

La minificción en *Puro cuento* (1986-1992)

Aixa Valentina Natalini

Resumen

La revista literaria *Puro cuento*, fundada, dirigida y editada en Buenos Aires por el escritor chaqueño Mempo Giardinelli, entre los años 1986 y 1992, se erige como uno de los principales espacios fundacionales en el proceso de legitimación del microrrelato: por su masiva publicación y difusión, por fomentar su escritura a través de los concursos literarios y los talleres abiertos, por alojar estudios críticos pioneros sobre el tema y entrevistas que ayudaron a delinear su teoría. *Puro cuento* constituye uno de los corpus más amplios de esta formulación textual en la literatura en lengua española del último cuarto del siglo pasado.

Palabras claves: revista literaria – difusión – microrrelato – canon - legitimación

Abstract

The literary magazine *Puro cuento*, founded, directed and edited in Buenos Aires by the Chaco writer Mempo Giardinelli between 1986 and 1992, stands as one of the main founding tracts in the process of legitimization of Flash Fiction, thanks mainly to mass publication and dissemination, encouraging writing through literary contests and open workshops, hosting pioneering critical studies on the subject, and giving interviews that helped to outline his theory. *Puro cuento* is one of the most extensive compilations of examples of this textual format in Spanish to emerge in the last quarter of the last century.

Keywords: literary magazine – dissemination – micro fiction – canon - legitimization

Toda revista literaria abre un campo inagotable de reflexiones, propuestas y formas escriturarias que permiten analizar una diversidad de cuestiones concernientes al campo de la cultura. Esto se debe, como explica Roxana Patiño, a que este tipo de publicaciones ofrecen un “espacio dinámico de circulación e intersección de discursos altamente significativos para el estudio no sólo de la literatura, sino de la historia y la sociología cultural, la historia de las ideas y la historia intelectual”.¹

Puro cuento es una revista argentina fundada, dirigida y editada en Buenos Aires por el escritor chaqueño Mempo Giardinelli. Lanzada en noviembre de 1986, su aparición se renueva cada dos meses hasta desaparecer, por avatares económicos, en 1992. Como su nombre lo indica, la revista se aboca sólo a la publicación de cuentos² y sus formas breves; al privilegiar este género, cuestiona abiertamente el lugar hegemónico que viene ocupando la novela en el canon literario.

La elección de su objeto de difusión provoca, en efecto, que la revista aparezca en el campo cultural argentino desde una posición crítica y marginal, no sólo

¹ Cf. Roxana Patiño (2004). “Las revistas literarias latinoamericanas y el descentramiento de la cultura libresca” en *Actas de las II Jornadas Patagónicas de Estudios Latinoamericanos*. Cd Rom: Neuquén, Centro Patagónico de Estudios Latinoamericanos, Departamento de Letras, Facultad de Humanidades, UNCo., ISBN: 987-1154-07-0, p. 1.

² Vale rescatar a las revistas argentinas *El grillo de papel* (1959-1960) y *El escarabajo de oro* (1960-1974) como verdaderos precedentes en la elección del cuento como eje central de la publicación; asimismo, generadoras de un espacio de práctica y legitimación para escritores noveles. Para ampliar, vse Osvaldo Gallone (1999). “El magisterio del cuento (*El grillo de papel* y *El escarabajo de oro*)” en Saúl Sosnowski (ed.). *La cultura de un siglo: América Latina en sus revistas*, Buenos Aires: Alianza Editorial: 493-501.

porque propone la selección de algunos textos literarios periféricos en la literatura hispanoamericana, sino también porque publica autores inéditos, muchos del interior del país, y gran parte de los olvidados en el canon institucional de los ochenta, como el monumental escritor cordobés, Juan Filloy.

Este trabajo intentará explorar algunos espacios de la revista, poniendo especial atención en los aportes iluminadores que ha realizado con respecto a una práctica escrituraria que, por aquellos años, proliferaba en el margen del canon literario e institucional: el microrrelato. Se estudiará cuál es su propuesta ideológico-estética, especialmente el lugar que ocupa la minificción dentro de su política cultural y la teoría que se va configurando alrededor de esta nueva práctica escrituraria desde diferentes espacios —ensayos teóricos, entrevistas, concursos, etc.— como también el canon alternativo que propone. En éste adquieren notable importancia los escritores de las provincias por lo que se abordará también cuál es el concepto de “literatura regional” que emerge.

La editorial como campo de batalla

En las revistas culturales y literarias, el espacio de la editorial generalmente constituye un verdadero campo de ideas. En *Puro cuento*, todas las editoriales están firmadas por Mempo Giardinelli, quien, aunque posea un equipo de reconocidos colaboradores³, se afirma como cabeza visible de la publicación. Desde allí, busca intervenir en la coyuntura: plantea su propuesta ideológico-estética, analiza acontecimientos actuales del país, realiza balances y manifiesta preocupaciones en torno al campo cultural argentino del momento, entre otras cuestiones.

