradoja en este texto se manifiesta en el vaivén de series continuas-discontinuas, en una articulación entre los campos semánticos y sintácticos determinados por “horror”/ “arte”, que quebranta la univocidad del discurso y a la vez le da unidad. Cada captura/fragmento/serie comprende una lógica y un sentido independiente capaz de provocar un suceso en el discurso que vive fuera del texto que lo engendra, ya sea en la construcción/interpretación del lector, o en otras narraciones del autor, pero a la vez alude en el detalle al sentido global del texto que lo alberga, mediante una “lógica de tránsito” que marca el lugar de cruce o coyuntura de la paradoja de la ruptura. (Yáñez-Cortes, 1991<sup>124</sup>)

#### **“Para un tratado sobre la política y los políticos”**

Los pájaros cambian de plumaje pero no de pico. (Denevi. 1980, 196)

Título y cuerpo de texto son dos fragmentos que operan en los bordes entre la doxa impuesta en la frase de uso común y la paradoja que se instala en la convivencia

---

<sup>124</sup> Cf. Capítulos I y II de *Ruptura epistemológica. Paradoja de a ilusión-des-ilusión (análisis filosófico)*. Bs. As: Catálogos.







con el título: Pájaros/políticos, tratado/lengua popular. El sentido se crea en las fronteras, en los límites, en la aporía en la que el contenido (Derrida, 1998), el universo que conforma cada territorio discursivo se ve transgredido por el movimiento de paso de un lugar a otro. Cada trozo que compone este texto en su independencia sígnica conforma una serie, que irrumpe, se mueve en una dirección diferente a la serie que la integra “Cuenticularium”, pero fuera de ella, “Los pájaros cambian de plumaje pero no de pico” con el título de “Ingeniosidades del señor Perogrullo”<sup>125</sup>, la regresión hace que los bordes vuelven a determinar serialidades diferentes, el sentido se reconstituye en nuevos mundos.

Recorrer la madriguera breve de Marco Denevi significa visitar su biblioteca. Como si fuera una especie de Virgilio, el autor oficia de guía sobre anaqueles que tienen historias y personajes que en su mayoría el lector conoce y reconoce cuando el poeta toma el libro y recita mal. Este es el mecanismo de canonización del que habla Bloom, un poeta efebo hace una mala lectura de su precursor y de esta manera hace el intento de entrar al canon, pero también de reafirmar el lugar del otro, pero este es el mecanismo por el que Denevi comparte su placer y su tiempo como escritor dedicado (después de cierto tiempo) al ejercicio de la pluma, entrar al canon no parece ser su plan porque ya está en él con sus obras más extensas.

A diferencia de Denevi, Blaisten y Amable cuentan con menos producciones en formas breves. [Este es el certificado de validez ante la extensión de lectura-análisis para cada autor.] De la “madriguera-Blaisten” el recorrido pasa por *El mago* en sus ediciones 1974 y 1991 y *Anticonferencias*, 1983.

En *El mago* de 1974, las minificciones son dispuestas por el autor bajo tres series posibles “Lo lúdico y lo infinito”, “Cuentos cortitos así” y “La trama del revés”, que en

---

<sup>125</sup> Cf. *Obras completas. Tomo 4. Falsificaciones*, Bs. As: Corregidor, 1984. Pág. 283





la segunda edición (1991) el autor reordena, quita e incorpora nuevos textos en un total de cuatro apartados, “Ludo real”; “Cuentos cortitos así”; “Rosebud”; y “El revés de los refranes”, esta última contiene un conjunto de narraciones que en la primera no aparece. El caleidoscopio gira una vez más y las series se des-montan cuando el escritor toma la figura de editor/compilador para leerse, redefinirse, re-significarse.

En *El mago* la interpretación de las series requiere (o más bien, sugiere) sumar la participación de dos autores más: los dibujantes que contribuyen con gráficas que dan apertura a los conjuntos de formas breves, estos son Juan Esteban Fassio en la edición de 1974 y Eduardo Ruiz en la de 1991<sup>126</sup>.

En la edición de 1974, “Lo lúdico y lo infinito” la imagen que se encuentra al dorso de la portada es una parodia de los juegos de poder. La presencia del escudo británico se manifiesta con el león rampante coronado a un costado, el unicornio encadenado al otro lado, la corona de San Eduardo (la joya más importante de la realeza británica), y, las inscripciones “Dieu et mon Droit” (Dios y mi derecho) y “Honisoit qui mal y pense” (Maldito sea el malpensado). El león representa a Irlanda y el unicornio a Escocia. El punto de referencia inmediato es la corona como símbolo de lo real –en la imagen que inaugura la primera sección de 1991 “Ludo Real”, Ruiz condensa la significación en una única figura: la corona de San Eduardo- y de algunas figuras del Ludo que aparecen en las cajas antiguas de este tradicional juego<sup>127</sup>. En ambas ediciones, estas imágenes resultan una lectura del primer microrrelato de la serie denominado “Lo lúdico y lo infinito” (1974) y “Ludo real” (1991)

---

<sup>126</sup> Las primeras reflexiones sobre esta parte del corpus y su relación con la imagen pueden verse en: Román, G. (2019). “Isidoro Blaisten y los deslizamientos simbólicos: entre la imagen y el relato realista”. Dossier Minificción e imagen. Coordinado por Darío Hernández. *Microtextualidades. Revista Internacional de Microrrelato y Minificción*. N° 6, ISSN: 2530-8297. Editada por la Universidad San Pablo CEU

<sup>127</sup> Todas las imágenes que acompañan a las series en la versión de 1991 resultan una imagen sinecdótica del primer relato que da inicio a la serie o del que la misma recibe el nombre.





El psicólogo dijo:

-Soy infinito.

El lúdico contestó:

Bestia inmundada. Sos lo peor que hay. Salgo tan poco. –Y siguió enfrascado en su jugo.

El psicólogo dijo mostrándole el libro:

-Mirá lo que tengo.

En la tapa del libro podía leerse: *The Royal Phisicologie in de rain of medicine in de United Rain.*

-Y ahora qué hago-pensó.

Entonces la magia lo salvó. Dio vuelta la caja de cartón donde estaba jugando y se la mostró al psicólogo.

-Mirá- le dijo.

El psicólogo miró. Vio la corona plateada en relieve, con las letras también en relieve, enorme, en bodoni, sobre el brillante fondo carmesí, que decía: *The Royal Ludo.*

(Blaisten, 1974, 11)

Este relato es el mismo texto en cada versión solo cambian los títulos, aspecto relevante a la hora de pensar la configuración serial al interior de cada versión. Dos direcciones, dos mundos paralelos, dos fragmentos: el lúdico-el psicólogo en los que se manifiesta la paradoja de manera (aparentemente) explícita, como modo de inflexión en el borde de las series multiplicadas: la alusión de “ser infinito” (acaso expansivo, múltiple) en el psicólogo provoca el impulso de creer que el lúdico es ¿enfrascado como limitado, cerrado? La designación del psicólogo y del lúdico suponen que el sentido está dado, presupuesto en la expresión, pero en la potencia del término el juego, que deviene de su génesis, apunta a una posibilidad que se expande sin-límites, lo que hace que se vuelva una contraparte infinita.

La “regresión infinita” también aparece en la convivencia de las dos imágenes animales en la primera versión, la supremacía de la corona que representa a España en la segunda, por un lado, la dualidad de los personajes y sus orígenes sociales, por otro. Y de esta serie, surgen otra/s que tiene como punto paradójico la irrupción de algunas





partículas lingüísticas: “The royal”/ “in **de** rain”/ “sos lo *pior*” bajo un juego de identidad y contradicción que funda el fragmento parodiado.

“The royal”, lo real-realeza escrito en inglés, deslizado a la corona española y el uso correcto de la lengua, que forma un ciclo al interior del relato con el cierre “The royal ludo” se expande del texto al conjunto de minificciones a la sección a la que pertenece, primero, y a *El mago*, después, con la perturbación de expresiones o giros como la ironía en el uso del “ti” por “tú” en “La bolsa, el pelo y la negación” (1974), o “El hombre de la bolsa” (1991): “Un momento. ¿A qué te refieres ti?, ¿Qué es que ti dices? ¿Ti crees? Reporta bien tus palabras. ¿Te refieres ti a un corredor de Bolsa?”(Blaisten, 1974, 19).

El umbral emerge instaurando la discontinuidad del límite (supone el continuo interrumpido) pero se abre al mismo tiempo un proceso entrópico de alteraciones imprevisibles que la dinámica de su emergencia desencadena con una compleja potencialidad de componentes semióticos en juego. (Camblong, 2003, 24)

En las series lingüísticas el término deviene umbral, el acceso de un territorio a otro que le permite al sujeto enunciador entrar y salir, moverse en un tiempo efímero, transitorio. “in **de** rain” (“en la lluvia”), la traducción se pervierte en el pasaje, la fonética trastoca el significado y supone un continuo interrumpido en “rain por brain”, “the por de”. La última serie (para este análisis) se asienta en “sos lo *pior*” que establece el desplazamiento al hablante porteño el que participa con un habla con matices del lunfardo; fragmentos que aparecen verbigracia en “La manzana y el simposio” (“¡Me extraña, pibe! Te estoy dando la justa y la precisa” (cf. 1974, Pág. 15)) y en “Otra del loro Fénix” (“Tomá pa vos”... “Te viá agarrar”... “Me quiere electrocutar, me quiere”... “Mirá que te pisho, eh” (cf. 1974, 45))





“Lo lúdico y lo infinito”/ “Ludo real” se componen de 30 minificciones, el primero, y 26 el segundo. En su rol de editor, Blaisten reacomoda y ajusta las narraciones mediante cambios de títulos, agregados, supresiones mínimas en las texturas y eliminaciones de texto íntegros en la última versión como es el caso de “El bigote de lujo, la estudiante de Ciencias de la Educación y el lustrabotas”, “Historia de la peluca pateada por el hombre de la bolsa” y “El grabador, la ventana y el genio”, e incorpora el microrrelato “Fuera del paraíso”.

El relato que inaugura el ciclo ofrece pistas de los rasgos transversales del conjunto, las series que se entretrejen en su superficie se exponen como líneas de fuga que se mueven en toda la madriguera-Blaisten, entonces sumado a lo ya expuesto, el absurdo (a veces con matices de fábula) se alza como un modo de narrar la melancolía, la frustración, el lugar del individuo en su contexto y clase social como en “La manzana y el simposio”, los relatos sobre “el hombre de la bolsa”, “La alfombra mágica”, “La historia de sencillo”, “Pirulo”, “La frazada, el verano y la frustración” por mencionar algunos. En este conglomerado de narraciones, el “fragmento extranjero” atraviesa el umbral y establece un modo de habitar mixturado, desterritorializado como en “Hamlet, príncipe de Dinamarca, o la dicha de vivir”, “Melpómene y los tres mosqueteros” o las narraciones sobre el loro/ave Fénix.

Contar la realidad a través del símbolo, la ironía, la parodia, el absurdo, mediante de la captura del instante transgredido, deformado.

“Cuentos cortitos así” se compone de un total de 32 microrrelatos en la edición de 1974 y 27 en la de 1991. La particularidad de esta parte de *El mago* recae en la extrema brevedad de los textos.





**“Cuento imposible”**

Soy tan feliz. (Blaisten 1991, 93)

Entre las 5 palabras contenidas entre el título y el cuerpo del texto pueden pasar de largo (o no) un lector común, pero aquel que conoce la obra de Blaisten encuentra en este texto una síntesis cronotópica de su producción: la felicidad imposible y el sesgo melancólico. La paradoja que encierra esta forma breve comprende elementos que entablan significaciones aparentemente continuas, “cuento/ficción/ ¿mentira?-imposible”, pero el cuerpo establece la discontinuidad en la irrupción “tan feliz”. La escritura y la felicidad. Es difícil evadir la lectura del maestro en el recorrido por la madriguera:

Las paradojas de sentido son esencialmente la subdivisión al infinito (siempre pasado-futuro y nunca presente) y la subdivisión nómada (repartirse en un espacio abierto en lugar de repartir un espacio cerrado). Pero, de cualquier modo, se caracterizan por ir en dos direcciones a la vez, y por hacer imposible una identificación, poniendo el acento unas veces sobre uno y otras sobre estos efectos... (Deleuze, 2010, 92-93)

En cada edición, las imágenes que acompañan a la sección “Cuentos cortitos así”, varían; en la de 1974 además del número que da orden a la serie del libro, el título está impreso entre dos barras –que en el lenguaje matemático significan “valor absoluto”, es decir, magnitud- y que determinan la medida de la extensión de los relatos.

En la edición del '91 se vuelve a ver el juego con la dimensión en el gesto que el mago realiza con las manos para indicar la extensión a la que apela el adverbio “así”, necesaria para comprender de qué amplitud son los cuentos; esta manera de poner el foco sobre la longitud muestra un rasgo general de la serie a diferencia del apartado anterior en el que la imagen responde a un relato particular.





La extrema concisión apela a la “paradoja del instante”, al fragmento hecho migajas que instala el “Aión”. El pasado y el futuro son ilimitados, pero el instante es finito aunque múltiple ya que nace sin cesar y se subdivide infinitamente incluso cuando el lenguaje, primero, y la escritura, después, lo imprimen, es un devenir loco de las profundidades del poeta, del lector, que suben a la superficie para generar diferencias de sentidos en cada movimiento, gracias al pasado y el futuro que pervierten sin cesar.

La figura del dorso de la serie de 1974 hace alusión al último microrrelato hiperbreve titulado “La última letra” cuyo cuerpo de texto responde a “*Ella: ¿Y? / Él: Z*” (Blaisten 1974,117) dado que se visualizan los signos del zodiaco de femenino/masculino en una estructura cíclica en la que el final vuelve al inicio. El acontecimiento que expone la superficie deviene singular por el instante que tensiona el pasado e intenta sellar el futuro. Las proposiciones y las cosas entran en líneas que se mueven en dos direcciones a la vez, representan universos, lenguas, culturas, cuerpos (tangibles-humanos y cósmicos, ancestrales), génesis que empujan hasta quebrarse y resignificarse.

Reescribir en el “Aión”, moverse en un presente constante, parece ser el paradigma de los autores de formas breves, de Denevi, de Blaisten, en devenir instante, placer, excitación esquizofrénica de la superficie, de las cosas, de los acontecimientos.

Los últimos microrrelatos (“El dictado olvidado”, “La negación”, “Los pies en la tierra”, “El de damas, el de caballeros, el de ajedrez”, “El sentido y las horas” y “Un lugar para cada cosa y cada cosa en su lugar”) tienen como personajes a “El” y “Ella” en micro-conversaciones como si fueran pequeñas escenas de la vida cotidiana de una pareja. En la siguiente edición, Blaisten retoma algunos de estos y agrega otros en los que otorga identidad a los personajes; Carnicero, Intelectual, Vendedor de garrapiñadas, Jessica y la Señora del vendedor de garrapiñadas, en cada interacción muestran





situaciones similares de la vida conyugal de sujetos de clase alta-burguesa y de la clase obrera-trabajadora.

La fragmentación como principio constructivo, sinécdoque para narrar los destinos humanos, se proyecta en las saturaciones de momentos sociales, morales, humanísticos. Estos personajes heterogéneos reproducen al “hombre total” a partir del tipo, de la particularidad en la generalidad. En la concisión resurge el placer de la notación, del fragmento estampado con un sello ideológico imperante en materia de realismo social como blasón en la madriguera-Blaisten.

“La trama del revés” (1974) o “Rosebud” (1991) corresponden a los títulos de dos relatos que forman parte de cada sección, se puede suponer que el cambio de texto como punto de partida se produce porque el autor quiere evitar repetir la idea de “revés” con la incorporación de “El revés de los refranes” en *El mago* de 1991. Se observa la presencia de narraciones cuya extensión varía entre aquella en la que el lector puede visualizar el título y el final del texto en una sola página hasta cuentos de cinco páginas.

Trama y revés, dos direcciones que instalan la paradoja en la que el sentido intenta potenciar-se en los términos. El espacio literario, en sí, posee múltiples accesos a la desviación y a la lectura errada e ilimitada, pero esta vez la transgresión que funda el lenguaje invita al lector a experimentar el paso de un umbral que lo lleva a disfrutar del reverso, de la parte “de atrás”, la espalda de la letra: boludo feliz/vivo amargado, la vida cotidiana y el caos, el elefante blanco y perturbación del tiempo, los pliegues de fragmentos extranjeros impostados por la cita, esconderse y esperar no estar escondido, el mendigo/Dios/prole, rosebud y el Ciudadano Kane, Isidoro/lector/escritor/protagonista, los matrimonios, la frase dada vueltas como punto de partida de la ficción que quiere ser real.







El título de la serie conlleva un sentido dado que atraviesa y condiciona la interpretación, habilita a circular por la escritura en los itinerarios más adversos en los que el sentido se agencia con la experiencia del que escribe, del que lee o reescribe. Trama y revés, dos aspectos que el diseñador pone en espejo para dar inicio a la sección desde la textualidad gráfica. Lo transparente y lo opaco, verso y anverso dos formas de placer ¿Paradoja del espejo?

Entendemos por espejo el reflejo de la conciencia en la conciencia cuando es opaco o la trascendencia en la autoconciencia cuando es transparente, es decir, espejarse es o multiplicarse en el narcisismo o salir de la inmanencia en la creación... El espejo que opaca oficia de encubrimiento de las posibilidades creativas, mientras que el espejo que transparenta permite la actualización de posibilidades en tanto actos que volverán a ser posibles para continuar en el devenir de las series del discurso. La tesis del espejo revela pues el sentido de las serialidades: lo dóxico-noético y la repetición-creación otorgando a éstas la mostración reflejante de su realidad real o simbólica, pues el espejo es un real-simbólico en la medida que muestra lo que opaca y opaca lo que muestra manifestando de esta manera una diada estructurante del discurso y de la subjetividad del sujeto. (Yañez-Cortéz, 1991, 47)

En la versión de 1991, el apartado “Rosebud” parte de la imagen de un mago que realiza un juego de ilusión visual mediante un objeto que puede ser un “taumatropo o rotoscopio”. En él, el espectador visualiza dos figuras que se confunden en el movimiento de estirar las tiras del costado del juego (¿podríamos suponer que la imagen tenga que ver con la ilusión casi cinematográfica que depara el artilugio?). No se logra establecer una conexión directa entre la imagen y el relato, quizás se podría suponer que el acto que efectúa el “ciudadano” en Blaisten de regalar un objeto a cada empleado puede ser un “rosebud” o la ilusión de uno; es decir, aquello que no pudo tener o que tuvo y perdió. El objeto como enlace narrativo para plasmar el destino humano concreto.





Esta lectura corresponde a la evidente intertextualidad con el film de Orson Welles, *El ciudadano Kane* (1941), en la que un periodista indaga el significado de “rosebud” (capullo de rosa, imagen y palabra que se ven en el trineo del protagonista, símbolo de la pérdida de la felicidad, de la familia), vocablo que Charles Kane pronunció antes de morir. En cuentos como “La felicidad”, “Última empresa”, “La salvación”, “La puerta en dos” y en el microrrelato “El asceta mendicante”, en correlato con “Rosebud” y *El ciudadano Kane*, se ven personajes fracasados en búsqueda de la felicidad, en la necesidad de encontrarla.

Charles Kane era un magnate infeliz, criado por un banquero al que desobedece desde chico para llegar a aquello que lo haga sentir bien, como adinerado y poderoso; paradójicamente se preocupa por sus empleados y por la gente trabajadora a la que premia con obsequios, estos son los umbrales de paso de un terreno a otro. ¿Cuáles son las cosas/umbrales que atraviesan las textualidades del conjunto de narraciones que integra “Rosebud”? El título ordena el sentido y la interpretación en el paseo por los relatos de la serie.

El trabajo con las ediciones permite recorrer las producciones de un autor como un geneticista, mirar cómo acomoda sus relatos, cómo los denomina, qué cambios y recortes realiza, de qué manera genera “series” que se montan y desmontan por el placer de la reescritura.

En la edición de 1991, Blaisten amplía su libro con la incorporación de “El revés de los refranes” un ciclo compuesto por 14 relatos que tienen un refrán como título y el quiebre del entramado de la narración con historias discontinuas.

Es posible ubicarse bajo la “paradoja del espejo”; el pasaje entre el enunciado sentencioso y el acontecimiento relatado resultan transparentes y el significado expresado en las partes se complementa (“*Qué le hace una mancha más al tigre*” *Pobre*





*tigre, cuando se dé cuenta que ya no tiene lugar para otra mancha.* Blaisten, 1991, 139). Pero muchas veces los dobleces se tornan opacos ¿o tal vez con tintes ridículos y hasta perversos? como “El que quiere celeste, que le cueste”, “El vivo al hoyo y el muerto al pollo”, “Buey solo bien se lame”, “El ahorro es la base de la fortuna”, “Gato con guantes no caza ratones” y “El tiempo todo lo cura y todo lo muda” en los que el refrán se desgrana en partículas que toman la forma de personajes, cosas, habla que instituye historias absurdas, simbólicas acerca del sujeto alienado.

Continuidad y discontinuidad puestas en un movimiento incesante en cada relato, la irrupción como umbral entre un territorio y otro. La lengua de la comunidad cargada de narración propia, de instante y agenciada constantemente por quien la recupera en la memoria, en situaciones de la vida misma, se encuentra trasvertida por la ficción que como fragmento y posibilidad se prende del habla y bailotea con el humor y el sinsentido inmediato. Decir inmediato es reconocer un trasfondo, los recovecos de una madriguera que planta una insignia de reflexión y denuncia que tiende a un realismo desde lo adverso. La multiserialidad se evidencia porque cada texto (título y cuerpo) constituye una serie continua en sí que se pone en diálogo con la otra mediante una cosa/persona/proposición.

“Cuando llueve y hace sol, hace la vieja el requesón”, este refrán posee dos partes que ofician de series configuradas como mundos posibles, “Cuando llueve y hace sol” alude a que “los tramposos están pagando su falta”, a que “se casa el diablo o el diablo está de fiesta”, “se casa la luna y el sol”<sup>128</sup> y “hace la vieja el requesón” a una actividad de brujas, o a que una vieja se está casando, la regresión de la lengua tergiversada en el giro se torna infinita en los acontecimientos de una comunidad. El relato que acompaña

---

<sup>128</sup>“Cuando llueve y sale sol, se casa la luna con el sol”, es una frase usada en el entorno familiar de quien suscribe en esta tesis.





esta sentencia toma los nombres “lluvia”, “sol”, y la proposición “hace la vieja el requesón”:

Llovía y hacía sol. Llovía torrencialmente sobre la pampa argentina y el sol calcinaba los ganados y las mieses. El agua inundaba la verde gramilla y la tierra cuarteada y reseca estaba por emitir el alarido raigal. La vieja hacía el requesón.

*“Para hacer el requesón se hierva la leche y se deja cerca del calor de la cocina. Llega un momento en que se corta con el calorcito de la humedad...”*

A su lado, al lado de la vieja, el viejo desgranaba la vieja conseja:

-Hay que privatizar, privatizar, privatizar. Una mano dura, bien dura. Es lo que le hace falta a este país. El estado me mete la mano en el bolsillo... (Blaisten 1991, 147)

Este es el inicio del texto y la paradoja—de acá al final— ocupa la función de entretejer series internas: lluvia/sol calcinante que en la base del refrán y en la experiencia vital se plantean como un continuo, es posible que llueva y haya sol a la vez, pero la contradicción persiste y se complementa en “agua inundaba la verde gramilla y la tierra cuarteada y reseca”. La simbología en el discurso popular acerca de la abundancia de la tierra argentina y el desaprovechamiento de la misma. Los territorios al interior del entramado grafican la multiserialidad que se hace axiomática: los viejos, ella hace el requesón (y al interior de esta, en paralelo, la receta que irrumpe y resignifica el símbolo) y él reflexiona (putea) sobre el accionar del estado con un posicionamiento calcado de clase que deviene singular ante los agenciamientos al interior del relato y a la vez se recarga de realismo.

-Soy el estado, ciudadano-le dijo al viejo-.Vengo a meterle la mano en el bolsillo. Vengo a apropiarme de una cifra varias veces millonaria en dólares. Y mientras el Estado le metía la mano en el bolsillo, la mano alta, larga y dura, caía sobre la cabeza del viejo.

*“...hasta que pierda la última gota de suero”.*

(Blaisten 1991, 149)





Las narraciones que acompañan a los refranes en esta sección se configuran en los lineamientos de la continuidad que sufre un corte sincrónico para dar lugar a la discontinuidad, la paradoja y la multiserialidad. El anterior es solo un ejemplo. Para no perder el modo circular de la descripción del corpus corresponde mencionar que a diferencia de los otros aparados, la denominación que encuadra al conjunto de relatos provoca un efecto de totalidad, aunque la imagen que inicia la serie alude al texto “Buey solo bien se lame” con el dibujo del animal (solo) estampado en el centro.

En *Anticonferencias*, las formas breves se ubican en los títulos “Aburrimiento y literatura”, “Para qué sirve un poeta”, “Ensayo sobre lo obvio” y al interior del apartado *Notas*, “No se gana ni para premios”, “Milagro en San Juan y Boedo el día que Buenos Aires cumplió 400 años”, “Homero Manzi, la mariposa y los lirios del campo” (la serie anterior y esta se presentan como un ensayo continuo en el que el tango irrumpe como pausa<sup>129</sup>) y “Los que vimos a Camacho”. Estos conglomerados se exhiben, en la obra de Blaisten, bajo la etiqueta de micro-ensayos encadenados por tema que se propone en el título marco donde se ubican, aunque en el entramado el placer por la narración impulsa al autor a transgredir el género, a pervertirlo<sup>130</sup>.

Las formas breves de Hugo Wenceslao Amable son transversales en su obra<sup>131</sup>, pero bajo la propuesta de serie (des)montada autoral reconocemos de manera puntual a “Historietas literarias”, corpus publicado póstumamente, pero conformado por el autor por 23 microrrelatos con los siguientes títulos: “La calle está dura”, “Flechado”, “Hacer tiempo”, “Dormir a pierna suelta”, “Matar el tiempo”, “A duras penas”, “Fue así como sonó”, “La suerte”, “Irse por las ramas”, “Doblar la esquina”, “Planeando”, “Matarlo

---

<sup>129</sup> Ver. Análisis sobre la presencia del tango en la madriguera blaisteniana que aparece en el segmento anterior.

<sup>130</sup> Profundizaremos este aspecto en apartados siguientes.

<sup>131</sup> Cf. Segmento anterior.





con la indiferencia”, “Hablar de bueyes perdidos”, “Se me fue la mano”, “Le entra por un oído”, “Buscarle cinco patas al gato”, “Se le van los ojos”, “Pegar un ojo”, “Se me fue de la cabeza”, “En la punta de la lengua”, “Hablar a calzón quitado”, “Crudo invierno”, “Colores chillones”.

La organización, el caos, el desorden y la vuelta a reordenar en Amable que hace a este juego de “montaje” y “desmontaje” de sus narraciones, llega a la investigación por vías diferentes que el trabajo realizado por Denevi y Blaisten. En estos últimos, las versiones publicadas transforman las hipótesis en tesis, en el escritor misionero es pertinente la lectura genética realizada en *Entre relato y microrrelato. Diálogos en la obra de Hugo Wenceslao Amable* (Román, 2012), allí se expone el trabajo con diversas variantes que el autor reorganiza, además del acto de escribir brevedades en paralelo con sus obras más extensas. Como la versión publicada es póstuma, la voluntad autoral de montar la serie queda entre paréntesis.

El mapa de las 23 formas breves expuesta se aproxima al “El revés de los refranes” de Blaisten a partir del artefacto “paradoja del espejo”, ya que este elemento intercede para opacar el sentido, los títulos/frases hechas operan como fragmento ficcional/serie preposicional que encuentra en la trama de los relatos una tensión entre acontecimientos continuos con rupturas que discontinúan el significado, y otorgan a la totalidad del texto aires de símbolo. Título y relato conforman dos series, una conlleva las múltiples ficciones de la comunidad mediante la semántica de las frases iniciales y las diversas situaciones cotidianas del uso, la otra, responde a la narración que se desvía contantemente en líneas que rozan lo absurdo y lo meramente gráfico propio de la historieta.

### **Le entra por un oído**

No le den consejo ni le hagan recomendaciones, porque “le entra por un oído y le sale por el otro”, nos decía a menudo. No obstante, al verlo tan descarriado,





tan descaminado, con peligro de su propia existencia, le aconseje no obrar así. Parecía atenderme, pero cuando lo observé, vi que del lado opuesto al que yo estaba ubicado, salía frase a frase mi consejo reciente. Por el otro oído propiamente. (Amable 2018, 120)

Tomamos este relato para ejemplificar un mecanismo que sucede en la serie de “Historietas” de Amable. En la relación título-cuerpo como pregunta-respuesta se sitúa la continuidad, el relato resulta del fragmento, un acontecimiento “marco” de situaciones disímiles que viven los hablantes del territorio misionero. En lo narrado no aparece la novedad hasta la llegada de esa zona de indeterminación –el umbral- que se ubica entre lo dicho y la imagen (“vi que del lado opuesto al que yo estaba ubicado, salía frase a frase mi consejo reciente”), la doxa consigue una ruptura para dar lugar a la paradoja en el punto de contaminación de las gramáticas que pertenecen al género que se menciona en el título de la serie. El pasaje da lugar a la sucesión y la simultaneidad, al fondo y a la figura que se congela para captar un instante.

Se trata de “cartoons<sup>132</sup> narrativos”, la construcción de una figura/cuadro que de un solo golpe de efecto comunica una idea humorística mediante la literalidad (y hasta fantástica) del juego de palabras-imagen que conllevan este título y otros del ciclo, como: “Salí con un pico y otras herramientas a comprobarlo” (La calle está dura), “Cuando se despertó, no encontraba su pierna: había caído al costado de la cama” (Dormir a pierna suelta); “Busqué y busqué penas blandas; sin resultado” (A duras penas); “Después, empezó a irse por las ramas. Ella quedó boquiabierta; pero bien pronto reaccionó, y lo amenazó con hacerlo bajar a la fuerza...” (Irse por las ramas); “Trabajó horas. Picó vereda, rotuló el cordón-cuneta, midió y señalizó la ochava...sin obtener resultado alguno” (Doblar la esquina); “...observamos cómo el hombre se queda con las cuencas vacías, al tiempo que sus dos órganos de la visión siguen como

---

<sup>132</sup> Aludimos a la definición de “cartoon” que propone Steimberg en *Leyendo historietas*.





adheridos a la física escultura (hombros, cintura, caderas, piernas) de la hermosa  
fémica” (Se le van los ojos).







**SEGMENTO IV**

**Series (des)montadas lecturales**



#### **4.1 Desplazamientos formales: esos de-generados:**

Simulacro de espacio, simple pretexto con nomenclatura: pero ni siquiera hace falta cerrar los ojos para que ese espacio suscitado por las palabras, espacio de diccionario únicamente, espacio solo de papel, se anime, se pueble, se llene... (Perec 2001, 34)

Leer el género o el no-género es una tarea que el investigador de formas breves pelea por evadir, pero a la que llega siempre, a la que el placer de encontrar “cuadritos”, montarlos y desmontarlos, le invade mientras recorre el corpus. Es el producto de una (ya podríamos llamarla) “tradicción” de lectura de las formas breves, y un recurso metodológico al interior de “De (re)configuraciones genéricas menores”<sup>133</sup>, por ello y ante la posibilidad de repetición, exponemos la excusa y el justificativo. Es en este sentido que este apartado monta series a partir de una guía genérica-fragmentaria (teatro, poesía, mito, fábula, ensayo, informe e historieta) con el fin de demostrar el desvío, la transgresión de la forma.

Acerca de la “tradicción”, Violeta Rojo (2010) recuerda que la preocupación por la des-generación (término que adoptamos de su propuesta) ya aparece en las reflexiones de la iniciadora de los estudios del microrrelato Dolores Koch y luego en Fernández Ferrer, Juan Armando Epple y Wilfrido Corral, quienes relacionan los minicuentos a diversos géneros como el ensayo, el poema en prosa, el chiste, la fábula, el mito, el aviso clasificado, el horóscopo, por mencionar algunos, dado que un rasgo diferencial del minicuento es su carácter proteico, siempre vinculado a otro género. Esto demuestra que es transgenérico por naturaleza. (Cf. 2010, 244) Así, Rojo incorpora la noción de “cuadros genéricos” para estudiar este fenómeno:

---

<sup>133</sup> Las discusiones sobre la problemática genérica la continuamos en el proyecto “Escrituras intersticiales en clave de géneros literarios menores: cruces discursivos, funcionales, literarios” dirigido por María de las Mercedes García Saraví y Karina Lemes.





Proponemos, entonces, la existencia de lo que llamaremos cuadros genéricos, esto es, un cuadro intertextual de forma narrativa o de modo de relatar. Por ejemplo, en el minicuento se utilizan muchas formas de la fábula, el bestiario, el mito y otros, entonces podríamos pensar en un cuadro genérico de fábula, o en un cuadro genérico de mito, y otros.

Estos cuadros genéricos sirven para que el autor dé al lector aún más datos, esta vez no de contenido, sino de esquema narrativo. (Rojo 2010, 248-249)

*El jardín de las delicias. Mitos eróticos* de Marco Denevi resulta ser un ejemplo preciso para considerar que el escritor ofrece al lector, desde el título, información acerca del esquema narrativo que compone su libro. El “cuadro genérico” se evidencia antes de la lectura, pero sería errado creer que en el acto de escribir formas breves siempre exista total conciencia sobre esta oferta al lector. Lectura y escritura demandan recorridos que a veces coinciden y otros no, los recuerdos que Barthes incorpora a *Roland Barthes por Roland Barthes* fueron escritos como haikus, sin corresponder a la forma (trasfondo escritural que devela en *El grano de la voz*), por ello el lector los interpreta como fragmentos autobiográficos, anécdotas. Isidoro Blaisten escribe un conjunto de conversaciones brevísimas que se pueden ubicar como “cuadros escénicos”, “cuadros dialógicos” (propios de la vida cotidiana), “cuadros narrativos”, en fin.

Para reafirmar la tradición del análisis en materia de vínculos entre géneros, resulta necesario mencionar el aporte de David Lagmanovich (2003, 2006) en lo que llama “géneros próximos”, es decir, textos que en una lectura apresurada podrían confundirse con microrrelatos (porque comparten con éstos la particularidad de la brevedad), pero que están vinculados con paradigmas diferentes. Estos géneros se aproximan a los microrrelatos, pero no se identifican como tales y son: el aforismo (el refrán), el poema en prosa, los géneros periodísticos (la noticia, la crónica, el reportaje, la columna de opinión, el editorial), la fábula (aunque paradójicamente el autor cuando





clasifica los microrrelato propone un tipo que responde a este cuadro), la anécdota y el caso. (cf. Lagmanovich 2006, 85-101)

Por otro lado, reconoce la proximidad y los deslizamientos que existen entre la poesía y el microrrelato, aunque dice que son géneros vecinos (por la extensión, por los procedimientos compositivos), pero no contiguos ya que la valla narrativa (no la rítmica) los aleja. Este posicionamiento invita a cuestionar qué sucede con tantos ejemplos de poemas que respetan las formas, los procedimientos, la brevedad e incluso narran, por ejemplo “A Circe” de Julio Torri, el más polémico y leído por los estudiosos de las formas breves, “Tu nombre” de Octavio Paz, “Destierro” de Luis Cernuda, “Al oído de una muchacha” de Federico García Lorca, “A veces me parece” de Roberto Juarroz, y varios de Alejandra Pizarnik. En cuanto a la brevedad tanto en poesía como en teatro, ¿cuál es la vara de medición que debe ponerse para incorporar o excluir, un texto u otro, de la discusión?

El punto de inflexión cae en el “efecto de lectura” que experimenta el lector, en el acto de leer en la paradoja, de mirar el texto como un fragmento que en el discurrir de la pluma del autor deviene cuento, poesía, teatro, ensayo, mito. La forma es solo una consecuencia hueca, un espacio circunstancial de escritura, una vía, un lugar para la cita (que casualmente resulta ser “este”, pero tranquilamente puede ser otro), como espacio de placer; su función es la de mostrar y conectar la pasión del que escribe y del que lee. No hay una negación a la forma en este planteo, al contrario se afirma que está en el fragmento y en su conformación discontinua, múltiple, rebelde que impide terminar de solidificar, de “cuajar”.

Ahora se sintetiza ese gusto por la forma corta. Desde el punto de vista de una ideología o de una contraideología de la forma, está implicado el hecho de que el fragmento rompe con lo que Barthes llama “el recubrimiento de la salsa, la disertación,





el discurso que se constituye con la idea de dar un sentido final a lo que se dice, ...En relación con la salsa del discurso construido, el fragmento es un aguafiestas, algo discontinuo que instala una especie de pulverización de las frases, de imágenes, pensamientos, pero ninguna cuaja definitivamente”. (2013, 180-181)

Esto instala la paradoja en la acción de leer y escribir, de disfrutar del espacio compartido, de aceptar el juego formal (del “recubrimiento de la salsa, la disertación,”) para mirar al sesgo a veces o a la literalidad de la consecuencia otras, mirar el acontecimiento. Este apartado analiza el montaje de series formales con el fin de mirar allí lo discontinuo, el fragmento, las series en las series.

#### ***4.1.1 Desplazamientos poéticos***

La minificción es una forma breve consecuente de la poesía. Es hartos sabido que el mayor antecedente se encuentra en los poemas en prosa de Rubén Darío, en la experimentación simbolista y en las vanguardias históricas, lo que deja como correlato una escritura que confunde la forma en su cuerpo breve, la exploración del lenguaje, la manera de leerlo (dada la sonoridad y el ritmo de algunos relatos), la búsqueda de un título que ayude a la unificación del sentido, que oriente, con un final repetitivo, invertido y epifanístico, advierte Lagmanovich (2006).

A partir de allí surge la potencia de ficciones plagadas de metonimia, sinécdoque, metáforas, alusiones. La relación que guardan ambos géneros tiene como objetivo demorar la conciencia lectora, recreándose, reescribiéndose en un tiempo y espacio multidimensional (Tomassini 2006, 410) Verso o discurso discurren en continuo sobre el papel, parecen ser las alternativas de moldes que encuentran el acontecimiento en un desplazamiento incansable.





En la disyuntiva de lo decible y lo visible en la que el contingente de lo sensible se encuentra dislocado, Marco Denevi en su libro *Salón de Lectura* propone un conjunto de poemas titulados “La lección de la Historia”, “La ley de causalidad”, “Biografía de los dos”, “Última voluntad”, “Al poeta coronado” y “Tupac Amarú”, cuya superficie geométrica se compone de líneas con bordes blancos que dan la forma del tipo genérico. En un golpe de vista, la clasificación, la nomenclatura es correcta, es del orden de lo conocido, por lo que el lector espera acontecimientos ideales, la manifestación de sentimientos, actos que den cuenta de la profundidad del poeta; en cambio se encuentra con historias, anécdotas, ficciones.

Esto genera una paradoja entre la estructura y el contenido, entre el exterior y el interior, entre la cosa y las proposiciones. Marca un rasgo antiguo de la poesía como la encargada de la narración de acontecimientos, pero a la vez es un modo de hacer literatura que deconstruye la norma de la lírica ¿contemporánea?, es una manera de reconocer que la forma es una consecuencia hueca.

La serie inicia y culmina con dos hechos históricos que se pliegan en dos poemas narrados para generar vértices posibles de lectura, de sentidos en la tela opaca; el primero, recurre a “las Cruzadas” para insertar el chiste sobre el hábito de los baños turcos. Las partículas que componen el texto se asocian para designar otro estado de cosas, para manifestar el deseo de un enunciador que quiebra, mediante la parodia, el carácter relevante del hecho e instala la paradoja del sentido al interior de la estructura:

**“La lección de la Historia”**

A su vuelta de Tierra Santa los Cruzados  
para implantar la moda de los baños turcos  
difundieron las bubas de la peste negra  
Ay, ay de los que no fuimos a las Cruzadas. (Denevi, 1974, 75)





En la totalidad del texto los discursos se mezclan e intentan disiparse para formar las series internas, series que son paradójicas porque se componen de fragmentos en el fragmento, cuyas líneas de significación se manifiestan en direcciones dispares: las cruzadas, la peste, los baños turcos, el chiste. Es el texto compuesto de textos como relieves, residuos ásperos del primero, lo delirante (lo interrumpido) de las frases, refiere Barthes (1978).

“La ley de causalidad” es un poema de dos estrofas de ocho versos libres que muestra un encadenamiento lógico expresado en proposiciones que dan cuenta de los efectos causa-consecuencia (porque-por lo tanto) de ciertas acciones universales. Cada estrofa plasma una macro-serie en la que los versos sugieren sentidos disímiles a la vez y provocan lo “multiserial”; en la primera estrofa se injerta la fórmula narrativa “Había una vez” para designar la relación niña, corona, carpintero, marmolero, ataúd, muerte; en la segunda, las expresiones se secuencian en templo, anciano, sacerdote, culpa, cielo, dioses. Cada compuesto de versos abre una cadena semántica que se cierra en la última línea que la compone. Dos círculos aparentemente herméticos que se unen en una misma ley.

**“La ley de causalidad”**

Había una vez una niña  
Una niña que trenzó una corona  
Y porque una niña trenzó una corona  
Un carpintero fabricó un ataúd  
Porque un carpintero fabricó un ataúd  
Un marmolero construyó una tumba  
Y porque el marmolero construyó una tumba murió la niña.  
(...)  
Si un día levantamos un templo  
Y esperamos pacientemente,  
Otro día aparecerá un anciano  
Y dirá: Yo soy el sacerdote  
Esperemos un poco más  
Y sentiremos culpas y pánicos.





Si se sigue esperando, todo el cielo  
Se poblará de coléricos dioses. (Denevi, 1974,76)

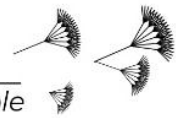
En “Biografía de los dos” vemos siete estrofas de dos versos en las que el poeta fragmenta sus acciones en “el” y “ella”, y la de “ella” (a quien dedica los versos) lo hace en tres momentos temporales: primero, después, ahora. Cada uno conforma una serie que se conecta con los dos últimos versos. “Última voluntad” es un poema disfrazado de testamento o texto instructivo en el que el poeta indica qué debe hacer su amor ante su muerte. “El poeta coronado” es un soneto homenaje a Paul Forst donde Denevi reescribe de manera deformada un poema de dicho autor.

La construcción mitológica se apodera del último poema de la sección que organiza Denevi y así vuelve a un hecho histórico. “Tupac Amarú” narra la muerte de José Gabriel Condorcanqui, el caudillo indígena que lideró la “Gran Rebelión” contra el Río de la Plata y el Perú. La transgresión y el desplazamiento genéricos, la participación sin pertenencia (Derrida 1982), es decir, la contaminación del discurso histórico que se manifiesta a través de la narración, la configuración de un mito que se inmiscuye en la comunidad latinoamericana dispuesto en los versos que integran el texto y en la imagen poética de “los cuatro vértices de su estrella apagada” (los cuatro caballos que tiraron de las manos y pies de Tupac Amarú) muestran el defecto natural de la serie significada que convive al interior del texto. La paradoja se mueve de lo exterior a lo interior del poema en líneas pujantes, circulares de sentidos.

El poema es el género menos explotado por Denevi ante lo narrativo que se alza en su obra, por ello, es inevitable que deje de “fabular”, de contar hechos conocidos trastocados por la parodia, un ejemplo de ello es “Cómo empezó la historia”, que se encuentra en *Falsificaciones* de 1984 y que alude al paraíso creado por Dios en su Génesis, véase la significancia del título; los dos primeros versos dicen, “Querida







mía/hubo un paraíso...”, de golpe el género se desvía a la correspondencia en la que el poeta le cuenta/describe a su destinataria sobre el paraíso a partir de un correlato actual, “Ninguna enfermedad/había sido inventada por los médicos/no había diarios/injusticia social/el psicoanálisis...”, y cierra con la alusión de que ante la perfección de lo hecho, Dios introduce a la serpiente. El fragmento extranjero-bíblico le sirve al escritor para dejar discurrir lo más profundo de su subjetividad, de su mirada al entorno inmediato.

Otros ejemplos en el mismo libro son: “Personaje entre bastidores” que habla sobre el olvido de Rosalinda una vez que Romeo conoce a Julieta, “Los amores artísticos” que refiere al dramaturgo Alfredo de Musset y George Sand, “El reposo del guerrero” cuenta sobre Amadís de Gaula y Oriana, “Muerte repentina de Felipe II en El Escorial”, “Emperatrices at home” habla acerca de los Eunucos, “Réplica a Paul Fort” en homenaje al poema “La ronde” tiene como tópico la amistad; la versión deneviana representada en cuatro cuartetos calca mal dos líneas seriales del texto original, “las muchachas”/ “las niñas”, “los muchachos”/ “los jóvenes”.

El sentido de armonía que Fort crea en ambas series, se exploya, en las del autor argentino, en una lectura caótica, pesimista que implica la exclusión del círculo de amistad, de una niña-un joven sin perder del discurso el aire de ternura que se genera en el poema que el escritor fotografía. La desdicha es la causa de lo malo de una vida en sociedad. Denevi carga de moraleja, didactismo, moralidad, de crítica social su poema a través de la narración en verso de dos mundos posibles, el femenino y el masculino.

De la obra de Isidoro Blaisten examinamos el texto “Balada del boludo”, una composición compuesta por once estrofas de versos aparentemente libres, sin rima, que cuentan la vida de un boludo al estilo de las baladas románticas, con una fuerte carga humorística. Este poema-relato grafica una comunidad y una historia que desliza el significado hasta trasponerlo, conseguir la burla, el chiste. Como adjetivo coloquial





meramente argentino, boludo, según la DRAE, refiere a “necio o estúpido”, persona no responsable. Blaisten establece un juego paradójico a partir de dos direcciones sobre la acepción “boludo”, por un lado, la del personaje “boludo feliz” y por otro, este sujeto frente a una comunidad y a su entorno familiar que lo ubica como “tonto, estúpido”.

Por mirar el otoño  
Perdía el tren del verano.  
Usaba el corazón en la corbata.  
Se subía a una nube  
Cuando todos bajaban. (Blaisten 1974, 121)

Cada verso y sus vecinos entretejen un conjunto de series que se mueven para intensificar el concepto. En la segunda y tercera estrofa irrumpe la voz de la madre; es el umbral de la serie como sinécdoque de doctrina; el sentido apela a “tonto como niño aunque hombre” o “hombre boludo que parece un niño”, al interior de esta serie surgen –en gran medida– dos más aunque cada línea establece un acontecimiento que funda un mundo: la primera, marcada por la negación “Su madre decía/no mires.../no camines...no llesves tu corazón.../no des la espalda.../no compres”, la segunda, cae en la mirada sobre el modelo: “Mira tu primo el recto/...tu tío el justo/...tu primo el probo/...tu cuñado el astuto/...tu primo el sagaz”. (Blaisten 1974, 121)

“...el cronotopo del umbral supone una ruptura que afecta a la semiosis en múltiples dimensiones” (Camblong 2003, 25). El revés, la aceptación del mandato, el cambio, la infelicidad ocupan el espacio/tiempo que transcurren en la cuarta, quinta y sexta estrofa, el pasaje de un estado a otro se establece en la reflexión que hace el personaje: “-Tienes razón, mamá-/dijo el boludo.” La discontinuidad que experimenta el boludo se carga de continuidad en el quehacer de una vida sin sueños, inmerso en la rutina, en el trabajo y en su indiscutible destino: “Entonces vinieron los parientes ricos/

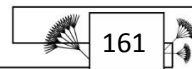




y le dijeron/-Eres pobre pero ningún boludo...Cobró su primer sueldo/ y se compró cinco minutos de boludo.” (Idem, 122) Este último verso abre una nueva vía. Ni acá, ni allá, en el umbral duda, se interpela y decide pasar al territorio donde puede libremente “subir las escalera para abajo”. El personaje vive “más allá de la doxa”, la ignora, (es feliz siendo paradaja) y con ello se transforma.

Entonces,  
Vino un alegre y le dijo:  
Boludo alegre.  
Vino un pobre y le dijo:  
Pobre boludo.  
Vino un pastor protestante y le dijo:  
Reverendo boludo.  
Vino un cura católico y le dijo:  
Sacrosanto boludo.  
Vino un rabino judío y le dijo:  
Judío boludo.  
Vino su madre y le dijo:  
Hijo, no seas boludo.  
Vino una mujer de ojos azules y le dijo:  
Te quiero. (Blaisten 1974, 123)

Al revisar la problemática que atraviesan los géneros en la multiplicidad de trabajos individuales, en la combinación de desgranamientos de formas que derivan de las clásicas, en la incidencia del contexto, de la hegemonía política, económica y sobretodo cultural, podemos ver que la transgresión que sufre la balada como canto cortesano, como poema, como composición musical se posiciona en la obra de Blaisten frente de una política literaria que cuestiona la realidad del argentino de clase media. La sensibilidad poética reconoce una continuidad nominal cuya materia muestra la sutileza de su concepción del mundo sobre los conceptos filosóficos de melancolía y su contraparte, la felicidad.



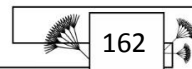


El boludo se convierte en una categoría estética, en una filosofía de frontera, provocativa, irónica, que representa el punto de fuga del sujeto frente a su destino, a lo universal y preestablecido por la conducta, la creencia. El boludo como artefacto literario desafía la doxa para volverse incansable paradoja, "...la discursividad paradójal hace juegos alternativos, no intenta ni refutar, ni contradecir, su sentido se orienta a problematizar, poner en crisis" (Camblong 2003, 132)

Seis imágenes para un mismo recuerdo  
La tarde nos propuso un zumbido de abejas.  
Flores silvestres que por tu gracia llamé asfódelos.  
Con amoroso arrullo claman agua las tórtolas.  
Mi beso, llamaradas que no encienden tus labios.  
Voluptuosas las perlas disfrutaban de tu nuca.  
Y esos tintineantes fonemas que te nombran...  
(Amable 2018, 186)

La poesía póstuma de Amable pone la mirada en el territorio que lo cobija, lo empuja al poeta a prorrumpir en versos que describen lo nuevo, lo impropio, lo alucinante. Como el Barthes del *Imperio de los signos*, su andar de "recienvenido" lo detiene en la tierra colorada, en sus paisajes naturales (flora y fauna), en las ciudades, en los habitantes con sus costumbres, en la música, en los giros dialectales, en los ecos de la política que resuenan en el punto inhóspito donde reside. Es el poeta que recorre, siente, anota lo que dicta la mano, el pensamiento, la experiencia, el recuerdo.

La transgresión, el desplazamiento en el autor imposibilita que la forma "cuaje". Retazos de textos que casualmente encuentran al verso porque ese ha sido el gesto involuntario del cuerpo para jugar con la memoria. Es el fragmento que se multiplica, serializa la voluntad del poeta.





#### **4.1.2 Desplazamientos teatrales**

##### **Teatro virtual**

La minificción muchas veces provoca en el lector perplejidad, desconcierto, desorientación ya sea por la extrema brevedad de alguna de sus manifestaciones o por la indefinición genérica a la que se someten los textos. Isidoro Blaisten en *El mago* plasma de modo categórico estas características.

En las secciones “Lo lúdico y lo infinito” (1974) o “Ludo Real” (1991) los relatos operan bajo lo que Armando Epple (2010) denomina “teatro virtual”, es decir, una situación ficcional configurada en la base del diálogo con mínimas intervenciones de la voz narrativa, en la que el lector experimenta estar frente a una escena teatral. Las funciones de este tipo de “teatro” apuntan a crear el sentido de inmediatez, acentuar el carácter dramático o conflictivo de los sucesos, situar al lector en un distanciamiento crítico. Blaisten utiliza esta técnica para instalar el germen realista-social bajo la máscara del humor y el absurdo.

Por ejemplo, en el texto “La manzana y el simposio”, se puede observar una escena-narración compuesta íntegramente de diálogo. El escenario es el típico bar porteño, los personajes son tres amigos que comentan lo sucedido en el “simposio” y el mozo, quien no tiene voz pero aparece en las interrupciones del relato que realiza uno de los personajes. El desfasaje genérico se produce porque las marcas del discurso dramático se anulan, el lector/espectador participa de una puesta en escena iniciada, recortada, fragmentada. La paradoja estructural se traza en una línea casi difuminada que va desde la narración a un borrador, boceto, ensayo dramático. Si ponemos la mirada al interior del acontecimiento, vemos la conformación de una escena absurda.





(...)

-¿Y vinieron?

-Seguro. Ahí nomás interpusieron treinta y cuatro recursos de hábeas corpus, doce de libertad de vientre, catorce pedidos de apelación y cinco visas.

-¡Estuvieron piola!

-Y, están cancheros. Se la saben todas. ¿Algo para picar che? ¡Mozo! Un strudel del congrio, cuatro gulash, dos blancos de albatros vuelta y vuelta, de la pata por favor. ¿Vos también? Tres. Tres de la pata, si es bueno. Ah. ¡Mozo! Un tostado de salsifí, también, gracias. (Blaisten, 1974,16)

La parodia puesta en los parlamentos absurdos de los personajes se quiebra con la irrupción de expresiones como “piola (despierto-abusador)”, “picar (comer)” y la muletilla “che” que otorga cierto realismo y desvío al género. Además, la antítesis que se crea entre el lenguaje del menú ridículo, y las frases-palabras del lunfardo realzan el estilo crítico del autor hacia ciertos hábitos de la clase media argentina que busca posicionarse en otro status. Bajo esta categoría ubicamos, solo a modo de ejemplo, el siguiente texto de Denevi:

### **De Jantipa**

-¡Qué desgracia la tuya, Sócrates, haberte casado con una mujer tan antipática!

-No creas. Gracias a mi mujer, todo el mundo me encuentra simpático. (Denevi 1970, 143)

La noción de “teatro virtual” tiene que ver con el desplazamiento de la narrativa al drama, pero bajo el paraguas de los “efectos de lectura” es posible considerar como tal al poema “Diálogo” de Hugo Amable que corresponde a la versión póstuma. Hay teatro virtual en el poema de Amable, desplazamiento sobre desplazamiento, transgresión, paradoja perpetua.

### **Diálogo**

-Enséñame el camino de la dicha

(se produce un silencio sugestivo)

-El camino de la dicha aquí en la tierra





- (entonces el silencio es ya respuesta).  
-¿Lograré algo con el saber?  
-Recuerda las palabras del Esclesiastés:  
“quien agrega sabiduría, agrega dolor.”  
-¿Acaso está la dicha en el placer?  
-Acaso... Pero a condición... (Amable 2018, 158-159)

### **Micropiezas**

La concepción de serie como conjunto, colección, agrupamiento, integración de textos se torna uno de los ejes de tensión que viven autores y editores de minificción. La brevedad parece ser un factor de tirantez que conduce a los encargados de un libro a nuclear relatos bajo un mismo tema, personaje, estructura genérica, orden cronológico, extensión, lo que otorga una lectura cuyo sentido es aparentemente ordenado, unidireccional, ascendente con el correr de las páginas. Las nociones de autor y editor se desplazan en un movimiento circular, conflictivo.

Marco Denevi, en las versiones de 1966, 1969 y 1977 de *Falsificaciones*, dispersa un total de siete piezas teatrales o “micropiezas” bajo la denominación “Festival de Stendal”. Oculto en distintos heterónimos, el autor nos presenta obras que no superan los 15 minutos de puesta en escena o de lectura y que responden a la estructura del texto dramático. Se muestran como textos independientes y el eje que los unifica es la presentación en el certamen ficcional que se realiza desde 1960 en la ciudad alemana de Stendal.

Estructuralmente cada texto comprende los procedimientos propios del texto dramático: acotaciones externas (descripción del escenario, personajes en escena), internas (o didascalias), personajes y sus parlamentos, y hasta cierra con la leyenda “telón”. Estas marcas son despojadas cuando el autor como editor de su propia obra organiza *Falsificaciones* en *Obras Completas*, y transforma cada guión en relato. Es el





ejercicio de la repetición como reescritura, el placer de leerse y volver sobre el texto, de singularizarlo en un espacio literario que se torna disidente, cambiante, vivo.

En la serie teatral reaparece el mecanismo de montaje y desmontaje que realiza el escritor; son piezas de un rompecabezas que adquieren efectos de continuidad y discontinuidad en cada espacio en el que vive. “Romeo frente al cadáver de Julieta” es una “micropieza” de “Festival de Stendal” en la que Romeo monologa irónicamente sobre el afán de Julieta de suicidarse, al que interrumpe Fray Lorenzo, pero el lector deneviano lo ubica como trozo, recorte de algo mayor en la obra de teatro “Fatalidad de Romeo y Julieta” del libro *Salón de lectura*, y como microrrelato (el monólogo despojado de las acotaciones externas) con el título “Romeo frente al cadáver de Julieta” en *Falsificaciones* de 1984.

Denevi deconstruye su propio texto, singulariza el acontecimiento del personaje que encuentra su totalidad de sentido en el despojo de las acciones dramáticas que convive con otros personajes y hechos. El texto condensa el devenir de Romeo ante la disyuntiva del suicidio como presente sanador del pasado y del futuro, punto de ebullición de la serie paradójal al interior del texto, que también se instala en la lectura del monólogo como microrrelato o como parte en la totalidad de la obra teatral.

“Hamlet, príncipe de Dinamarca o la dicha de vivir” es una muestra de un Blaisten-lector que lee de a puñados, que registra incidentes en el texto shakespereano como el viaje de Hamlet a Inglaterra, la calavera, las cartas, la actitud de Polonio con el príncipe, la duda ante la fidelidad de Osric, los amoríos con Ofelia y los unifica en una escena singular.

El autor diseña una poética del espacio tácito como estrategia de humor. Este se bambolea en planos posibles. Por un lado, el escenario de la acción, Dinamarca, el castillo en Elsinor, las alusiones a Inglaterra, y por otro, la irrupción, los fragmentos de







la oralidad que ponen la acción en otra tarima: “¿Vendrás para la pascua o pa la navidad”, “Ten cuidado con Polinio. Está chiflado”, “Cornelio está muy jodido...”, “Hijo, no debes casarte con Ofelia. Esa chirusa no es para vos” y el cierre en la voz de Gertrudis “Andá a la puta que te parió” (Blaisten 1974, 18).

Los planos se desdobl原因 otra vez. El autor injerta elementos que deconstruyen la ficción en otra, los personajes que viven-actúan: “Gertrudis: ¿Tienes todo listo?/Hamlet: La calavera, la foto del castillo, los alfajores de Elsinor” (Ídem, pág. 17) “...Esa chirusa no es para vos. /Hamlet: Es una dramatis personae” (Ídem, pág. 18)

### **El fragmento al extremo**

En la sección “Cuentos cortitos así”, Blaisten propone una serie de micro-escenas, o lo que Orozco Vera (2009) denomina “suspiros dramáticos”, textos compuestos por un título, los personajes y sus parlamentos en un total de 14 a 68 palabras. Algunos textos que se encuentra en ambas versiones indistintamente son “El dictado olvidado”, “La negación”, “Relativo violín”, “Los pies en la tierra”, “El de damas, el de caballeros, el de ajedrez”, “El sentido y las horas”, “Un lugar para cada cosa y cada cosa en su lugar”, “La última letra”.

#### **El dictado olvidado**

Él: Leémelo todo. ¿Lo vas a entender?

Ella: Si es mi letra. (Blaisten 1974, 107)

#### **La negación**

Él: ¿Sabés cuál es tu defecto? Que sos una negadora.

Ella: No. (Blaisten 1974, 107)

#### **Un lugar para cada cosa y cada cosa en su lugar**

Ella: Ténes una lágrima.

Él: ¿Dónde? (Blaisten 1974, 115)





Además de la incipiente brevedad, esta serie como conjunto comprende a los personajes él/ella, esta pérdida de la identidad otorga al texto un efecto de multiplicidad de agenciamientos en cuanto a la infinidad de personas que constituyan en el acontecer. En estos ejemplos se pone en escena la potencia de la palabra dramática, de la acción que en un cuerpo pequeño y abrupto deja una sonrisa en el lector-espectador, pero en los otros micro-dramas se produce un desplazamiento a la conversación, es decir, la estructura discursiva muestra una situación escénica posible en la que un hombre y una mujer dialogan absurdamente sobre lo relativo, sobre las cuerdas del reloj, sobre el ajedrez y su perfección.

Marco Denevi en *Parque de diversiones* cuenta con varios ejemplos de micro-escenas brevísimas que resultan extractos de textos de la literatura clásica con el objeto de resaltar el carácter de cada personaje:

**La Madre Celestina y la Muchacha**

-La Muchacha: No debo

-Celestina: Di: no quiero. Eso es respetable y yo me marchó. Pero no digas: no debo. Me desafías. Y cuando alguien me desafía me encarnizo. (Denevi 1970, 103)

El teatro es un acontecer, es algo que sucede gracias a la acción del trabajo humano, un acontecimiento ontológico que trasciende mediante entes sensibles en un espacio y tiempo histórico (Dubatti, 2012). Los fragmentos escénicos exacerbaban lo efímero de la subjetividad y de la experiencia, como extracto en este corpus dejan latente el conflicto como elemento productor, en cambio en las micro-escenas fragmentadas que Blaisten incorpora en la edición de 1991, el conflicto se instala en dos situaciones bajo un mismo tema-conflicto, dos experiencias iguales, pero diferentes que crean, al interior de cada texto, series:





**“Conversaciones en el umbral”**

Jessica: sabés lo que pasa, Samantha, es que es como si lo potenciara negativamente y él lo vivencia mal.

Señora del vendedor de garrapiñadas: el Beto no me anda bien, Pocha.  
(Blaisten. 1991: 92)

Las otras formas breves que contienen a los personajes de Jessica, la señora del vendedor de garrapiñadas, el intelectual, el carnicero y el vendedor de garrapiñadas son: “Libros y mercaditos”, “Conflicto de pareja”, “Conversaciones en el umbral” y “Demanda”. En los tres primeros germina la continuidad-discontinuidad en una lectura lineal de los tres textos dado por el parlamento recortado de cada personaje que marca episodios que exponen el drama expresado desde distintos planos, los de ella, los de él; a modo de escenas desgajadas y colocadas en paralelo con un solo objetivo: mostrar que los problemas conyugales que experimentan las parejas en general independientemente de cada clase social.

Segmentos como series independientes que en conjunto con sus vecinas se valen del lenguaje, del nombre para establecer la paradoja, para poner en movimiento, a manera de fractal, la acción. La última minificción es la única que resulta de una conversación en la que Jessica y el intelectual interactúan, en las otras habita las proposiciones como universos paralelos.

**4.1.3. Desplazamientos del ensayo**

Mirar el origen (o el no-origen), descubrir la multiplicidad, lo naturalmente híbrido y des-generado, es indagar en el ensayo. Es casi una obligación y una obviedad encontrar en este tipo de escritura aquello que desborda por lo contaminante de su





trama, por el discurrir del pensamiento que deviene cuando la lectura, el recuerdo, la teoría, la literatura, la reflexión, la crítica empujan al mismo tiempo para tener un lugar central en el discurso, sin la posibilidad de lograrlo.

El ensayo es el género de la transgresión, la hibridez, la heterogeneidad que caracteriza a la sociedad moderna, en la que se ponen al orden del día la fragmentación, la deconstrucción, la intertextualidad, la interculturalidad, el collage, lo plural (Lemes, 2016). Una forma que en su complejidad y conformación nos remite a un tipo de escritura romántica en la que la literatura se hace teoría y la teoría literatura, el absoluto literario. Este es el modo que encuentra su lugar de vida permanente en el ensayo literario, pero también en las escrituras de autores de fines del siglo XX y el XXI plagadas de “selfies narrativas”, que repiten una y otra vez subjetividades pocas veces trascendentes ante el procedimiento que deja la notación para volverse una novela leída tantas veces por el lector (¿común y especializado?). [Esta última reflexión corresponde, en realidad, a un paréntesis]

Isidoro Blaisten evidencia esta condición genérica en *Anticonferencias* cuando instala en el prefijo la contradicción y por lo tanto, la libertad con la que lleva sus notas fragmentadas a un proyecto autobiográfico, que se corta y multiplica en líneas temáticas con las que dialoga, recuerda, narra, reflexiona y expone su lugar como escritor porteño, argentino. La paradoja se funda en la negación del prefijo, en la declaración de un género que es, pero que no es a la vez, oralidad y escritura, conferencia y ensayo, narración, crítica, poesía, lectura.

“-¡Qué sé yo! Cuando se tiene algo que decir se escribe en cualquier parte. Sobre una mesa de café o un cuaderno Gloria. Dios o el diablo estarán junto a uno dictándole inefables palabras” (Blaisten 1983, 134). Estas son las palabras del fantasma de Arlt con las que Blaisten habla ante la dificultad para escribir sobre los 400 años de Buenos





Aires. El dictado es el acto escolarizado con el que el autor se hace de temas de redacción, recopila frases y recupera momentos de la infancia, con los que recuerda, con los que antologa trozos del pasado e idealiza el futuro.

Es la acción que fragmenta la vida ficcionalizada, la realidad ficcionalizada del autor, de lo que sueña y cree de la que toma cuerpo en esas “notatios” tan comunes de los escritores nacionales: el cuaderno Gloria, y en espacios comunes que resignifican el quehacer, la profesión y la creación: el café, particularmente, el “Canadian” y el “Aviñón”: “Vuelvo otra vez al Canadian. Este café se llama Canadian. Vuelvo con la mitad de la culpa ¿De quién será la otra mitad?, me pregunto. El cobrador de Galerna cerró el talonario de recibos sin escribir nada”. (Blaisten 1983, 121)

La intromisión romántica se debate entre los episodios de lo cotidiano del hogar con los momentos que hacen a su trabajo de escritor: sus dos esposas, los talleres literarios y sus participantes, la librería, el café, la escritura, la falta de dinero y su “compromiso con la letra” (subrayamos esta idea para recordar, mientras esta escritura sigue, la connotación ideológica que implica en la literatura de Blaisten), sus lecturas, el tango y otro aspecto del campo literario: las editoriales, la publicación y circulación de su obra.

‘Lindo’, me decía a mí mismo desde mi pequeño, solitario y solitario laboratorio fotográfico de Saavedra. Lindo y coherente; lo que han hecho de mí; el infierno son ellos; yo soy mis elecciones. Pensaba en Arlt: ‘¿Qué hiciste con tu vida?’ Pero no solo yo me llamaba a mí mismo. Sartre también, Sartre se habla a sí mismo en un libro que se llama Sartre por Sartre y dice: ‘Ninguna situación puede ser analizada exclusivamente en el nivel psicológico’ y yo me tranquilizaba. Pasó el tiempo y más amigos, más escritores comprometidos, se casaron. Todos casados, seguíamos discutiendo. Ellos preocupados por la política, yo preocupado por la forma. (Blaisten 1983, 83-84)





El movimiento de la escritura muestra los cortes tajantes, divergentes de estados de cosas diversos, aunque amalgamados, y vueltos a trozar por la pausa que el pensamiento requiere para crear, la pausa que logra un efecto de irrupción, de segmento que da continuidad al texto con otro texto: un título. El título se torna andamio, puente, umbral, paso de la discontinuidad a la continuidad y viceversa porque habita en todas las partes las ideas, las expresiones artísticas y especulativas que emergen en ebulliciones al interior en un “discurso híbrido, fluctuante y permanente” (Aullón de Haro 2008). Es la necesidad y el deseo de la escritura, la necesidad y el deseo de la lectura.

**“Tus labios apretados como el rencor”**

Hay un best-seller de Shakespeare que entre otras cosas dice: “La vida es una historia llena de ruido y furia contada por un idiota”.

Todos los best-seller están llenos de ruido y furia, algunos están muy bien escritos, muy pocos rozan la vida, y otros parecen escritos por un idiota. (Blaisten 1983, 160-161)

Pausa, tango, pausa, el verso de *Malena* de Homero Manzi que se queda flotando en la mente como una irrupción agradable, parte del ritual de la escritura, anotación, continuidad. Ruido y furia, los dobleces y la multiplicidad que este texto convoca: el fragmento extranjero, palabra autorizada para recordar algunas “malas lecturas” que hacen a la genialidad de las “mejores obras”, ¿acaso Faulkner?, y otras “buenas lecturas”, las de los idiotas. Es el discurso que se libra a una indeterminación filosófica, a un posicionamiento crítico-reflexivo con los que contempla un horizonte que fluctúa entre la sapiencia, el placer y la opinión, con ello muestra la convivencia y simultaneidad entre arte y teoría.

La singularidad del sujeto, propia del ensayo, cobra matices en cada revés del autor, la de autobiógrafo, de intelectual, de poeta o de narrador (según sea el caso, la





necesidad), de lector, hasta melancólico, fracasado, creativo, humorístico, con la que logra la pluralidad discursiva, su estética recae en mostrarse como un hombre con los pies en la tierra; el ensayista medita sobre sí mismo, tropieza y crea con lo propio. Este género refleja lo amado y lo odiado en lugar de presentar el espíritu, según el modelo de una ilimitada moral de trabajo, como creación a partir de la nada. La dicha y el juego le son esenciales (Adorno 2003, 12).

La narración propia, el proyecto novelesco se inmiscuye a lo largo de *Anticonferencias*, pero capta el instante que proviene de la imaginación, que ante su extracto y lectura fuera del contexto donde habita, el lector reconoce como cuento breve, microrrelato. Los casos puntuales se ven en “Un millón de sandías” y “Sexo y sufrimiento”.

La escritura fragmentaria de carácter ensayístico atraviesa pasajes, surge del pensamiento, el recuerdo que se manifiesta y dicta, halla su vida en la letra impresa en el cuaderno, en el blog de notas como procedimiento de resistencia ante el olvido, como marca elíptica de escritura-reescritura, gesto único, irrepetible, efímero que hace existir la frase tras el ritmo de pensamiento que se repite, que pulula alrededor del escritor. El ritmo del ensayo blaisteano manifiesta un conglomerado epifanístico cuyas frases que fluyen se apegan unas a otras diciendo “eso es”, “esto es” como un traqueteo de incidentes que se dan a cada rato.

El discurso ensayístico en Amable pasa de sus producciones acerca del lenguaje, sus artículos para diarios y revistas a la publicación de un libro donde confirma su posición política: *El lenguaje de Perón*. Para esta serie de desplazamientos ensayísticos, la lectura se queda en el islote (cuestionable ante su desfasaje literario) de *Las figuras del habla misionera*, dado que muestra la pluralidad, hibridez y contaminación que induce el montaje de la serie.





Si Blaisten se posiciona ante la hoja escrita como un crítico, un escritor que se deja llevar -entre poesía, filosofía y relato- hacia el absoluto literario para romantizar el pensamiento (con toda la seriedad que la reflexión requiere), Amable ejerce en la notación el acto educativo y constante de explicar, definir, ejemplificar antes que problematizar, y las veces que lo hace su discurso bordea los límites de la doxa. La opinión, el juicio se ponen a la par del comentario popular del que es fruto su lectura del contexto y de la cultura misionera: “Los pobres no consultan al médico. Y cuando lo consultan, es inútil, porque después se encuentran con que no tienen con qué comprar los remedios con que les receta. Los pobres se las entienden con payeseros y curanderos” (Amable 103). “Ya lo he dicho: así como Buenos Aires es lo menos argentino de la república, Posadas es lo menos misionero de la provincia” (Amable 1983,114) una opinión que empuja por volverse doxa, una idea que intenta ser compartida con una gran parte de la población (¿qué opinarán los posadeños, no?).

*Las figuras del habla misionera* se impone como un texto de investigación lingüística y antropológica de la cartografía provincial escrita desde un punto geográfico nodal, central: Oberá. Lugar que le permite desplazarse para todas las latitudes en búsqueda de registros, modos, y usos de la lengua, a lo que le suma la indagación de fuentes teóricas e investigaciones precedentes.

El matiz que flota sobre la superficie del texto es del investigador. Cuando Amable escribe los resultados de su pesquisa, la narración comienza a invadir su escritorio hasta que en algún punto la reflexión lingüística y la literatura se transforman en espacios que conviven en un tejido mayor y que están conectados por disímiles “mini” puentes (un punto seguido, un nexa, una coma).

Por ello, en *Las figuras...* la literatura está presente, pero como fragmento anecdótico que irrumpe, que disloca el discurso y a la vez muestra, ejemplifica. De este







modo se cuela el mito del cacique Oberá del que el autor se encarga de desmentir la relación entre la historia y el nombre de la ciudad, incidente que le sirve para construir la ficción que luego se lee en *Paisaje de Luz. Tierra de ensueño*; en el apartado “Los pora” aparecen los mitos del Pombero, el Yasíyateré; sobre el Pique y la ura, una historia autobiográfica sobre “las simpatías”:

Es lo que me ocurrió a mí a poco de llegado a Misiones. En momentos en que me aprestaba a subir a un ómnibus para trasladarme a Posadas, para de allí tomar el tren y seguir viaje a Entre Ríos, un grupito de alumnos me dio la grata sorpresa de llegar a la parada para despedirme.

Al punto de ascender al vehículo, una chica se me acercó y colocó en la palma de mi mano tres piedritas que acaba de recoger de allí mismo, indicándome tan pronto las hube recibido, que cerrara el puño.

-Una simpatía- me dijo-. Para que no le haga mal el viaje. (Amable 103)

El recuerdo pliega discursos, acontecimientos, espacios vividos y por lo tanto narrados, multiplica la lengua del poeta para conseguir el movimiento perpetuo en el que subsisten los lugares (Misiones, Oberá, Posadas, Entre Ríos, la parada de ómnibus), los medios de transportes (colectivo, tren), las profesiones, (lingüista, profesor). El ensayo se desplaza y lo hace porque allí radica su génesis. La estructura se descalabra para dejar al descubierto al que escribe en pequeños extractos autobiográficos -que son el fundamento de este trabajo, y muestran el impacto ante el lenguaje y la cultura experimentados por el reciénvenido (“A mí me sucedió un caso notable al respecto. Fue al poco tiempo de haber llegado a Misiones” (cf. Pág. 71), así inicia su recuerdo sobre la caña con ruda)-, en opiniones, en pruebas de la investigación (“En el prólogo del Diccionario Guaraní-Castellano...se lee...” (cf. Pág. 59), y sobre todo en la escritura, en el pasaje (diría Barthes) anterior a ella: en la notación, aspecto que se cuela en el tejido y Amable lo vuelve una estrategia de escritura: “Acababa de escribir los párrafos precedentes, cuando llegó a mis manos un folleto editado en...” (cf. Pág. 35) / “pero se





me pasó por alto, y como nunca es tarde...” (cf. 97) / “Esta fórmula interrogativa figura entre mis primeras anotaciones del habla misionera, apenas llegado a esta provincia.” (Cf. Pág. 138).

El ensayo se caracteriza por la fragmentación, por la convivencia y la contaminación genérica. *Las figuras del habla misionera* se organiza por títulos portadores de una línea temática con la que el autor conglomera términos, ejemplos, lugares con los que el discurso se permite fluir y a veces se interrumpe, se acelera y da acceso a la aparición de un género más: el diccionario, ya que recorta, sintetiza, las acepciones y derivaciones, como las de “guaina”, “guri”, “cunumí” y “mitaí” (el orden alfabético del género se disloca porque en el plan de Amable no importa ese nivel de orden) se convierten en trozos que apuran el texto, lo abultan y multiplican.

El fragmento choca y se acumula entre relatos ficcionales, autobiográficos y definiciones léxicas, sintácticas, usos de la lengua insertos en contextos particulares. Geografía, medicina, alimentación, mitología, seres animales minúsculos, frontera, pura frontera son los matices que hacen al estilo breve y extenso de la escritura de Amable.

La paradoja es un artefacto versátil en esta tesis, primero es un mecanismo de lectura y análisis; segundo, es un modo de escribir la lectura: pasar del libro al micro, la forma breve más evidente.

Denevi cuenta con libros ensayísticos que intentan imponerse como literarios como *Manuel de historia* o *La república de Trapalanda*, pero los desplazamientos que lleva esta convocatoria placentera caen apenas en la serie autoral “Ingeniosidades del señor Perogrullo” de la versión de *Parque de diversiones* (1970).

Al iniciar la lectura aparecen enunciados cortos, inconexos, y espacios desconciertos. El autor exhibe un cuaderno de notas sobre sus lecturas, subrayados y citas apasionadas, opiniones dóxicas-filosóficas en una corredera de fragmentos: “Basta





que un infeliz se crea envidiado para que sea feliz” (1970, 227), “Fórmula para revolucionarios que quieran sobrevivir a las revoluciones: “El que repica está a salvo” (Cervantes)” (1970, 228), “Lo que no se discute se olvida; he ahí el triste fin de muchas verdades” (1970, 232), entre otros ejemplos. El autor simula verdades universales mediante la parodia gracias al personaje que supone emite cada enunciado, el sentido común desplazado por un lenguaje que transgrede en un efecto paradójico. Perogrullo es la máscara que usa para contrastar el discurrir de su pensamiento sin culpas, sin temor a ser juzgado mientras juzga, o juega a hacerlo. Hay una tela que cubre la subjetividad.