El primer editorial puede leerse como una suerte de manifiesto de la revista. Giardinelli plantea la necesidad de un espacio cultural que trabaje desde otro lugar, que le dé voz a los silenciados en las prácticas culturales vigentes, regidas por el “amiguismo”, por ende, abrir la posibilidad de publicar nuevos escritores o autores “olvidados”. Asimismo, se dirige a un público determinado o, al menos, un modelo de lector: escritores, lectores, críticos, maestros de taller, profesores de literatura, aficionados, y todo aquel interesado por el cuento. También se establecen objetivos: elaborar una “económica” antología de cuentos para disfrutar de su lectura a lo largo de dos meses. Este nuevo espacio busca ser un

³ Entre ellos se encuentran Edmundo Valadés, Marco Denevi, Noé Jitrik, Antonio Skármeta, Raymond L. Williams, Ignacio Xurxo, etc.

medio de comunicación sin dogmas, alejado de la crítica literaria y las reseñas; no pretende desplegar ideologías, ni consagrar o censurar autores: el interés está abocado a “leer producción literaria” (*Puro cuento* N° 1, 1986: 1)⁴, específicamente cuentos breves y brevísimos.

Un único principio ideológico se postula como eje de la revista: “jamás publicaremos cuentos racistas, ofensivos a minorías o que puedan tener, aún sutilmente, ideas golpistas o antidemocráticas” (1, 1986: 1). La preocupación por el país, aún golpeado por un oscuro período de su historia y en pleno resurgimiento de la democracia, aparece de manera recurrente como tema. Si bien la revista no se dedica a cuestiones políticas, no permanece neutral, pasiva e indiferente, sino que reivindica su “vocación democrática, antigolpista y antiautoritaria” en tanto “cultura y democracia, para nosotros, son términos absoluta y estrechamente vinculados” (4, 1987: retirada de tapa). Es esta política democrática la que hace de la revista un espacio abierto, reflexivo y crítico, accesible a todos y construido por todos.⁵

Giardinelli intenta intervenir en la sociedad a través de la palabra. Desde el espacio de la editorial aboga por un pensamiento antiautoritario con el fin de construir una memoria crítica; no queda adherido a la repetición del pasado, específicamente de la dictadura militar, sino que interfiere también en los acontecimientos actuales del país. Como intelectual actúa, en palabras de Edward Said, como verdadero “francotirador, ‘*amateur*’, y perturbador del *status quo*” (1997: 12) en tanto su discurso, desde un lugar autónomo, libre de presiones institucionales, busca intervenir en la esfera pública intentado desnudar una verdad: las carencias del poder político vigente, el resbaladizo terreno de la democracia en cuanto a cultura se refiere.

⁴ En las citas subsiguientes se omitirá el nombre de la revista.

⁵ En el ejemplar del primer aniversario de *Puro cuento* (6, 1987) se renueva el compromiso de la cultura con la democracia, publicando una carta- “Por una Argentina con futuro, contra una Argentina oscura”- elaborada por varias revistas culturales en vigencia; carta a la que *Puro cuento* no fue convocada. La aparición de ésta en el número aniversario implica un doble gesto: por un lado, sumarse al pensamiento democrático de las demás publicaciones; por otro, afirmarse como marginal, “olvidada” en su propia tierra, ya que su firma no es tenida en cuenta. Otro ejemplo que afirma su marginalidad en el campo cultural argentino puede observarse en la editorial del número 13, titulada “De amnesias y distracciones”, en donde Giardinelli expresa, por un lado, cómo el segundo aniversario de la revista pasó inadvertido para colegas, periodistas, medios culturales, etc; por otro, el dolor de no haber sido tomados en cuenta en el Primer Certamen Nacional de Promoción de Revistas Literarias Argentinas, convocado por el Fondo Nacional de las Artes, en el cual *Puro cuento* se presentó como corresponde, con esperanzas de ganar el premio, y aparentemente la revista nunca llegó al jurado (13, 1988: retirada de tapa).

A través de las sucesivas editoriales, se pone en evidencia la falta de políticas culturales en el país, erigido por nuestros gobernantes como “Patria financiera” (12, 1988: 1), que poco a poco va logrando el embrutecimiento del pueblo. El “suicidio de la cultura” tiene que ver con que “en esta sociedad, en sus clases dirigentes en general y en vastos sectores de la población, se da el penoso lujo de desdeñar la cultura, de menospreciarla, de considerar artistas sólo a los que salen en la tele y están en la frivolidad del mundo del espectáculo” (12, 1988: 1).⁶