La voz del pueblo se ausenta de a ratos para darle lugar al crítico que mira el teatro, la música, la ópera, sus autores y compositores. Es el cuerpo que manifiesta aquello que anhela, pero que no puede volverse carne. Denevi ha escrito piezas teatrales aunque confiesa que no es el lugar que puede explotar como la narrativa, algo parecido le sucede con la música. ¿El crítico surge cuando siente que no puede producir aquello que desea, el crítico nace de la frustración?

Imaginemos a un autor dramático que hace hablar a todos sus personajes con las mismas palabras, con los mismos tonos de voz, a lo largo de todas las situaciones. El público, hastiado, se levantaría y se iría. Acabado de describir sumariamente la fórmula seguida por los modernos compositores de ópera para tratar las voces de sus personajes. (Denevi 1970, 237)

El autor “ensaya el ensayo” (perdón el poliptoton) en la notación de pequeñas reflexiones sobre la sociedad argentina y la comunidad, sobre la religión y la política en una escritura heterogénea, múltiple que mantiene su matiz, y el de los otros autores del corpus, de modo permanente: el de humorista: “Para asumir íntegramente la condición humana Dios debió encarnarse al mismo tiempo en Jesús y en Judas. Hubo, así, dos Pasiones: la de la Víctima y la del Victimario; dos Muertes: la del Condenado y la del





Verdugo, y dos Resurrecciones: la del Santo y la del Pecador” (Denevi 1970, 234). El autor instala la multiseriabilidad: si Dios engendra la paradoja entonces el ser humano se permite una condición plural, contradictoria que va en diversas direcciones a la vez y que se potencia en la lectura lineal que el fragmento consigue con sus textos vecinos.

Marco Denevi se posiciona en el campo como un narrador, y estos recortes microensayísticos (la hipérbole es necesaria) albergan el relato *in media res*, pero también series que hacen ebullición en la brevedad: “El cazador mata al tigre que mata al zorro que mata a la gallina que mata al gusano. Pero todo es una confabulación para que el gusano renazca en el cadáver del cazador” (1970, 228). El relato acumula en un efecto continuo que remata en la discontinuidad.

La extensión es una cuestión circunstancial, una instancia que encuentra al escritor en su ejercicio diario, lo apura o lo retiene. El cuaderno de notas, el proyecto novelesco que se fragmenta en las páginas recorridas, la voz develada u oculta son los pasos de la literatura que emerge en los tres escritores como un absoluto, en la que lo teórico-crítico se desplaza incansablemente a lo poético. La heterogeneidad es una constante en la forma ensayística, pero también en los otros cuadros genéricos.

#### **4.1.4. Desplazamientos míticos y fabularios**

El desplazamiento entra en un ajeteo compulsivo, atraviesa sin cesar todos los géneros, deviene constantemente en espacios literarios o aparentemente literarios, disímiles, sin importar el nombre que el texto que emerge reciba (cuento, microrrelato, poesía, teatro, autobiografía). Es la voz que sale del cuerpo, que lo invade, lo impulsa a escribir. Lo que importa es narrar, después viene la forma. El deseo incita a los autores al juego, a recorrer la biblioteca y sacar de los anaqueles un ordenamiento conocido, que





promueva la doxa. Una vez logrado el cometido, el revés, la profanación, o la simple exposición del acontecimiento hace estallar el sentido en la paradoja.

La fábula y el mito son dos cuadros hartamente usados por los escritores de formas breves en general, y por Denevi, Blaisten y Amable, en particular. Acuden al acto de contar, de crear historias imaginarias o reales que resultan dispuestas en un espacio, en un tiempo y con un movimiento como escritura revuelta/revoltosa. Se tornan “fabuleros”, cada uno es narrador, contador, raíz de lo legendario, de lo folclórico, de lo mítico de donde surge la anécdota (Tomassini 2006).

La disposición de la fábula en Denevi y en Blaisten materializa una mirada crítica acerca del individuo y su vínculo con la sociedad de la que forma parte, su alineación, sus miedos y frustraciones. Coinciden en el empleo de este marco genérico como principio de crítica social; el primero con la mirada puesta en la soledad y el encierro voluntario-impuesto por el hombre como aspecto general y por una lectura política como particular. El segundo reconoce el destino del sujeto de una sociedad capitalista, su desengaño y melancolía.

Para graficarlo y como corresponde a la forma, hacen uso de objetos o animales que adoptan comportamientos humanos, acompañados de relatos simples y con un lenguaje sencillo. Crean fragmentos breves cargados de acciones alegóricas cuyas imágenes poetizan la vulnerabilidad del hombre, del argentino y de ellos mismos.

[...] Un capataz se le acercó, látigo en mano:  
-¿Qué haces ahí, haraganeando como una cigarra?  
Esa voz ruda le borró instantáneamente los recuerdos.  
Entonces se puso de pie y caminó en fila india junto a las demás hormigas.  
(Denevi 1974, 121)

[...] Cuando llegó a la cúspide, el vecino que no podía dormir se ajustó el gorro, apoyó el winchester, cerró un ojo, apuntó y le dio justo detrás de la oreja.





Primero cayó el tacho grande solo. Después, la medida de un litro aferrada a la mano del lechero (la mano izquierda) resbaló con lechero y todo.

Cuando estuvo toda la sangre, los dos tachos y el lechero en la arena, la arena le dijo al tobogán:

-Fijate vos. Diecisiete años que quería largarse. Por fin se decidió. (Blaisten 1974, 43)

En el recorte “El porvenir de la humanidad” de Denevi , los nombres (fila india/hormiga) se tornan umbrales en los que el acontecimiento deviene fábula, y en ese pasaje de un espacio a otro el autor aprovecha para narrar un fragmento/síntesis de la historia argentina: los golpes militares de la década del 60, el levantamiento de los estudiantes universitarios (el Cordobazo, el Rosariazo, los hechos ocurridos en la manifestación en Corrientes, entre otros), el último gobierno de Perón y su influencia sobre los movimientos de izquierda. La hormiga que se desvía del camino del trabajo, que se detiene a recordar y que tras el mandato del patrón vuelve a la fila, la hormiga como símbolo/sinécdoque del hombre en la sociedad, del trabajo, del control de un régimen.

“El tobogán, la arena y el lechero” de Blaisten es la historia de un sujeto individual que representa al “hombre total”. La cúspide del tobogán es el lugar máximo de libertad, el signo de rebeldía ante el sistema, punto de fuga que se corrompe ante en el adoctrinamiento social reconstituida en el vecino interrumpido. La mano izquierda portadora/censurada con el símbolo del trabajo cae junto al ideal de esperanza y plenitud que tiene el personaje en un simple acto de revivir una etapa de completa libertad/felicidad: la niñez. Con la fábula, los autores se acomodan para contar estos episodios humanos poco felices. El desplazamiento genérico, al igual que en Denevi, se da al final en la voz de la arena, espacio de concreción del destino, pero a la vez signo que alude a la felicidad como luego se ve en el cuento “Última empresa” en *Cerrado por melancolía*.





Es el ejercicio de la lectura serial el que les permite saltar de un relato a otro, de un fragmento a su totalidad al interior de cada entramado y lograr así que el sentido salte de serie en serie. El desdoblamiento de la narración a partir del germen de la fábula, pero también del mito, marca una política de la experiencia. Los autores plantan el discurso desde lo que ven y lo que pueden (o quieren) decir, como modo de descifrar la sociedad que habitan; y lo hacen en formas conocidas que sin querer adquieren aspectos de tintes románticos.

Lo mítico aparece en la narrativa breve de Blaisten de varias maneras: a través de la referencia directa como por ejemplo al Ave Fénix o mediante narraciones que rozan los límites de la fábula en un movimiento constante. También surge una figura mítica de carácter folclórico que adquiere distintos nombres según el país, pero que en Argentina, se conoce como “el hombre de la bolsa” y que el autor incluye en los microrrelatos “La bolsa, el pelo y la negación” y en “Historia de la peluca pateada por el hombre de la bolsa”, dos segmentos aparentemente discontinuos que en la organización de los textos, al interior del libro, encuentran su continuidad a través de la acción final del primer relato (“En eso vino el hombre de la bolsa en serio. Agarró a la bolsa, se la puso al hombro y dio una patada a la peluca...” (Blaisten 1974, 19) y el título del segundo que opera como médium (“...peluca pateada por el hombre de la bolsa” (Blaisten 1974, 27). Como en los acontecimientos de la vida de una comunidad, este personaje se manifiesta como signo/figura de adoctrinamiento y miedo ante de la mala conducta. El mito se constituye en el lenguaje que crea el territorio en su despliegue, en su discurrir.

### **Mito y profecía**<sup>134</sup>

#### **Flechado**

Al Artemio lo flechó Cupido –pronunció tristemente el anunciante.-

---

<sup>134</sup> En las series autorales correspondientes al segmento 3, trabajamos lo referido a lo profético en Blaisten a partir del análisis del relato “El asceta mendicante”.





Todos corrieron a auxiliarlo. Lo encontraron tirado en la llanura, largo a largo. Se desangraba, con una flecha clavada en el costado; mientras Cupido se perdía presuroso en la espesura. (Amable 2018, 130)

Amable pone en tensión el territorio, cruza el espacio cuando intercala discursos, lenguas, culturas. Introduce el palimpsesto y de esta manera establece la multiseriabilidad: el primer pasaje se logra tras la huella de la lengua, “Al Artemio”, un modismo que alude a cercanía y que por lo tanto es el indicador de la acción del pueblo ante el hecho, además, un rasgo que pone a tono al lector con la maquinaria literaria amableana, con el injerto dialectal. El segundo pasaje instala el mito clásico que se escurre de su configuración original para graficar un lado poco citado del dios del amor, pero que Grimal rescata: “...bajo el niño en apariencia inocente se adivina al dios poderoso, capaz, si se le antoja, de producir crueles heridas.” (2010, 171-172). Es la desfiguración de la imagen, la flecha al costado es el desvío, la transgresión del mito, que además se ubica en un escenario que reúne a otros personajes de características similares para determinar el sentido que se re-direcciona en cada palabra/umbral/pasaje.

Pero las marcas del espacio a veces se difuminan y el pasaje se da por otros umbrales. En el relato inédito “La mujer que no debía recibir piropos de quien no debía” podemos ver como base del tramado -al igual que en “Intercesión”- la creencia popular alrededor de una figura mítica.

Lo que resulta interesante de este texto es que el narrador no deja marcas del espacio ni del tiempo de la acción en general, lo que hace suponer un cruce entre el horizonte de la tradición argentina y el de la cultura universal determinado por el mito de “una mujer que no debía recibir piropos de quien no debía”; el relato se proyecta así a una dimensión espacial más amplia. Si nos detenemos en lo mítico, advertimos que hay dos personajes que configuran este discurso, aunque también el fantástico. En







primer lugar con la aparición de la anónima mujer cuya hermosura atrae todas las miradas de los hombres del lugar: “Su presencia fue, a partir de ese instante, algo excepcional. Cuando se daba el prodigio de verla, los hombres rivalizábamos en piropos, y no pocos se lanzaban a la aventura de cortejarla. Lo cual fue, inevitablemente, motivo de discusiones y peleas”. (Amable. Archivo genético) La aparición de la dama se manifiesta en un escenario brumoso, que permite al narrador realzar la imagen maravillosa de la mujer; éste tiene completo conocimiento de los hechos, y cuya versión de la historia es incuestionable: sólo produce una versión de lo que pasó, determinada como verdadera.

El autor reconfigura un nuevo mito protagonizado por una mujer. Es común en nuestra sociedad encontrarnos leyendas urbanas de jóvenes desaparecidas y muertas que devienen en fantasmas. El personaje principal de este relato tiene un final recurrente con dichas narraciones sociales: la desaparición misteriosa. Esta historia y junto a otras de Amable encarnan y representan creencias compartidas entre las comunidades locales, nacionales y universales, y figuran en el texto mundos opuestos a una realidad cercana a la misionera.

Cada acontecimiento narrado por Blaisten y Amable deviene “analogón”, un mito referido (Jolles 1972), que se actualiza en la escritura de la misma forma que en la comunidad, la sociedad lo hace con la lengua hablada, en movimiento, en un presente eterno. El cronotopo del que emergen estos relatos se da por el mecanismo de la repetición y la diferencia, por la singularidad de un sujeto individual, pero universal con que da lugar al agenciamiento de cada historia.

El analogón deneviano funciona de la misma manera con la particularidad de que recupera los mitos grecolatinos, inserta el fragmento extranjero como estrategia de complicidad para narrar una figura, una pose particular del hombre en convivencia





social. De esta manera acude a Antígona, Edipo, Hércules, Ulises/Odisseo, Dido y Eneas, Teseo y Ariadna, Helena, Paris y Menelao, Penélope, Adonis y Venus, Tiresias, Jasón y Medea, Narciso, Pasifae, Melibea, Polifemo, Clitemnestra, Orfeo, Fedra, Electra, Orestes, Egisto, Andrómaca, entre otros. Su tarea se convierte en una profanación ya que restituye cada mito a su uso libre.

#### **4.2 El fragmento extranjero**

El mejor lector es aquel que sabe que todo cuanto lee es un palimpsesto y descubre, bajo la copia visible, el original invisible.  
(Denevi 1970, 230)

Estas palabras de Denevi, puestas bajo la voz de Perogrullo, exponen la obviedad de un mecanismo de escritura que se funda mediante el calco de fragmentos externos, extranjeros, que “no es el propio”, pero se transforman en tales en el proceso de escritura, o mejor dicho de reescritura.

La literatura, en un sentido amplio, se constituye de fragmentos que son “copias visibles” y arbitrarias, porciones de textualidades provenientes de la experiencia de aquel que enuncia, de aquel que percibe, de las lecturas que realiza, de su memoria, de su contexto, de su política y de los múltiples agenciamientos que cada sujeto escritor-lector construye. La literatura fragmenta, recorta, re-acomoda el material que el hombre asiste, ve, siente, crea.

El “original invisible” como co-presencia textual, como convivencia solapada por una lámina que opaca u ocurre del germen, puede tomar distintas direcciones categoriales que en el recorrido de Genette se traducen en la “cita”, la “alusión”, el





“plagio”, en el de Deleuze y Guattari (2000) en “calco”, en Deleuze “pliegue”, en el de Derrida (2015) en “injerto”, “diseminación”, a los que sumamos la reescritura, la traducción, la recurrencia, la circularidad cronotópica. Escribir se vuelve una consecuencia de la lectura, del recomienzo, del placer que no puede ocultarse porque se escabulle y se filtra en los poros del texto.

En la voz de Lagmanovich hallamos un paradigma que es transversal en los estudios de las formas breves: la intertextualidad como rasgo recurrente. El microrrelato, dice el maestro, “apela a la intertextualidad, la reescritura de temas clásicos o la parodia de los mismos, una visión no convencional del mundo y, en términos generales, una actitud desacralizada de la institución literaria tradicional” (2013, 7).

En las formas breves esta particularidad se acentúa, es una pieza que le sirve al escritor para reducir la ficción mediante la incorporación de una alusión, de una palabra que envía al lector a algo mayor, a la posibilidad de completar aquello que el texto deja, y a re-direccionar el sentido. Pero también le permite poner en evidencia a sus precursores, a sus pasiones lecturales con lo que genera un efecto de metaliteratura, metaficción o metadiscurso.

El abordaje del corpus nos muestra que Denevi, Blaisten y Amable incorporan el discurso ajeno a partir de distintos mecanismos. Al producto de este proceso lo denominamos “**fragmento extranjero**”, como la presencia (total-parcial), la convivencia o la irrupción de un trozo de texto de otro autor a través de una cita, una referencia directa o indirecta (palabra, personaje, título de la obra, etc.), o mediante la reescritura de un capítulo, episodio o texto completo a la manera de sinécdoque de aquel escritor-obra que funciona como base de la ficción. El **fragmento extranjero** es un eje que consigue el movimiento circular o fractal en las formas breves, insiste en su carácter





múltiple porque logra en el plegado del original, de la copia y de lo nuevo, un devenir del sentido que se inquina constantemente para reconfigurar la ficción.

Identificamos dos clases que nos convocan a la conformación serial, la primera, el “fragmento como traducción”, la segunda, el “fragmento como injerto o irrupción”, no descartamos que puedan existir otras y que en cada lectura que hagamos de estos autores o de otros surjan nuevas líneas de análisis a partir de este artefacto.

#### ***4.2.1 El fragmento extranjero como traducción***

Cuanto más elevada será una obra, más traducible será, incluso por medio del más fugaz roce de su sentido. (Benjamin 2017, 27)

El texto se forma sobre el palimpsesto a partir de la manipulación del original en una copia que se reinventa como fiel aunque es atrevidamente o paradójicamente infiel. Toda la base de un relato, un poema, un ensayo o una pieza teatral representa a la obra madre ya que “Al fin y al cabo la literatura reescribe las literaturas anteriores, el mundo, la experiencia: refracta, como imagina Lefevre, según el aire del tiempo” (Repetto, 2020, 9) y conduce a los escritores a seguir modelos, estructuras de precursores más próximos y también lejanos en el tiempo.

Esta es una cuestión de herencias, en términos derridianos (2011). Denevi, Blaisten y Amable como herederos responden a una doble exhortación, a una asignación contradictoria, saber quiénes estuvieron “antes de ellos”, reafirmarlos, y a la vez poder comportarse como sujetos libres.

Las formas breves en Argentina cuentan con figuras fundadoras que han instalado una forma de escritura que luego fue continuada por otros escritores quienes se acreditaron como sus herederos. Tanto Denevi como Blaisten comentan, en algunas





entrevistas, que se sienten discípulos de Borges –puntualmente- además de que sus textos tengan algunas huellas de la minificción borgeana, valga como ejemplo muy claro la presencia de la cita/referencia apócrifa en Denevi. Y en relación a Cortázar, tanto Blaisten como Amable publican ficciones con una procedencia recurrente el absurdo por él concebido. Esto demuestra que aceptan la herencia, la exhiben y la reactivan cuando ratifican, eligen, seleccionan y deciden continuar con el legado de sus precursores, aunque en el ejercicio filtran e interpretan sus obras para transformarlas a partir de sus estilos personales.

La herencia se da, además, en la búsqueda de aquellas otras lecturas de la literatura y de la cultura en general que emergen en la reescritura de textos consagrados. La tarea de traducción de los géneros, del hecho literario se pone en jaque con los paradigmas de fidelidad/libertad y original/copia. El escritor de formas breves juega con el original y con la intención que hay detrás de su lengua, se toma la libertad de revertirlo, de convertirlo desde el acto mismo de la fragmentación, de la toma de decisión de aquello que recorta del texto madre, y que luego reescribe a modo de homenaje, o como mecanismo de humor en el que hace cómplice al lector.

Marco Denevi es un traductor prolífico; con una marcada tendencia a lo profano acude a textos de la literatura, occidental y oriental<sup>135</sup>, a episodios de la historia universal y a relatos y personajes de la Biblia, en menor medida lo hacen Blaisten y Amable. La serie lectural nos incita a bucear en textos de cada tipo: literarios, bíblicos e históricos.

---

<sup>135</sup>Dada la cantidad de textos que podríamos ubicar en esta línea de análisis tomamos para hablar de la traducción literaria la que el autor hace de la obra de Cervantes, el lector puede navegar el catálogo Denevi para ver las referencias/traducciones que hay en las formas breves del autor.





Como su maestro, el autor se impulsa a traducir la “gran novela” occidental: *El Quijote de la Mancha*<sup>136</sup>. Un ejemplo claro se manifiesta en “El nacimiento de Dulcinea” (1970) en el que se observa cómo se describe un hecho literario trascendente en las letras universales como es el encuentro entre Dulcinea y don Quijote de la Mancha, correspondiente al capítulo X de la segunda parte de la obra cervantina. Denevi en estos textos produce un calco sobre el mapa narrativo de su precursor y sobrecodifica una escena a partir de dos posibles estructuras composicionales: la narración y el teatro; y dos temáticas: la locura y la razón cuyos límites en el orden de los personajes se encuentran difusos, cambiantes, circulares.

Denevi copia esta apertura de ficción para producir dos posibles encuentros entre Sancho y Dulcinea, primero, y Dulcinea y Quijote después. En este sentido vemos cómo la reescritura se manifiesta como una fotografía, o una radiografía, que comienza a reproducir posibles desenlaces transformados en rizomas, en raicillas que dan cuenta de las dimensiones del texto original, de lo desmontable de la ficción, de las conexiones literarias y de las diversificaciones intertextuales.

Una de las calcomanías surge como un pacto por parte del autor argentino determinado en el epígrafe de la página 69 que dice “Hasta aquí el cuento es una versión abreviada de un episodio del Quijote de Cervantes” correspondiente a “El nacimiento de Dulcinea” con lo que desecha la posibilidad de falsificación del texto original y nos conduce a ver las mismas secuencias narrativas. La fotografía literaria se desarrolla

---

<sup>136</sup>Algunos de los textos en los que encontramos la traducción de esta obra son: “El precursor de Cervantes”, “Historia cómica. Proposición sobre las verdaderas causas de la locura de Don Quijote”, “Dulcinea no existe”, “La mujer ideal no existe”, la obra teatral “Los locos y los cuerdos”, “Dulcinea existe”, “Los ardides de la impotencia”, “De la grave epidemia que hay de Dulcineas del Toboso” y la reversión “Epidemia de Dulcinea del Toboso”. Las lecturas que proponemos acá fueron presentadas en Román, Gabriela. 2016. “Marco Denevi, Lector del Quijote” en Debates actuales del hispanismo: balances y desafíos críticos. Coordinación general de Germán Prósperi. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral. Facultad de Humanidades y Ciencias. Libro digital, PDF. ISBN 978-987-692-106-0. Pp. 579-587

[http://www.fhuc.unl.edu.ar/media/investigacion/centros/CEDINTEL\\_documentos/Hispanistas\\_final.pdf](http://www.fhuc.unl.edu.ar/media/investigacion/centros/CEDINTEL_documentos/Hispanistas_final.pdf)





entre el apartado I y II del relato de Denevi. Aquí descubrimos que las tres mujeres que aparecen en el camino reciben el nombre de Aldonza Lorenzo, Vicenta de Catalana y Dominga Castrajo. Podemos reconocer a la primera como la mujer a quien don Quijote en el Capítulo I de la Primera Parte de la obra le adjudica sus pensamientos sin conocer sus atributos, aspecto que el narrador argentino inserta en la ficción a través de una descripción de la aldeana.

La aparición de estos nombres resulta significativa para la alteración del mapa narrativo cervantino. En el apartado III, Teresa Panza visita a su comadre Francisca Nogales y a su marido Lorenzo Corchuelo para pedirles que la ayuden a encontrar en el Toboso a una dama llamada Dulcinea, acto que le beneficiará a su marido con la gobernación de una ínsula que un tal don Quijote le prometió. La intervención de la esposa de Sancho produce una ruptura en el rizoma con lo que la ficción se alarga, se prolonga hasta producir una línea de variadas dimensiones, de direcciones quebradas que pueden dispararse para cualquier lado y provocar mundos múltiples.

En una lectura macro de la “serie quijoteana” en Denevi, es inevitable evadir la metáfora del árbol de la que hablan Deleuze y Guattari como la figura que articula y jerarquiza los calcos, los cuales son como las hojas de aquel. A partir del recorrido por el *Quijote de la Mancha* de Cervantes, en la obra de Marco Denevi podemos encontrar varias hojas-calcos del árbol que imitan a esta unidad superior.

Alrededor de la figura de Dulcinea observamos la conformación de “ritos de institución” (Bourdieu 2014), ya que en cada relato o drama se produce un rito que instauro, consagra o legitima -como transgresión de los límites consecutivos de la sociedad medieval en relación con las damas veneradas de la época- a una o varias mujeres con la investidura de Dulcinea del Toboso. “Conviértete en lo que eres” es la fórmula performativa que conduce a la transformación simbólica de los personajes





femeninos denevianos y que dan lugar a la reproducción ficcional de la obra cervantina en las distintas variantes.

Cada calcomanía encierra en su interior la complicidad de la parodia mediante la relectura. Entre el texto de Cervantes y los de Denevi podemos ver una lectura de una lectura, una parodia de una parodia ya que aparecen la intertextualidad (en Cervantes con los libros de caballería, en Denevi con Cervantes), el efecto cómico (dado en los dos casos por el disfraz en Dulcinea y Quijote que devienen en investidura, y por el absurdo en los diálogos), y finalmente, la incorporación de la estructura del texto parodiado.

Domínguez (2010) distingue dos teorías para trabajar la parodia. Primero, la imitación en el sentido de desprecio y burla, segundo, sostiene que el autor toma el texto impulsado por el afecto y admiración hacia él a modo de homenaje. Denevi combina ambos paradigmas, juega con el texto ajeno, se divierte, lo resignifica y contextualiza en la traducción, para finalmente, bajo la completa seriedad que Cervantes y otros grandes autores se merecen, rendir distinción a sus maestros. Denevi se expone como lector asiduo.

Las lecturas del Quijote que se vuelven calcomanía en *Falsificaciones* sufren una multiplicidad mayor dado que el autor calca su propia obra varias veces. Este libro cuenta con un total de cinco versiones, algunas reducidas y otras ampliadas dada la negación ante la idea de borrador que tenía el autor, lo que lo convierte en un traductor de su propia obra, y como tal, el inconsciente lo lleva a seguir los pasos que en otro tiempo estudiamos con la crítica genética.

Acá traemos nuevamente las palabras de Repetto cuando refiere a la dificultad de correspondencia entre original y texto ya que se produce un pasaje de una lengua escrita







a otra escrita, y allí emergen los gestos de transposición, supresión o sustitución donde se materializa la traducción.

El libro bíblico más traducido por Denevi en sus formas breves es el “Génesis” con un conjunto de narraciones en torno a Adán, Eva, Potifar (o Putifar), José, Caín y Abel, pero cabe destacar que también reescribe episodios de los libros de “Samuel” (David y Goliat), de “Ruth”, de “Reyes” (Salomón y la Reina de Saba), de “Jonás” (el acontecimiento con la ballena), de “Jueces” (Sansón y Dalila) de “Job”, y varios otros que recorren los Evangélicos como la historia de Salomé y el Bautista, Jacobo, Lázaro, Marta y María, Los Reyes Magos, finalmente trabaja con el apócrifo “Judit”.

Releer “Génesis”, detenerse en lo sucedido con Adán y Eva<sup>137</sup> es una muestra del deneviano impulso profanador de la temática mítica, el cuestionamiento por el origen de la cosas, la traición (de los evangélicos el personaje más reescrito es Judas, por ejemplo), el bien-el mal, la libertad humana, el pecado, su destino, la presencia y voz de Dios como figura representada.

La traducción corresponde a Génesis 2, 5-25, lo que nos da un total de dos carillas y media de texto que Denevi traduce conformando una serie a la manera de caleidoscopio en la que el lector al girar las páginas puede reconstruir la historia total mediante el fragmento con lo que se reanuda la postura de las formas breves como fractal en esta lectura: “El origen de la risa” es el episodio en que Adán se despierta y se encuentra con la mujer que dios creó para él; “A imagen y semejanza” relata la expulsión del paraíso, la traducción resulta lineal, fiel al original o “servil” de acuerdo con Berman (2014); “Los animales del génesis” refiere a lo sucedido después de la

---

<sup>137</sup>Las minificciones que conforman la serie “Adán y Eva” son: “El origen de la risa, según Nietzsche”, “Los animales del génesis”(Falsificaciones, 1966), “Adán y Eva” y “Adán, Eva, la serpiente”, (en *Parque de diversiones*, 1970), “La invención de la escritura”, “A imagen y semejanza”, “Estamos solos” (en *Salón de lectura*, 1970), “La serpiente del mal sabe lo que hace”(en *Parque de diversiones II*, 1979), “Cómo empezó la historia” (verso) “Teoría sobre el pecado original”, “La serpiente del mal sabe lo que hace” y “Humano, demasiado humano” (en *Falsificaciones*, 1984).





expulsión del paraíso, la actitud de los animales para con los personajes, la denominación de animales en salvajes. “Adán, Eva, la serpiente” captura la intervención que tiene la serpiente con Eva, lo mismo pasa en “La serpiente del mal sabe lo que hace”; en “Teoría sobre el pecado original” los personajes revelan pudor, vergüenza frente a Dios. Cada pieza se acomoda al mapa bíblico para poner en juego la imagen de un traductor dinámico que se coloca la máscara de “fiel”, pero que en realidad es “atrevido” (Santos Vila 1997).

La traducción es experiencia, puede abrirse y tomarse para reflexionar, por ello es análisis, es pasaje, es un acto de escritura. Es de esta manera como Denevi expone su lectura bíblica, lo simbólico del Génesis como texto, como emblema del origen, del caos y el orden; en “La invención de la escritura” medita acerca de la teoría del tiempo, de la eternidad, de la escritura; en “Génesis 2” propone una mirada apocalíptica de un mundo re-creado en el que sobrevive un hombre y luego encuentra a una mujer, juntos conforman las futuras generaciones. Este mecanismo conlleva una escritura-lectura de paradoja en espejo, una escritura que parece igual, pero distorsionada.

En el amasijo de los fragmentos de la serie “Adán y Eva”, la letra se vuelve un rito que como tal comienza y recomienza con cada título, que pone en escena piezas de una misma historia traducida por una persona de apariencia única, pero múltiple, que mira el hecho desde distintos planos, se reinventa, nos reinventa en la fractura de la imagen de la creación que rebasa el sentido, lo multiplica en el conjunto de textos y en las series que se perciben al interior de cada minificción. Denevi restituye al uso libre de los hombres aquello que para muchos es sagrado; posibilita en su modo de configurar su literatura la negligencia en el discurso extranjero, transforma el mito en rito (Agamben 2005).





El escritor argentino también traduce la historia universal con figuras como Calígula, Felipe II, Luis XIV, María Estuardo, Isabel, Marco Polo, Nerón, María Antonieta, Napoleón, Alejandro Magno, entre otros. De nuestro país se detiene en Juan Manuel de Rosas y Facundo Quiroga<sup>138</sup>. Con respecto a este último, Denevi fragmenta el episodio de la muerte del caudillo en Barranca-Yaco en una traducción tímida, apenas provocativa del conocido texto de Domingo Faustino Sarmiento, “Facundo”.

La paradoja fidelidad y originalidad consigue un recorte, una imitación que provoca una lectura que aísla el sentido en una totalidad, en un efecto autónomo en un micro corpus de tres minificciones (“Teoría sobre Barranca Yaco” (1970), “Teoría sobre la historia” (1979) y “Fatalidad de la historia” (1984, solo hay un cambio de título con la de 1979)) que pueden leerse como una sola con dos versiones que sufren en el proceso de traducción “los gestos de transposición, supresión, sustitución” a los que sumamos “agregados”. Denevi no solo presenta una traducción del texto sarmientino sino que revela, una vez más, la constante reescritura de su obra; el primer aspecto evidente son los títulos, luego pequeñas modificaciones como:

Pero Quiroga se cuidaba muy bien de pasar por allí. Lejos de Barranca Yaco cosechó un triunfo tras otro. La gloria y el poder lo envalentonaron. Terminó por creer que Barranca Yaco no existía, que era un sueño, una superstición, un mito creado por antiguos terrores juveniles ya vencidos... (Denevi 1970)

Pero Quiroga se cuidaba muy bien de pasar por allí. Entre tanto se convirtió en un caudillo siempre victorioso. Gloria y poder lo envalentonaron. Terminó por creer que Barranca Yaco no existía, que era una superstición, un mito creado por antiguos terrores juveniles ya vencidos... (Denevi 1979)

El lenguaje no cesa, se reinventa, se acomoda, se multiplica en el quiebre del discurso; crea un sistema que en cada escritura se deconstruye y genera una doble

---

<sup>138</sup>En el catálogo se puede observar los distintos textos referidos a todos los personajes citados.





lectura, una doble escritura que se redobla, nuevamente, en las versiones denevianas para completar la configuración del personaje. En el texto de Sarmiento, Quiroga reniega del peligro, lo desafía, y se impone como una figura de poder, situación que Denevi muda en esta serie cuando advierte la posición precavida del caudillo a la hora de pasar por Barranca Yaco, luego cada fragmento suma un rasgo a la caracterización como “victorioso”, “triunfador” fuera del lugar del crimen, y finalmente, el punto de inicio de la traducción de Denevi: el mito, un discurso que se inmiscuye en el relato, hace ficción y a la vez, la recrea. El umbral descubre el mecanismo.

La extranjería en la traducción presenta un principio de iterabilidad que puede darse por la captación de un fragmento minúsculo, una sinécdoque como “Salomón y la reina de sávana” parodia que hace Blaisten sobre dichos personajes y sus vínculos, lo propio en una narración de extrema brevedad hace Denevi en “Las mujeres sabias”, “Los hombres sabios”, “Las vírgenes prudentes” respecto a Reyes 1, 10. La repetición habilita un punto de partida, una perspectiva, una mirada particular del mundo que se resquebraja en la multiplicidad discursiva y por todo ello, cada lectura escrita se vuelve singularidad.

Es inevitable pensar que el “don” que heredan los autores no se somete, de manera parcial o total, a la “paradoja de la regresión infinita”(Deleuze 2010); el mito de Fausto se registra en “La trágica historia del doctor Fausto” de Marlowe (1n), que se reitera en “Fausto” de Goethe (2n), en “Fausto” de Estanislao del Campo (3n), por mencionar las producciones más reconocidas; cada autor designa un sentido a la figura mítica que no deja de significar el sentido del primer nombre que seguramente es anterior a Marlowe. En la micro-pieza “La tragedia del doctor Fausto” que aparece en la serie deneviana “Festival de Stendal” (2,1n), el autor intenta un modo de traducción de la variante de Goethe cuando irrumpe en la manifestación de Fausto de poseer un cuerpo joven y





atlético para enamorar a Margarita. Las pujas entre razón y pasión que tensionan el romanticismo acá se desplazan a vigor-sabiduría.

MEFISTÓFELES.- Acabo de ver a Grobiano. Le bastaron unos minutos para ser otra vez el espléndido muchacho que hechiza a las mujeres. Pero es así: ni una idea, ni buena ni mala, debajo de aquella frente. Ni un recuerdo. Siempre joven, como los animales. Envejecer es el privilegio de los hombres. Y será más hombre quien más piense, quien más recuerde. (Denevi 1969, 108)

En la traducción de Blaisten<sup>139</sup>, “El diablo sabe por diablo, pero más sabe por viejo” (n4) opera “la paradoja del desdoblamiento estéril” (Deleuze 2010), el sentido queda suspendido, se invierte y subsiste a la proposición. Se impone como una analogía que tendrá que desarrollarse: el diablo visita al doctor Fausto por razones de salud, este le recomienda un tratamiento, le hace firmar un papel y de esa manera se libera del contrato.

La textualidad transcrita se duplica, parte del refrán como título que aparece en *La vuelta de Martín Fierro* y luego el desdoblamiento se da tanto en la narración que carga el dicho hernandiano como en la reescritura de Fausto a partir de un discurso que se reterritorializa en la lengua, que insiste en los parámetros-aspectos que hacen a la maquinaria literaria de Blaisten: “-No me rejuvenece, camarada, me cacho en dié. Camarada diablo, así la cosa no va. Con la ciencia ficción no vamos a ningún lado ¿Qué le parece si volvemos al realismo socialista, eh? Un buen análisis de sangre, las tisanas de nuestras abuelas, ¿qué tal?”(1991, 163).

El fragmento extranjero como traducción se origina en la paradoja, en las diversas maneras de leer y comprender un texto “original” que necesita o se somete a una

---

<sup>139</sup>Otros textos que podrían ser estudiados como traducción en los planos literario o ficcional, histórico y bíblico son: “Melpómene y los tres mosqueteros”, “Ladrones de gallina” (Hamlet), “Hamlet, príncipe de Dinamarca, o la dicha de vivir”, sobre el mito del ave Fénix como “El ave Fénix, su señora y los perros”, “Perduración del loro Fénix”, “Rosebud” (Ciudadano Kane), algunas bíblicas como “Adonai”, “El asceta mendicante”, “La fama por dos talentos”, “Los hermanos corsos”. Varios de estos relatos fueron abordados en capítulos anteriores, por eso no los desarrollamos acá.





reescritura, que conserva en toda su composición la base de aquello que calca, pero de una manera desviada, que simula un epígono, pero que se mantiene original en la transgresión; las paradojas “representan las formas esenciales del tartamudeo, la forma coreica o clónica de una proliferación convulsiva en círculo, y la forma tetánica o tónica de una inmovilización entrecortada”. (Deleuze 2010, 54)

Por su brevedad transcribimos completo:

### **La suerte**

Adverso era el combate. El Gran Guerrero avanzó, al paso de su cabalgadura.

-La suerte está echada- le comunicaron, con pesar.

-Que se incorpore y venga conmigo- respondió secamente. Y prosiguió la marcha. (Amable 2018, 113)

Este es el caso en que la traducción requiere del “detalle” que se dispersa en el tejido histórico, de la infracción del ojo que deduce en los intersticios el hecho que viene de lejos en el tiempo: César (el Gran Guerrero) consciente de las consecuencias bélicas y la posible destrucción de la República Romana, decide atravesar el Rubicón con sus soldados.

“La suerte está echada” es el concepto-idea-detalle que alude a un momento transcendental de Occidente y a la vez se convierte en un fragmento que lucha por negar la doxa en las diversas situaciones de enunciación y agenciamiento en el que surge. En ambos casos este extracto se vuelve bisagra, umbral, enunciado que establece una acción, una determinación y un quiebre entre dos momentos, dos universos, dos estados, dos direcciones que no cesan de repetirse dada su particularidad de ser una unidad móvil.

La traducción histórica se da en un chispazo que guiña, que incita al lector a tomar una lupa para encontrar el fragmento que discontinúa la trama, que crea serie en la serie, que se expande en la reconstrucción de la historia que aquel que la recibe crea, descifra.





#### **4.2.2 El fragmento extranjero como injerto**

Esta segunda categoría se crea mediante la puja y la combinación de artefactos como “injerto-irrupción”, “dictado” y “polifonía” que provocan el fragmento extranjero en la lengua del autor. Estamos frente a un procedimiento múltiple que pone a dialogar dos lenguas –lo propio también se ve en la traducción- pero en este caso ambas escrituras conviven, se diferencian y a veces se mezclan aunque dejen entrever quién oficia como propietario de cada discurso. Es un ejercicio de autoría compartida.

Si bien el dictado barthesiano (2015) tiene que ver con el impulso de redacción que se genera en el acto de escritura, con el deseo que emerge de aquello que se quiere o necesita decir, acá el dictado resulta como la transcripción de un envite producido por la lectura, el subrayado, la cita que acompaña, fundamenta o germina el texto del autor. El dictado puede tomar rasgos de injerto o de irrupción, puede e induce a la polifonía con matices o referencias literarias, filosóficas, históricas, provenientes de la cultura.

Distinguimos un modo en que la palabra del otro ingresa al terreno del autor, se enuncia como propio y a la vez integra el acontecimiento como un todo que no cesa de multiplicarse.

#### **No hay piedad para Quasimodo**

Escribió Casanova: “Solo nos enamoramos de un rostro”. (Denevi 1984, 88)<sup>140</sup>

#### **Las mujeres fatales**

Contaba Lucrecia Borgia: “Un rumor de conversaciones en la habitación vecina, y vienen a decirme que estoy casada; un ruido de armas en el patio, y me informan que soy viuda. Así dos, tres, cinco veces. Mientras tanto no me he movido de mi dormitorio”. (Denevi 1984, 266)

---

<sup>140</sup>La construcción de la ficción a través del fragmento extranjero como totalidad también se ve en *El arte de la política* (Denevi 1984, 219), también en *La sexualidad como moralidad* (Denevi 1984, 295)





La extranjería resuena en la palabra, sale de la palabra que crea mundo (“Quasimodo”, “Casanova”, “Lucrecia Borgia”). En su sola aparición sobre el papel, la letra, su significado, dan pie a la primera serie que presenta cada texto, es la “inseminación de la diseminación” que oficia de umbral a lo heterogéneo. Lo que interrumpe como una segunda serie es el acto de la enunciación (“escribió”, “contaba”), se trata de la huella que se engendra dividiéndose, que abre el paso a una tercera serie con la cita, con lo dicho, esto hace a la completud, al texto todo. Este es un caso de “extranjería total”, el autor es un ejecutor de la lectura, acomoda piezas de distintos lugares para conceder un sentido nuevo a textualidades ya conocidas.

Escribir es injertar, citar, desear el collage y con ello, reconstruir la superficie. Cada acontecimiento resulta móvil, fractal, la multiseriabilidad agencia posibles, redirecciona sentidos, transforma el territorio. El fragmento extranjero como injerto es corte, es umbral y por lo tanto es serie multiplicada.

El corpus incita a considerar un conjunto de formas breves en la categoría de “extranjería parcial o convivencial”, es decir, modalidades directas que conviven con la voz del narrador y a la vez actúan como fuerzas al interior del tejido que sirven de impulso para la continuidad de la ficción, como en “Desastroso fin de los tres Reyes Magos”, o como fundamento de una concepción filosófica que se presenta en el mundo narrado, como en “Doblar la esquina” y “Hacer tiempo”.

Se trata de una “...inseminación calculada en proliferación en la cual dos textos se transforman, se deforman uno a otro, se contaminan en su contenido, tienden a rechazarse, pasan elípticamente de uno a otro y se regeneran en la repetición...” (Deleuze 2015, 533, 534). Cada comienzo que determina el corte está puesto al descubierto, indica la locación precisa (autor, libro, página, palabra propia) del discurso foráneo.







### **Desastroso fin de los tres Reyes Magos**

“Herodes, viéndose burlado por los Magos, se irritó sobremanera y mandó matar a todos los niños de Belén” (Mateo, 2, 16). Camino de regreso a sus tierras, los tres Reyes Magos oyeron a sus espaldas el clamor de la Degollación. Más de una madre corrió tras ellos, los alcanzó y los maldijo. Marcharon entre puños crispados y sordas recriminaciones de hombres y mujeres. En una encrucijada vieron a José y a María que huían a Egipto con el Niño. Cuando llegaron a sus respectivos países los mató el remordimiento. (Denevi 1984, 98)

La construcción híbrida, dialógica de los relatos convivenciales enfrenta dos lenguajes que con-viven y se complementan activamente a propósitos de los placeres del autor de retorcer la convicción de los Reyes Magos acerca de la salvación de Jesús por sobre la de los demás niños y así para exponer de manera contundente la profanación de los personajes bíblicos, la sacralización de la palabra que viene de afuera y se torna en un relato “otro” en la aparente continuidad.

### **Doblar la esquina**

Le indicaron que anduviera dos cuadras, y doblara la esquina. Llevó distintas herramientas, incluido un aparato hidráulico de esos que se emplean para curvar caños de hierro. Trabajó horas. Picó vereda, roturó el cordón-cuneta, midió y señalizó la ochava...sin obtener resultado alguno. No halló dónde apoyarse, de donde tomarse, cómo hacer para doblar la esquina. Bien lo dijo el sabio Arquímedes: “Dadme un punto de apoyo, y moveré el universo”. Es lo que necesitaba... (Amable 2018, 110)

### **Hacer tiempo**

El tiempo es de la materia de los sueños. De modo que si yo quería hacer tiempo, tenía que soñar; pero soñar despierto, consciente. Tan consciente como para manejar a mi arbitrio esa inasible materia del sueño.

Sin embargo, pensé, la tengo a mano en la vida, porque “la vida es sueño”.

Ya lo dijo Calderón de la Barca:

“¿Qué es la vida” Una ilusión,

Una sombra, una ficción,

Y el mayor bien es pequeño;

Que toda la vida es sueño;

Y los sueños, sueños son”.

Cuando puse fin a estas cavilaciones, comprendí que había hecho tiempo con gran éxito. (Amable 2018, 118)





Amable consigue un efecto que tiende a la cosificación del discurso extranjero como irrupción categorial, crea textos que exhiben sus propias lecturas en una operación perpetua que atiende a una mirada confusa entre una perspectiva filosófica del tiempo y el espacio con un juego absurdo que pone en evidencia los modos paradójicos del habla. El autor recurre a la lengua, pero también a la literatura, para alimentarse, para recrear y redireccionar aquello que bulle de la madriguera, que se reconecta constantemente.

La extranjería como injerto puede mostrar indirectamente la incisión en textos en los que la referencia se pliega de manera frenética, acumuladora, que incita al desencadenamiento de un aspecto de la narración como al inicio de “El significado del significado” en el que Blaisten parodia e hiperboliza su alter ego de escritor-paciente terapéutico con una enumeración de textos de psicología, acto que le permite al personaje del terapeuta doblegar la acción (o la reacción), acudir al efecto cómico del remate del texto. ¿Hablamos de “extranjería referencial”?

Vengo a matarlo, doctor-dijo Isidoro  
El terapeuta dio un respingo. De un manotón apartó la *Psicoterapia breve y de emergencia* de Bellak y Small, *El inconsciente freudiano y el psicoanálisis francés contemporáneo* de Green, Laplanche, Leclair y Pontails, la *Psicoterapia centrada en el cliente-Práctica, implicaciones y teorías* de Rogers, la *Psicología profunda* de Flügel, el *Amor y psicoterapia* de Séguine, el *Psicoanálisis del antisemitismo* de Akerman y Johada, la *Muerte y neurosis* de Pérez, la *Sociología y pragmatismo* de Milles, la *Enfermedad mental y personalidad* de Foucault, la *Energética psíquica y esencia del sueño* de Jung, la *Psicología y psicopatología del desarrollo (desde el nacimiento hasta los veinte años)* de Stone y Church, el *Fundamento de la Sexología* de Salerno, la *Teoría del placer, sus significados y su historia* de Watson (elemental, Watson), y el *Significado del significado* de Ogden y Richards que estaba leyendo. (Blaisten 1974, 139)

En este relato, el injerto se multiplica en la expansión bibliográfica, pero también en la irrupción del nombre del paciente (Isidoro) que habilita la lectura serial que





recoge acontecimientos autoreferenciales. Biblioteca más “autor implícito representado” se tornan licencias ficcionales, instancias de juego al interior de la madriguera que más adelante se ve en “La puerta en dos” en *Dublín al sur* y en *Anticonferencias*; este último como espacio literario habilitado para existir con el nombre propio y así reflexionar sobre los avatares de la creación, del oficio, de los recovecos que impulsan su poética, y con ello, demostrar y conversar con la propia figura autoral con la que antes y luego da rienda suelta a los narradores de sus relatos.

Se trata de un “fenómeno metafictional en tanto bucle paradójico”<sup>141</sup> que une lo enunciado con el acto de enunciar en una dualidad que redirecciona semas, huellas, de una escritura que deviene, en cada caso, en narración, ensayo o en teoría y crítica. El “bucle paradójico” tiene varias vueltas, Isidoro-escritor-personaje-narrador participantes conviviales, que sitúan al autor frente a sí, como una prolongación de la palabra que fluye de la infralengua para dar lugar a eso que su escritura es: humor, también nostalgia, pero humor. Es el hombre que se mueve entre la realidad y la posibilidad, como ciudadano que habita la frontera de dos o más espacios. Es la marca de que el autor se crea en su obra, irrumpe en el efecto de la madriguera y se manifiesta metadiscursivo como parte integrante del universo representado.

### **Cobardía moderna según Chesterton**

Mucha gente llora en la intimidad por Pablo y Virginia. Después, si los encuentra en la calle, se burla de sus castos amores. (Denevi 1984, 240)

En “Cobardía moderna según Chesterton” el injerto se duplica, irrumpe dos veces, primero con Chesterton y después con la obra de Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre con la que Denevi construye una ficción que deja entrever, una vez más, las facetas del rostro de Jano, una sociedad argentina cobarde bajo los parámetros

---

<sup>141</sup>Cf. Gil González 2005, 16





racionalistas y cristianos de Chesterton. Estas textualidades, como engranajes de la narración deneviana, se convierten en un conjunto de signos reconstruidos en la lectura e imaginación del lector, la cooperación es un acto necesario para que se funde la ficción. Título y narración son concebidas como dimensiones que fundan una estructura con  $n$  dimensiones, con series que se cruzan y se distorsionan mediante el reparo de lo metaliterario.

En la fusión de cada trozo de literatura que compone el relato se muestran las intenciones de doble deconstrucción, primero la que hace el autor cuando posiciona las piezas, y la segunda del lector, que desarma, amplía las historias individuales y luego acomoda-comprende el mecanismo que hizo que ese texto fuera uno nuevo, con un sentido distinto. El juego con varios fragmentos extranjeros en Denevi en una misma narración reactiva la máscara al analizar erróneamente la literatura para producir discurso en los intersticios.

La serie de “Perogrullo” se compone de frases hechas y de citas de autoridad de escritores y pensadores reconocidos en la historia de la humanidad, como por ejemplo Zaratustra, Tiresias, Cervantes, Lope de Vega, Ben Johnson, entre otros, o de extractos de textos como la Biblia que se insertan en la obra de Marco Denevi como elipsis enunciativa que desde la doxa y la endoxa (Charaudeau y Maingueneau 2002) remiten a mundos de ficción posibles que el lector completa de acuerdo con sus experiencias de la vida cotidiana.

Surgen construcciones que remiten a la palabra popular como enunciación múltiple –como discurso de la comunidad- y a la contestación del relator, quien provoca una paradoja sobre la endoxa, sobre las ideas socialmente reconocidas, pero transgredidas por una figura de Perogrullo.





Esta co-enunciación de la que habla Bajtín, la vemos, también, cuando dice “Fue dicho: todo hombre tiene su precio. También fue dicho: para todo hombre hay un cebo. Yo digo: todo hombre está roído por un secreto apetito” (Denevi 1984: 309). Algunas funciones metadiscursivas como la de excusar y la de reformular lo verbalizado cuya dimensión dialógica del discurso muestra cómo la lengua en uso se pliega hasta generar un texto semánticamente denso de sentidos porque recoge tres voces: la primera se le atribuye al político francés Joseph Fouché del siglo XVIII, pero que se cuela en el habla popular como fórmula al interior de las conversaciones, la segunda parece un paralelismo sinonímico de la anterior y la última, del enunciador del texto, resulta una reescritura de las anteriores. El procedimiento parece ser la reformulación de la reformulación que da cuenta del metadiscurso producto del metalenguaje.

“Fórmula para revolucionarios que quieran sobrevivir a las revoluciones: “El que replica está a salvo” (Cervantes)”. (Denevi 1970, 228) El injerto dado por la cita, pero también en la traducción<sup>142</sup>, sobreviene a un devenir de enunciados que redireccionan territorios y sentidos para imprimir, una vez más, la lectura que Denevi sostiene en la figura paradójica del revolucionario cual Sancho Panza se configura en un proveedor incansable de discurso, o para decirlo en “criollo”, en un charlatán. La irrupción del refrán modificando y de la procedencia de autoridad afirman el espacio de sentido de quien lo convoca en cada momento producto del envío.

Cada palabra, proposición, fragmento que se inserta separa y une a la vez al texto, reacomoda la fuerza del discurso que invade, le otorga una forma insistente, intensiva que no deja de marcar de manera sublime o abrupta, el corte o la desarticulación y la

---

<sup>142</sup> El refrán “A buen salvo está el que replica” es dicho por Sancho en dos capítulos de la “Segunda Parte” de *El Quijote de la Mancha*, en el 31 lo usa para justificar un relato que quiere incorporar a la conversación con los Duques, y en 43 cuando Quijote le da el consejo de cuidar sus “pláticas de muchedumbre de refranes” porque parecen disparates.





reconstrucción de espaciamentos que se dan en el silencio, en los guiones, trazos, barras, cifras, puntos, comillas. (Derrida 2015, 535)

El injerto demuestra que la escritura es heterogeneidad, sacudimiento de la cultura en un juego de montaje y desmontaje, transformación constante, “doble fondo” de lecturas y de escrituras, de vértigo que vive el autor y el lector (aficionado, investigador) a la vez.

El fragmento extranjero como traducción o como injerto es la muestra de los vericuetos de territorialización y desterritorialización que hace la lengua al interior de cada madriguera y por fuera, una lengua que se crea en la propia escritura de cada autor, pero que a la vez mantiene su conversación incansable con las lecturas y escrituras de aquellos que lo formaron y de aquellos con los que forman (permiso con la repetición) una comunidad de letrados de lo breve.

La extranjería es una estrategia que facilita la concisión e instala un invite a descubrir lo lúdico de la construcción de pliegues, de renovar la lengua propia y ajena a veces de manera estéticamente inadecuada, violenta, otra hospitalaria, contenedora. La extranjería evidencia lo metaliterario, lo expone como juego, parodia, estilo de vida escritural en una operación de montaje y desmontaje que vuelve al escritor un generador de series construidas y deconstruidas por el lector. Se trata de un cúmulo de materia que produce movimientos curvilíneos o turbulentos en el espacio de las ficciones que conviven en torbellinos de textura porosa que se tensan y destensan, contraen y dilatan para reactualizarse en un eterno presente, en un lugar único, el del escritor, el del lector que convierten a Cervantes, Calderón, Shakespeare en argentinos, en actuales.





### 4.3. El fragmento lúdico

La noción “fragmento lúdico” propicia una doble entrada serial, por un lado, la preponderancia de lo lúdico como una forma múltiple de fragmentación del sujeto escribiente, y por otro, la conformación de una micro-superficie que crea bajo el paraguas del juego, como *leitmotiv*<sup>143</sup>.

Los títulos avizoran el camino -*Falsificaciones, Parque de diversiones, El mago, “Historietas literarias”*- como un estandarte de la vocación de cada autor de territorializarse y desterritorializarse de manera esquizofrénica al interior de sus madrigueras/maquinarias literarias mediante el devenir animal que vive cada uno. Ya nos advierte la RAE, jugar implica entretenerse, divertirse, travesear, ponerse en movimiento, intervenir, apostar, perder, hacer uso, arriesgar, etc., etc.<sup>144</sup>; la escritura se convierte en un espacio-acción de saqueo, de aventura, de transgresión con un simple objeto: reír, pasarla bien, disfrazar lo que duele, molesta, agobia con algo irreverente, o simplemente, divertirse y pasar el tiempo. Lo confirma Denevi:

Diversión proviene de divertir, que significa tanto entretener y solazar como apartar, desviar, alejar (se entiende que las direcciones habituales o previstas). En cuanto a la palabra parque, designa, como todos sabemos, un sitio cercano y arbolado para recreo de quienes lo usan y también un conjunto de instrumentos,

---

<sup>143</sup> Algunos de los relatos que tienen como tema el juego son de Marco Denevi “Sobre festines y banquetes”, “Sobre las máscaras”, “Sobre los magos, prestidigitadores y malabaristas”, “La trampa de don Juan”, “Cada cual su juego”, “Decadencia”, “El falo mágico”, “La mujer ideal para el perfecto machista”, “El juego de las partes”; de Isidoro Blaisten “Ludo real”, “La alfombra mágica”, “La fama por tres talentos”, “El tobogán, la arena y el lechero”, “El mago”, “El equilibrista”, “Pensamiento muy profundo”, “Era tan fino”, “Las dos situaciones límite”, “El hombre de la bolsa” (puede estar vinculado con la infancia), “El de damas, el de caballeros y el de ajedrez”, “La tiza”, “El que está escondido y espera”, “Buey solo bien se lame”, “Gato con guantes no caza ratones”; de Hugo Amable “Hablar de bueyes perdidos”, “Se me fue la mano”, “A duras penas”, “Matarlo con la indiferencia”, “Dormir a pierna suelta”, “Matar el tiempo”, “Hacer tiempo”, “Le entra por un oído...”, “Buscarle cinco patas al gato”, “Se le van los ojos”, “Pegar un ojo”, “Se me fue de la cabeza”, “En la punta de la lengua”, “Hablar a calzón quitado”, “Crudo invierno”, “La calle está dura”, “Irse por las ramas”, el juego se instala en la paradoja que establecen las frases de uso cotidiano que offician de títulos y que se transgreden en la narración.

<sup>144</sup> Ver. <https://dle.rae.es/jugar>





aparatos, piezas y materiales destinados a la práctica de una determinada actividad.

Me gustaría que este libro fomentase (o al menos consintiese) esas dualidades, esa doble acepción del título. (Denevi al inicio de *Parque de diversiones* de 1970)

Como Verdi su cuarteto, escribí estas paginitas para mi propia diversión. El editor cree que quizás otras personas las lean con moderada complacencia, pues Eros siempre difunde alegría en el melancólico mundo donde vivimos. (Idem en *El Jardín de las delicias. Mitos eróticos*. 1992)

El autor presenta cada espacio mediante el limen que demarca un camino posible aunque múltiple de sentido (entretener-solazar, apartar-desviar-alejar, cercano-arbolado-recreo); delimita el juego de la huella que da lugar a cada historia que se inscribe en este programa de escritura y con ello, estos fragmentos de prefacios, afirman el exterior, el umbral de la operación imaginativa, deconstruyen y ajustan los efectos que consigue la especulación y el deseo de ingresar al juego. El texto-apertura (tanto los títulos como los prefacios) establecen un páramo para la escritura, pero también para la lectura<sup>145</sup> mientras se explica a sí misma. Corte, presencia, interrupción capaz de generar envío.

Es inevitable esquivar el cuerpo, una pieza lúdica necesaria, y todo lo que sucede en él, el modo en que la escritura emerge del cuerpo y lo que provoca. Acude así la noción más visceral de humor, esa que fluye, que enferma y sana, droga y remedio a la vez, acercar-desviar; jugar conlleva esos paradigmas que se mueven en dos direcciones como potencias y complementos, combate-diversión, ganar-perder, reír-sufrir.

---

<sup>145</sup> En este marco recuperamos una cita de Derrida en “Fuera del libro” de *Diseminación* que refuerza la idea: “La historia misma es *prescrita*. Su desarrollo, sus irrupciones, sus discontinuidades mismas no deben *desconcertar a* ese volumen musical, a esa enciclopedia que es también una «base general o teoría de la composición». Y en la organización general de esa escritura, lo «literario» se ve asignar también una provincia y una génesis propias. Biblia, pues, como espacio tabular, pero también como razón seminal *explicándose a sí misma*, ambicionando dar sin cesar cuenta de su producción genética, de su orden y de su modo de empleo. (La diseminación se explica también «El dispositivo se explica»), pero de forma muy diferente Heterogeneidad, exterioridad absoluta de la simiente, la diferencia seminal se constituye en programa, pero en programa no formalizable. Por razones formalizables. La infinidad de su código, su ruptura, pues, no tiene la forma saturada de la presencia en sí en el círculo enciclopédico. Se basa, si se puede decir, en la caída incesante de un *suplemento de código*.”







La conversación con Derrida (2015) y Deleuze (2006) apunta, entonces, a comprender la escritura desde una perspectiva sanitaria; escribir jugando es “farmacón” (filtro que se introduce ya en el cuerpo del discurso con toda su ambivalencia – remedio/veneno), es “fabulación que sana.”

**Pensamiento muy profundo**

El juego de sutilezas no me gusta. Porque al final nunca se sabe quién gana.  
Y aún el que ganó se queda con la sutileza de si habrá ganado o perdido.  
(Blaisten 1991, 81)

El farmacón está en “el entre” del bien y del mal como una cuestión moral en la que cada término resulta exterior al otro. La oposición se presenta como el sentido de las costumbres, de la moralidad pública y del decoro social, de lo que se hace y lo que no sin poner la mirada en la cuestión de la verdad, de la memoria y de la dialéctica (cf. Derrida, 2015, 108). En el sistema hay uno que se acredita como matriz de toda oposición y posibilita la sistematicidad o de la serialidad (sutileza: ganar, aunque también perder ganando); así, se funda en la escritura el movimiento, el lugar y el juego (la producción de) la diferencia.

En las formas breves de los autores del corpus, el fármaco exhibe la diferencia en pos terapéutica de salubridad, la risa, la parodia, el chiste, en síntesis, el humor acuden como remedio, un goce doloroso de aquello que la memoria, el contexto, la lengua misma exterioriza enfermedad. Se trata de juego de movimiento y quiasmo. En apariencia, la escritura resulta benéfica para la memoria, la ayuda desde el interior a conocer lo verdadero, pero (en el fondo no es tan buena) como productora de opinión, no de verdad, sino de apariencia, opera peligrosamente en la fractura de aquello que quiere desechar cuando en realidad se deja completar, reemplazar, violentar en la huella





de su acto. La escritura se vuelve accidente aunque también excedente, o como le gusta llamarla a Barthes (2016) “incidente”.

### **El equilibrista**

Lo que nunca alcanzó a oír el equilibrista, antes de ponerse a caminar sobre la cuerda floja, fue que en el poste de la otra punta un peón de circo le dijo al payaso:

-Pa mí que esa sogá ya no da más. (Blaisten 1991, 79)

Apela a lo que expulsa, al sobrante que deja afuera como un residuo de la memoria, como un modo de jugar-evadir con aquello que lo envuelve en la melancolía. “Contar la propia vida...equivale a encastrar episodios fragmentarios...en un todo otorgador de sentido. La identidad se construye con esos pedazos de memoria restituidos al centro, a un mapa único, al dibujo terminado, como un rompecabezas” (Scheines 1998, 113)

El escritor-jugador pierde el miedo de ocultarse que tiene en la vida misma, para construir, en cada acción sobre el texto-tablero una identidad acorde a sí mismo. Se muestra mientras se escribe. Solo en la trastienda entre “conciencia e inconsciente, libertad y obligación, voluntario e involuntario, discurso y lengua, donde se producen esas “operaciones» textuales””. (Derrida 2015, 194)

El escritor es un jugador que compite consigo mismo, con su interior, con lo que deja en la superficie<sup>146</sup> para que aquel otro jugador (el lector) entre al espacio lúdico desde la ventanas que sus competencias le permitan. Como principal participante de la escena ficcional y como “farmakeus” toma distintos matices cuando se exterioriza: mago-ilusionista-equilibrista- malabarista-cómico o simple jugador con un rostro de

---

<sup>146</sup> Dice Deleuze: “La superficie es el campo trascendental mismo de todas estas formas, y el lugar del sentido o de la expresión. El sentido es lo que se forma y se despliega en la superficie... el sentido en la superficie se distribuye en los dos lados a la vez, como expresado que subsiste en las proposiciones y como acontecimiento que sobreviene a los estados de cuerpos”. (cf. 2010, 138) Entendemos la superficie como el espacio textual en el que los autores hacen emerger acontecimiento, historias, fábulas.





Jano; de esta manera no cesa de disparar líneas de fuga de mayor potencial e intensidad hacia adentro y hacia afuera. El sentido es producido a través del cuerpo capaz de generar, ordenar y envolverse en diversos procedimientos de fragmentación.

Como individuos, los autores son proposiciones analíticas infinitas en lo que expresan, pero ¿qué expresan? Desde el humor y el juego, hablan, manifiestan – también- la cosa del pueblo, cada maquinaria literaria revela una determinada condición de enunciación colectiva.

El juego, como todos sabemos, está vinculado con el universo de la infancia, a la niñez y a su capacidad de crear universos, de imitar la vida por medio de la exploración, de la obediencia a un plan idealizado que un niño-individuo proyecta hacia afuera, que se divierte a través de ideales que la sociedad oculta. El escritor-jugador elabora mundos a través de la narración.

“No hay literatura sin fabulación”, nos dice Deleuze (2006), siempre se cuenta algo, el asunto es que eso que se fabula, que se narra surge de los devenires o potencias que comporta la escritura. Narrar el mundo, inventar el pueblo como un acto de salud, como un modo de expresar lo que el escritor ha visto y escuchado, lo que regresa. Fabular es sanar. “La literatura como una empresa de salud” y el escritor como un médico de sí mismo y del mundo.

Fabular, escribir, literatura, salud, juego parecen ser una constelación que encubre un sentido que se cuela en los intersticios de lo diabólico que trae lo lúdico. En la vida todo se juega, se pierde la concepción de pasatiempo con el fin de ganar. En las sociedades capitalistas, el juego se encubre tras la diversión, lo pecaminoso, lo nefasto de lo colectivo representado en un sujeto singular, único y múltiple a la vez, como lo muestra Blaisten en los microrrelatos anteriores y en toda su literatura.





El escritor atraviesa el acceso a la superficie para encontrar un quiebre de la identidad, para despojarse del yo que lo aprisiona y ser yo-otros en un devenir loco, “la literatura no empieza hasta el momento en que nace en nosotros una tercera persona que nos despoja del poder decir Yo.” (Deleuze 2006, 16) Tomar la tercera persona le permite jugar libremente, moverse por el espacio lúdico sin tapujos ni ataduras donde nada se gasta ni deteriora porque la lengua, su gran instrumento, le habilita mover las piezas como prefiera.

La vida es juego, decían [los existencialistas], pero un juego tramposo, un recuerdo desesperado para olvidar la cruel verdad: que vivimos para la muerte, que la vida es una equivocación divina, un lapsus lamentable de la creación... Jugamos para evadirnos de las cárceles cotidianas, el momento histórico que nos toca vivir, el país, la ciudad... porque los juegos son zonas de fuga, planes de evasión, vehículos donde estamos momentáneamente a salvo, en tránsito a ninguna parte, en cierta manera libre. (Scheines 1998, 153-154) **(Los corchetes son nuestros)**

La escritura como juego es trampa, es delirio, pero también es salud cuando el escritor se agita, emerge en la fabulación para divertirse y así sanar en el proceso de evasión, o cuando toma el acontecimiento doloroso y lo pervierte. Diagnóstico y lucha. “Fin último de la literatura, liberar en el delirio esa creación de una salud, o esa invención de un pueblo, es decir, una posibilidad de vida. Escribir por ese pueblo que falta” (Deleuze 2006: 19) con un lenguaje que lo hace tambalear, que lo saca para que opere desde afuera, en la paradoja.

### **El mago**

-Nada por aquí, nada por allá... ¡Pero quién fue el degenerado que me lo cambió de lugar! (Blaisten 1991, 79)





Al igual que el ilusionista, el escritor instala la paradoja vacío-lleno como mecanismo de doble fondo que representa el sentido-sinsentido, las dos direcciones a la vez que hace a su realidad una realidad otra.

Escribir es jugar, jugar a escribir el juego. El texto, la superficie se torna un tablero, mapa, el lugar donde se juega (autor y lector), donde el que escribe domestica el espacio sin reglas. “Nada por aquí, nada por allá” aparece la norma, “¡Pero quién fue el degenerado que me lo cambió de lugar!” y acá la fuga, la posibilidad infinita de flujos (degenerado/cambio de lugar) semióticos, en la que el agenciamiento establece el sentido; el sentido es siempre doble, es siempre un efecto, óptico, sonoro, de posición, de lenguaje, es un producto que se extiende y alarga en la superficie.

Cada escritor crea su propio efecto, el de Blaisten está plagado de melancolía y nostalgia combinado con humor “...el arte de las superficies y las dobleces, las singularidades nómadas y el punto aleatorio siempre desplazado, el arte de la génesis estática, el savoir-faire del acontecimiento puro o la «cuarta persona del singular...” (ídem. 2010, 151)

El sentido como producto hace a la maquinaria del autor, muestras sus recovecos y sus líneas de conexión y extensión. En “El mago” de Blaisten reconocemos la paradoja dado el sentido subdividido al infinito, nómada, que se caracteriza por ir en dos direcciones a la vez, y por hacer imposible la identificación cuando pone el acento en uno u otro de sus efectos.

Si hablamos de juego, hablamos de reglas, pero en literatura las instrucciones son imprecisas, cambiantes, va a depender de las derivaciones que al instante corporicen al escritor, que el instante lo encuentre al lector. Cada texto como mapa, tablero o cartografía construye la consciencia de sí, la conexión de los campos, forma un rizoma y por lo tanto “...es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable,





susceptible de recibir constantemente modificaciones. Puede ser roto, alterado, adaptarse a distintos montajes...Un mapa es un asunto de performance” (Deleuze y Guattari 2000, 18) integrado por segmentaciones, por acontecimientos que son segmentaciones.

### **La trampa de don Juan**

Convince a las mujeres de que acostarse con él no complica a los cuerpos sino solo a las almas: no hay mujer que no caiga en esta celada. (Denevi 1970, 70)

Denevi pone el calco sobre el mapa, copia mal porque no quiere seguir las reglas del juego ajeno, y a la vez exhibe el desvío de la norma, la trampa, que le adjudica al juego que vive el personaje. Este desdoblamiento revela un espacio creado por la fragmentación de una historia conocida y repetida en múltiples mundos posibles reales y ficticios, pero que en esta superficie se manifiesta como acontecimiento singular aunque plural en su sentido.

El texto deneviano da cuenta de un espacio que se subdivide en subespacios, definidos por el “Aión”, pasado y futuro a la vez. Cuando Scheines caracteriza el juego precisa que el tiempo que transcurre es el presente de un aquí y ahora en el que el jugador acepta un pacto con el tiempo-espacio de acción, con el universo allí presente. El jugador es en el presente un estratega que sigue un conjunto de reglas, pero el escritor, un ejecutor de las no-reglas en las superficies literarias que se pueblan de efectos temporales que la recorren sin llenarla jamás. Don Juan es pasado, pero futuro a la vez en un presente ilimitado, infinito en tanto cíclico, en tanto eterno retorno, lo mismo el mago que instala la frase “nada por aquí, nada por allá”, pasado y futuro insisten o subsisten en el tiempo, momentos temporales que dividen el presente en instante.





“Fundar un orden sobre el caos o el vacío es lo que salva y eso es jugar”  
(Scheines 1998, 35) En realidad el orden es aparente en el espacio lúdico de las formas breves, el caos opera desde el doble fondo que la escritura conlleva, la vida se funda en el caos, en la desarticulación del orden que las palabras, las cosas, las proposiciones (como lo vimos) que generan multiplicidad, rizoma.

Las cosas-objetos-juguetes se despojan de su valor ya que crean el acontecimiento desde una naturaleza otra: “emana del sinsentido como de la instancia paradójica siempre desplazada, del centro excéntrico eternamente descentrado, puro signo cuya coherencia excluye solamente, pero de modo supremo, la coherencia del yo, la del mundo y la de Dios”. (Deleuze 2010, 183) La realidad se vuelve inagotable, abierta, ilimitada ya que el objeto cambia de lugar, se convierte en otra cosa. En el fragmento lúdico nada es estático, las irrupciones de acontecimientos, de agenciamientos hacen que en un aquí-ahora el jugador-escritor-lector, el tablero-superficie-mapa, el objeto-juguete-cosa se muevan constantemente.

### **Hablar de bueyes perdidos**

Uno de ellos propuso:

-Mientras esperamos, hablemos de bueyes perdidos.

El de menos edad solo tenía una vaga referencia de los bueyes. Sabía que eran animales del género de los vacunos; es decir, bovinos. En alguna película había visto una carreta de bueyes. No se imaginaban como podían perderse.

El de más edad los conocía, porque había vivido en el campo. Una vez había andado en una carreta tirada por bueyes; hasta había ayudado a uncirlos. Le parecía extraño que pudieran perderse, ya que era fama su condición de rumbeadores.

El tercero, de edad intermedia, solo los había visto en una lámina. Sabía, sí, que era proverbial su paciencia: “paciente como un buey”, suele decirse. Poco le iba si se perdía o no.

De modo que la conversación sobre “bueyes perdidos” quedó frustrada. Se produjo un profundo silencio. (Amable 2018, 111)





Amable instala el juego, nombra a cuatro jugadores y luego la acción se descoloca, todos los cuerpos son causas y relación unos con otros, los acontecimientos singulares permanecen o insisten en la superficie amableana, las mezclas determinan dimensiones de un conjunto disgregado en el juego del sinsentido que cobra sentido. “Bueyes perdidos” se expone como un término que no deja de fugarse, de mostrar puntos sensibles productos de la fragmentación de mundos distintos al interior del texto, crea series en el movimiento del lenguaje. El escritor misionero da cuenta de la voz del pueblo, trae dispositivos de enunciación colectivos a una lengua propia que se desterritorializa.

Escribir breve es jugar con el sentido de acontecimientos que expresa un cuerpo sobre una superficie, plagada a su vez de otros acontecimientos incorporales. El fragmento lúdico es una política de la escritura de estos autores, pero también de muchos que se ocupan de las formas breves, es la máscara que Denevi se coloca para mostrar su verdadera identidad, es medicina con una dosis de chiste que Blaisten crea para sobrevivir a un universo melancólico, es el lenguaje-otro que se corporiza lúdicamente en Amable.

### **Sobre las máscaras**

Se las encuentra en todas partes. Ustedes no pueden dar un paso sin tropezar con una o con varias. Cuando van en grupo se vuelven más deslenguadas, más arrogantes, hacen bromas sangrientas. Y luego ese ronco estrépito de las matracas, ese estridor de los silbatos, día y noche. No respetan el sueño, la enfermedad, el amor, el dolor, la meditación, el rezo. *Todo el año es carnaval*, dicen con voz de falsete, y a quien pretenda hacerlas callar le arrojan serpentinas y papel picado, pero las serpentinas tienen filos cortantes, y el papel picado es tóxico. Ustedes no salen de sus habitaciones. Temen enloquecer. Las máscaras los asedian. Les revelaré el único antídoto eficaz contra las máscaras: desnúdense.

Las máscaras morirán como moscas. La desnudez ajena las aniquila. (Denevi 1970, 12)







Bajo la serie “Informes reservados”, Denevi sintetiza un universo particular que acarrea la noción de máscara y que nos lleva directamente al trabajo de Bajtín (1987) sobre la cultura popular. Atañe a las formas y rituales del espectáculo (festejos carnavalescos, representaciones en las plazas públicas, etc.: “Y luego ese ronco estrépito de las matracas, ese estridor de los silbatos, día y noche. No respetan el sueño, la enfermedad, el amor, el dolor, la meditación, el rezo. Todo el año es carnaval”) y a las diversas maneras y tipos del vocabulario familiar y grosero.

Es la vida misma presentada con los elementos característicos del juego; la vida la que juega e interpreta, y entonces el juego se transforma en vida real; el carnaval es la segunda vida del pueblo, el principio de la risa, de la vida festiva. Está hecho para todo el pueblo –aunque algunos de los participantes denevianos, como el narrador, se niegan a participar: “Durante el carnaval no hay otra vida que la del carnaval. Es imposible escapar, porque el carnaval no tiene ninguna frontera espacial”. (Bajtín 1987: 13)

Dos aspectos en la propuesta bajtiniana que invoca este resumen de la postura estética-social de Denevi: por un lado, la profunda relación con el tiempo, con el rescate de un periodo particular de atraviesa la sociedad y el hombre; su literatura advierte el proceso que transita el país durante la gestión del peronismo, pero en líneas generales crea-gráfica-juega con una concepción del “ser nacional” como sujeto adolescente, inmaduro, haragán, especulador, entre otros adjetivos que analizamos en apartados anteriores. Y de esta manera, la relación del tiempo se torna atemporal, permanente. La escritura es constante liberación festiva, transitoria aunque recurrente. Por otro lado, y por lo tanto, construye “el segundo mundo de la cultura popular” (idem, Pág. 16) como un mundo al revés.

“Cuando van en grupo se vuelven más deslenguadas, más arrogantes, hacen bromas sangrientas”. Irrumpe la marca del lenguaje familiar que caracteriza las fiestas





como las chispas únicas que son llamadas a renovar el mundo, a darle forma y sentido; el uso de groserías, de expresiones y palabras injuriosas, de obscenidades, cobran relevancia en el espacio de las fiestas porque allí las expresiones verbales prohibidas y eliminadas de la comunicación oficial, tienen como fin la diversión. El argentino transita la plaza pública, se encuentra con otros que tienen la misma máscara –o una parecida- se reconocen, se potencian en el grupo porque pierden el miedo a la diferencia, pueden ser arrogantes porque se sienten respaldados por un “otro”, igual a él, un adolescente inmaduro: “Si el argentino es tan fanfarrón es porque es inseguro, muy típico de la juventud”, es el argentino que se coloca detrás de la máscara en modo festivo y que no logra sobrevivir ante el desnudamiento; y más adelante dice “hay una Argentina que habla y a veces hay una Argentina que habla demasiado.”. (Denevi 1980, 10)

Un rasgo más que nos enseña Bajtín tiene que ver con la noción de “grotesco”, de “realismo grotesco”, que podemos leer a la luz del corpus a pesar del análisis temporal que el semiótico realiza. La literatura posterior al romanticismo está plagada de “fragmentos embrionarios” que cobran vitalidad en diversas formas vivientes. “Sobre las máscaras” de Denevi, se presenta como sinécdoque de un género en evolución y lo demuestra en las partículas que resuenan en los intersticios del texto, restos de la cultura popular del Medioevo (con el lenguaje, la fiesta, el carnaval), y marcas del grotesco romántico.

“... a quien pretenda hacerlas callar le arrojan serpentinas y papel picado, pero las serpentinas tienen filos cortantes, y el papel picado es tóxico. Ustedes no salen de sus habitaciones. Temen enloquecer. Las máscaras los asedian.” El carnaval toma un sentido doble. En esta faceta, Denevi muestra al individuo en soledad, con una conciencia que profundiza su aislamiento. La cosmovisión carnavalesca es traspuesta,





presente aunque negativizada, a través de un lenguaje filosófico idealista subjetivo, existencialista. La risa se atenúa, deja de ser burlesca y alegre para tomar matices de ironía y sarcasmo ante un universo terrible, las serpentinas de filos cortantes, lo tóxico del papel. Aparece el temor a la locura como un espacio sombrío y trágico producto del aislamiento individual.