El fundador de la revista afirma que uno de los motivos de su buen funcionamiento es “el no habernos amafiado” (12, 1988: 1). Esto significa no regirse por el “amiguismo”, sino publicar desde los autores más desconocidos y del lugar más remoto hasta los consagrados. *Puro cuento* se postula como un espacio abierto que no rechaza ningún texto; que publica todas las cartas de sus lectores y colegas, sean positivas o negativas; que evita sectarismos y preferencias estéticas e ideológicas. En síntesis:

haber elegido la soledad y la marginación como único, acaso, camino creativo verdaderamente independiente [...] Y es que hemos decidido no disputarle el poder cultural a nadie [...] ocuparnos de todo el país procurando desporteñizar la literatura, con la mirada puesta no en un latinoamericanismo por moda sino en un universalismo sustentado en la exigencia de calidad [...] supimos mirar al interior del país [...] nos dispusimos a escuchar todas las voces, allí donde estuvieran [...] La marginalidad que elegimos, pero a la que en cierto modo también nos condenaron, fue y sigue siendo lo que mejor nos preserva (12, 1988: 1-2)

La propuesta ideológico-estética y las políticas de representación de la revista evidencia un múltiple descentramiento: emerge una configuración identitaria que propone una visión de la nación como conjunto, no centrada en Buenos Aires y establece lugares alternativos que trazan un mapa geográfico que atraviesa el país y el mundo.

⁶ Sobre la impronta de la era mediática, véase el artículo de Carlos Altamirano, “El intelectual en la represión y en la democracia” en *Punto de vista* (1986), Nº 28, noviembre: 1-4. Aquí, advierte de qué manera el intelectual en la democracia comienza a institucionalizarse a través del estado, la academia, los *mass media* y el riesgo que corre de pasar a ser un “intérprete del orden”.

El ejemplar número 1

La publicación inaugural de *Puro cuento* ofrece varios puntos interesantes para analizar. En la retirada de su tapa, aparece el “Decálogo del perfecto cuentista” de Horacio Quiroga. La ubicación destacada que ocupa parecería postular este escrito como una suerte de marco teórico en el que debe encuadrarse el cuento. Sin embargo, en las sucesivas publicaciones, se presentan como centrales formas escriturarias que se alejan de la concepción tradicional de cuento en tanto asumen las características de una escritura contemporánea, que suele desbordar la estructura genérica clásica, como es el caso de los microrrelatos.⁷

Algo anecdótico constituye el hecho de que el “Decálogo...” se publica sin firma, por ende, quienes realizan la revista parecen hacer propias las palabras de Quiroga. Debido a esto, “innumerables justificaciones” tuvieron que dar por semejante olvido, ya que la poética quiroguiana: “no es obra ni expresa el pensamiento de quienes hacemos *Puro cuento*” (3, 1987: 29). En este sentido, desde la primera editorial de la revista ya se delinea un espacio abierto, democrático, sin posturas ideológicas rígidas, ni dogmas; un lugar que convoque a todos los lectores y escritores de cuentos sin ataduras. Su posición, entonces, no es imponer una preceptiva del cuento, sino “una pluralidad de puntos de vista” (10, 1988: retirada de tapa) sobre el género para que los lectores lo piensen desde distintas ópticas. Esto corrobora la inclusión del microrrelato como una práctica escrituraria alternativa que se impulsará desde la publicación inaugural. Vale aclarar que estos pequeños textos no son identificados con nombre propio –microrrelatos– sino como “cuentos brevísimos” o, según Giardinelli, “semicuentos” (19, 1989: 3), lo

⁷ Cf. Laura Pollastri, “Del papel a la red: lugares de legitimación de la minificción” en *Actas de las 7° Jornadas Nacionales de investigadores en comunicación. “Actuales desafíos de la investigación en comunicación. Claves para un debate y reflexión transdisciplinaria”*. Red Nacional de Investigadores en Comunicación. Gral. Roca, Facultad de Derecho y Ciencias Sociales, Universidad Nacional del Comahue, 13 al 15 de noviembre de 2003. CD Rom, ISSN: 1515-6362.

que los ubica como un subgénero del cuento y no como una forma genérica autónoma.

El primer escritor elegido para entrevistar es Edmundo Valadés: fundador, editor y director de la revista mexicana *El cuento* (Primera época, 1939: segunda época, 1964-1994). Esta elección no es casual pues esta publicación fue, históricamente, la primera revista hispanoamericana promotora y propulsora de las formas narrativas breves.⁸ *Puro cuento* sigue la línea iniciada por Valadés no sólo en la difusión masiva del microrrelato; también convoca desde la primera publicación a un Concurso de Cuento Breve. En sus bases se advierte la necesidad de delimitar la extensión de lo “breve” y el criterio será no exceder “las 25 líneas de 60 espacios” (1, 1986: 49), es decir, alrededor de una carilla.⁹ Durante sus seis años de existencia (1986- 1992), la revista argentina realiza catorce concursos; ante los ojos del jurado -algunos cultivadores del género como Ana María Shua y Marco Denevi- disputan su destino alrededor de 6000 textos de autores desconocidos, tanto nacionales como del exterior. En cada convocatoria aumenta notablemente la cantidad de piezas breves, circunstancia que, sin lugar a dudas, desborda toda expectativa en tanto pone en evidencia la existencia de centenares de escritores interesados en cultivar esta nueva especie.

En suma y en líneas generales, revisando todos los textos ganadores y teniendo en cuenta el criterio del jurado pueden apreciarse cuáles son las particularidades que le van dando forma al nuevo género: economía de recursos, prosa sintética y precisa, concisión, cuidadoso trabajo al servicio de una historia mínima, humor y gracia, parodia, originalidad

⁸ Para profundizar el conocimiento acerca de la trayectoria de la revista mexicana, véase Frida Rodríguez Gándara (2010). “*El cuento. Revista de imaginación* de Edmundo Valadés” en Laura Pollastri (ed.) *La huella de la clepsidra. El microrrelato en el siglo XXI*. Bs. As. Ediciones Katatay: 287-297.

⁹ Pautar la extensión de un microrrelato constituye un tema complejo, si bien los estudiosos del tema concuerdan en que la brevedad es primordial, hay desacuerdos en cuanto a su límite. Edmundo Valadés propone en “Ronda por el cuento brevísimo” (*Puro Cuento* 21, 1990: 29), que no debe exceder los tres cuartos de cuartilla. David Lagmanovich postula que “puede tener un solo párrafo (o en todo caso, no más de dos o tres) y caber en una página, una página y media, o dos páginas de extensión” (Lagmanovich, 1997: 20). En otra oportunidad estipula los “hiperbrevés”, de una a dos líneas de extensión (Lagmanovich, 2006: 37-50). Lauro Zavala prefiere clasificar según la cantidad de palabras en cuentos cortos (de 1000 a 2000 palabras), cuentos muy cortos (de 200 a 1000) y cuentos ultracortos (de 1 a 200) (Zavala, 1996: 67-77). En el ámbito anglosajón, la antología elaborada por Shapard y Thomas, *Sudden fiction*, sostiene un máximo de cinco páginas (*Puro cuento* 18, 1989: 28-31). Se manifiesta aquí, entonces, la primera cuestión atendible cuando entramos en el campo de lo breve: el problema de la extensión.

en el enfoque, intertextualidad, ambigüedad, fragmentariedad, reescritura, discurso poético pero también muchas veces coloquial, final imprevisto o abierto.

En cuanto a la publicación de microrrelatos en esta primera edición, aparecen alrededor de veinte piezas breves. La mayoría pertenece a autores contemporáneos, como Augusto Monterroso, Antonio Di Benedetto, René Avilés Fabila, Alejandra Pizarnik, entre otros; también aparece Macedonio Fernández; y se publican tres microrrelatos de escritores japoneses antiguos, Xun-Zi, Mou-Zi y Han Fei-Zi, en clara alusión a los orígenes orientales de este tipo de texto. Entre estos escritores, surge como figura modelizante el escritor guatemalteco Augusto Monterroso y su hiperbreve “El dinosaurio”, ejemplo paradigmático de microrrelato hispanoamericano. Este relato se erige, según David Lagmanovich, como el texto narrativo más corto, el que establecería el límite mínimo de brevedad. En el otro extremo estarían relatos como “La migala” de Juan José Arreola o “Continuidad de los parques” de Julio Cortázar (Lagmanovich 1999: 24).

La selección del corpus realizado por la revista tiene que ver con la necesidad de reafirmar su objeto de difusión y, de alguna manera, legitimarlo frente a su público lector. De esta manera, Giardinelli y su equipo de asesores comienzan también a desarrollar de aquí en adelante un papel de antologistas, por ende, creadores de un corpus de ficciones brevísimas único en el cual se releen autores desde la óptica del microrrelato. En palabras de Laura Pollastri: “todo antologista funciona como crítico y superlector, y toda antología se vuelve un modelo de lectura”.¹⁰ Esta intención antológica llevada a cabo por los impulsores de la revista queda explícita en su primera editorial cuando se manifiesta que “*Puro cuento* pretende ser [...] la más económica antología de cuentos que un lector pueda encontrar y disfrutar durante dos meses” (1, 1986: 1).

Es aquí cuando diversos textos brevísimos, sin cuestionar su momento de producción, comienzan a dejar sus soportes textuales originales y comienzan a deambular e insertarse en otros: “hay que subrayar el nomadismo textual que esta proliferación de soportes determina. De un libro de cuentos a una antología, del puño del escritor a la red:

¹⁰ Esta idea acerca del papel del antólogo aparece inicialmente en una ponencia leída por Pollastri: “El canon hereje: la minificción hispanoamericana” presentada en el II Congreso Internacional Celehis de literatura, Mar del Plata, 25 al 27 de noviembre de 2004. Luego retomada y profundizada en otros trabajos publicados, como por ejemplo en el volumen *Microrrelatos argentinos. Antología de narraciones brevísimas*, realizado en co-autoría con David Lagmanovich en el año 2006.

los trasposos, préstamos, latrocinios redibujan hasta la categoría de propiedad intelectual (Pollastri 2006: 33).