La máscara determina la imagen grotesca de un cuerpo que se divide, una individualidad en disolución, agonizante, siempre incompleta porque exhibe la vida en el umbral. Consigue mayor simbolismo y sentido en la cultura popular, expresa alegría, niega y relativiza la identidad y el sentido único; la máscara refiere a las transferencias, las metamorfosis, la negación de las fronteras, de lo ridículo; figura el principio del juego de la vida, vincula la realidad y la imagen individual. Como símbolo es inagotable. De ella, proceden la parodia, la caricatura, el gesto, las pantomimas y las monerías. (Cf. Bajtín 1987, 41)

Las máscaras de las que habla Denevi en su texto separan lo popular de lo individual, los tensionan, disimulan un vacío aterrador, encubren y engañan, y por lo tanto, reciben un tono desagradable; el antídoto es el desnudamiento de una verdad que se oculta, de una sociedad falsa, hipócrita, fanfarrona.

Pero la concepción de “máscara” en la obra deneviana adquiere, además, un juego con la propia identidad del autor y la conciencia de sí mismo como sujeto social, como escritor y como lector. Detrás de ella, puede exponer su verdadero rostro, sus ideas, su percepción del mundo; la máscara es limen, frontera, símbolo, ocultamiento que desnuda un rostro como constructo escritural.

La máscara/rostro ocupa una posición en el cuerpo que es transformada por la historia del individuo, pero también por la sociedad y la cultura que le dan origen, que lo moldean. La necesidad de usar una máscara, en Denevi, para proteger, negar el rostro





tiene que ver con la presencia inevitable de un “otro” social, es estar expuesto y permanecer invisible para exteriorizar lo propio frente a lo común. Configurar su literatura mediante el diseño de una máscara, de una rostridad particular es una manera de crear una política de lo sensible; una forma de resistencia a las máquinas sociales del “ser argentino”.

La máscara, o bien asegura la pertenencia de la cabeza al cuerpo y su devenir animal,...o bien, por el contrario, asegura la constitución, la revalorización del rostro, la rostrificación de la cabeza y el cuerpo: la máscara es, pues, el rostro en sí mismo, la abstracción y la operación del rostro. Inhumanidad del rostro...El rostro es una política. (Deleuze y Guattari 2000, 186)

Denevi da lugar a un sistema superficies-rostros como personajes que hablan un lenguaje cuyos significantes dan cuenta de rasgos específicos del universo de ficción en el que habitan; cada rostro engloba un paisaje conocido, acontecimientos conocidos que dan cuenta de un pasado y un futuro que se subsiste en un instante; construcción temporal que lleva a cada rostro a la recurrencia, a la redundancia y la particular repetición deneviana. El rostro es un mapa-superficie-texto amado, añorado u odiado, una pared, un marco, una pantalla, en la que el significante necesita para rebotar y constituirse con el otro.

El rostro de la literatura deneviana produce resonancias, ecos, desterritorializaciones absolutas que impulsan al lector a saltar de un fragmento a otro en un movimiento compulsivo: por ejemplo, los Manueles, un mismo rostro repetido, pero diferente que transita tiempos narrativos y textualidades diversas<sup>147</sup>, la multiplicidad de rostros que integran sus falsificaciones publicadas desde 1966 a 1977 a

---

<sup>147</sup> Cf. La tesina de Licenciatura en Letras (FHyCS-UNaM) de Evelin Luciano de Olivera titulada “Una familia argentina. Desplazamientos fragmentarios en la novela de Marco Denevi” (2020). La autora revisa la perspectiva fragmentaria que se configura alrededor del personaje de Manuel en las novelas “Manuel de historia” (1985), “Enciclopedia secreta de una familia argentina” (1986) y “Una familia argentina” (1998).





través del apócrifo, la extranjería que estampa una vidriera abundante de rostros y paisajes resonantes.

En cada caso, es el cuerpo que se desprende del rostro propio para adoptar otros con los cuales decir una verdad propia, “El rostro es un porta-voz” dicen Deleuze y Guattari, pero también le sirve para exponerse, mostrarse, jugar sin temor a perder nada-algo con reglas propias. “El juego provoca el paisaje: las máscaras abren un nuevo espacio, inician otro viaje. Las máscaras son paisajes (billetes para viajar) que hacen posible el pasaje a otra realidad...O a la más auténtica, secreta, profunda realidad”. (Scheines 1998, 152) La máscara es la mayor estrategia lúdica que emplea Denevi en su escritura fragmentaria, en su construcción política y estética.

Bajtín nos deja una línea conversadora para incorporar otros tipos de fragmentos lúdicos que nos interesa revisar a través de “la máscara lingüística”, es decir el/los dialectos que se convierten en imágenes integrales, tipos consumados del lenguaje y del pensamiento (cf. 1987, 425); cada personaje, narrador, voz, e incluso universo de ficción constituye un dialecto diferente que en las formas breves del corpus se completa con la comicidad propia de las características literarias de cada madriguera.

Desde este lugar, y como una decisión metodológica –no excluyente a cada autor-leemos el chiste y los juegos del lenguaje en Blaisten y en Amable. [Aclaremos antes que oscurezca. En este apartado identificamos tres formas de fragmento lúdico: la máscara, el chiste, los juegos del lenguaje; la primera resulta una marca que engloba la escritura deneviana y con ella el lector puede montar series paradójales en las que se encuentren las otras dos formas y algunas más –dejamos abierta esta puerta para quien quiera continuar la labor-, la máscara, ya lo vimos, se vuelve el motor de fragmentos extranjeros; en los otros autores también sucede lo mismo, el chiste, los juegos del lenguaje, la parodia, la ironía, el absurdo, la caricatura son fragmentos transversales en





los tres autores. Para acotar el campo de discusión optamos detenernos un instante para reconocer cómo se dan en uno y otro escritor, los fragmentos elegidos]

El chiste reúne recursos como los juegos de palabras, el doble sentido, los significados opuestos y contradictorios, entre otros; en este sentido, Freud lo vincula al inconsciente dado que moviliza imágenes contrastadoras que mezclan y suspenden el orden lógico. En tanto fórmula humorística, posee como características la brevedad, la intención (obsceno, tendencioso, inocente) y una situación comunicativa en la que hay un sujeto que dice, uno que escucha o lee, y otro que es tomado como objeto discursivo. El proceso y la ejecución del chiste provocan placer. (Cf. Flores 2000 46-65)

### **Mes de Feria**

Del fuero, del foro, del preservativo, amén.

### **Feria chica**

Amencito. (Blaisten 1974, 99)

El chiste en Blaisten se hace presente mediante la serie, y en este caso, en la secuencia, en la concatenación de dos textos que se ponen en diálogo. El título y el cuerpo de cada microrrelato se mueven en direcciones que se conectan y se dispersan en acontecimientos en continuidad y discontinuidad: “Mes de feria” designa un orden temporal, de cierre (del fuero, del foro), pero de apertura (del preservativo-carnaval, amén-cuaresma). Cada partícula lingüística, como acontecimiento fragmentado, habilita al cuestionamiento de las representaciones y formas de la cultura, de la vida cotidiana, de las formas rituales.

La asociación de cada palabra-universo crea una imagen particular que representa un estado de cosas en un ciclo temporal que inaugura el título, sin el cual la secuencia de momentos como inferencias causales cobraría otro sentido. El chiste de Blaisten trata





de la proposición y el sentido, de las fronteras que los conectan, de lo incorporal en la superficie de las cosas y el tiempo como acontecimiento expresado que incita y resiste. La síntesis, el ahorro de energía más el remate en el segundo texto “Feria chica” provoca humor, risa.

La fragmentación lúdica en los términos del chiste acude a la irrupción de segmentos de la vida cotidiana porque es ahí donde prima lo común que se expresa, se manifiesta ante los ojos de un espectador-lector aquello que sucede como un espacio de identificación, comparte lo habitual de líneas que trazan la errancia. El humor implica moverse en los intersticios, en las huellas de lo sobreentendido. Lo cotidiano expone determinaciones sociales, el trabajo y la estructura de producción, las clases, las edades, el sexo, la política, las instituciones (la familia, la iglesia, la escuela, etc.) los principios morales, lo privado-público “...el humor impregna toda forma de cotidianidad, sosteniéndose sobre una estructura particular que forma e informa, en un movimiento de vaivén, el imaginario de una época y los modos en que se desarrolla la cotidianidad”. (Barei 2014,222)

**Eran tan fino...**

Era tan fino que no las invitaba a acostarse con él. Las invitaba a recostarse con él. (Blaisten 1991, 83)

El chiste es paradoja del instante, fragmento efímero que acontece; narración-situación mínima que irrumpe y se esfuma en el momento que transcurre la risa (o la sonrisa) en el lector-espectador. Como forma, acude a un enunciado disfrazado de estereotipo, de fórmula, de modismo que en el intervalo de la pausa, se repite para fundar el tipo discursivo: “Eran tan fino...Era tan fino”; la repetición colabora a lograr la sorpresa de la paradoja (acostarse-recostarse), para conseguir por un segundo en “la





creencia en lo absurdo” como una reacción automática y aparentemente inadaptada. (cf. Fernández 1974)

El humor es un modo de sostener la escritura que tienen Denevi, Blaisten y Amable, cada madriguera reconfigura sus recovecos de maneras singulares. Los espacios blaistenianos se cargan de una mezcla de melancolía acompañada de ternura, simpatía que busca en lo simple, en lo disparatado un toque de felicidad cuando exhibe los desfasajes que deja una sociedad, el trabajo capitalista, los modos de vínculos de la sociedad actual. El autor juega a crear ficciones que emergen de actos lastimeros para reírse, con prudencia y acierto, y así sanar. Se trata de esas narraciones como fármaco, como hecho de salud que defrauda una expectativa cuando expelen el veneno. Blaisten considera la sensibilidad ajena, pero también la propia, de aquello que les es cotidiano.

La perspectiva freudiana considera que los juegos de palabras/del lenguaje, el retruécano, son un tipo de chiste: y en una mirada más extendida y cómoda para el análisis. Wittgenstein considera al uso y el proceso de las palabras, de nombrarlas, de repetir las, de ponerlas en acción lo que hace que se puedan identificar innumerables géneros que mutan todo el tiempo para crear nuevos juegos del lenguaje. “La expresión juegos del lenguaje debe poner de relieve que hablar el lenguaje forma parte de una actividad o de una forma de vida” (cf. 1999, 15). El embrollo analítico implica pararse en los límites, interactuar teóricamente, literariamente.

Hablamos ya de los dos sentidos que corren a la vez –a simple vista- en las narraciones de Blaisten en la sección “El revés de los refranes” y que también se ve en la mayoría de los relatos de Amable en “Historietas literarias”, lo que hace que las “frases hechas” se constituyan en fragmentos lúdicos serializados.







### **La calle está dura**

Esto no hubiera ocurrido si no empedraban ni asfaltaban las cuadras de Ruvichá.

Yo he andado en la calle solamente para trasladarme de un lado a otro, según necesidad, conveniencia o placer; pero alguien que anda mucho, porque su trabajo lo obliga a hacer cuadras y cuadras todos los días, me dijo pesaroso:

-La calle está dura.

Salí con un pico y otras herramientas a comprobarlo. Tuve que llegar a los alrededores, donde aún hay cuadras de tierra, y espera una lluviarada, para encontrar una *calle blanda*. (Amable 2018, 129)

Lo lúdico se instaura en un devenir ilimitado que va y viene entre la doxa y la paradoja en un movimiento esquizofrénico a partir de una frase que circula en la vida cotidiana, que en ella se carga de sentido, pero en el acontecimiento consigue una ruptura, un retorno al sentido literal del lenguaje que lo vuelve dislocado. Se trata del problema del acontecimiento y la posibilidad del sentido, del juego entre el significante y el significado, de la multiserialidad: “la calle está dura” es decir, salir a trabajar y ganarse el pan de cada día cuesta; “la calle está dura”, está cubierta de asfalto, empedrado lo que la hace impenetrable, se presentan dos significantes como acontecimientos lógicos, dos significados, como el estado de cosas con sus cualidades y relaciones. La intención de enunciación toma caminos diversos. La “lluviarada” punto de inflexión de la segunda serie aparece como signo que representa a una tercera de carácter territorial (desde el plano de lo geográfico) que fundamenta y reconecta el espacio lingüístico y metaficcional (Ruvichá) de la “madriguera Amable”. Las líneas de fuga se mueven por conductos internos y externos de las macro-superficies del autor.

El chiste, el juego de palabras como fragmentos lúdicos se constituyen desde lo popular, desde la comunidad como una manera de actualización de la lengua de un pueblo, una época y un estilo de vida; siempre desliga, desata algo, los sentidos se desperdigán en el universo de lo posible, en lo efímero del acto en el que son enunciados. Este tipo de segmentación actúa como escritura de liberación, de ligazón





entre el hablante-escribiente y el oyente-lector que interactúan en las superficies, comparten una sensibilidad propia y ajena, se someten a la risa o la sonrisa en un lapsus de abstracción del mundo circundante.

Lo lúdico y el humor son las evidencias sensibles de lo común que comparten las formas breves en general, y los autores del corpus en particular, exhiben –junto a los fragmentos extranjeros y la serialización - las marcas de un recorte temporal y espacial del arte. El lugar que ocupan en cada madriguera determina un posicionamiento estético y político a partir de espacios de escritura que muestran “el reparto de lo sensible” compartido e individualizado, plagado de “interfases” en los intersticios en las que se cuelean segmentos de afuera y de adentro de cada obra. Cada autor participa de un “régimen estético de las artes...que identifica propiamente el arte en singular y despliega ese arte de toda regla específica, de toda jerarquía de los temas, de los géneros y de las artes” (cf. Ranciere 2000, 36), que se da por el estallido de la tradición literaria a partir del juego y la transgresión de la forma, de los sistemas estéticos, del deshecho de la correlación entre tema, modo y representación, lo que da lugar a nuevas estructuras de representación, nuevas ficciones. Es el trastrocamiento de las cosas que lleva al sujeto a vivir más a pleno en el campo de la fragmentación, de la contaminación envuelto en un constante carnaval de lo múltiple.





## CONCLUSIÓN

Al llegar a este momento nos queda una sensación de que en cada segmento quedan líneas latentes que requieren mayor amplitud o simplemente que se avecinan como si fueran una pregunta retórica. Esto nos incita a creer que la conclusión es una situación ilusoria, que en realidad jamás concluimos, porque siempre queda una huella, una marca, a veces una perturbación.

El tránsito por las madrigueras literarias de Denevi, Blaisten y Amable revela un modo común, y a la vez singular, de escribir y configurar las formas breves de los autores clásicos: la aparente necesidad de agrupar que les trae acarreada la concisión, el uso de fuentes conocidas en la literatura, en la historia de la humanidad en general, la cita que conducen a la intertextualidad como estrategia para sintetizar los textos, la irrupción de lo lúdico como *leit motiv* y como método de escritura farmacológica, como manera de organización y reparto de lo sensible. Segmentos que exhiben el ejercicio de la escritura paradójal, de la serie en la serie que intervienen y deconstruyen cada autor y cada lector.

La literatura de Denevi implica reescritura constante que ingresa a un juego de comienzos y recomienzos en movimiento esquizofrénico; es un modo de manifestar el placer por la lectura y por la escritura, es una manera de conseguir que el lector también lo experimente. En este mecanismo instala la máscara y la falsificación, dos nociones que coexisten y subsisten en un estado casi sinonímico. Las formas breves de Denevi son prolíferas, cada texto convierte a la cuestión del género en un problema ya que los microrrelatos y las minificciones se presentan en los libros como piezas de un caleidoscopio que se reacomoda al universo de cada obra y a las vecinas con las que les toca convivir.





Las no-formas rozan los bordes de algunas conocidas como el mito, la fábula, el cuento, la pieza teatral, la poesía, algunos resultan citan, frases cortadas y pegadas como micro ensayos fallidos. En estas estructuras las superficies exhiben, a la manera de calco, las historias de la literatura clásica universal, de la historia, de la Biblia y a partir de allí el pasado, el presente y el futuro de personajes solitarios, abandonados, condenados o encerrados en sí mismos, alejados de la sociedad que se exponen ante ella travestidos, enmascarados. La ficción de Denevi es la de la metamorfosis y el travestismo. Su escritura confunde a las estructuras académicas del género, son desobedientes, pero la cercanía del lector con aquello que ambos leyeron, con la huella, el guiño, divierte, alivia y lo introduce en un puro devenir.

Su escritura como apócrifo reafirma el uso de la máscara, advierte un universo del cual él se siente un extranjero, un disidente; lugar cómodo para narrar la identidad nacional, para “reírse por no llorar” eso que le molesta del compatriota que vive una adolescencia perpetua. Denevi fragmenta, fragmenta y no deja de fragmentar lo mismo, pero diferente, con una vuelta de tornillo, su reescritura es una negación al acto de corregir sus textos, es su *modus operandi* para encontrar en el texto una excusa de juego, de lectura, de placer, de discusión consigo y con el mundo circundante. La “madriguera breve de Denevi” es inmensa, enrevesada, apenas marcamos algunas líneas generales para ponerlas en diálogo, para descubrir constructos, la puerta queda abierta.

Felicidad y nostalgia, optimismo y melancolía, la salvación de los desdichados son los tópicos recurrentes en la obra de Blaisten; además de la búsqueda del lenguaje del pueblo a partir de la irrupción del lunfardo, de la convivencia o participación del tango que se injerta en la voz de los narradores, de los personajes, del ensayista, el empleo de frases de uso popular, de refranes. El tango aparece como pausa, parte, interrupción.





Sus formas breves responden a los flujos que reciben de los otros dispositivos de la madriguera. En *El mago*, el lector se sumerge en un conjunto de textos contaminados por restos de textualidades, ya no se trata de leer narrativa, sino conversación ¿teatro?, poesía, mito, fábula, citas, como recortes absurdos de una realidad y clase social que empuja su decadencia y malestar hasta los bordes de la ficción. El reordenamiento de los textos de una versión a otra (1974 y 1991) implica pequeños cambios como en los títulos de las secciones, la anulación de ciertos relatos de la primera publicación y la inclusión de un nuevo corpus, el de los refranes; pero lo que llama la atención, como co-texto-, es la irrupción de las imágenes que participan en cada edición, las cuales cargan de una simbología y una semántica que potencia la literatura.

Se trata de explotar la lengua, de crear una narrativa que acuda a la comunidad: el tango, el cabaret, el lunfardo, el inglés y la RAE, las clases sociales, el capitalismo y el obrero, la literatura kafkiana, quiroguiana; el escritor se erige como partícipe de una realidad melancólica y frustrante. La literatura resurge, una vez más, como fármaco, como empresa de salud; el antídoto: el humor, la capacidad de reír de eso que agobia, de lo simple. La fragmentación lúdica en Blaisten es su política estética, *El mago*, su tratado.

La brevedad en *Anticonferencias* se presenta como acumulación semántica de un tema en particular, como movimiento danzado, rimado, seguido de pausas que, a veces, exhiben la música que acompaña al quehacer de la escritura del autor. En esta obra se fundamenta la concepción romántica de absoluto literario, de hibridez y contaminación.

La madriguera de Amable exhibe a simple vista un aspecto que desde el equipo de investigación en el que se inscribe la tesis nos interesa: la preocupación por el género y la transgresión. A diferencia de los otros autores del corpus, el autor misionero se interrumpe en la escritura con los gestos de su rol en el campo intelectual, su tarea de





educador lo pone en jaque cuando define sus producciones como novela, cuento corto, cuento, historieta, pero luego la ficción le da pie a relajar las estructuras hasta que adviene una interrupción más, la del lingüista que logra una especie de “letargo narrativo” en sus relatos.

El “relato interrumpido” es una marca del ejercicio de la fragmentación que comprende un espectro de matices diversos: textos íntegros, palabras, frases/oraciones, sonidos, imágenes, etc.; la inclusión de una definición o la reflexión sobre el uso de un vocablo también puede pensarse en estos términos. Escribe obras largas que en realidad son cortas, obras cortas, interrumpidas, desviadas. La brevedad es su *métier*. “Historietas literarias”, publicadas póstumamente en 2018, son la prueba de la búsqueda y exploración con la brevedad y el fragmento que Amable realiza a lo largo de su escritura narrativa.

La escritura amableana relata su tránsito en lo que denominamos “ficciones sobre ruedas”, ficciones que lo conducen a su “destino”, de Entre Ríos a Misiones y de Oberá a Posadas, de Oberá a la utopía: Ruvichá, de la historia a la actualidad, del amor, la infidelidad, a la muerte; el medio de circulación puede ser cualquiera, automóvil, tractor, camión, un anotador y una birome. Amable narra el territorio y todo lo que sucede en él, rescata su lengua, el andar de la gente, sus costumbres y su propio devenir de entrerriano a misionero.

La brevedad en este grupo de escritores no los posiciona en el centro del campo literario, su ingreso al “canon”, a la escena cultural se debe a sus producciones más extensas: novela (Denevi y Amable) y cuento (Blaisten), pero su aporte a un universo de las formas breves resulta de gran relevancia ya que, junto a otros literatos, consiguen pasar el ejercicio de lo breve como “formaciones emergentes” a “convención”. Esto





habilita a que abordemos a los autores, sobre todo a Denevi y Blaisten, como clásicos de las formas breves, y Amable sucesor de aquellos.

La brevedad revela la inconsistencia de los estamentos teóricos que conlleva a reconsiderar nuevos artefactos para abordar la conformación de un corpus heterogéneo dada la particularidad de cada autor y del conjunto; pero definir también implica una superficie inestable, propicia a la contaminación y la transgresión, por eso, hay que aclarar que cada concepto es producto del corpus y en sus extensiones a otros terrenos literarios pueden tomar matices distintos.

Las teorías sobre el campo de lo breve muestran lo paradójico y complejo de la denominación, por ello, y como estrategia abarcadora decidimos llamar a las producciones concisas, **Formas Breves**, es decir escrituras recortadas, fragmentadas que exhiben restos de literatura, de pensamiento, de la experiencia, de la cultura, de la semiosis infinita que realiza un autor y que plasma en discursos. De acuerdo con un “efecto de lectura” y de escritura, pueden tomar “formas” disímiles como minificción, microrrelato, micropoesía, microensayo, historieta, ideas-perogrulladas, refranes-proverbios, aforismos, micro-mitos, anécdotas, micro-leyendas, semblanzas, nouvelles, etc., e incluso en un mismo entramado pueden convivir múltiples formas a la manera del fractal. Su concisión es su particularidad frente a los diversos modos de fragmentación que realiza la literatura.

La obra breve de Denevi, Blaisten y Amable nos muestra lo inflexible que se torna describir un conjunto de rasgos comunes al género; la fragmentación, en su multiplicidad convivial al interior de cada texto, puede tomar las características de una forma conocida (cuento, poesía, teatro, ensayo, mito, perogrullada, etc.), o simplemente fundar una nueva. La casilla a la que estamos acostumbrados los académicos se desvanece para dar lugar a una invitación a lo divergente.





Descubrimos que una noción nodal en el estudio de las formas breves, en particular, y de la literatura, en general, es la de “**fragmentación**”.

Acudir a los románticos alemanes como punto de partida significa reconocer que la problemática de la brevedad en la literatura no es un fenómeno meramente posmoderno, sino histórico; la fragmentación romántica luego se ve en los simbolistas, los modernistas, las vanguardias, en la escritura de novelas y minificciones, pero también en la teoría y en la crítica literaria con el concepto de “absoluto literario”, se trata del fragmento como género, proyecto, una representación textual inmediata cuyos bordes responden a una deformidad desgarrada que le permiten conectarse con otras y formar así un sistema.

El lector perdonará el desvío a la obra de Barthes en una conclusión, pero este autor tiene una participación notable en cada lectura realizada para la tesis y su aporte desde la escritura y la reflexión teórica sobre el fragmento es contundente.

Su obra marca un modo escritural de hacer teoría literaria o literatura teórica que libera la pluma del escritor al juego, a la reflexión, a la incursión de diversas discursividades (notas, ensayos, conferencias, definiciones, ideas, citas, etc.) que conviven en una forma heterogénea, paradójica. Pero también habilita al lector a abordar el texto desde el lugar que prefiera. El texto se convierte en una pieza de pivote, que rebota y rebota infinitamente en un movimiento aparentemente continuo de pausas discontinuas. Como mitólogo, parte de recortes de la vida cotidiana burguesa de Francia, para recuperar la escritura propia y ajena en bloques que transcurren en un vaivén simbiótico, esquizofrénico de estadios reflexivos sobre el amor, filial hasta el amor por la escritura, nos incita y convoca al amor, al placer por la lectura, por la escritura, por lo múltiple y variopinto de las textualidades: la notación, la fotografía, el







fragmento, los mapas, las pinturas, la música, el haiku, el glosario en un todo novelado, en una parte como ruptura, instante e incidente.

El fragmento se manifiesta en un esencia paradójal, en movimiento discontinuo, de comienzos y re-comienzos. Se trata de la conversación entre el absoluto literario y el fractal, el fragmento como acontecimiento que irrumpe en el arte a la manera de quiebre, ruptura de acceso abierto, simbólico. El escritor de formas breves condensa, pero no agota los sentidos en el texto, se queda con el deseo de seguir el garabateo que lo lleve a leer, a escribir, a reescribir incansablemente, a vivir la escritura en un círculo perpetuo, siempre incompleto, inacabado. El fragmento es un intersticio, intercalado que provoca un pensamiento aleatorio, plural, discontinuo y un movimiento de desplazamiento espacial y retorno de sí. Cada forma breve es autónoma, podemos leerla desde la individualidad y la totalidad, pero a la vez responde al sentido de una sección a la que pertenece, al libro en el que se halla, a la literatura y a la cultura que le dan territorio; el fragmento está simultáneamente en el todo y en la parte.

En esta instancia del camino aparecen dos nociones que nos llevan a reconsiderar nuevos artefactos de lectura, por un lado la idea de paradoja<sup>148</sup> como un posicionamiento estético transversal en las escrituras de los tres autores del corpus, y posiblemente de otros escritores de formas breves. La brevedad se vale de la paradoja para explotar el sentido. Por otro lado, las variantes en torno a la concepción de serie.

La paradoja se funda en la continuidad y la discontinuidad, en los universos que se disparan desde el umbral.

Así aparece un horizonte de modos paradójales que conviven al interior de cada madriguera. Jugamos con la idea de “paradoja del instante” cuando el recuerdo de algo

---

<sup>148</sup> Estudiosos de la minificación como Koch en su tesis doctoral, Nogueroles en su artículo “El microrrelato argentino entre la reflexión y el juego”, y Tomassini y Colombo en “Comprensión lectora” destacan como rasgo de este tipo textual.





leído que le resulta placentero al escritor se vuelve una notación, que exhibe, a su vez, el gesto del cuerpo escribiente, la captura de un “instante” que no escapa a la fugacidad porque la escritura lo inmoviliza. Lo extremadamente conciso deviene memoria inmediata, instante representado, implosión, lo efímero que pervive en la impresión en cada libro, pero es volátil en el acto de leer y escribir; un flash que resuena desde el romanticismo y hoy se vuelve un cotidiano ante la vorágine de la vida posmoderna, digitalizada, mecanizada en todos los sentidos posibles del término. La paradoja en el espacio literario es creada para ser “aurática”, pero se difunde con mecanismos de reproductividad técnica.

La extrema brevedad apela al fragmento hecho migajas que instala el “Aión”, el pasado y el futuro ilimitados, aunque el instante recordado/anotado/impreso es finito. La lectura y la escritura lo tornan múltiple, nace sin cesar y se subdivide infinitamente. Reescribir en el “Aión”, moverse en un presente constante, parece ser el paradigma de los autores del corpus, en devenir instante, placer, excitación esquizofrénica de la superficie, de las cosas, de los acontecimientos.

La “paradoja del espejo” se da entre la trama y su revés, dos direcciones que instalan la paradoja en la que el sentido intenta potenciar-se en los términos. Existe un reflejo de la conciencia en la conciencia que consigue un efecto de opacidad y encubre las posibilidades creativas; pero el espejo también puede resultar transparente y ahí actualiza posibles devenires seriales al interior del discurso. Lo opaco y lo translúcido conviven para generar una diada estructurante de los textos.

Se trata del trabajo con las ediciones que realizan Denevi y Blaisten, del modo de acomodar los relatos, de denominarlos, de los cambios y recortes, de las nuevas “series” que surgen. Al nivel del entramado y las fugas llevamos la mirada al “El revés de los





refranes”, a la inversión que hace Amable con los títulos, al juego con la máscara y el ser-parecer deneviano.

La “paradoja de ruptura” puede resultar una ingenuidad porque creemos que la paradoja es ruptura, paso, pero también es movimiento de dos sentidos a la vez que no se contraponen. Lo discontinuo de la serie, el acto de la ruptura constante lleva a los conjuntos y a los textos individuales a la pervivencia de lo multiserial.

Cuando el corpus es caprichoso, esquivo a los estamentos teóricos vigentes, no queda más que garabatear un posicionamiento posible a partir de las huellas que el campo teórico-literario te deja. La literatura, la selección de aquello que queremos indagar es la que te dicta el paradigma a seguir aunque simple o banal, y reside allí, lo apasionante de la tarea del investigador, el sacudimiento, la desestabilización. La concepción de serie, que encontramos en el mapa teórico, refiere a sistema, conjunto, las regresiones y las líneas que conviven al interior de un texto, artilugio propio de cada escritor literario, pero la literatura de Denevi, Blaisten y Amable solicitan la apertura y combinación de estos conceptos.

El enclave para comprender la complejidad serial que experimenta el autor y el lector se ubica, entonces, en el mecanismo de “montaje” y “desmontaje”. Entonces, hablamos de “**Series (des)montadas**”, es decir, el acto que convierte al autor y el lector en creadores de sentidos infinitos a través del armado y desarmado de textos breves que circulan mediante el elemento de la paradoja. Éste es un mecanismo que deconstruye la forma, las proposiciones, los acontecimientos que devienen fragmentos, los personajes, el tiempo, el espacio, al sujeto mismo y su lenguaje que brotan del cuerpo y se pierden o se transforman; es el umbral en que se fundan la continuidad y la discontinuidad, la unidad y la ruptura, de un todo y una parte. La serie (des)montada se caracteriza,





entonces, por la inestabilidad, el movimiento esquizofrénico, el azar, lo efímero, lo placentero y lo perturbado.

Decidimos distinguir la tarea del autor y la del lector, los estudiosos de las series ponen la mirada en la escritura que realiza cada autor y anulan los recovecos que experimenta el lector, de los cuales no podremos mencionar más que los nuestros, pero este sujeto responde a una gramática fundamental en la construcción del sentido de cada discurso como para ser obviado; entonces, distinguimos “series (des)montadas autorales” y “series (des)montadas lecturales”.

Si partimos del muestrario de conjunción fragmentaria que es el “índice” (la primera escritura), el despliegue de títulos aglomerados en bloques proponen conjuntos con una aparente relación entre sí por otro título nucleador, invitan a una primera indagación del montaje de series hechas por cada autor. El título-núcleo habilita una significación particular, una guía, un ordenamiento de la lectura, las primeras reglas del juego. El análisis de las producciones breves de Denevi, Blaisten, Amable y las lecturas de otras obras de autores de minificción nos incitan a considerar que este movimiento de aglomeración es producto del vértigo de la brevedad, del mecanismo del instante que complace y atemoriza ante su estructura casi efímera. Este punto de partida propone abordar las “series (des)montadas autorales” como ciclo, conjunto o como acontecimientos agenciados, insertos en un sistema mayor (la madriguera, el libro) o visto como micro/s-sistema/s (la sección).

En una aparente estatidad montada, la serie resulta circular y móvil en el conjunto con que los integra ya que el sentido no se deja sujetar, solo sugiere y se resignifica en cada fragmento que se compone de líneas nómades. El autor experimenta una lectura que perturba o desequilibra el orden que le otorga a su obra al leer-se y escribir-se es el mecanismo del placer que experimenta; esto lo conduce al ejercicio de desmontaje de su





escritura, de evadir o viciarse con correcciones, o simplemente jugar al caleidoscopio para re-ordenarlo.

Denevi monta y desmonta toda su obra breve bajo el aglomerado “Falsificaciones” y desde ahí da lugar a *El emperador de la China*, *Salón de lectura*, *Parque de diversiones*, *Reunión de desaparecidos*, títulos que contienen series-conjuntos seguidos de una denominación. *El jardín de las delicias* comprende la última serie-macro donde Denevi explota una de sus líneas favoritas: la mitología grecolatina. Las series denevianas poseen un matiz transversal, lo falso, lo tramposo, lo corrupto que moviliza una escritura llena de voces, múltiple que no cesa de moverse en una repetición singular y constante. El apócrifo genera la serie en el zigzag de un texto a otro, los personajes de la literatura, de historia universal, de la Biblia recrean en la lectura secuencial, un lado alternativo y desviado de los hechos archiconocidos por los lectores.

Blaisten, desde *El mago*, acomoda tres secciones y en su retorno al libro desmonta lo ya escrito para montar cuatro macro-espacios de significación; en *Anticonferencias* los ordenamientos cuestionan la extensión con la ruptura, con la música que interviene, con el fragmento que brota de la notación. Las formas breves de Denevi se ubican como una meseta al interior de la madriguera con un gran cartel de entrada que lleva al lector a considerar un sector aparte de la obra (de todas maneras las líneas de fuga siempre están), en Blaisten cada segmento requiere de las conversaciones con la madriguera total, lo propio sucede con Amable quien elabora una gran serie de formas breves cuyas huellas se desperdigan en el cronotopo de la escritura de sus obras de mayor extensión; interpretar el conjunto armado por el autor es leer en fragmentos su literatura total.

Las series (des)montadas lecturales se dan en el paseo acelerado o lento por los textos de un autor (o de varios, según la ocasión de lectura) que dan lugar a la creación





de series, conscientes e inconscientes, programadas o azarasas que atraviesa el lector, quien ingresa al texto impulsado por el placer, la urgencia, el consumo, el tedio de la vida misma, la responsabilidad académica; la brevedad instala la necesidad del comienzo y del recomienzo como un ritual sin fin, la búsqueda del detalle, esa partícula que lo envía a otros discursos y lo trae de regreso. La paradoja oficia como umbral de un universo a otro, es el tropiezo con el que cambia de dirección para transitar nuevos recorridos. El lector se ubica en el movimiento incesante mientras explora el injerto, la partícula, la palabra-fragmento.

Leer y escribir son actos que atraviesan y desafían el sistema literario y crítico para ubicarse en lugares a veces obvios y comunes, a veces en espacios insospechados capaces de agrietar el sentido único, multiplicarlo. El ejercicio de lectores que (des)montan lo realizamos a partir de una línea que nace de las conversaciones y preocupaciones al interior del proyecto de investigación en el que se enmarca la tesis: la problemática genérica; y los otros momentos en la configuración serial mediante dos artefactos, el “fragmento extranjero” y el “fragmento lúdico”.

La cuestión genérica en las formas breves y en el corpus en particular atiende al problema de la frontera, de los límites, de las condiciones de medición que le permite al lector definir narrativa, poesía, teatro, ensayo, remediar lo que es y no es literario. Los estudios sobre el microrrelato y la minificción llegan a discusiones encontradas y abiertas, pero solo el material estético particular y el efecto de lectura que aporta el lector tienen la clave. Nos referimos a que la forma es solo una consecuencia hueca, un espacio circunstancial de escritura, un punto de encuentro entre autor y lector que se da en el fragmento y en su estructura discontinua que impide terminar de solidificar, de cuajar la forma mediante la paradoja; se trata de mirar el acontecimiento.





Los géneros, entonces, se aproximan, conviven, se contaminan desde la estructura hasta el contenido, confunden porque en realidad no son ni una cosa ni otra, son todo y nada a la vez, pero para establecer algunas líneas de series lecturales acudimos a evidenciar esta convivencia a partir del análisis de formas clásicas y aparentes para desentrañar sus desplazamientos que se originan por la “paradoja de la estructura.”

Las series desgeneradas aluden a narraciones contaminadas de metonimias, sinécdoques, metáforas, alusiones, de ritmos, de imágenes vacías a la manera del haiku que se plantan ante el lector para demorarlo, detenerlo en un objeto multidimensional. Como un eco muy antiguo, la forma poética y el acontecimiento ficcional se encuentran para revivir las paradojas que en el universo literario conviven sin tantos conflictos, pero que a algunos teóricos de la minificción les resulta un equívoco. Los autores del corpus toman la forma hueca y la cargan con historias propias, recortes de hechos y personajes antiguos, de textos traducidos; ¿poesía o narración? La verdad, no importa mucho, la cuestión es “fabular”.

Lo propio sucede con el teatro, otra manera de narrar a través del diálogo breve y a veces brevísimo. Sobre la paradoja que fundan los desplazamientos de este género, identificamos el “teatro virtual”, es decir, un texto escrito en la base general del diálogo, pero con mínimas intervenciones de la voz narrativa; espacio literario que puede pasar como una pequeña escena teatral, el umbral de un discurso y otro es efímero. También, están las “micro-piezas” o “suspiros dramáticos”, textos individuales o conjunto de conversaciones brevísimas fundadas por la “paradoja del instante”, es el fragmento como sinécdoque, compuesta de dos o tres intervenciones enunciadas en oraciones de una línea. En el caso particular de Denevi, surge la pista de la muda de monólogos que viven en sus piezas teatrales más extensas y que se manifiestan como narraciones en el conglomerado de falsificaciones.





Comentario, juicio de valor, lectura, notación, fragmento ficcional a veces autorreferencial y otras con la mirada en un personaje cuyos límites con la experiencia real del enunciador se cruzan para dar lugar a la forma híbrida, desgenerada en sí misma, el ensayo. Este tipo discursivo comprende en su génesis todas las características de la escritura contaminada (la transgresión, la heterogeneidad, la fragmentación, la deconstrucción, la intertextualidad, el collage, lo plural) por lo que hablar de paradoja comprende hacer un ejercicio metalingüístico del género, una obviedad.

En este plano, el concepto que se presenta para la descripción es el de metadiscurso antes que desplazamiento como quehacer ¿novedoso, revelador? de la obra de cada autor; pero la circularidad de las lecturas y el análisis nos llevan al absoluto literario para poner en conversación la teoría y la literatura como dos estados cuasi-sinónimos, nos convocan al dictado, al cuaderno de notas, a las lecturas y reescrituras, a los proyectos novelescos que los escritores del corpus ensayan.

Tanto la lectura de Denevi, Blaisten y Amable como la de otros autores de formas breves, además de lo que plantean los estudiosos del campo, el mito y la fábula son las formas-cuadros más empleados; desde esos espacios imaginarios reconocidos por el lector, el trabajo con la concisión resulta más operativo para reforzar el acto de fabular activo en la mayoría de las formas breves. La segmentación de la narración mediante las huellas de la fábula y del mito, da cuenta de una política de la experiencia ya que los autores recuperan aquello que ven y lo que pueden (o quieren) decir, como modo de descifrar-discutir la sociedad que habitan.

Las formas genéricas no cesan de desplazarse, el texto es móvil y dinámico, se deconstruye, deviene forma en la serialización que vive o sufre mediante el quiebre, la ruptura, la paradoja que lo funda. Es la voz de un sujeto enunciador que se expulsa del







cuerpo, que invade al papel sin importar la estructura hueca que surge como consecuencia del placer del acto de escribir.

Otra manera de reducir la extensión del relato comúnmente usada por los autores del corpus, pero también por otros escritores de formas breves es la intertextualidad o más bien la incrustación de textos ajenos. Así emerge el artefacto “fragmentos extranjeros” a la manera de presencia, convivencia o irrupción del segmento de un texto de otro autor que funciona como base de la ficción mediante una referencia o la reescritura sintetizada de un episodio/capítulo/libro. Las series extranjeras revelan el movimiento circular o fractal que bulle al interior de cada relato y de cada madriguera a través del pliegue y la copia que subyacen a los tejidos múltiples. El tránsito por las producciones de Denevi, Blaisten y Amable nos encuentra con modos particulares de extranjería, por un lado, lo que llamamos el “fragmento como traducción”, y por otro, el “fragmento como injerto o irrupción”. Al inicio de esta conclusión advertimos que cada segmento abordado se compone de líneas incompletas, abiertas y arbitrarias de seguir analizando, es posible que un retorno a las obras de estos literatos o de otros creadores de brevedades eche luz en nuevas clasificaciones de extranjerías, por ahora, nos quedamos acá.

El fragmento extranjero como traducción se crea bajo el principio de repetición de un trozo minúsculo, una sinécdoque que emerge una sola vez en la madriguera como relato-flash o en varias oportunidades, (traducción de la traducción). Presenta una perspectiva, una mirada particular del mundo, una experiencia redireccionada a un sentido crítico, “otro”, del original. La traducción en las formas breves revela el resquebrajamiento discursivo y la multiplicidad, cada lectura escrita se vuelve singularidad. Cada micro-obra se forma sobre el palimpsesto a partir del tratamiento





errado-paradójico del original en una copia que se reinventa como fiel aunque es amable y a veces violentamente infiel.

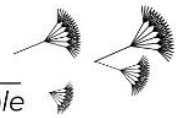
Sabemos que toda la base de un relato, un poema, un ensayo o una pieza teatral o de cualquier tipo de discurso se crea en la base de otros, las textualidades se suceden en la lectura que deja su cuota de influencia, consciente o inconsciente, de don, de herencia, pero la extranjería toma ese mecanismo propio de toda escritura y lo exhibe abiertamente, se vale de él para dejar una escritura que no puede ser oculta porque se exhala en los bordes de cada copia, en el calco que evidencia la verdadera autoría.

La traducción en las formas breves se origina en las diversas formas de leer y entender un texto original que se actualizan en la reescritura desviada, que caen en el juego del epígono. Es la representación de un tartamudeo, de un impulso clónico de la risa y la parodia que cada autor toma de los textos y personajes clásicos de la literatura, la historia y la humanidad misma.

La irrupción implica también injerto, notación, polifonía en la que la voz de afuera participa junto a la del escritor, en un acto de autoría compartida. Hay un impulso de invite que mueve la lectura literaria, es la influencia la que sale queriendo tener participación concreta en la escritura del efebo. El fragmento extranjero como irrupción formula la pervivencia de dos fragmentos (pero también dos acontecimientos de tiempo-espacio disímiles) que se amalgaman para dar lugar a una historia que el narrador quiere contar.

Esta extranjería puede tomar matices diversos; puede ser “total” cuando el autor acomoda piezas de distintos lugares para conceder un sentido nuevo a textualidades ya conocidas y lo hace con pequeñas intervenciones suyas como un título que instala su aporte y el desvío de la lectura y un nexa introductorio a la cita, la que luego toma todo el cuerpo del relato.





Resulta “parcial o convivencial” en el momento en el que la voz del narrador se combina con la del fragmento extranjero que actúa como fuerza o impulso al interior del tejido para la continuidad de la ficción o como fundamento de una concepción filosófica, de una mirada del mundo. Este método de inclusión de la palabra del otro se asemeja al proceso de escritura académica que es tomado como parodia. La cita, en otro plano, como elipsis enunciativa envía a universos posibles que el lector completa con sus experiencias de la vida cotidiana mediante el juego entre la doxa y la endoxa que los autores sitúan con la palabra del habla popular, ya sea en los refranes o en los giros lingüísticos de una comunidad.

Lo fractal de las formas breves encuentra en la extranjería de irrupción su apoyo más evidente, las voces se proyectan como líneas que no cesan de moverse y multiplicarse en sentidos y territorios nuevos, a veces insospechados mediante el corte, la ruptura abrupta del discurso que autoriza y expone ese texto del que germina.

La “extranjería referencial” muestra la sección en textos a la manera de “estado del arte” en el que se funda el personaje o el relato y lo hace a través de la referencia que se pliega de manera frenética, acumuladora. La irrupción o injerto hiperboliza la narración y a la vez abre la ventana a las series que subyacen en el entramado, pero la escritura que deviene se desplaza en ensayo, en teoría y crítica de acuerdo a las vueltas que realiza el bucle paradójico.

El fragmento extranjero expone la heterogeneidad de la escritura, el quehacer de montaje y desmontaje que hace cada autor a la hora de crear sus relatos, ensayos, poemas, piezas teatrales, esa transformación constante, el “doble fondo” de aquello que la lectura y la escritura conllevan como acto de placer. Es una invasión consentida, acordada, necesaria, la misma que vive el investigador con su herencia teórica-crítica.





Denevi, Blaisten y Amable comparten la escritura lúdica como posicionamiento estético y político de sus obras en general y de las formas breves en particular, tanto en la conformación del estilo de cada uno como en la inclusión del juego como cronotopo de las ficciones, pacto que establecen desde el primer texto que dialoga con el lector: los títulos.

El fragmento lúdico surge como una categoría para desentrañar el mecanismo del acto de escribir como la acción placentera, el momento de la diversión que experimenta el autor con el lenguaje y las piezas que dispone sobre un texto-superficie-tablero, cuyas reglas cambian de acuerdo a cada texto o simplemente son violadas, olvidadas o negadas. En el espacio lúdico opera siempre el caos, en la desarticulación del orden de las palabras, las cosas, las proposiciones que consiguen la multiplicidad en las formas breves.

El “como sí...”, “dale que...” se presentan ante el escritor-jugador quien, movido por lo que agita su cuerpo (con sus sueños, lecturas, experiencias cotidianas, sus fantasmas, sus recuerdos, sus fantasías), crea mundos a través de la narración, por eso decimos que escribir es jugar, jugar a escribir el juego. El lector, como segundo jugador, acepta las no-reglas para sumergirse a la aventura, para reír, para entretenerse y soñar con el otro, para sanar. El juego y el humor como acción-reacción en la literatura de los autores se avizoran desde el lugar de salubridad, remedio, fármaco; narrar-fabular es liberar aquello que agobia, intoxica, molesta; es combatir lo irremediable, es una de las soluciones de lo que enferma. Implica un gesto para sí y para una comunidad, cada maquinaria literaria revela una determinada condición de enunciación colectiva.

El escritor lúdico, como cualquier jugador, se anima a revelarse ante el mundo, construye así espacios con una identidad acorde a sí mismo; las reglas-estrategias escriturales que hacen al juego y el humor son compartidas por los autores del corpus,





aunque decidimos abordar las series desde la máscara y el rostro que ocupa Denevi para desnudar su concepción del universo nacional, desde el chiste, como dosis de medicina en Blaisten y los juegos de palabras desde la corporización lúdica del lenguaje en diálogo con el territorio, en Amable. Son decisiones arbitrarias de los momentos de la investigación.

La máscara y también la rostridad deneviana conllevan el carnaval, lo festivo, la vida del pueblo, lo grotesco, la cultura popular, el individuo en soledad y su aislamiento; un cuerpo que se divide, las transferencias que realiza, las metamorfosis, de lo ridículo, el umbral entre la sociedad y el individuo; la máscara es símbolo, es constructo escritural.

El chiste acude como irrupción en acontecimientos de la vida cotidiana (las clases, las edades, el sexo, la política, las instituciones, los principios morales, lo privado-público) como eje que tuerce la forma, la desvía al absurdo, mientras se cuele por los intersticios del texto. Lo que perturba, duele, molesta se dispensa en la ruptura, en la huella, en los sobreentendidos. El chiste es paradoja del instante, fragmento efímero que acontece, establece en su hecho la multiseriabilidad que convive en los relatos. Por su parte, los juegos de palabras, otra variante del chiste, se conforman como lúdicos que devienen en paradoja desde la recuperación de frases hechas provenientes de la doxa; esto habilita a las series al interior de las formas breves, líneas que no dejan de moverse, de fundarse en el lenguaje dislocado. Esta estrategia agencia acontecimientos en la ruptura.

El fragmento lúdico en tanto máscara, chiste, juego de palabras, insiste en recuperar lo popular, la fábula de la comunidad para desligar o desatar el sentido representado en sentido paradójico, en humor, complicidad, placer entre los jugadores literarios (autor-lector).





Las series lecturales no se acaban acá, cada espacio (formas-géneros, extranjería, humor-juego) abre trillos, tramos, rutas que requieren un desvío, un andar más pausado del que le dimos. Hemos llegado a una posible lectura del corpus que no cesa de desbordar en líneas de fuga al interior de cada texto, que se expulsan a cada libro que los contiene, a cada madriguera, a la cultura a la que pertenecen, líneas que se mueven constantemente y que quizás sean objeto de estudio de otros investigadores, inquietantes en las producciones de autores clásicos en un contexto de bullicio virtual y derroche de escrituras concisas que emergen de las redes sociales, de concursos (de gran prestigio y también de los no tanto), de mundiales de escritura, que a su vez, engendran repetidas obras de autoayuda en el envase de lo fragmentario.

Toda aventura tiene como correlato un conjunto de inquietudes, imágenes emergentes del movimiento de las lecturas, de las escrituras, de las pasiones y las decepciones. Mirar un rato para atrás nos permite ver con simpatía el vértigo transitado al momento de delinear artefactos con los que sintetizar cada abordaje, categorías que pueden servir para nombrar y analizar otras producciones, o para dejarlas acá estampadas, o para discutir las y reescribirlas; así surgieron “las formas breves”, “las series (des)montadas” (autorales y lecturales), “los fragmentos extranjeros”, “los fragmentos lúdicos”, los modos paradójales. Eso que vibra, resuena desde este lugar de no-conclusión (cada conclusión discursiva es apertura, nunca cierre, como cualquier texto) es el fragmento que el hombre como sujeto social y cultural, como fragmento en sí, crea con la ficción, ya sea breve o extenso; la fragmentación a la manera de paradigma, de modo de entender una/varias estéticas, como política de investigación y disfrute. Una tesis, aunque simple, siempre resuena, susurra invitaciones. Veamos qué pasa.





## BIBLIOGRAFÍA<sup>149</sup>

### Literaria

- AMABLE, H (1973). *Destino. Novela poco ejemplar. Cuentos*. Santa Fe: Colección Autores de Hoy.
- ..... (1978). *La mariposa de obsidiana*. Buenos Aires: Ediciones Castañeda
- ..... (1980). *Las figuras del habla misionera*. Posadas, Edición Montoya
- ..... (1980). *Tierra encendida de espejos*. Buenos Aires: Plus Ultra
- ..... (1985). *Paisaje de luz, tierra de ensueños*. Buenos Aires: Colecciones Autores de Hoy
- ..... (1989). “Sensación”. *Cuentos Regionales Argentinos*. Buenos Aires: Ediciones Colihue
- ..... (1992): *Rondó sobre ruedas y la Saga de Renomé*. Oberá, Misiones. Imprenta Pregón.
- ..... (1999): *La inseguridad de vivir y 20 cuentos sutiles*. Posadas, Misiones, La impresión.
- ..... (2018) “Historietas literarias”. *Narraciones, poemas e historietas literarias*. Posadas, Editorial Universitaria
- Amable, Hugo. *Archivo Genético*. Proyecto de investigación La memoria literaria de la provincia de Misiones. 16H/231, 16H301. Directora María de las Mercedes García Saraví. Secretaría de investigación y posgrado. FHyCS- UNaM. Periodo: 2007-2012
- BLAISTEN, I (1971) *La salvación*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina
- ..... (1974) *El mago*. Buenos Aires: Ediciones del Sol
- ..... (1980) *Dublín al sur*. Buenos Aires: El Cid Editor
- ..... (1982) *Cerrado por melancolía*. Buenos Aires: Emecé
- ..... (1983) *Anticonferencias*. Buenos Aires: Emecé
- ..... (1991) *El mago*. Buenos Aires: Emecé
- ..... (1995) *Al acecho*. Buenos Aires: Emecé
- ..... (1997) *Antología Personal*. Buenos Aires: Ediciones Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos

---

<sup>149</sup> Esta bibliografía expone (o intenta) las lecturas citadas en la tesis aunque en el trayecto de la misma se hicieron muchas más, por ello, los artículos mencionados en el estado del arte quedan solamente mencionados en nota al pie porque luego no tuvieron mayor utilidad en la reflexión. Los que sí, los ponemos en este muestrario.





- ..... (2004) *Cuentos completos*. Buenos Aires: Emecé
- ..... (2017) *Anticonferencias*. Buenos Aires: Tusquets
- DENEVI, M (1960) *Ceremonia secreta*. Buenos Aires: Corregidor
- ..... (1966) *Falsificaciones*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires
- ..... (1969) *Falsificaciones*. Buenos Aires: Calatayud DEA Editores
- ..... (1970) *El emperador de la China*. Buenos Aires: Librería Huemul
- ..... (1970) *Parque de diversiones*. Buenos Aires, Emecé
- ..... (1972) *Los asesinos de los días de fiesta*. Buenos Aires: Emecé
- ..... (1973) *Antología Precoz*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria
- ..... (1974) *Salón de lectura*. Buenos Aires: Librería Huemul
- ..... (1975) *Los locos y los cuerdos*. Buenos Aires: Librería Huemul
- ..... (1977) *Falsificaciones*. Buenos Aires: Corregidor
- ..... (1977) *Reunión de desaparecidos*. Buenos Aires: Macondo Ediciones
- ..... (1979) *Parque de diversiones II*. Buenos Aires: Macondo Ediciones
- ..... (1980) *Obras completas. Tomo 1*. Buenos Aires: Corregidor
- ..... (1982) *Araminta o el poder*. Buenos Aires: Editorial Crea
- ..... (1983) *Obras completas. Tomo 2. Volumen 1. Cuentos*. Buenos Aires: Corregidor
- ..... (1984) *Falsificaciones. Obras completas tomo 4*. Buenos Aires, Corregidor
- ..... (1984) *Obras Completas. Tomo 3. Volumen 2 Cuentos*. Buenos Aires: Corregidor
- ..... (1985) *Manuel de historia*. Buenos Aires, Corregidor, 1999
- ..... (1986). *Enciclopedia secreta de una familia argentina*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana
- ..... (1987) *Obras completas. Tomo 5 Cartas peligrosas y otros cuentos*. Buenos Aires: Corregidor
- ..... (1989). *La república de trapalanda*. Buenos Aires, Corregidor
- ..... (1990) *Música de amor perdido*. Buenos Aires: Corregidor
- ..... (1991) *Hierba del cielo*. Buenos Aires: Corregidor







- .....(1992) *El jardín de las delicias. Mitos eróticos*. Buenos Aires, Corregidor
- ..... (1993) *Cartas peligrosas y otros cuentos*. Buenos Aires: Diario Popular
- ..... (1998). *Una familia argentina*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana
- ..... (1999) *El amor es un pájaro rebelde*. Buenos Aires: Corregido
- ..... (2006) *Rosaura a las diez*. Buenos Aires: Sudamericana

### **Entrevistas**

- GALLEGO RIVERA, M (2001). “Un mate con Marco Denevi”. RILCE 17. 1
- GUIARDINELLI, M (1987) “Marco Denevi: el cuento me abre el apetito”. Revista Puro Cuento. Año 1, N° 3
- ..... (1992) “Isidoro Blaisten. La poesía es lo que manda”. Revista Puro Cuento. Año VI- N° 35
- JOFRE BARROSO, H (1980) “El descubrimiento del hombre y encuentro con el escritor”. En Denevi Marco. *Obras Completas Tomo 1*. Buenos Aires: Corregidor
- LOIZAGA, P (1980). “Marco Denevi: el escape, la síntesis, la esperanza”. Pájaro de fuego. Buenos Aires- Año IV, N° 29
- Sin datos del entrevistador. “Hay que reivindicar al lenguaje” (Entrevista a Isidoro Blaisten) Cultura N° 14 – Año 1986
- Sin datos del entrevistador. “La democracia implica el ejercicio de la libertad” (Entrevista a Marco Denevi) Cultura N° 1 – Año 1983/84
- Sin datos del entrevistador. “Isidoro Blaisten. Antirreportaje”. Pájaro de fuego. Buenos Aires- Año IV, N° 29

### **Teoría y crítica sobre los autores y las formas breves**

- AAVV (2009): “Dossier Nanofilología: todo el universo en una sola frase” en *Revista Iberoamericana*. N° 36. Madrid: Vervuert.
- AAVV (2010): *Poéticas del microrrelato*. Arco/libros. Madrid
- ABADIE, N (2012). “Marco Denevi en la década de los ochenta: literatura y política”. Lit. Lingüíst. 2012. N. 25

[https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S071658112012000100004](https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S071658112012000100004)





- ..... (2015). *Voces y actores en la narrativa de Marco Denevi: un examen político a través de la ficción de oralidad*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba
- ANDERSON IMBERT, (2006) “Abriendo camino: una primera definición de ciclo cuentístico” en BRESCIA Y ROMANO. *El ojo en el caleidoscopio*. México: Universidad Nacional Autónoma de México
- ..... (1979). *Teoría y técnica del cuento*. Buenos Aires: Marymar
- ANDRÉS SUARES –RIVAS (2008): *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. España: Menoscuarto
- BASTIANES, M (2010): “Deformaciones entrañables: el uso de la parodia y la sátira en el Revés de los refranes de Isidoro Blaisten”. *Revista de investigación y crítica estética*. Cartaphilus 7 – 8. Universidad de Salamanca.
- CÁCERES MILNES- MORALES PIÑA (2004). *Asedios a una nueva categoría textual: el microrrelato*. Chile: Ediciones Facultad de Humanidades Universidad de Playa Ancha Valparaiso
- CARRANZA, M.J (1972) “La crítica social en las fábulas de Marco Denevi”. *Revista Iberoamericana*. Volumen XXXVIII. N° 80. S/D de lugar/editorial <http://revistaiberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/2732>
- COLOMBO, S. M (2009). “Variaciones y recontextualizaciones en el corpus minificcional de Marco Denevi”. *El cuento en red. Revista electrónica de teoría de la ficción breve*. N° 26. <http://cuentoenred.xoc.uam.mx>
- DELANEY, Juan José (2005): *Marco Denevi y la sacra ceremonia de la escritura. Una biografía literaria*. Buenos Aires: Corregidor.
- EPPLE, J (2004) “La minificción y la crítica” en *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. Pp. 15 a 24
- .....(2010) “Teatro breve y minificción”. (Laura Pollastri. Ed.) *La huella de la clepsidra. El microrrelato en el siglo XXI*. Buenos Aires: Katatay
- ETTE, Ottmar (2009) “Perspectivas de la nanofilología”. *Revista Iberoamericana. América Latina, España, Portugal*. N°36, Editorial Vervuert, Pp. 109-126
- GARCÍA SARAVÍ-ROMÁN (2012): *Falsificaciones de Marco Denevi: la traducción y el apócrifo, aportes al género microrrelato en Horizontes de la brevedad en el mundo Iberoamericano*. Mendoza: CILHA





- GUIARDINELLI, MEMPO (2012): *Así se escribe un cuento. Historia, perspectiva y las ideas de veinte grandes cuentistas*. Buenos Aires: Capital Intelectual
- JARA, S (2011) “Bailes de máscaras en Nuestra señora de la noche de Marco Denevi”. *Voz y escritura. Revista de estudios literarios*. N°19 <http://190.168.5.17/handle/123456789/34240?locale-attribute=fr>
- JOLLES, ANDRÉ (1971): *Las Formas simples*. Chile: Editorial Universitaria
- LAGMANOVICH, D (2005): “Introducción. El microrrelato en nuestra cultura” en *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico*. España: Menoscuatro Ediciones.
- ..... (2006): “La extrema brevedad: microrrelato de una y dos líneas” en *Revista KATATAY*, Año 2, N°3 y 4
- .....(2006): La minificción en Argentina en su contexto: de Leopoldo Lugones a Ana María Shua en *El cuento en red. Revista Electrónica de la teoría de la ficción breve*. <http://cuentoenred.xoc.uam.mx>
- .....(2006): *Microrrelato. Teoría y crítica*. España: Menoscuatro.
- ..... (1999): *Microrrelatos*. Buenos Aires/Tucumán: Cuadernos de Norte y Sur. 2003
- ..... (2013). *Abismos de la brevedad. Seis estudios sobre el microrrelato*. México: Universidad Veracruzana
- LAGMANOVICH-POLLASTRI (2006): “Introducción” en *Microrrelatos argentinos*. General Roca Publifadecs. Universidad Nacional del Comahue.
- MORA, G (2006) “Notas teóricas en torno a la colección de cuentos integrados” en BRESCIA Y ROMANO. *El ojo en el caleidoscopio*. México: Universidad Nacional Autónoma de México
- NOGUEROL JIMENEZ, FRANCISCA (2004): *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca
- OROZCO V (2009) “Pasión por lo breve: minicuento y microteatro en la literatura española del nuevo milenio”. *Narrativas de la posmodernidad. Del cuento al microrrelato*. España: EDILE.
- OTERO, J (2011). *Relatos ruvichenses: un espacio misionero/latinoamericano*. Tesina de Licenciatura en Letras, FHyCS-UNaM
- PIGLIA, R (2014): *Formas breves*. Buenos Aires: Debolsillo





- PIÑA, C (1983). “Marco Denevi: la soledad y sus disfraces”. *Ensayos de crítica literaria*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano
- POLLASTRI, L (2006) “Desordenar la biblioteca: microrrelato y ciclo cuentístico” en BRESCIA Y ROMANO. *El ojo en el caleidoscopio*. México: Universidad Nacional Autónoma de México
- ..... (Editora) (2010). *La huella de la clepsidra. El microrrelato en el siglo XXI*. Buenos Aires: Katatay
- ROJO, Violeta (2010): “El minicuento, ese (des)generado”. *Poéticas del microrrelato*. Arco/libros. Madrid.
- ROMÁN, G (2012) *Entre relatos y microrrelatos. Diálogos en la obra de Hugo Wenceslao Amable*. Tesina de Licenciatura en Letras, FHyCS-UNaM,
- ..... (2016). “Marco Denevi, Lector del Quijote” en *Debates actuales del hispanismo: balances y desafíos críticos*. Coordinación general de Germán Prósperi. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral. Facultad de Humanidades y Ciencias. [87http://www.fhuc.unl.edu.ar/media/investigacion/centros/CEDINTEL\\_documentos/Hispanistas\\_final.pdf](http://www.fhuc.unl.edu.ar/media/investigacion/centros/CEDINTEL_documentos/Hispanistas_final.pdf)
- ..... (2019) “Isidoro Blaisten y los deslizamientos simbólicos: entre la imagen y el relato realista”. *Microtextualidades. Revista Internacional de microrrelato y minificción*. N° 6. Monográfico Minificción e imagen. Coord. Darío Hernández. España: CEU. Universidad de San Pablo <https://revistas.uspceu.com/index.php/microtextualidades/article/view/130>
- ..... (2019) “Contingencia y paradoja: acerca de las series poéticas y dramáticas en Denevi y Blaisten”. *Jornaleros. Revista Científica de Estudios Literarios y lingüísticos*. Año 4. N° 4. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Jujuy [www.fhycs.unju.edu.ar/revista\\_jornaler@s.html](http://www.fhycs.unju.edu.ar/revista_jornaler@s.html)
- ..... (2019) “Las formas breves de Denevi, Blaisten y Amable en clave de fragmentación y discontinuidad”. *Sincronía. N° 76 Revista de Filosofía, Letras y Humanidades* [En línea], Universidad de Guadalajara, Pp. 623-636. Puesto en línea el 1 de julio de 2019 DOI: 10.32870/sincronia.axxiii.n76<http://sincronia.cucsh.udg.mx/>





- ROMÁN G, GAUVRY, A (2019). “La “Ruta Barthes” en las formas breves y el haiku. Una parada en la obra de Marco Denevi, Isidoro Blaisten, Hugo Amable, Giselle Aronson y Geo Nacif”. *La Rivada. N°13. Revista Electrónica de la Secretaría de Investigación y Posgrado.* FHyCS-UNaM. <http://www.larivada.com.ar/index.php/ediciones-antteriores/numero-13-diciembre-2019>
- ROMÁN, G – GRAEF, C (2020). “La extranjería en las formas breves: la traducción y el injerto”. Argos. Revista Electrónica Semestral de Estudios y Creación Literaria. Volumen 7. N° 20. Guadalajara, Jal., México. UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades [http://argos.cucsh.udg.mx/html/n\\_20\\_2020b/31\\_43\\_2020b.html](http://argos.cucsh.udg.mx/html/n_20_2020b/31_43_2020b.html)
- SCALABRINI ORTÍZ. “El cuento 1959-1970” en AAVV. Capítulo. *Historia de la literatura argentina. Tomo 6.* Ed. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1986.
- SILES, G (2007) *El microrrelato hispanoamericano. Formación de un género en el siglo XX.* Bs. As: Corregidor.
- TOMASSINI- COLOMBO (2000): *Comprensión lectora y producción textual. Minificción hispanoamericana.* Rosario: Fundación A Ross
- ..... (2006): *Reconfiguraciones. Estudios críticos sobre narrativa breve en hispanoamericana de fin de siglo.* Rosario: Fundación A Ross
- ..... (2009). *La minificción en español y en inglés.* Rosario: Editorial Universidad de la Universidad Nacional de Rosario.
- TOMASSINI, (2006): “De constelaciones y el caos: serialidad y dispersión en la obra minificcional de Ana María Shua”. *El cuento en red. Revista Electrónica de la teoría de la ficción breve.* <http://cuentoenred.xoc.uam.mx>
- ZAVALA, L (2006) “Fragmentos, fractales y fronteras: género y lectura en las series de narrativa breve” en BRESCIA Y ROMANO. *El ojo en el caleidoscopio.* México: Universidad Nacional Autónoma de México





### **Teórica y crítica en general**

- ABOY, R (2003). “La vivienda social en Buenos Aires en la segunda Posguerra (1946-1955)”. *Scripta Nova: Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*. Universidad de Barcelona. [http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-146\(031\).htm](http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-146(031).htm)
- ADORNO, T (2003) “La forma del ensayo”. *Notas Sobre Literatura*. Barcelona. Ariel
- AGAMBEN, G (1977): “Edipo y la Esfinge” y “Lo propio y lo impropio”. *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Guilio Einaudi. 2001
- ..... (2005): *Profanaciones*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo
- ARÁN, P (2006). *Nuevo diccionario de la teoría de Mijaíl Bajtín*. Córdoba: Ferreyra Editor
- AULLÓN DE HARO, Pedro (2008). “La teoría del ensayo en España entre Ortega y Gasset y Juan Chabás. Pensamiento literario español del siglo XX”, 2. Extraído de <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/524>
- BAJTÍN, M (1987). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza
- ..... (1985): “El problema de los géneros discursivos”. *Estética de la creación verbal*, México, S. XXI.
- BAREI, S (2014). “Humor y vida cotidiana”. *Diccionario crítico de términos del humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina*. Coordinadora. Ana Flores. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba
- BARTHES, R (2018) *Roland Barthes por Roland Barthes*. Buenos Aires, Eterna Cadencia
- ..... (1957). *Mitologías*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores. 2010
- ..... (1970) *El Imperio de los signos*. Seix Barral, 2007.
- ..... (1974). *El placer del texto y la lección inaugural*. Madrid, Siglo Veintinuno. 2014
- ..... (1977). *Fragmentos de un discurso amoroso*. Madrid, Siglo Veintiuno Editores, 1982
- ..... (2003) "Literatura y discontinuidad". *Ensayos críticos*. Buenos Aires, Seix Barral





- ..... (2005) *La preparación de la novela: Notas de cursos y seminarios en el Collège de France: 1978-1979 y 1979-1980*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno editores Argentina.
- ..... (2015) *El grano de la voz. Entrevistas 1962-1980*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, Argentina
- ..... (2016) *Incidentes*. Buenos Aires, Biblioteca de los confines.
- BENJAMIN, W (1991). *El narrador*. Madrid: Editorial Taurus
- ..... (2012). *Desembalo mi biblioteca. El arte de coleccionar*. Barcelona: José J. de Olañeta, Editor
- ..... (2017). *La tarea del traductor*. Madrid: Ediciones Sequitur
- BERMAN, A (2014). *La traducción y la letra o el albergue de lo lejano*. Buenos Aires: Dedalus.
- BISSO, E (2017) *Lacan, Deleuze y la lengua*. Buenos Aires: Prometeo
- BLANCHOT, M (2002). *El espacio literario*. Madrid, Editora Nacional
- ..... (1973) "El pensamiento y la exigencia de discontinuidad". *La conversación infinita*. Madrid: Arena Libros, 2008, 1-10.
- ..... (1973). *La ausencia del libro. Nietzsche y la escritura fragmentaria*. Buenos Aires: Ediciones Caldén
- BOURDIEU, Pierre. (2014) *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*. Buenos Aires: Akal
- CAMARERO, J (2005). "Principios formales de metaliteratura". *Revista Anthropos. Huella del conocimiento*. N° 208. Barcelona
- CAMBLONG, A (2003). *Macedonio. Retórica y política de los discursos paradójicos*. Buenos Aires: Eudeba
- ..... (2017). *Umbrales semióticos. Ensayos conversadores*. Córdoba: Alción Editora
- ..... (2015). "Umbrales paradójicos". *Tópicos del seminario: Revista de semiótica: La paradoja en el discurso*. Año 17. N° 34. México: SeS
- CAMPESINO, J (2015). "Cuando duele la dicha ¿ironía romántica o forma de la paradoja?". *Tópicos del seminario: Revista de semiótica: La paradoja en el discurso*. Año 17. N° 34. México: SeS





- CHARAUDEAU –MAINGUENEAU (2002). *Diccionario de análisis del discurso*. Madrid: Amorrourtu Ediciones España
- CONTRERAS, S (2013): *Realismo, cuestiones críticas. Cuadernos del Seminario 2*. Rosario. Centro de estudios de Literatura Argentina. Humanidades y Artes Ediciones. UNR
- ..... (2005). “Realismos, jornadas de discusión”. *Boletín/12 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*. Facultad de Humanidades y Arte. UNR,
- ..... (2006). “Discusiones sobre el realismo en la narrativa argentina contemporánea”. *OrbisTertius. Revista de Teoría y Crítica Literaria*. No. 12 año XI, [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.216/pr.216.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.216/pr.216.pdf)
- DALMARONI, M (2009). *La investigación literaria. Problemas iniciales de una práctica*. Santa Fe: Editorial Universitaria del Litoral
- .....(2017). "El excedente infinito", [www.bazarmaericano.com](http://www.bazarmaericano.com), Columnas, noviembre-diciembre: <http://www.bazaramericano.com/columnas.php?cod=172&pdf=si>
- ..... (2018). “Discontinuidad. Notas introductorias”. *Material para el curso de posgrado “Teorías de la literatura: discontinuidad, interrupción y resto”*. UNNE. Resistencia.
- DE CERTAU, M (2000). “Relatos de espacios”. *La invención de lo cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana
- DELEUZE – GUATTARI (1975): *Kafka. Para una literatura menor*. Madrid: Editora Nacional. 2002
- DELEUZE (1968): *Diferencia y Repetición*. Buenos Aires: Amorrortu. 2012
- ..... (2000) *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- DELEUZE, G (1969): *La lógica del sentido*. Buenos Aires: Paidós. 2010
- ..... (1989): *Pliegue. Leibniz y el barroco*. España: Paidós
- ..... (2006) “La literatura y la vida”. 2º ed. Córdoba: Alción Editora. Edición preparada por Silvio Mattoni. Pp. 13 a 22.
- DERRIDA – ROUDINESCO (2001): “Escoger su herencia”. *Y mañana, qué....* Buenos Aires: Fondo de Cultura. 2014
- DERRIDA, J (1975). *La diseminación*. Madrid: Espiral. 2015







- ..... (1982). “La ley del género”, (“La loi du genre”, en Glyph, 7, Baltimore, John Hopkins University Press, Tr. de Ariel Schettini para la cátedra de Teoría y Análisis Literario C, UBA.
- ..... (1996). Discurso inaugural del XVIII congreso de la Sociedad francesa de filosofía sobre el tema «la representación». Trad. de Patricio Peñalver, en DERRIDA, J., *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía*, Paidós, Barcelona: Edición digital de Derrida en castellano.
- ..... (1998). *Aporías. Morir-esperarse (en) los límites de la verdad*. Buenos Aires: Paidós
- DESGOUTTE, J. P (2003). “Palabras e imágenes”. *deSignis/4. Icononismo. El sentido de las imágenes*. Barcelona: Editorial Gedisa
- DOMÍNGUEZ, M (2010). *Las parodias satíricas de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares*. Bahía Blanca: Editorial de la Universidad Nacional del Sur
- DRAE: *Real Academia Española, Diccionario de la lengua española*. Ed. 23.1.
- DUBATTI, J (2012). *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. Buenos Aires: Atuel
- DUCROT - TODOROV, Z (2011) “Géneros literarios”. *Diccionario Enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires, Siglo XXI
- EAGLETON, T (1976) *Marxismo y crítica literaria*. Buenos Aires: Paidós. 2013
- ..... (1998). *Una introducción a la teoría literaria*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ECHEVERRÍA, E (1928). “Fondo y Forma en las obras de imaginación”. *Páginas literarias*. Buenos Aires: El Ateneo
- ECO, U (1992): “Análisis del lenguaje poético”. *Obra abierta*. Barcelona: Planeta Agostini:
- ..... (1999): *Lector in fábula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen.
- FERNÁNDEZ, M (1974) "Para una teoría de la humorística". *Teorías*. Buenos Aires, Corregidor.
- FLORES, A (2000): “Para una teoría de la política del humor”. *Políticas del humor*. Córdoba: Ferreyra Editor.