Un lugar de encuentro para la teoría acerca del microrrelato

Las páginas centrales de la revista siempre están dedicadas a ensayos teóricos de reconocidos críticos acerca del cuento. De los 36 fascículos que conforman *Puro cuento*, encontramos que sólo en cuatro de ellos aparecen escritos específicos sobre el microrrelato, lo cual demuestra el vacío teórico existente por aquellos años con respecto al tema. Recién en la décima publicación, a pedido del público lector, interesado por los criterios de la escritura de lo breve -según se manifiesta en el editorial (10, 1988, retirada de tapa)- se produce el primer acercamiento teórico. Éste es llevado a cabo por el chileno Juan Armando Epple, quien presenta una “Brevisima relación sobre el minicuento en Hispanoamérica” (10, 1988: 31-33), escrito que constituye en realidad la “Introducción” de su libro: *Brevisima relación: El cuento corto en Hispanoamérica*, que acababa de publicarse en Chile. El autor destaca que la concisión discursiva es la característica en común que poseen los microrrelatos; y establece múltiples vinculaciones de este tipo de escritura: con la tradición oral (el folklore o la leyenda), con textos clásicos que son reelaborados, con la experiencia contemporánea que se ficcionaliza, o aquellos que proponen un universo imaginario de sentido autosuficiente. Señala que el criterio provisional para calificarlos como cuentos tiene que ver con “la existencia de una *situación narrativa única* formulada en un espacio imaginario y en su decurso temporal, aunque algunos elementos de esta tríada (acción, espacio, tiempo) estén simplemente sugeridos” (10, 1988: 33).

En el ejemplar núm. 18, se produce el segundo acercamiento teórico al tema: “El cuento brevísimo: ¿Ficción repentina?” (18, 1989: 28-31), el cual pertenece a un fragmento de la “Introducción” de la antología en lengua inglesa denominada *Sudden Fiction*, editada por Robert Shapard y James Thomas (aunque no nombrado este último en *Puro cuento*) en 1987. Vale destacar que el escrito está rubricado en su margen superior izquierdo con la etiqueta de “especial”, lo cual connota la atención acentuada que se está produciendo frente al nuevo fenómeno literario. Los autores mencionan el impacto, a favor y en contra, que suscitó entre los escritores y editores estadounidenses la lectura de la primera versión del volumen intitolado, en ese primer momento, *Blasters* (en el sentido de “explosión”). Tal denominación pasó a ser el foco de discusión en tanto determinaba una característica del relato brevísimo, pero que no era imprescindible ya que entre los setenta microrrelatos que

conforman el libro, algunos no “detonan”, no “tienen impacto”, sino que prevalece la sutileza, la sugestión y no la “explosión”. Las reflexiones se aunaron finalmente en la noción “ficción repentina”; en palabras de los autores: “Repentino. Sin advertencia, del latín ‘subire’, acercarse a hurtadillas. Imprevisto, rápido. Repentino. Sí.”(18, 1989: 29) Esa sería la denominación del nuevo género.¹¹

Según Mempo Giardinelli, el mencionado *Sudden fiction*, viene a ocupar en Argentina un espacio desierto en torno al tema. Corre el año 1989 y el fundador de *Puro cuento* parece desconocer que, en su propio país, algunos investigadores ya venían trabajando seriamente sobre la minificción desde principios de los ochenta como David Lagmanovich, por el norte, y Laura Pollastri, por el sur; junto con otros estudios que aún no eran de difusión masiva, pero que comenzaban a ingresar en la agenda académica en tanto se presentaban en congresos, en programas de carreras de grado y posgrado, en revistas especializadas, etc. Lo cierto es que, para el director de la revista, una publicación en lengua inglesa constituye la voz de alerta sobre la importancia del nuevo fenómeno literario. Vale mencionar que el mismo Robert Shapard indicó, en la conferencia brindada con motivo del *V Congreso de Minificción* (Neuquén, 2008), que “el mundo hispanohablante muestra el camino” con respecto a la producción teórica acerca de la minificción y que en los Estados Unidos “la

¹¹ Mercedes Fernández-Beschtedt en “De *Sudden fiction* a *Ficción súbita*. Antología, traducción y microrrelato” trabaja la importancia de la relación establecida, traducción de por medio, entre el volumen de Shapard y Thomas y la revista *Puro cuento*. También señala la fluctuante aparición de los relatos brevísimos en el campo de las revistas literarias en lengua inglesa: *Liberty* los publicaba en los años cuarenta, luego dejan de difundirse hasta que vuelven a cobrar vigor en los ochenta en publicaciones como *The North American Review*. Un dato revelador constituye que si bien se difundían estos textos en revistas y en antologías de relatos breves, todavía no se abordaba críticamente la naturaleza teórica de los mismos y se publicaban conjuntamente con el tradicional cuento sin distinción (Fernández-Beschtedt 2004: 73-81). Esto quiere decir, entonces, que en los Estados Unidos hacia fines de los ochenta aún no se hacía visible el interés académico por este tipo de escritura como sí existía en América Latina. De todas maneras, no hay que olvidar que en 1982 la “Introducción” de Irving Howe a *Short shorts: An anthology of the shortest stories* constituyó, sin duda, una apertura al debate.