- ..... (2014) *Diccionario crítico de términos del humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina*. Córdoba, Editorial Filosofía y Humanidades.
- GAMERRO, C (2003). *Harold Bloom y el canon occidental*. Madrid: Campo de Ideas
- GENETTE, G. (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- GIL GONZÁLEZ, A (2005). “Variaciones sobre el relato y la ficción”. *Revista Anthropos. Huella del conocimiento*. N° 208. Barcelona
- GONZÁLEZ ÁVILA, M (2005). “Metalengua y metalenguaje: de la necesidad de lo imposible”. *Revista Anthropos. Huella del conocimiento*. N° 208. Barcelona
- GRIMAL, P (2010): *Diccionario de Mitología Griega y Romana*. Buenos Aires: Paidós.
- LEMES, K (2016). *Los extremos de la literatura de Enrique Vila Matas*. Tesis. Maestría en Semiótica Discursiva. Posadas: Universidad Nacional de Misiones
- LOTMAN, IURI (1996): *La semiosfera I. La semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- LUKÁCS, G (s/d): “Introducción” y “El realismo francés”. *Ensayos sobre el realismo*. Bs. As: Ediciones Siglo Veintiuno.
- .....(1966): “¿Narrar o describir?”. *Problemas del realismo*. Bs. As. FCE
- .....(1977): “Se trata del realismo”. *Materiales sobre el realismo*. Bs. As.: Ediciones Grijalbo.
- LUTAS, L (2015). “Paradoja y metalepsis narrativa en el cuento “El otro” de Jorge Luis Borges”. *Tópicos del seminario: Revista de semiótica: La paradoja en el discurso*. Año 17. N° 34. México: SeS
- MAGARIÑOS DE MORATIN, J. A (2003). “La recuperación de la memoria visual”. *deSignis/4. Icononismo. El sentido de las imágenes*. Barcelona: Editorial Gedisa
- MERINO, J. M (2005). “Los límites de la ficción”. *Revista Anthropos. Huella del conocimiento*. N° 208. Barcelona





- MORALES BENITO, L (2012). “Las reglas del juego: teoría y práctica del juego en literatura”. *Les Ateliers du Sal*. 1-2
- NANCY- LACOUÉ-LABARTHE (2012) *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Buenos Aires, Eterna Cadencia
- NANCY, J. L (2003) "El arte, fragmento". *El sentido del mundo*. Buenos Aires, La Marca, 2003, 181-206.
- NAVARRO, P (2015). “Paradoja y discurso didáctico: la explicación del pensamiento saussureano a partir de las nuevas lecturas de su obra”. *Tópicos del seminario: Revista de semiótica: La paradoja en el discurso*. Año 17. N° 34. México: SeS
- PAVIS, P (2011). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires: Paidós.
- PEREC, G (2001). *Especies de espacios*. Barcelona: Montesinos
- PÉREZ BERNAL-BACARLETT PÉREZ (2019). *Deleuze, Borges y las paradojas*. México: Gedisa
- RANCIÉRE, J (2014). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Buenos Aires: Prometeo Libros
- ..... (2019). *Los bordes de la ficción*. Buenos Aires: Edhasa
- ROSA, N (2003). *Usos de la literatura*. Rosario: Laborde Editor
- ..... (1997). *La lengua ausente*. Buenos Aires: Editorial Biblos
- SAER, J (1997). *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral
- SANTOS VILA, S (1997). “Lefevre, André: Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario”. Salamanca: Ediciones Colegio de España,
- SCHEINES, Graciela (1998) *Juegos inocentes, juegos terribles*. Buenos Aires: Eudeba
- SONTANG, S (1996): “La crítica literaria de György Lukács”. *Contra la interpretación*. Bs. As.: Alfaguara.
- SORENSEN, R (2007). *Breve historia de la paradoja. La filosofía y los laberintos de la mente*. Barcelona: Tusquets
- STEIMBERG, Oscar (2013). *Leyendo historietas. Textos sobre relatos visuales y humor gráfico*. Buenos Aires: Eterna Cadencia





- REPETTO, C (2020) “Los borradores como espacio de traducción: preliminares”. *Derivas de la literatura del Siglo XXI*. Juan Acerbi [et. al] Coordinación general de Marcelo Casarin. 1era Edición. Córdoba: Centro de Estudios Avanzados
- TINIANOV, I (1965) “La noción de construcción”, “Sobre la evolución”. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008
- TODOROV, Z (1996). *Los géneros del discurso*. Venezuela. Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- TOMACHESVSKI (1982): “Los géneros Literarios”. *Teoría de la literatura*. Madrid, Aká
- VENTURA RAMOS, L (2015). “Ironía romántica: un principio paradójico de representación literaria”. *Tópicos del seminario: Revista de semiótica: La paradoja en el discurso*. Año 17. N° 34. México: SeS
- VERÓN, ELISEO (1993): *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa.
- WILLIAMS, R (1973). *La producción dramática desde Ibsen a Brecht*. Penguin, Harmondsworth
- WILLIAMS, R (2009) *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Editorial Las cuarenta
- WINFRIED, M (2013). *Saberes de los umbrales. Walter Benjamin y el pasaje del mito*. Buenos Aires: Biblos
- WITTGENSTEIN, L (1999). *Investigaciones filosóficas*. Barcelona: Altaya
- YÁÑEZ, M (2015). “Paradojas del arte contemporáneo”. *Tópicos del seminario. Revista de semiótica. La paradoja en el discurso*. Año 17, n° 34, México: SeS
- YÁÑEZ-CORTEZ, R (1991). *Ruptura epistemológica. Paradoja de la ilusión-desilusión (análisis filosófico)*. Buenos Aires: Catálogos
- YÉBENES, L (2015). “Lógicas del delirio. La paradoja en el discurso filosófico de Kant y Deleuze”. *Tópicos del seminario: Revista de semiótica: La paradoja en el discurso*. Año 17. N° 34. México: SeS





## ANEXO





## Catálogo de Formas breves de Marco Denevi

Nº	Texto/relato	Libro	Año	Editorial	Intertexto	Observaciones
1	El maestro traicionado	Falsificaciones	1966	EUDEBA	Religioso	La última cena- Judas- Jesús
2	Apocalipsis	Falsificaciones	1966	EUDEBA	Religioso	
3	Cainismo	Falsificaciones	1966	EUDEBA	Religioso	
4	La enunciación del traidor	Falsificaciones	1966	EUDEBA	Religioso	Judas
5	El diablo	Falsificaciones	1966	EUDEBA	Religioso	
6	Una carta	Falsificaciones	1966	EUDEBA	Religioso	Lázaro.
7	El origen de la reina según Nietzsche	Falsificaciones	1966	EUDEBA	Religioso	Adán y Eva
8	Justificación de la mujer de Putifar	Falsificaciones	1966	EUDEBA	Religioso	Putifar - José
9	Catequesis	Falsificaciones	1966	EUDEBA	Religioso	
10	Los animales del génesis	Falsificaciones	1966	EUDEBA	Religioso	
11	Otra versión	Falsificaciones	1966	EUDEBA	Religioso	Judas –Jesús
12	Los animales del arca	Falsificaciones	1966	EUDEBA	Religioso	
13	Génesis 2	Falsificaciones	1966	EUDEBA	Religioso	
14	Las mujeres sabias	Falsificaciones	1966	EUDEBA	Religioso	Salomón y la reina de Saba
15	Divina Comedia	Falsificaciones	1966	EUDEBA	Religioso – literario	Creación del infierno y el purgatorio
16	¿El primer cuento de Kafka?	Falsificaciones	1966	EUDEBA	Literario – occidente	Kafka
17	Antígona o la caridad	Falsificaciones	1966	EUDEBA	Literario – occidente	
18	El precursor de Cervantes (la locura de Dulcinea)	Falsificaciones	1966	EUDEBA	Literario – occidente	
19	Los silencios de Lanzarote y Ginebra	Falsificaciones	1966	EUDEBA	Literario – occidente	
20	Versión bárbara de Tristán e Isolda	Falsificaciones	1966	EUDEBA	Literario – occidente	Leyenda del ciclo arturiano
21	La caída de los héroes	Falsificaciones	1966	EUDEBA	Literario – occidente	
22	Edipo cambiado	Falsificaciones	1966	EUDEBA	Literario – occidente	
23	La verdad sobre	Falsificaciones	1966	EUDEBA	Literario –	Infierno V- Divina





	Paolo y Francesca				occidente	Comedia
24	El secreto de Roxana	Falsificaciones	1966	EUDEBA	Literario – occidente	Es un personaje de teatro francés.
25	El trabajo n° 13 de Hércules	Falsificaciones	1966	EUDEBA	Literario – occidente	
26	Veritas Odium animale	Falsificaciones	1966	EUDEBA	Literario – occidente	Terencio
27	The female animal	Falsificaciones	1966	EUDEBA	Literario – occidente	Shakespeare
28	Literatura	Falsificaciones	1966	EUDEBA	Literario – occidente	Ulises – Alcinoos - Troya
29	Parque de diversiones	Falsificaciones	1966	EUDEBA	Literario – occidente	Fragments (Serie??)
30	Mujeres solas	Falsificaciones	1966	EUDEBA	Literario – occidente	Isla de Lemos
31	Historia cómica. Proposición sobre las verdaderas causas de la locura de don Quijote	Falsificaciones	1966	EUDEBA	Literario – occidente	
32	Muerte de Antinoo	Falsificaciones	1966	EUDEBA	Literario – occidente	
33	La niña rosa	Falsificaciones	1966	EUDEBA	Literario – occidente	Puede tener relación con el poema de Rubén Darío?
34	La sucesión de los elencos	Falsificaciones	1966	EUDEBA	Literario – occidente	Reseña sobre una obra de Ionesco
35	La vuelta de Odiseo	Falsificaciones	1966	EUDEBA	Literario – occidente	
36	No le cortéis la cola al pavo real	Falsificaciones	1966	EUDEBA	Fábulas	
37	El ruiseñor	Falsificaciones	1966	EUDEBA	Fábulas	
38	La hormiga	Falsificaciones	1966	EUDEBA	Fábulas	
39	Boroboo	Falsificaciones	1966	EUDEBA	Fábulas	
40	El dios de las moscas	Falsificaciones	1966	EUDEBA	Fábulas	
41	Fragmentos de un diario íntimo	Falsificaciones	1966	EUDEBA	Fábulas	En las versiones 1969-1977 no está este relato
42	Las abejas de bronce	Falsificaciones	1966	EUDEBA	Fábulas	En las versiones 1969-1977 no está este relato
43	La reina virgen	Falsificaciones	1966	EUDEBA	Histórico	Isabel
44	El retrato y el rostro	Falsificaciones	1966	EUDEBA	Histórico	Adolfatti y Marco Polo
45	Biografía secreta de Nerón	Falsificaciones	1966	EUDEBA	Histórico	
46	Monólogo de Calígula	Falsificaciones	1966	EUDEBA	Histórico	
47	El culpable	Falsificaciones	1966	EUDEBA	Histórico	Francoise de Foix????????





48	El que recibe las bofetadas	Falsificaciones	1966	EUDEBA	Histórico	El gran lector de cohauen
49	El amor no se atreve a llamarse amor	Falsificaciones	1966	EUDEBA	Histórico	Napoleón y Alejandro I de Rusia
50	El fanático de las etiquetas	Falsificaciones	1966	EUDEBA	Histórico	Constantino VIII
51	La cicatriz	Falsificaciones	1966	EUDEBA	Histórico	Papa Adriano VII el condottorie
52	El eterno militar	Falsificaciones	1966	EUDEBA	Histórico	Batalla de Quebracho Herrado 1840- Córdoba
53	Orden de matar a Bizancio	Falsificaciones	1966	EUDEBA	Histórico	Emperador Teodoro Comneno S. XII
54	La propaganda	Falsificaciones	1966	EUDEBA	Histórico	Princesa Ana de Bretaña
55	Alegoría de los destinos y los honores	Falsificaciones	1966	EUDEBA	Histórico	Calígula
0	-	Falsificaciones	1969	Calatayud DEA Ediciones	-	Contiene los mismos relatos que la versión 1966
1	Un cuento de hadas	El emperador de la china y otros cuentos	1970	Huemul	Fabulilla	Platón cita. El ganso contra los cuentos de hadas
2	El guardián del reino	El emperador de la china y otros cuentos	1970	Huemul	Fabulilla	Las jirafas
3	Los lobos	El emperador de la china y otros cuentos	1970	Huemul	Fabulilla	Pastor – lobo
4	El mal corre	El emperador de la china y otros cuentos	1970	Huemul	Fabulilla	Metamorfosis
5	Todo a su tiempo	El emperador de la china y otros cuentos	1970	Huemul	Fabulilla	Coronación del león, rey de la selva.
6	La inmolación por la belleza	El emperador de la china y otros cuentos	1970	Huemul	Fabulilla	Erizo. Ave fabulosa de Las mil y una noches.
7	La verdad sobre el canario	El emperador de la china y otros cuentos	1970	Huemul	Fabulilla	El gato narra la transformación del loro de verde en amarillo.
1	Informes reservados (serie?)	Parque de diversiones	1970	Emecé	Religioso, literario, histórico	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Sobre Judas Iscariote (personaje teatral)</li> <li>2. Sobre China</li> <li>3. Sobre el Paraíso</li> <li>4. Sobre los festines y banquetes</li> </ol>







						<ol style="list-style-type: none"><li>5. Sobre los dioses menores (griega)</li><li>6. Sobre las máscaras</li><li>7. Sobre el fin del mundo</li><li>8. Sobre los mensajeros, nuncio y heraldos (civilización aeronáutica. Soberanos del mundo perdido Jadwigo Pasenkiewicz)</li><li>9. Sobre el diablo</li><li>10. Sobre las esquinas peligrosas</li><li>11. Sobre el dragón</li><li>12. Sobre las vestimentas</li><li>13. Sobre los magos, prestidigitadores y malabaristas</li><li>14. Sobre los nombres (4to Papa de la Iglesia Gregorio Magno)</li><li>15. Sobre el origen de las guerras</li><li>16. Sobre el anticristo</li><li>17. Sobre las islas afortunadas (Canarias)</li><li>18. Sobre las últimas ciudades</li><li>19. Sobre el pecado original</li><li>20. Sobre los ángeles</li><li>21. Sobre un antiguo conjuro (tanto, mov. De bestias de caza)</li><li>22. Sobre las epidemias</li><li>23. Sobre el infierno</li><li>24. Sobre los jardines colgantes</li><li>25. Sobre las sirenas</li><li>26. Sobre los incendiarios</li></ol>
--	--	--	--	--	--	---





						27. Sobre el regreso triunfal de los héroes (Jason, Perseo, Parsifal) 28. Sobre los judíos
2	Doce variaciones sobre Don Juan	Parque de diversiones	1970	Emecé	Literario	Serie de relatos alusivos al personaje español. No tienen título, parecen una continuidad.
3	Silva de varia <sup>150</sup> y breve narración	Parque de diversiones	1970	Emecé	Literario, religioso, histórico	Serie. 1. Fuga de Narciso 2. Los traidores 3. Día de visita en la capilla Sextina 4. Peligro de las excepciones (Lázaro y la resurrección) 5. La contemporaneidad y la posteridad (Baudelaire) 6. Don Quijote cuerdo 7. La mujer de Sancho Panza loco 8. Disolución del ídolo en la multitud 9. Del realismo en la literatura fantástica 10. El gran Tarmelán de Persia 11. El escriba feliz
4	El amor a través de los amores	Parque de diversiones	1970	Emecé	Literario – religioso	Micro brevísimos: 1. Adán y Eva 2. Judit y Holofernes <sup>151</sup> 3. Laura y Petrarca 4. Dido y Eneas 5. Tanhauser e Isabel (opera de Wagner)

<sup>150</sup> Silva de Varia Lección de Pedro Mejía (Mexia) escritor e historiador español del renacimiento. Es una enciclopedia miscelánea o mezcla de materiales de diverso interés que supone el repertorio humanístico más ameno de la época. Hay huellas de esta obra en Mateo Alemán, Miguel de Cervantes, Shakespeare y Montaigne.

<sup>151</sup> Episodio bíblico: ella decapita la cabeza de Holofernes quien quería destruir la ciudad de Betulia.





						6. Teseo y Ariadna 7. París y Helena 8. Helena y Paris 9. Carmen y don José <sup>152</sup> 10. Dante y Beatriz 11. Salomé y el Bautista <sup>153</sup> 12. Los homosexuales (Alexis y Corindón Virgilio Égloga III) 13. Héctor y Andrómaca 14. Sansón y Dalila 15. Romeo y Julieta 16. Tristán e Isolda 17. Pigmalión y Galatea (Metamorfosis de Ovidio) 18. Tito y la mujer ideal 19. La bella durmiente del bosque y el príncipe 20. Dulcinea existe 21. Dulcinea no existe (los locos y los cuerdos?) 22. Fausto y Margarita 23. Ginebra, Artus y Lanzarote 24. Pobre Amalia y Eduardo (Amalia de José Marmol) 25. Parsifal y Kundry (ciclo arturiano) 26. Booz y Ruth (bíblico) 27. Dafnis y Cloe 28. Pelear y Melisenda 29. El Cid y Jimena 30. Hamlet y Ofelia 31. Alejandro Magno y
--	--	--	--	--	--	---

<sup>152</sup> Ópera dramática en cuatro actos basado en la novela “Carmen” de Prosper Mérimée (1845) la cual estuviera inspirada por el poema Los gitanos de Pushkin (1824).

<sup>153</sup> Historia bíblica de cómo Salomé le pide a Herodes que le traiga la cabeza del Juan el Bautista porque reprobaba su matrimonio porque era una mujer divorciada.





						<p>Rojana, o el matrimonio ideal</p> <p>32. Schabriar y Scheherazada</p> <p>33. Amdis de Gaula y Oriana, relato del aventurero</p> <p>34. Ulises y Penélope</p> <p>35. Abelardo y Eloísa, o los amores espirituales</p> <p>36. No hay piedad para el jorobado de Nuestra Señora de Paris</p> <p>37. Venus o Adonis, o la futura revolución sexual.</p> <p>38. Por qué las Danaides son famosas.</p> <p>39. El anti-varón</p> <p>40. Helena y Menelao</p> <p>41. Cleopatra y los hombres famosos</p> <p>42. Paolo y Francesca</p> <p>43. Miguel Ángel y Victoria Colonna</p> <p>44. Otelo y Desdémona</p> <p>45. Salomón y la Reina de Saba</p> <p>46. Roxana y Cristián</p> <p>47. Perseo y Andrómaca</p> <p>48. Lohengrin y Elsa</p> <p>49. Tiresias y Tiresias</p> <p>50. La madre Celestina y el Viejo</p> <p>51. La madre Celestina y la muchacha</p> <p>52. Gwymplaine y Dea</p> <p>53. Endimión y Selene</p> <p>54. Merlín y Viviana</p> <p>55. Hero y Leandro</p> <p>56. Jasón y Medea</p> <p>57. Hércules y Anteo</p> <p>58. Tú y yo</p> <p>59. Eva, Adán, la Serpiente</p>
--	--	--	--	--	--	---





4	Vindicaciones	Parque de diversiones	1970	Emecé		Serie de micro brevísimos (chiste?) <ol style="list-style-type: none"> <li>1. De Jantipa (Esposa de Sócrates)</li> <li>2. De Pasifae</li> <li>3. De Narciso</li> <li>4. De Melibea, Post coitum non omnia animal triste</li> <li>5. De Celestina</li> <li>6. De Shylock (Personaje del Mercader de Venecia de Shakespeare)</li> <li>7. De Madame de Pompadur</li> <li>8. De Andrieux (1759-1833)</li> <li>9. De Mesalina</li> <li>10. De Polifemo &amp; Cía</li> <li>11. De Catalina de Rusia (emperatriz, conocida como la grande)</li> <li>12. De la Bestia</li> <li>13. De Clitemestra y Egisto</li> <li>14. De Salomé</li> <li>15. De Armando Duval, o La Dama de las Camelias siempre será abandonada</li> <li>16. De Orfeo o la salida del infierno</li> <li>17. De Fedra</li> <li>18. De Judas</li> <li>19. De Clitenes</li> <li>20. Del Dios de Job</li> <li>21. De los grandes déspotas (inicia con un refrán)</li> <li>22. De Juan Manuel de Rosas en 1852</li> <li>23. Del Diablo (Dante y Virgilio)</li> <li>24. De María Antonieta</li> <li>25. De los azotes de</li> </ol>
---	---------------	-----------------------	------	-------	--	--





						Dios
5	Otra vuelta de tornillo	Parque de diversiones	1970	Emecé		<p>Serie. Son microrrelatos que borden los límites del cuento por su extensión. Están enumerados.</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. No hay peor desdichado que el que cree serlo<sup>154</sup></li> <li>2. Nada satisface al resentido<sup>155</sup></li> <li>3. Cada cual a su juego<sup>156</sup></li> <li>4. Repetida muerte de María Estuardo<sup>157</sup></li> <li>5. Napoleón en Santa Helena<sup>158</sup></li> <li>6. Teoría sobre Barranca Yaco (Facundo Quiroga)</li> <li>7. Desastroso fin de los tres Reyes Magos<sup>159</sup></li> <li>8. Fatalidad de Romeo y Julieta (teatro en Salón de Lectura y micro en Falsificaciones 1984)</li> <li>9. La Íliada narrada por Andrómaca</li> <li>10. Teoría sobre la Revolución Francesa</li> </ol>
6	Ingeniosidades del señor Perogrullo	Parque de diversiones	1970	Emecé		Serie de frases populares y de autores.
1	Apocalipsis	Salón de lectura (Ejercicios de	1974	Huemul	Religioso futurista	Perspectiva apocalíptica del futuro

<sup>154</sup> Electra, Clitemnestra, Egisto, Orestes. Sobre la historia de la muerte de Agamenón en la denuncia de Electra.

<sup>155</sup> Envidia de Judas, su fracaso como traidor. Recorte ampliado de Los fracasados (teatro) sin la aparición de la mujer.

<sup>156</sup> Paolo y Francesca. Giovanni decide no matarlos, Francesca le ruega, se va, espía se enfurece y los mata.

<sup>157</sup> Pasan ciento cinco días desde el que condenan a ME hasta que la matan, cada día imagina como lo harán hasta que cuando lo hacen manifiesta indiferencia.

<sup>158</sup> Durante años lo tiene a Napoleón en la isla y le hacen creer que nunca pasa el tiempo ya que el médico le diagnostica cáncer de pílora nunca muere hasta que un día no resisten la farsa, entran a la celda le gritan y se muere.

<sup>159</sup> Mateo 2, 16





		literatura menor)				
2	La invención de la escritura	Salón de lectura	1974	Huemul	Religioso	Adán y Eva – Paraíso
3	La revolución de los gavilanes	Salón de lectura	1974	Huemul	Fábula	Contiene moraleja
4	Miseria de la burocracia	Salón de lectura	1974	Huemul	Literario	Tiene una referencia a Kafka – crítica a la burocracia
5	A imagen y semejanza	Salón de lectura	1974	Huemul	Religioso	Adán y Eva - Paraíso
6	Apocalipsis II	Salón de lectura	1974	Huemul	-	Un matrimonio que se muda infinitamente por temor a los bichos que asechan sus casas
7	El porvenir de la humanidad	Salón de lectura	1974	Huemul	Fábula	Sin moraleja. Los recuerdos de una hormiga
8	Esquina peligrosa	Salón de lectura	1974	Huemul	-	Vuelta al pasado pobre de un hombre rico
9	Apocalipsis III	Salón de lectura	1974	Huemul	-	Las máquinas, las cosas contra los hombres
10	De la grave epidemia de Dulcineas que hay en el Toboso	Salón de lectura	1974	Huemul	Literario	Quijote de la Mancha
11	Brevidades (serie????)	Salón de lectura	1974	Huemul	Literario – histórico	<p>Conjunto de micro brevísimos:</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Fábula en miniatura</li> <li>2. La letra mata (Frobenius 1849 - matemático)</li> <li>3. Nihil novum (nada nuevo – Mariano de Larra SXIX)</li> <li>4. Diálogo sobre los dioses</li> <li>5. Peligro</li> <li>6. Estamos solos (creación de Dios – el hombre)</li> <li>7. El mejor economista es la loca de la casa</li> <li>8. Rigor científico</li> <li>9. Ejercicio semántico (cita a Labarco Garat reflexiones sobre el términos considerar)</li> <li>0. Moraleja para una fábula no escrita</li> <li>1. Lo que hay que tener</li> </ol>





						<p>para triunfar en política (Gregorio Marañón)</p> <ol style="list-style-type: none"><li>La etiqueta del corazón (Rey polaco Sobieski – emperador de Austria)</li><li>Duda</li><li>Receta para hacerse notar</li><li>Sobre ciertos silencios (Rousseau)</li><li>Uno que no miente</li><li>La actualidad del pasado (Solimán)</li><li>Limpieza general</li><li>Rivales peligrosos (Huang - Ti)</li></ol>
1	Cinco fábulas con moraleja	Reunión de desaparecidos	1977 (1980)	Macondo Ediciones	Fábulas	<ol style="list-style-type: none"><li>Jonás y la ballena (bíblica)</li><li>El maestro y el discípulo (el zorro y la lechuza)</li><li>El león que quiso emular al rey Midas (león que convierte todo en oro)</li><li>Inconvenientes de vivir en un bosque subdesarrollado (mono)</li><li>El reino feliz</li></ol>
2	Cuenticubrium (Además estos microrrelatos aparecen publicados en Clarín, sección cultura, y en Nación. 1977)	Reunión de desaparecidos	1977 (1980)	Macondo Ediciones		<ol style="list-style-type: none"><li>El joven ambicioso (Carlos IV rey de España)</li><li>Amistades peligrosas (Oscar Wilde)</li><li>La prudencia de la mujer (Sulamita esposa de Salomón)</li><li>Genio práctico de las mujeres (Ulises y Hals)</li><li>Reflexión sobre el travestismo (Tiresias)</li><li>Próximas obras (Victor Hugo)</li><li>El primer vanguardista</li></ol>







						<p>(Píndaro)</p> <p>8. La más vil de las cobardías modernas según Chesterton (Pablo y Virginia)</p> <p>9. Autobiografía de la mujer fatal (Lucrecia Borgia<sup>160</sup>)</p> <p>10. Vindicación de maridos infieles</p> <p>11. Denuncia contra viudos inconsolables (Euridice Orfeo)</p> <p>12. Nosce te ipsu (Calígula)</p> <p>13. La mujer, guardiana del orden (Antinoo y Adriano)</p> <p>14. Gente a destiempo</p> <p>15. Los héroes deben permanecer solteros (Teseo Ariadna)</p> <p>16. Una cara que vale oro</p> <p>17. Receta</p> <p>18. El horror en el arte (Ravel, Beethoven, Gaudí, Brummel, Whitman)</p> <p>19. Personas Sacrificadas (Sócrates)</p> <p>20. Cursos y recursos de la historia</p> <p>21. Misterios de la política</p> <p>22. El discípulo</p> <p>23. Maquiavelo moralista (David y Goliat)</p> <p>24. El mejor cuento</p>
--	--	--	--	--	--	--

<sup>160</sup> fue la hija de Rodrigo Borgia, el poderoso renacentista valenciano que más tarde se convirtió en el papa Alejandro VI, y de Vannozza Cattanei. Más adelante la familia de Lucrecia representó como ninguna las impopulares políticas del maquiavelismo y la corrupción sexual comúnmente asociadas a los papados renacentistas. Se rumoreó que Lucrecia tuvo por amante a su propio hermano César Borgia, de quien quedó embarazada.





						<p>policial del mundo (Dowley)</p> <p>25. Riesgos de la profesión del escritor</p> <p>26. Sospecha</p> <p>27. Para un tratado sobre la política y los políticos</p> <p>28. Los corruptores de palabras (San Pablo, I Epístola a los Corintios)</p> <p>29. La historia corregida por la poesía (Keats)</p> <p>30. Sic transit</p> <p>31. Cuento de horror</p> <p>32. El espíritu, enemigo de la reiteración</p> <p>33. El amigo de Coleridge</p> <p>34. Crueldad de Cervantes</p> <p>35. El asesino enfatuado</p> <p>36. Las personas imaginativas lo echan todo a perder</p> <p>37. Escenarios para el crimen</p>
0	-	Falsificaciones	1977	Corregidor	-	Contiene los mismos relatos que la versión 1966 y 1969
1	Concilio universal del amor	Parque de diversiones II <sup>161</sup>	1979	Ediciones Macondo		<p>1. Proposiciones sobre el amor divino (dios-jesus, judas, víctima-victimario)</p> <p>2. Non omnia post coitum animal triste (Melíbea y su padre)</p> <p>3. Mesalinda vindicada</p> <p>4. Amor de mujer casada con un loco</p>

<sup>161</sup> Esta obra comienza con un apartado que se llama “El escritor en confesión”, una entrevista a Denevi sin datos del entrevistador. Luego “Al lector” por MD.





						<p>(Teresa Panza y Sancho)</p> <ol style="list-style-type: none"><li>5. Judit, degolladora de Holofernes</li><li>6. Otras decapitaciones (Salomé)</li><li>7. Todo a su tiempo (Laura y Petrarca)</li><li>8. La dama de las camelias condenada al abandono</li><li>9. Los amores difíciles (Hamlet-Ofelia)</li><li>10. Matrimonio por conveniencia (Socrates)</li><li>11. El amor despechado (Agamenon, Clitemnestra, Egisto, Electra)</li><li>12. Intermedio: los amigos de los hombres célebres (Píldes)</li><li>13. Razón de amor (Bella y su madre)</li><li>14. El marido ideal (Viviana y Merlín)</li><li>15. Moral sexual de las mujeres deshonestas (las mujeres de Tracia y Orfeo)</li><li>16. Tratado sobre los celos (Otelo y Desdemona)</li><li>17. Diálogo ilustrativo (Dido y Ana)</li><li>18. El hombre, hechura de la mujer (Tito-Berenice)</li><li>19. La adolescencia (Odiseo)</li><li>20. La serpiente del mal sabe lo que hace (Adan y Eva)</li><li>21. Proselitismo del libertinaje (Don</li></ol>
--	--	--	--	--	--	---





						<p>Juan Tenorio)</p> <p>22. Porque don Juan se hizo Tenorio</p> <p>23. Defensa de donjuanismo</p> <p>24. Tratadito sobre la seducción (don Juan)</p> <p>25. La verdadera gran diferencia entre los sexos (don Juan)</p> <p>26. Los amores sublimes (doña Ana y don Juan)</p> <p>27. Intimidades del machismo (don Juan)</p> <p>28. Perspectivas contrarias (don Juan y doña Inés)</p> <p>29. Prestigio del donjuanismo</p> <p>30. Peligros de la convivencia (don Juan) (30 bis) Peligros de la convivencia (Leporello)</p> <p>31. Refutación de ciertas calumnias contra don Juan</p> <p>32. Tragedia de una mujer ambiciosa casada con un fracasado (teatro en Parque de diversiones y relato en Falsificaciones 1984)</p> <p>33. El prestigio social, estímulo del amor (Elena y Paris)</p> <p>34. No hay héroe para su mujer (Teseo y Ariadna)</p> <p>35. El amor sacrificado a la historia (Amalia, Eduardo, Rosas)</p>
--	--	--	--	--	--	--





						<p>36. Dime a quién amas y te diré quién eres (Calígula)</p> <p>37. Las viudeces hipócritas (Orfeo y Eurídice)</p> <p>38. La guerra, aliada del amor (Héctor y Andrómaca)</p> <p>39. Hay que saber organizar un <i>Ménage á trois</i> (Ginebra y Arturo)</p> <p>40. La mujer ideal no existe (Dulcinea)</p> <p>41. El nunca correspondido amor de los fuertes por los débiles (Perseo y la Medusa)</p> <p>42. A la sombra fugaz de los muchachos en flor (Zeus y Ganimedes)</p> <p>43. ¡Cuidado, hombres famosos! (Cleopatra y Julio César)</p> <p>44. La prudencia de la mujer (Sulamita)</p> <p>45. El amor y la política (Carlos IV y Manuel Godoy<sup>162</sup>)</p> <p>46. Autobiografía de la mujer fatal (Lucrecia Borgia)</p> <p>47. Suprema moralidad de la sexualidad (Clístenes)</p> <p>48. Soliloquio de las bellas durmientes</p> <p>49. Beatrix in Paradisum</p> <p>50. Receta para casarse con un gran hombre (Perseo y Andrómada)</p>
--	--	--	--	--	--	---

<sup>162</sup> Manuel Godoy fue el primer ministro del rey español Carlos IV 1792 y 1797





						<p>51. Justificación (mujer de Putifar)</p> <p>52. Los inaguantables redentoristas (Kundry y Parsifal)</p> <p>53. Honestidad (Tanhauser y Venus)</p> <p>54. Afrodisíacos germánicos (Tristán e Isolda)</p> <p>55. Final obligado de toda fábula de amor (Elsa y Lohengrin)</p> <p>56. Moral sexual masculina (Carmen)</p> <p>57. Sospecha (Peleas y Melisenda)</p> <p>58. Locuacidad del amor (Paolo y Francesca)</p> <p>59. Un precursor de la futura revolución sexual (Venus y Adonis)</p> <p>60. No hay piedad para Quasimodo</p> <p>61. La ley (Selene y Endimión)</p> <p>62. Como perder al marido (Jasón y Medea)</p> <p>63. Prioridades del amor (Penélope y Ulises)</p> <p>64. El primer amor (Dafnis y Cloe)</p> <p>65. La otra cara del complejo de Edipo (Fedra)</p> <p>66. Los amores estéticos (Galatea y Pigmalión)</p> <p>67. La mujer guardiana del orden (Antinoo y Adriano)</p> <p>68. Vindicación de Narciso</p>
--	--	--	--	--	--	--





						<p>69. El amor del algunos altruistas</p> <p>70. Un altruista (Shylock)</p> <p>71. Decepción amorosa (Cid y Jimena)</p> <p>72. El matrimonio ideal (Alejandro Magno y Roxana)</p> <p>73. Polifemo &amp; Cía.</p> <p>74. Segundo intermedio: los amigos de los hombres célebres (Judas, Caifás)</p> <p>75. Castidad</p> <p>76. Amantes fantasiosas (Pasifae)</p> <p>77. El juego de las partes (Paolo, Francesca y Giovanni)</p> <p>78. Suspicias en torno del bello Paris</p> <p>79. Y en torno de Menelao</p> <p>80. La más vil de las cobardías según Chesterton (Paolo y Virginia)</p> <p>81. Los silencios de Napoleón y Josefina</p> <p>82. La gran mujer de un hombre pequeño (Pompadour)</p> <p>83. El amor imposible (Alexis y Coridón)</p> <p>84. Los amores artísticos (Alfredo de Musset y George Sand)</p> <p>85. Fatalidad de las Dalilas</p> <p>86. Amor y matrimonio (Romeo y Julieta)</p> <p>87. El diablo, rufián de los amores seniles</p>
--	--	--	--	--	--	--

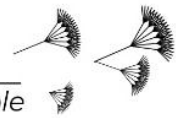




						<p>(Margarita)</p> <p>88. El anti-varón (Colombina)</p> <p>89. Tercer intermedio: el amigo de los hombres célebres (Wilde)</p> <p>90. Ningún amor satisface al resentido (Judas)</p> <p>91. Exceso de impaciencia (las Danaides)</p> <p>92. Rosalina, o la emulación (Romeo y Rosalina)</p> <p>93. El amor del maestro</p> <p>94. Experiencia (el viejo y Lozana Andaluza)</p> <p>95. El amor no ríe (Dea)</p> <p>96. Amor angélico (el ángel y Jacob)</p> <p>97. La amistad entre el hombre y la mujer (Miguel Ángel y Victoria Colonna)</p> <p>98. Castigo póstumo ("Balada de las mujeres de antaño")</p> <p>99. Ética del vicio (Melibea y Celestina)</p> <p>100. Astucia femenina (Hero y Leandro)</p> <p>101. Dicho por el juez de los divorcios (Lope de Vega)</p> <p>102. Juramentos de una perjura (Tristan e Isolda teatro en VII actos)</p> <p>103. El baboso amor del falso discípulo</p> <p>104. Salomón y</p>
--	--	--	--	--	--	---







						<p>la reina de Saba</p> <p>105. La alcahueta que el amor rechaza (Ruth y Booz)</p> <p>106. La noche 1002 del amor (Sheherazada)</p> <p>107. El amor conyugal (Roxana y Cristian)</p> <p>108. El amor oblativo (la nodriza y el héroe)</p> <p>109. El amor exigente (Juana y Felipe)</p> <p>110. Genio práctico de las mujeres (Hals y Ulises)</p> <p>111. Sublime egoísmo de los amantes</p> <p>112. El largo camino hacia el amor (Calaf y Turandot)</p> <p>113. Primera versión el jardinero de Ispahan</p> <p>114. El juicio de Paris de la memoria (Paris y Venus)</p> <p>115. Psiquis (Psiquis y Onfidónn )</p> <p>116. El amor es crédulo (Peer y Solveig)</p> <p>117. Dones proféticos del amor (Casandra y Aquiles)</p> <p>118. El hermoso Brummel</p> <p>119. El amor de los hombres heroicos (Oriana y Amadis de Gaula)</p> <p>120. Hasta en el mal el amate vela por</p>
--	--	--	--	--	--	---





						el amado (Macbeth) 121. Tu y yo 122. El amor femenino y la amistad masculina (Hércules y Deyanira) 123. Metamorfosis (Rukmini y Krishna) 124. Una opinión autorizada (Tiresias) 125. Las insaciables madres de los neuróticos príncipes de la podrida Dinamarca 126. El no de las niñas (Hsi Shih y Fan Li) 127. El amor no es necrófilo (Inés de Castro y don Pedro de Portugal) 128. El revés de psiquis (Protesilao) 129. El hombre, ese animal lujurioso (Circe) 130. La nueva Venus
2	Algunas noticias de la actualidad	Parque de diversiones II	1979	Ediciones Macondo	Podemos ver relatos sin referencias intertextual	1. Los enemigos remotos 2. Responsabilidad 3. Fin de toda discusión teológica respecto de Judas 4. Tranquilizador informe sobre el peligro 5. Inevitabilidad de la revolución (El Rey Sol) 6. Entienda quien pueda 7. La contemporaneidad y la posteridad (Baudelaire) 8. Los turistas apasionados





						<ol style="list-style-type: none"><li>9. Privilegios del antiguo régimen (JM Rosas)</li><li>10. Peligro de las excepciones (Lázaro)</li><li>11. Consejo del Lord Chesterfield contemporáneo</li><li>12. El escriba feliz</li><li>13. Teoría sobre la historia (Facundo Quiroga)</li><li>14. Gobernantes y gobernados (el gran Tamerlán)</li><li>15. Viajeros (cuento)</li><li>16. Tribulaciones de la taumaturgia en la actualidad</li><li>17. Pena máxima</li><li>18. La sinfonía inconclusa está concluida (Micro de El cuento de invierno Shakespeare de Parque de diversiones)</li><li>19. Fatalidad del odio, fatalidad del amor (Alarico, Menelao, Paris)</li><li>20. Los instrumentos de la historia (Salomé)</li><li>21. San Lucas, 24 (Aristeas)</li><li>22. Una vida rutinaria (Napoleón Bonaparte)</li><li>23. La juventud no tiene complejos de culpa (María Antonieta)</li><li>24. Sueños</li><li>25. Arte poética</li><li>26. Espectador desconfiado</li><li>27. Inmutabilidad de</li></ol>
--	--	--	--	--	--	---





						<p>las ficciones artísticas (micro de los crímenes del espectador Golaud)</p> <p>28. A la salida del infierno (Dante y Virgilio)</p> <p>29. El supremo deber de tomar la palabra (Lu-Chang)</p> <p>30. El hado de papel (Kafka)</p> <p>31. La desoída voz de la experiencia (Troya/Chuang-Tzú)</p> <p>32. Los héroes, hoy (Homero)</p> <p>33. Los fiscales terribles</p> <p>34. Frecuentación de la muerte (María Estuardo)</p> <p>35. Nuestro jardines colgantes</p> <p>36. Ingeniosidades del señor Perogrullo (34 con títulos): Buenas y malas compañías; Al día siguiente de la victoria; Curriculum vitae; Para un manual del sobreviviente; Cementerio de verdades; Disyuntiva; Terapéutica moral; Impresión seguramente equivocada; Temores fundados; Defensa de Maquiavelo; Justicia social; Sobre la crisis de fe; Las imposibles reciprocidades;</p>
--	--	--	--	--	--	--





						Consuelo del déspota; Gente virtuosa; Pax romana; Así habló Zaratustra; Abusos de la genialidad; Vejece; El buen lector; Estrabismo crítico; Capillas de Liliput; Los plagiarios impunes; La rueda del Karma; Prestigiosos Judas; El arte de la guerra; Las grandes murallas; Calvicie de la ocasión; Les jeux sont faits; Opus póstumo; La prudente mediocridad; Por qué el dolor mudo es tan alabado; La escondida senda; Apocalipsis.
1	Como empezó la historia	Obras Completas. Tomo 4. Falsificaciones <sup>163</sup>	1984	Corregidor	Génesis bíblico	En forma de verso el poeta le cuenta sobre el paraíso.
2	El maestro traicionado	Obras Completas. Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Bíblico	Sobre la última cena. Falsificaciones 1966
3	Pensamiento del señor Perogrullo	Obras Completas. Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor		Parque de diversiones 1970 (pág 227) y Parque de diversiones II “Buenas y malas compañías” (pág. 140) dime con quien andas...
4	La reina virgen	Obras Completas. Tomo 4. Falsificaciones	1984	corregidor	Histórico	Sobre Isabel I y el travestismo. Falsificaciones 1966
5	Los enemigos siempre están lejos	Obras Completas. Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Épico?	En Parque de diversiones 1970 recibe el nombre Sobre el dragón

<sup>163</sup> Prólogo de Juan Carlos Merlo





6	Ética de la Celestina	Obras Completas. Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Lit. española	En Parque de diversiones 1970 recibe el nombre de La madre Celestina y la muchacha.
7	Los fracasados	Obras Completas. Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Bíblico	Acá aparece en forma de relato, no tiene modificaciones con la versión teatral de Parque de diversiones 1970
8	El conquistador del Perú fue, en su juventud, porquerizo	Obras Completas. Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Histórico	Francisco Pizarro, 1527
9	Teoría sobre el pecado original	Obras Completas. Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Bíblico	Herersiarca Pórpulus – Adán y Eva
10	La lección de la historia	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Histórico	Salón de lectura 1974: narración en verso. Esta versión es un fragmento del anterior
11	Versión bárbara de Tristán e Isolda	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Literaria	Don Marcos, El Triste y La Rubia.
12	Pensamientos del señor Perogrullo	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor		Hay santos que hablan.... Aparece en Parque de diversiones 1970 como Así hablaba Zaratustra, pág. 228. En Parque de diversiones II con el título Impresión seguramente equivocada
13	Los militares persisten	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Histórico	En Falsificaciones de 1966 aparece bajo el título El eterno militar. Batalla de Quebracho Herrado
14	El sí de las niñas	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Greco	Ariadna, el Minotauro, Teseo
15	Un altruista	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor		Shylock en Vindicaciones, Parque de diversiones 1970
16	Razón de amor	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Lit. ¿ bella y la Bestia	En Concilio universal del amor, Parque de diversiones II
17	El juego de las partes	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Divina comedia	En Concilio del amor, Parque de diversiones II, Paolo, Francesca
18	Escenas sin público	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Madame Bovary	





19	Personaje entre bastidores	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Shakespeare	En forma de verso, el olvido de Rosalinda una vez que Romeo conoce a Julieta
20	Al amor de las catacumbas ideológicas	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor		Exclamación. Stalin y Trotski
21	Persecución de Carpaccio	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	La leyenda de Santa Úrsula, El Retorno de los embajadores, La partida de los desposados	Un sujeto (Víctor Scarpazo) intenta encontrar en las pinturas de Carpaccio una imagen que dé cuenta del rostro del pintor. Cuento y correspondencia
22	Drama de la mujer de Putifar	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor		Falsificaciones 1966, Parque de diversiones II 1979, Concilio universal del amor
23	El divorcio de los amantes	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Dido y Ana	Diálogo instructivo en Parque de diversiones II 1979, Concilio universal del amor
24	Post coitum non omnia animale triste	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Melibea y su padre	De Melibea, Post coitum non omnia animale triste en Parque de diversiones 1970, Vindicaciones. En Parque de diversiones II 1979 en Concilio universal del amor: Post coitum non omnia animale triste
25	Experiencia	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Celestina y el viejo	En Parque de diversiones 1970 con el título La madre Celestina y el viejo en El aor a través de los amores. En Parque de diversiones II 1979 con el título Experiencia pero los personajes son: el viejo y Lozana andaluza en Concilio...
26	A la salida del infierno	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Dante y Virgilio	En Parque de Diversiones 1970 con el título Del diablo en Vindicaciones, tiene mínimas modificaciones con las otras versiones. En Parque de diversiones II 1979 en Algunas noticias de





						actualidad
27	El trabajo n° 13 de Hércules	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor		En Falsificaciones 1966
28	Gobernantes y gobernados	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Gran Tarmelán <sup>164</sup>	En Parque de diversiones II en Algunas noticias de actualidad.
29	El consejo de lord Chesterfield	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor		En Parque de diversiones II 1979 como Consejo de lord Chesterfield <sup>165</sup> contemporáneo. En algunas noticias de actualidad
30	Fin de toda discusión teológica sobre Judas	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Judas	En Parque de diversiones II 1979. En algunas noticias de actualidad
31	La contemporaneidad y la posteridad	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Verlaine y Rimbaud homosexuales	En Parque de diversiones 1970, en Silva de Varia y narración breve. En Parque de diversiones II 1979. En algunas noticias de actualidad
32	Juramentos de una perjura	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Tristán e Isolda. Teatro	En Parque de diversiones 1970, como teatro. En Parque de diversiones II 1979. En Concilio universal del amor
33	Una vida rutinaria	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Napoleón	En Parque de diversiones II 1979, Algunas noticias de actualidad
34	Pensamientos del señor Perogrullo	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor		En Parque de diversiones 1970 pág. 227. En Parque de diversiones II como Gente virtuosa pág. 142.
35	A la sombra de los muchachos en flor	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Zeus y Ganímedes	En Parque de diversiones II con el título A la sombra fugaz de los muchachos en flor, en Concilio universal del amor
36	Los animales en el Arca	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Noé	En Falsificaciones de 1966 como Los animales del arca.
37	Polifemo & Cía	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Polifemo	En Parque de diversiones 1970, como De Polifemo & Cía. En Parque de diversiones II 1979. En Concilio universal del

<sup>164</sup> Conquistador turco-mongol, último de los grandes conquistadores del Asia Central.