situación de la minificción [...] es caótica y floreciente, y tiene gran necesidad del aporte de la crítica” porque son muy escasos los abordajes teóricos en lengua inglesa.¹²

Un giro radical se produce en la publicación núm. 21, en tanto el microrrelato cobra primer plano. En las páginas centrales aparece una nota escrita “especialmente” para *Puro cuento* por Edmundo Valadés: “Ronda por el cuento brevísimo” (21, 1990: 28-30). El autor, como ya se ha mencionado, constituye una figura faro cuando se habla de minificción, por lo que resulta un hecho importante el que escriba un ensayo sobre el tema dedicado a la revista. Por un lado, está legitimando al microrrelato como objeto de estudio y no sólo de difusión; por otro lado, marca una diferencia con respecto a los ensayos publicados por *Puro cuento* hasta aquí, ya que éstos pertenecen a fragmentos o introducciones extraídas de determinados libros: el de Valadés, en cambio, es el primero que elige el espacio de la revista para su publicación. “Ronda por el cuento brevísimo” es cita obligada de la mayoría de los artículos teóricos acerca del microrrelato, ya que buena parte de la crítica suele retomar las consideraciones esbozadas por el fundador de la revista mexicana *El cuento*.

Valadés en su ensayo reconoce el mérito de su propia revista como la primera promotora en la difusión de este tipo de textos. También menciona a *Ekuóreo*, en Colombia, como la publicación especializada en recogerlos¹³, y a *Zona* – revista de Barranquilla dirigida por Laurián Puerta –, que plantea en una suerte de manifiesto de la escritura brevísima “la función literaria subversiva” del minicuento (21, 1990: 28).

En cuanto a las propias reflexiones teóricas sostenidas por Valadés, éste define al microrrelato como una narración que no debe exceder los “tres cuartos de cuartilla”, la cual generalmente posee “una historia vertiginosa que desemboca en un golpe sorpresivo de ingenio”. Las temáticas suelen girar en torno a la contraposición de incidentes famosos en la historia, creando situaciones finales

¹² Cf. para la lectura de la conferencia completa: Robert Shapard, “Panorama de la situación de la minificción en EE.UU: “*micro*”, “*flash*”, “*sudden*”, en Laura Pollastri (ed.) (2010). *La huella de la clepsidra. El microrrelato en el siglo XXI*, Bs. As.: Ediciones Katatay: 519-525.

¹³ Cf. Guillermo Bustamante Zamudio y Harold Kremer. *Ekuóreo: un capítulo del minicuento en Colombia*, Bogotá: Fondo Editorial de la Universidad Pedagógica Nacional, 2008. Este libro fue presentado por el mismo Guillermo Bustamante Zamudio en el V Congreso Internacional de Minificción, Neuquén, noviembre de 2008.

desestabilizadoras para el lector: “fórmula compacta de humorismo, ironía, sátira o sorpresa, si no todo simultáneo” (21, 1990: 21-29).

Otro dato relevante aporta este ensayo al erigir la figura de Julio Torri, escritor mexicano, como fundador de la nueva estética de lo breve con su texto “A Circe”, que abre su libro *Ensayos y poemas* en 1917.¹⁴ A partir de Torri, Valadés comienza a configurar su propio canon de escritores de minificción: Jorge Luis Borges, Juan José Arreola, Augusto Monterroso, René Avilés Fabila, Enrique Anderson Imbert, Marco Denevi, Ana María Shua, entre los hispanoamericanos, y Franz Kafka, Jules Renard, Max Jacob, Henri Michaux, por nombrar algunos foráneos.

Por otro lado, en el mismo número, José Cardona López presenta “El cuento breve colombiano: Una antología” (21, 1990: 18-21), en cuya introducción hace alusión al imperio de la novela y al desdén editorial sufrido por el cuento y sus formas brevísimas -modulaciones literarias “perdedoras”- que, sin embargo, están proliferando en Colombia a la espera de un “bautismo” que legitime su existencia (21, 1990: 18). A continuación, aparece la antología de microrrelatos colombianos elaborada por él, compuesta por los textos de Consuelo Triviño Anzola, Estrella de los Ríos, Andrés Caicedo, Henry Canizales, Harold Kremer y José Ignacio Izquierdo.

Para concluir este recorrido, en la última publicación de *Puro cuento* -la núm. 36-, aparece “Aproximación al minicuento hispanoamericano: Juan José Arreola y Enrique Anderson Imbert”, de las argentinas Graciela Tomassini y Stella Maris Colombo. Este ensayo agrega al de Valadés otro explorador del minicuento hacia 1917: Ramón Gómez de la Serna, escritor español y creador de las ‘greguerías’, quien cultiva contemporáneamente a Torri el relato brevísimo en su libro *Muestrario* (1917).

Tomassini y Colombo acuñan para la minificción el término “trans-genérico” en tanto, para las autoras, éste abarca múltiples variantes configurativas. La utilización de diversos patrones de escritura promueven su “carácter proteico e híbrido” (36, 1992: 32), lo cual obstaculiza una clara definición. A diferencia de Valadés, consideran que la acción no es la condición primordial, ya que muchas

¹⁴ Vale destacar que a partir de la revalorización de Julio Torri, en la publicación siguiente de *Puro cuento* se publicó una selección de microrrelatos del mismo.

veces queda elidida o, simplemente, predomina un discurso descriptivo o lírico. Concuerdan con Epple con respecto a que suelen construirse sobre “ante-textos de diversa índole”, o bien se abocan a la creación de mundos imaginarios autónomos (36, 1992: 36).

Por otro lado, relacionan la nueva estética con el contexto en donde se produce: el imperio de la imagen, el video clip, el *slogan* publicitario o político, el *flash*; en fin, la comunicación mediática en general y, en palabras de otro teórico de la minificción, Lauro Zavala, “el ritmo vertiginoso de la vida cotidiana urbana”(Zavala 2000: 15), establecen íntimo contacto con la naturaleza incompleta del microrrelato: “La esencial condensación de estas formas brevísimas [...] son propias de una escritura a un tiempo sintomática de las pautas culturales de la contemporaneidad y desestructuradora de la masificación promovida de sus estereotipos”, concluyen Tomassini y Colombo (36, 1992: 36).¹⁵

La fragmentariedad impulsada por la industria cultural actual repercute, sin duda, en la escritura y es el lector ahora quien debe reconstruir la unidad significativa. En efecto, toda minificción requiere un lector activo, que ponga en funcionamiento todas sus competencias en pos de la creación del sentido del texto. El acto de lectura no termina en el punto final, sino que sigue silenciosamente en la mente del lector: “lo que teje la extensión de la brevedad del relato lo desteje la intención creativa de las lecturas” (Cáceres Milnes y Morales Piña 2005: 13).

Otro espacio resulta revelador con respecto a los aportes teóricos alrededor de la ficción brevísima: las entrevistas. Ellas ocupan en el diseño de *Puro cuento* un lugar destacado. En la portada aparecen a continuación del título de la revista, por lo que capta rápidamente la atención del lector. Una vez abierto el ejemplar, la entrevista lo inaugura, luego de la nota editorial. La cantidad de páginas que se le dedica también es notable: no menos de cinco. En cuanto a los entrevistados, siempre constituyen grandes cuentistas. Esto se corresponde con el objetivo central de la publicación que es la difusión del cuento, no sólo como texto literario sino también como género que suscita diversos abordajes y pensamientos teóricos.

Reunir las dispersas líneas teóricas que brotan desde la espontaneidad de la entrevista resulta también fructífero para analizar cómo comienza a delinearse la identidad del microrrelato, su práctica, sus características, sus antecedentes, sus maestros. En la publicación N° 3 (1983:1-6)

¹⁵ Un trabajo de las mismas autoras mucho más amplio y exhaustivo aparece publicado en la *Revista Interamericana de Bibliografía* V XLVI, 1-4, bajo el título “La minificción como clase textual transgenérica”, 1996: 79-93. Este volumen está íntegramente dedicado a la minificción.

aparece la entrevista a Marco Denevi -me interesa aquí no el escritor consagrado por su novela *Rosaura a las diez* (1954), sino el microrrelatista de *Falsificaciones* (1966). Cuando Giardinelli le pregunta si en este último libro sus textos poseen una estructura de cuentos, si pensó este volumen como un libro de cuentos, él titubea: “quizá en el fondo yo escribí cuentos porque eso quería hacer, pero a veces por pereza, o por modestia, o por miedo, no escribí nunca el cuento original que debí haber escrito, sino las referencias de ese cuento” (3, 1986: 3). Si bien es conciente de que sus relatos son fragmentarios o incompletos, no los denomina microrrelatos o minicuentos. Los estudiosos del género sostienen que sí los escribe y que se erige en Argentina como uno de sus maestros. David Lagmanovich, en su estudio acerca de *Falsificaciones*, reconoce que son textos ligados “a configuraciones estructurales próximas, aunque no idénticas, como lo son lo fragmentario y el microcuento, o microrrelato”.¹⁶ A partir de aquí, analiza las brevísimas unidades que componen el volumen, postulando, frente a la dispersión y el fragmento, la unicidad de los relatos.

Por otro lado, el análisis del título, *Falsificaciones*, nos remite a un palimpsesto, una versión de un texto anterior, una intertextualidad que busca ser reconocida, a la vez que intenta demostrar, con malicia según Denevi, la relatividad de la historia oficial y aún de la historia inventada. El escritor no hace explícita la categoría “microrrelato”, pero colabora, sin saberlo, a su definición a través de la reflexión sobre sus propios textos: la brevedad y el fragmento, la reescritura de episodios de la literatura universal, a las que suma la ironía, la participación activa del lector, la importancia de la síntesis, sin duda trazan el camino teórico del género en cuestión.