<sup>165</sup> Pueblo inglés.







						amor
38	Peligro de las excepciones	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Lázaro	En Parque de diversiones II. Algunas noticias de actualidad
39	No hay piedad para Quasimodo	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor		En Parque de diversiones II 1979, Concilio universal del amor.
40	El nunca correspondido amor de los fuertes por los débiles	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Perseo y Medusa	En Parque de diversiones II 1979, Concilio universal del amor
41	Biografía secreta de Nerón	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	histórico	Falsificaciones 1966
42	Soliloquio de Calígula	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Histórico	En Falsificaciones 1966 como Monólogo de Calígula
43	Los amores artísticos	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Alfredo de Musset y George Sand <sup>166</sup>	En Parque de diversiones II 1979, Concilio universal del amor
44	Impaciencia del corazón	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Judas	Sin referencias
45	Pensamientos del señor Perogrullo	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Wagner teatro	En Parque de diversiones 1970 en página 237.
46	Desastroso fin de los tres Reyes magos	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Mateo 2, 16	Parque de diversiones 1970, Otra vuelta de tornillo
47	Desaparición de Gurmelina Azcárate en las Variaciones Goldberg <sup>167</sup>	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Bach	No se encuentra referencia en otras obras. La historia de cómo el conde Kayserling pide a Bach que componga una canción para ayudarlo a dormir.

<sup>166</sup> Alfred Musset fue un escritor y dramaturgo francés del romanticismo. George Sand es el pseudónimo de Aurore Lucile Dupin, escritora francesa, estuvo relacionada amorosamente con Musset en el verano de 1833 quien le dedica el libro Confesión de un hijo del siglo. Pertenece al círculo de amigos de Franz Liszt, Eugene Delacroix, Heinrich Hein, Victor Hugo, Balzac, Verne, Flaubert.

<sup>167</sup> Variaciones Goldberg, BWV 988 es el nombre de una composición musical para teclado que fue completada por el compositor barroco alemán Johann Sebastian Bach en 1741. Denominada originalmente por el autor Aria con variaciones diversas para clave con dos teclados, (Aria mit verschiedenen Veränderungen vors Clavicimbal mit 2 Manualen), la obra fue compuesta cuando Bach era cantor en la iglesia de Santo Tomás de Leipzig. Debe su nombre al clavicordista y discípulo de Bach Johann Gottlieb Goldberg, que podría haber sido su primer intérprete.





48	Los instrumentos de la historia	Tomo 4. Falsificaciones	1984		Salomé	En Parque de diversiones II, Algunas noticias sobre actualidad
49	Antígona, o La caridad	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Antígona	Falsificaciones 1966
50	La condena	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Juan Calvino, calvinismo <sup>168</sup> Religión?	El castigo en Falsificaciones 1966
51	El origen de la guerra	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Helena y Menelao	Falsificaciones 1966 Festival de Stendal
52	La mujer, guardiana del orden	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Antinoo	La muerte de Antinoo en Falsificaciones 1966 es un relato más corto pero con la misma historia. En Parque de diversiones II en Concilio universal del amor.
53	Personas sacrificadas	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Sócrates	Reunión de desaparecidos. Cuenticubrium
54	El amigo de Coleridge	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor		Reunión de desaparecidos. Cuenticubrium
55	Pensamientos del señor Perogrullo	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Moliere	En parque de diversiones 1970 en la pág. 23
56	Fatalidad de la historia	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Facundo Quiroga Barranca Yaco	En Parque de diversiones 1970 tiene el nombre de Teoría sobre Barranca Yaco, en otra vuelta de tornillo. En Parque de diversiones II, Teoría sobre la historia, en Algunas noticias de actualidad

<sup>168</sup>Juan Calvino (Noyon, 10 de julio de 1509 – Ginebra, 27 de mayo de 1564), bautizado con el nombre de Jehan Cauvin, latinizado como Calvinus, fue un teólogo francés, considerado como uno de los padres de la Reforma Protestante. Más tarde, las doctrinas fundamentales de posteriores reformadores se identificarían con él, llamando a estas doctrinas «calvinismo». Particularmente los «cinco puntos del calvinismo» surgen de los discípulos de Juan Calvino como contraposición a las doctrinas de los discípulos de Jacobo Arminio





57	Tratado sobre los celos	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Otelo y Desdémona	En Parque de diversiones II, en Concilio universal del amor
58	Melodrama rectificado	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Victoriano Sardou <sup>169</sup> y su obra Tosca	Sin referencias de otras obras.
59	Vindicación de Mesalina	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor		En Parque de diversiones 1970, Vindicaciones De Mesalina
60	Verídica crónica de Juana la loca y Felipe el hermoso	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Juana la loca <sup>170</sup>	Sin referencia en otras obras
61	Cainismo	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Caín y Abel	En Falsificaciones 1966
62	Dulcinea del Toboso	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Dulcinea	En Falsificaciones 1966 aparece como El precursor de Cervantes
63	Grandezas de la burocracia	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Abderrahman y la ciudad de Zahara	En Falsificaciones 1966
64	Silencio de sirenas	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Sirenas y Ulises	Sin referencias en otras obras
65	Sentencias del juez de los infiernos I	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor		No hay marcas en otra obra pero este relato es una continuidad con el siguiente
66	Sentencia del juez de los infiernos II	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Yen Wanzi	En Falsificaciones 1966 aparece como Mas vale hacer el bien que evitar el pecado
67	Frecuentación de la muerte	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	María Estuardo	En Algunas noticias de actualidad en Parque de diversiones II.
68	Pensamientos del señor Perogrullo	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor		En Parque de diversiones 1970 en la página 233, versión más breve. Con el título Disyuntiva en Parque

<sup>169</sup> Dramaturgo francés del siglo XIX. Tosca es una ópera en tres actos, con música de Giacomo Puccini y libreto en italiano de Luigi Illica y Giuseppe Giacosa. Fue estrenada con éxito en Roma, el 14 de enero de 1900, en el Teatro Costanzi. El texto de la obra está basado en un intenso drama, La Tosca, de Victorien Sardou, presentado en París en 1887.

<sup>170</sup> Juana I de Castilla, llamada «la Loca» (Toledo, 6 de noviembre de 1479-Tordesillas, 12 de abril de 1555), fue reina de Castilla de 1504 a 1555, y de Aragón y Navarra, desde 1516 hasta 1555, si bien desde 1506 no ejerció ningún poder efectivo y a partir de 1509 vivió encerrada en Tordesillas, primero por orden de su padre Fernando el Católico y después por orden de su hijo el rey Carlos I. Fue apodada «la Loca» por una supuesta enfermedad mental alegada por su padre y por su hijo para apartarla del trono y mantenerla encerrada en Tordesillas de por vida. Se ha escrito que la enfermedad podría haber sido causada por los celos hacia su marido y por el dolor que sintió tras su muerte. Esta visión de su figura fue popularizada en el Romanticismo tanto en pintura como en literatura. Se casó con Felipe “el Hermoso”, el archiduque de Austria.





						de diversiones II, respeta el tamaño del relato de Parque 1970
69	Judit, degolladora de Holofernes	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Judit	En Parque de diversiones 1970 recibe el nombre de Judit y Holofernes en El amor a través de los amores, en Parque II con el mismo título, en Concilio universal del amor.
70	Honestidad sexual de las mujeres deshonestas	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Orfeo y las mujeres de Tracia	En Parque II con el título Moral sexual de las mujeres deshonestas, en Concilio universal del amor. En Salón de lectura hay un cuento que se llama Orfeo no murió en Tracia
71	Las vírgenes prudentes	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Sulamita y Salomón	En Reunión de desaparecidos como La prudencia de la mujer en Cuenticubrium, y en Parque II en Concilio universal del amor
72	Muerte en Venecia	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Referencia al pintor renacentista Tiziano	
73	Metamorfosis	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Leda - Marsias	
74	La tragedia del doctor Fausto	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Fausto, Mefistófeles y Margarita	En Falsificaciones 1966, en Festival de Stendal
75	El amante velo por el amado	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Macbeth	En Parque II, Concilio universal del amor, como Hasta en el mal el amante vela por amado
76	Proxenetismo histórico del amor	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Pompadour, Dubarry <sup>171</sup> , Lupescu, Clara	

<sup>171</sup> **Jeanne-Antoinette Poisson, duquesa-marquesa de Pompadour** y marquesa de Menars, con paridad francesa, conocida como Madame de Pompadour (París, 29 de diciembre de 1721 - Versalles, 15 de abril de 1764), fue una muy famosa cortesana francesa, la amante más célebre del rey Luis XV, además de una de las principales promotoras de la cultura durante el reinado de dicho rey. **Jeanne du Barry** (Vaucouleurs, 19 de agosto de 1743-París, 8 de diciembre de 1793) fue la amante de Luis XV y la última favorita de la realeza francesa. Por matrimonio se convirtió en condesa du Barry entre 1768 y 1793. Su fuerte influencia sobre el rey llegó al punto de instar el cese de Choiseul. **Magda Lupescu**, amante de Carlos II de Rumania. **Clara Petacci**, normalmente conocida como Claretta Petacci (Roma, 28 de febrero de 1912 - Giulino di Mezzegra, 28 de abril de 1945), fue amante de Benito Mussolini desde 1933 hasta la muerte de ambos en 1945.





					Petacci	
77	Una desdichada	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Electra, Agamenon Egisto, Clitemnestra	En Parque de diversiones 1970 aparece No hay peor dechado que el que cree serlo, en Parque II como El amor despechado.
78	Realismo femenino	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Don Quijote	En Parque de diversiones 1970 aparece con el título La mujer de Sancho Panza loco en Silva de varia y narración breve
79	El juicio de Paris de la memoria	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Paris y Venus	En Parque II, en Concilio universal del amor
80	Pensamientos del señor Perogrullo	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor		No tiene referencias en las otras obras, posee las característica de perogrullada
81	Doce variaciones sobre don Juan Tenorio	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Don Juan Tenorio	En Parque de diversiones 1970 hay una sección que contiene los doce relatos sobre este personaje
82	El reposo del guerrero	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Amadís de Gaula y Oriana	En Parque II en Concilio universal del amor como El amor de los hombres heroicos. En verso
83	No hay que complicar a la felicidad	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor		En Falsificaciones 1966. Micro-teatro – Festival de Stendal 1965- En Antología precoz.
84	El amor que no osa pronunciar su nombre	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Napoleón y Alejandro I	En Falsificaciones 1966 recibe el nombre de El amor no se atreve a llamarse amor
85	The famale animale	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Julieta de Shakespeare	En Falsificaciones de 1966. Es una pequeña parte con modificaciones de la obra de teatro Fatalidad de Romeo y Julieta que está en Salón de Lectura
86	Romeo frente al cadáver de Julieta	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Romeo de Shakespeare	En Falsificaciones de 1966. Es el monólogo de Romeo de la obra de teatro Fatalidad de Romeo y Julieta que está en Salón de Lectura. Como está en forma de relato el narrador hace cierre distinto al de la obra





87	El mensajero mendaz	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Emperatriz Sui-ko	En Falsificaciones 1966
88	El marido ideal	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Merlín	En Parque de diversiones 1970 con el título Merlín y Viviana en El amor a través de los amores. En Parque II, Concilio universal del amor
89	El hombre, fruto de la mujer	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Tito y Berenice	En Parque de diversiones 1970 en El amor a través de los amores con el título Tito y la mujer ideal. En Parque II, Concilio universal del amor
90	La adolescencia	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Odiseo	En Parque II, Concilio universal del amor
91	Personajes equivocados	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Ginebra, Lanzarote y Artús	Parque de diversiones 1970, en El amor a través de los amor, tiene el nombre de Ginebra, Lanzarote y Artús
92	La mujer ideal no existe	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Dulcinea y Sancho	En Parque de diversiones 1970 en El amor a través de los amores con el título Dulcinea no existe. En Parque II, Concilio universal del amor. Puede ser un fragmento de Los locos y los cuerdos
93	Las bellas durmientes	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor		En Parque II como Soliloquio de las bellas durmientes, en Concilio universal del amor
94	Cómo perder al marido	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Jasón y Medea	En Parque de diversiones 1970 con el título Jasón y Medea en El amor a través de los amores. En Parque II en Concilio universal del amor con el mismo título
95	El hombre, animal lujurioso	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Circe	En Parque de diversiones II en Concilio universal del amor
96	Las insaciables madres de los neuróticos hijos en la podrida Dinamarca	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Hamlet	En Parque II, Concilio universal del amor
97	Variaciones sobre	Tomo 4.	1984	Corregidor	Biblia	Sin referencia. Cuento.





	Lázaro	Falsificaciones				Habla de la resurrección de Lázaro pero no responde a los relatos que están en Parque 1970 y Pue II.
98	Pensamientos del señor Perogrullo	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor		En Parque de diversiones 1970 posee pequeñas modificaciones, está en la página 231-232., en Parque II está bajo el título Prodigiosos Judas
99	Los hombres sabios	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Salomón y la reina de Saba	En Falsificaciones de 1966 encontramos este relato con el título Las mujeres sabias
100	La aciaga noche 1002	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Teseo, Ariadna, Minotauro, Pasifae, don Juan Tenorio, doña Inés	No tiene referencia en otros libros.
101	Defensa de Narciso	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Narciso	En Parque de diversiones 1970 como De Narciso en Vindicaciones. En Parque II hay un micro con la misma temática pero discurso distinto que se llama Vindicación de Narciso.
102	El cuento de invierno en verano	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Shakespeare	En Parque de diversiones 1970 con el título Los crímenes del espectador: el cuento de invierno en verano. Cuento
103	Muerte repentina de Felipe II en El Escorial	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Felipe II	Sin referencia. En verso libre
104	El banquete platónico	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Platón	Sin referencias
105	In paradisum	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Paraíso bíblico	En Parque de diversiones 1970 con el título Sobre el Paraíso en Informes reservados
106	Tranquilizador informe sobre el peligro amarillo	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor		En Parque de diversiones 1970 con el título Sobre China en Informes reservados. En Parque II con el título Tranquilizador informe sobre el peligro en Algunas noticias de la





						actualidad
107	El hado de papel	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Kafka	En Parque II en Algunas noticias de la actualidad. En Salón de lectura hay un relato un poco más largo que trata la misma problemática con el título Miserias de la burocracia
108	Pensamientos del señor Perogrullo	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor		En Parque 1970 aparece en la pág. 228 con modificaciones, en Parque II con el título Al día siguiente de la victoria
109	Edipo cambiado	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Edipo	En Falsificaciones 1966. Versión extensa
110	Amistades peligrosas	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Oscar Wilde	En Reunión de desaparecidos 1977, Cuenticurium
111	Del horror en el arte	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Beethoven, Gaudí, Brummel, Whitman, Wagner, Wilde, Borges, Don Juan, Esopo	En Reunión de desaparecidos 1977, Cuenticurium
112	Escenarios para el crimen	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor		En Reunión de desaparecidos 1977, Cuenticurium
113	Crueldad de Cervantes	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Cervantes, El Quijote	En Reunión de desaparecidos 1977, Cuenticurium
114	Genio práctico de la mujer	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Troya, Ulises, Hals	Con el título Genio práctico de las mujeres encontramos en Parque II, Concilio universal del amor y en En Reunión de desaparecidos 1977, Cuenticurium
115	Pensamientos del señor Perogrullo	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Tiresias, Escitón	Sin referencias en otras obras
116	El arte de la política	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Carlos IV	En Parque II, en Concilio universal del amor con el título El amor y la política.
117	Job in nuce	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Job y Dios	De Dios a Job es el título en Parque de diversiones 1970 en Vindicaciones
118	Nada satisface al	Tomo 4.	1984	Corregidor	Judas	En Parque de diversiones







	resentido	Falsificaciones				1970 lleva el título Nada satisface al resentido (Otra vuelta de tornillo), en Parque de diversiones II 1979 con el título Ningún amor satisface al resentido en Concilio universal del amor
119	El perro de Durero	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Durero	En Reunión de desaparecidos. Cuento
120	Jonás y la ballena	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Jonás	En Reunión de desaparecidos, en Cinco fábulas con moraleja
121	Los amigos de Midas	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Midas	Sin referencias
122	Cursos y recursos de la historia	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor		Sin referencias
123	Sospecha	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor		En Cuentibrium, en Reunión de desaparecidos
124	La historia corregida por la poesía	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Keats y el descubrimiento de América	En Cuentibrium, en Reunión de desaparecidos
125	Pensamientos del señor Perogrullo	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor		Sin referencia
126	Cobardía moderna según Chesterton	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Chesterton	La más vil cobardía según Chesterton es el título en Cuentibrium, en Reunión de desaparecidos y en Parque de diversiones II, en Concilio universal del amor
127	La serpiente del Mal sabe lo que hace	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Adán y Eva	En Parque II, Concilio universal del amor
128	Los dioses menores	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Dioses griegos?	En Parque de diversiones 1970, Informes reservados
129	Nomen atque omen	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	San Gregorio	En Parque de diversiones 1970, Informes reservados, con el título Sobre los nombres
130	El diablo	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Satanás	En Parque de diversiones 1970, Informes reservados
131	Y el anticristo	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Ídem	En Parque de diversiones 1970, Informes reservados, pequeñas modificaciones entre un relato y otro
132	No meter la pata con la pata de	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	W W Jacobs, adaptado por	En Parque de diversiones 1970, con el título Los





	mono				MD	crímenes del espectador: No meter la pata con la pata de mono. Cuento
133	El amor y las clases sociales	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Hero y Leandro	En Parque de diversiones 1970 hay u relato con el título Hero y Leandro, en El amor a través de los amores, que en el contenido completo coincide con Astucia femenina que está en Parque II, Concilio universal del amor. En Falsificaciones 1984 es un relato más largo pero con el mismo tema-problema
134	Dualidad del amor humano	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Marta y María <sup>172</sup>	Sin referencias
135	Pensamientos del señor Perogrullo	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor		Sin referencias
136	Las conciencias tranquilas	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor		En Falsificaciones 1966, cambia los nombres de los personajes, en Festival de Stendal
137	The male animal	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Rukmini y Krishna	En Falsificaciones 1966
138	Enoch Soames	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Antología de cuentos fantásticos. Borges, Ocampo, Bioy Casales	Cuento en Reunión de desaparecidos, como Enoch Soames (¿-1897)
139	Pensamientos del señor Perogrullo	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor		Sin referencias
140	Las mujeres fatales	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Lucrecia Borgia	En Reunión de desaparecidos, Cuenticubrium, y en Parque II, Concilio universal del amor en ambos como Autobiografía

<sup>172</sup> Ambas eran hermanas de Lázaro de Betania, y aparecen en los Evangelios. Según el evangelio de San Juan su casa estaba en Betania, que Jesucristo visitó en varias ocasiones; mientras que en el evangelio de San Lucas, sólo se menciona que Jesús "entró en una aldea". La historia se encuentra en Lucas 10:38-42. Escenas destacadas en que intervinieron fueron: el descontento de Marta (la mayor) hacia María (la pequeña) por estar demasiado atenta a las palabras de Jesús y descuidar las tareas domésticas; y posteriormente, su duelo por la muerte de Lázaro, a quien Jesús resucita. La representación de Marta y María es un tema habitual en pintura: Cristo en casa de Marta y María (Velázquez), Marta y María Magdalena, de Caravaggio, Cristo en casa de Marta y María (Tintoretto).





						de la mujer fatal
141	Riesgos de Balzac	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Balzac	En Reunión de desaparecidos aparece como Riesgo de la profesión del escritor en Cuenticubrium
142	Epidemia de Dulcinea en el Toboso	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor		En Salón de lectura como De la grave epidemia de Dulcineas que hay en el Toboso. Presenta algunas modificaciones.
143	La ley de causalidad	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor		Sin referencias
144	Amor angélico	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Jacob	En Parque II, Concilio universal del amor
145	Informe sobre incendiarios	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Agni?	Informes reservados, Parque de diversiones 1970
146	Pesca de sirenas	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Sirenas	En Parque de diversiones 1970 hay un relato que se llama Sobre sirenas en Informes reservados que es más largo pero que contiene este relato.
147	Las mujeres honestas	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Isabel, Venus	Honestidad en Parque II, Concilio universal del amor
148	El idiota	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Puede ser una alusión al Idiota de Dostoievski	Falsificaciones 1969. Festival de Stendal
149	El Cid y Jimena	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	El Cid	Con el mismo título en Parque de diversiones 1970, en El amor a través de los amores, con el título Decepción amorosa en Parque II, Concilio universal del amor. En las tres versiones hay diferencias
150	Traducción femenina de Homero	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Odisea, Ulises, Penélope, Andrómaca	Acá aparece alusión a la Odisea al inicio que no se ve en la versión La Ilíada narrada por Andrómaca en Parque de diversiones 1970, Otra vuelta de tornillo, pero esta última contiene la mayor parte del relato





151	Historia fantástica	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor		Falsificaciones 1966.
152	Pensamientos del señor Perogrullo	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor		Sin referencias
153	Divina comedia	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Infierno	En Falsificaciones 1966 hay un relato que tiene el mismo título y el mismo tema pero con otra historia
154	El regreso triunfal de los héroes	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Jasón, Perseo, Parsifal	Sobre el regreso triunfal de los héroes en Parque de diversiones 1970, Informes reservados
155	Mujeres solas	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Lemos	Falsificaciones 1966
156	Los magníficos cornudos	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Francoise de Foix	Sin referencias
157	Risas inoportunas	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Victor Hugo, Papa Formoso	En Próximas obras en Cuenticubrium de Reunión de desaparecidos encontramos un fragmento de este relato.
158	El antivaron	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Columbia	Como El anti-varón en Parque de diversiones 1970, El amor a través de los amores, y en Parque II, Concilio universal del amor. Hay mínimas variaciones con ésta
159	Aprifias concéntricas	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Papa Adiano VII el condottorie	En Falsificaciones 1966 hay un relato que se llama La cicatriz que es una versión de ésta con algunas modificaciones
160	La sexualidad como moralidad	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Clístenes	Suprema moral de la sexualidad es el título en Parque II, Concilio universal del amor
161	De amicitia	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor		Sin referencias
162	Fragmento de un diálogo sobre los dioses	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor		Diálogo sobre los dioses en Brevidades, Salón de lectura
163	Las Grandes Murallas Chinas	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor		Aparece en Ingeniosidades del señor Perogrullo en Parque II con el título Las grandes murallas
164	Pensamientos del señor Perogrullo	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor		En Parque de diversiones 1970 está en la pág. 228





						con un inicio diferente. En Parque II con el título Vejece
165	Tratado de demonología	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Satanás, Dios	Con el título El diablo aparece en Falsificaciones 1966
166	Así habla en nuevo Zaratustra	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor		En Parque de diversiones 1970 pág. 28 como Pensamiento del señor Perogrullo
167	Emperatrices at home	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Eunucos	Sin referencias.
168	Humano, demasiado humano	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Adán y Eva	En Salón de lectura con el título A imagen y semejanza con variaciones
169	Los ardidés de la impotencia	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Dulcinea	En Parque de diversiones 1970 con el título Dulcinea existe en El amor a través de los amores con algunas modificaciones
170	Un fanático	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Constantino VII	En Falsificaciones 1966 como El fanático de las etiquetas
171	Pensamientos del señor de Perogrullo	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor		En Parque de diversiones 1970 en la pág. 232
172	Epílogos de las Íliadas	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Penélope, Odiseo	En Falsificaciones 1966 aparece como La vuelta de Odiseo
173	Las mujeres sabias	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor		No corresponde al título que aparece en Falsificaciones de 1966 sino al de El secreto de Roxana
174	Los animales del Génesis	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Religioso	En Falsificaciones 1966
175	Vindicaciones de Fedra	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor		En Parque de diversiones 1970 en Vindicaciones aparece con el título De Fedra, en Parque II, en Concilio universal del amor como La otra cara del complejo de Edipo. En las tres versiones hay diferencias mínimas.
176	Todo amor es unilateral	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Selene y Endimión	En Parque de diversiones 1970 en El amor a través de los amores aparece





						como Endimión y Selene con diferencias con ésta versión y la de Parque II, Concilio universal del amor con el título La ley
177	Defensa de las amantes de los Reyes Soles	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Luis XIV	Sin referencias
178	La amistad, alcahueta del adulterio	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Hércules y Deyanira	El amor femenino y la amistad masculina en Concilio universal del amor, Parque II
179	Pensamientos del señor Perogrullo	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor		En Parque de diversiones 1970 en la pág. 227 con mínimas diferencias. En Parque II con el título Terapéutica moral
180	El amor oblativo	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor		En Parque II, Concilio universal del amor
181	Noticias de un desconocido	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Jesús	Cuento. Un relato que cuenta la historia de un desconocido llamado Jesús
182	Capillas de Liliput	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor		Aparece como una de las Ingeniosidades del señor Perogrullo en Parque II
183	Réplica a Paul Fort	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Paul Fort <sup>173</sup>	Poema compuesto de 4 cuartetos. Tema la amistad
184	Suspicias en torno de Peleas y Melisenda	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Peleas y Melisenda	En Parque de diversiones 1970, El amor... hay un relato con estos personajes que se llama Peleas y Melisenda. En Parque II, Concilio... Sospecha pero ninguna versión coincide con esta
185	Currículum viate	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor		En Parque de diversiones 1970 en pág. 228. En Parque II en Ingeniosidades del señor Perogrullo
186	Degradación póstuma de	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Archipiades, Balada de las	Sin referencias

<sup>173</sup>Paul Fort (1 de febrero de 1872 - 20 de abril de 1960) fue un poeta francés. Nació en Reims, en el departamento de Marne, en Francia. Se convirtió en una figura importante de la comunidad artística de Montparnasse. Para 1912 sus logros e influencias sobre otros eran tales que Paul Valéry le apodó "El Príncipe de los Poetas". Paul Fort fue fundador de "Vers et Prose" en colaboración con Guillaume Apollinaire. Uno de sus trabajos más famosos es "La Ronde". Este poema es famoso en todo el mundo, ya que se trata de una petición por la amistad de todo el mundo.





	Alcíades				mujeres de antaño de Francois Villon	
187	Pensamientos del señor Perogrullo	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor		Con el título Estrabismo crítico en Parque II hay un relato que tiene alguna semejanza con éste.
188	Las pruebas	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Rabí Isaq ibn' Ezra	En Falsificaciones 1966
189	Aviso	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor		Sin referencias
190	La anunciación negra	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor	Judas	Sin referencia. Judas sueña que lo traiciona a Jesús, éste resucita y lo perdona, cuando despierta decide traicionarlo
191	Falsificaciones de las falsificaciones	Tomo 4. Falsificaciones	1984	Corregidor		Reflexión breve de las falsificaciones de MD, noción de traducción
1	La niña rosa	Obras completas. Tomo 5. Cartas Peligrosas y otros cuentos (sección "Minicuentos")	1987	Corregidor		Intertexto con la escritura de Rubén Darío. Falsificaciones 1966. Relato no muy breve
2	El público siempre pide más	Obras completas. Tomo 5. Cartas Peligrosas y otros cuentos (sección "Minicuentos")	1987	Corregidor		El número de circo entre Johnny and Joe. 1966
3	El Juez	Obras completas. Tomo 5. Cartas Peligrosas y otros cuentos (sección "Minicuentos")	1987	Corregidor		Kafka? Falsificaciones 1966
4	Los destinos y los hombres	Obras completas. Tomo 5. Cartas Peligrosas y otros cuentos (sección "Minicuentos")	1987	Corregidor		1966. Calígula ¿? Falsificaciones
5	El escriba feliz	Obras completas. Tomo 5. Cartas Peligrosas y otros cuentos	1987			1868. Parque de diversiones II 1979





		(sección "Minicuentos")				
6	Carta a Teófilo Cosma	Obras completas. Tomo 5. Cartas Peligrosas y otros cuentos (sección "Minicuentos")	1987	Corregidor		Relato. 1970. Parque de diversiones de 1970
7	Cuento policial	Obras completas. Tomo 5. Cartas Peligrosas y otros cuentos (sección "Minicuentos")	1987	Corregidor		1972. El mejor cuento del mundo en Reunión de desaparecidos 1977
8	Esquina peligrosa	Obras completas. Tomo 5. Cartas Peligrosas y otros cuentos (sección "Minicuentos")	1987	Corregidor		1974. Salón de lectura 1974
9	Apocalipsis	Obras completas. Tomo 5. Cartas Peligrosas y otros cuentos (sección "Minicuentos")	1987	Corregidor		1974. Apocalipsis II de Salón de Lectura 1974
10	Miseria de la burocracia	Obras completas. Tomo 5. Cartas Peligrosas y otros cuentos (sección "Minicuentos")	1987	Corregidor		1974. Salón de lectura 1974
11	Cuento de horror	Obras completas. Tomo 5. Cartas Peligrosas y otros cuentos (sección "Minicuentos")	1987	Corregidor		1977. Reunión de desaparecidos 1977
12	Gente a la Page	Obras completas. Tomo 5. Cartas Peligrosas y otros cuentos (sección "Minicuentos")	1987	Corregidor		1977. Gente a destiempo? En Reunión de desaparecidos 1977
13	Tribulaciones de la taumaturgia	Obras completas. Tomo 5. Cartas Peligrosas y otros cuentos	1987	Corregidor		1979. Tribulaciones de la taumaturgia en la actualidad en Parque de diversiones II 1979







		(sección "Minicuentos")				
1	Martirio de Pasifae	El jardín de las delicias. Mitos eróticos	1992	Corregidor	El centauro Pasifae	
2	Mala cabeza	El jardín de las delicias. Mitos eróticos	1992	Corregidor	Delia	
3	Sátiros caseros	El jardín de las delicias. Mitos eróticos	1992	Corregidor	Circe Sátiros	
4	La virtud de la mujer	El jardín de las delicias. Mitos eróticos	1992	Corregidor	Jasón, argonautas Teófilo	El vellocino de oro
5	Un amor contra natura	El jardín de las delicias. Mitos eróticos	1992	Corregidor	Afrodita Centauro Sirenas	Ciudad de Cíteres
6	La virginidad escasea	El jardín de las delicias. Mitos eróticos	1992	Corregidor	Dodona	Los Lapitas
7	La historia viene de lejos	El jardín de las delicias. Mitos eróticos	1992	Corregidor	Diógenes Polifemo Ulises	
8	Los amores digitales	El jardín de las delicias. Mitos eróticos	1992	Corregidor	Elena Menelao París	
9	Modestia	El jardín de las delicias. Mitos eróticos	1992	Corregidor	Amazonas Antíope	
10	El adulterio delatado	El jardín de las delicias. Mitos eróticos	1992	Corregidor	Vulcano Venus Adonis	
11	Las inocentes víctimas	El jardín de las delicias. Mitos eróticos	1992	Corregidor	Zeus Leda Venus Piritoo	
12	Erosión	El jardín de las delicias. Mitos eróticos	1992	Corregidor	Filoctetes Príapo	
13	Una viuda inconsolable	El jardín de las delicias. Mitos eróticos	1992	Corregidor	Protesilao Laodamia Campos Eliseos	Forbos
14	Necrofilia	El jardín de las delicias. Mitos eróticos	1992	Corregidor	Barión Casiomea Cástor Pólux Patulio	





15	Excesos de pudor	El jardín de las delicias. Mitos eróticos	1992	Corregidor	Cándulo Giges	
16	Mote justo	El jardín de las delicias. Mitos eróticos	1992	Corregidor	Herminia Democracia	
17	Decadencia	El jardín de las delicias. Mitos eróticos	1992	Corregidor	Esfinge	
18	Lamento de una mujer...	El jardín de las delicias. Mitos eróticos	1992	Corregidor		
19	La memoria, esa incomodidad	El jardín de las delicias. Mitos eróticos	1992	Corregidor	Eneas Dido	
20	Fidelidad	El jardín de las delicias. Mitos eróticos	1992	Corregidor	Odisea Calistágora Eros	
21	El falo mágico	El jardín de las delicias. Mitos eróticos	1992	Corregidor	Psique Heros Calipigia	
22	La verdad sobre Medusa Gorgona	El jardín de las delicias. Mitos eróticos	1992	Corregidor	Medusa Esternis Euriale Perseo	Cenicienta
23	Cómo tratar a las mujeres parlanchinas	El jardín de las delicias. Mitos eróticos	1992	Corregidor	Marcilio Pan	
24	Llanto y luto	El jardín de las delicias. Mitos eróticos	1992	Corregidor	Ceres Proserpina	
25	Escrito en los muros del templo	El jardín de las delicias. Mitos eróticos	1992	Corregidor	Afrodita	
26	Ingenuidad	El jardín de las delicias. Mitos eróticos	1992	Corregidor	Clístenes Filis Hijos de Tespio	
27	Tormento de un marido engañado	El jardín de las delicias. Mitos eróticos	1992	Corregidor	Alcmena Anfitrión Júpiter	
28	Mutilación y muerte de Narciso	El jardín de las delicias. Mitos eróticos	1992	Corregidor	Vulcano Venus Narciso	
29	El amor egoísta	El jardín de las delicias. Mitos eróticos	1992	Corregidor	Triptolemo Ceres Caspea	
30	Ventajas de la	El jardín de las	1992	Corregidor	Tiresias	





	bisexualidad	delicias. Mitos eróticos				
31	Alegoría del amor senil	El jardín de las delicias. Mitos eróticos	1992	Corregidor	Apolo Deófilis Eneas	
32	El tercero en discordia	El jardín de las delicias. Mitos eróticos	1992	Corregidor	Orestes Pilades	
33	Consejos de Medea a una muchacha	El jardín de las delicias. Mitos eróticos	1992	Corregidor	Medea	
34	El amor es crédulo	El jardín de las delicias. Mitos eróticos	1992	Corregidor	Odiseo Milena Penélope	
35	La mujer ideal para el perfecto machista	El jardín de las delicias. Mitos eróticos	1992	Corregidor	Onfalia Hércules	
36	Vodvil griego	El jardín de las delicias. Mitos eróticos	1992	Corregidor	Homero Ecmágora	Aquiles-Patroclo amantes
37	Justicia	El jardín de las delicias. Mitos eróticos	1992	Corregidor	Nausicaa	
38	Cuestión de prestigio	El jardín de las delicias. Mitos eróticos	1992	Corregidor	Euderpe Eros	
39	La dignidad de la mujer es contagiosa	El jardín de las delicias. Mitos eróticos	1992	Corregidor	Juno Júpiter	
40	Eros Artifex	El jardín de las delicias. Mitos eróticos	1992	Corregidor	Lelio Bitilis Hebdómenos	
41	El arte de la réplica	El jardín de las delicias. Mitos eróticos	1992	Corregidor	Atenea y el anciano	
42	Panegórico	El jardín de las delicias. Mitos eróticos	1992	Corregidor	Sacerdotisas de Príapo	