La entrevista a Juan José Saer (11, 1988: 1-6 y 52) aporta otra cuestión interesante a la hora de delinear el perfil del microrrelato: la hibridación genérica.¹⁷ Sus palabras anuncian lo que los críticos luego van a denominar el carácter proteico de la minificción. Saer propone “volar las fronteras”, crear nuevos géneros, construir híbridos: textos de límites borrosos, a medio camino entre una novela, un cuento o un poema. Como cuentista se reconoce alejado del relato clásico, manifiesta su deseo por: “comenzar un texto con puntos suspensivos y terminarlo con puntos suspensivos” (11, 1988: 2), proyecto singular de una escritura fragmentaria llevada al extremo: ¿el relato lo crea el lector?

Su idea de romper con la estructura canónica del cuento, de asociarlo con el fragmento y la brevedad, de traspasar barreras genéricas e hibridar, habla a las claras de un acercamiento a lo que

¹⁶ Cf. David Lagmanovich (1997). “Marco Denevi y sus *Falsificaciones*” en *Microrrelatos Cuadernos de Norte y Sur*: 105-115.

¹⁷ Este tema ya fue abordado por Saer en “La literatura y los nuevos lenguajes” en César Fernández Moreno (coord.) (1972). *América Latina en su literatura*. México. S XXI-UNESCO: 301-315.

hoy denominamos “minificción”. Él mismo comenta que se encuentra explorando la escritura breve—alude a los textos de su obra *La mayor* (1976), a los cuales denomina “argumentos” con un claro propósito de velar cualquier categoría— y su gran interés por “textos donde no haya principio ni fin, y el texto sólo se mantenga por la calidad de la prosa” (11, 1988: 5); esto último, no en el sentido de bien escrita, sino una prosa que traiga “iluminaciones continuas” al lector.

Más clásico y esquemático, Enrique Anderson Imbert es entrevistado por el director de la revista en el ejemplar N° 19 (1989: 1-7, 18-19). Aquí, a diferencia de las demás entrevistas, sí aparece el microrrelato como categoría viable. En efecto, Giardinelli comienza a abordar el género justamente a través de la clasificación terminológica cuando afirma:

En casi todos tus libros aparecen cuentos breves y brevísimos, que usted suele llamar ‘cuasi-cuentos’. Esto me recuerda otras extrañas denominaciones [...] ‘Protocuentos’ o ‘Pre-textos’; Valadés los llama ‘Minicuentos’; para mí son ‘Semicuentos’, y en Estados Unidos [...] la original *four minute fiction* (19, 1989: 3).

Estos nombres diversos evidencian que una nueva forma escrituraria se ha gestado y busca identidad y autonomía.¹⁸

Anderson Imbert cita su propia obra, “casos” y “más casos” en *El grimorio* (1961) y sus “minicuentos” aparecidos especialmente en *El gato de Cheshire* (1965), postulándose él como cultor del género en cuestión. Se abre un interrogante cuando Giardinelli le manifiesta que tiene la impresión de que en Argentina no hay una tradición de cuento breve como en otros países. Al respecto, el escritor contesta que si bien no es el único que frecuenta el género —en su volumen anteriormente citado nombra a Borges, Denevi, etc— sí se erige como el precursor en Argentina de este tipo de escritura, ya que sus textos breves en *Las pruebas del caos* datan de 1946.

Quizá Anderson Imbert se piense como precursor en tanto escribió sus relatos breves a conciencia de un nuevo género; en cambio los demás no la poseían. Esto tiene que ver con el momento de producción y recepción de los textos literarios, como postula Laura Pollastri: “No es lo

¹⁸ En otra oportunidad, Anderson Imbert ha propuesto la denominación “caso”, me refiero a su *Teoría y técnica del cuento*, en donde sostiene: “El caso es lo que queda cuando se quitan accesorios a la exposición de una ocurrencia ordinaria o extraordinaria, natural o sobrenatural. Es, en fin, un esquema de acción posible, y por eso la destaco, entre las formas cortas, como la más afín al cuento”(1979: 43).

mismo un microrrelato producido como tal, que un texto leído como microrrelato”¹⁹. En efecto, relatos hoy leídos como microrrelatos como los de Leopoldo Lugones, Oliverio Girondo, Roberto Arlt, entre otros²⁰, originalmente no fueron producidos ni leídos como microrrelatos; sin embargo, con el paso del tiempo, el acto de lectura de antólogos, críticos, etc. los ha convertido en tales. Lo cierto es que Anderson Imbert es corroborado por algunos críticos como precursor del microrrelato en Argentina.²¹

En la publicación Nº 29 (1991: 2-8), aparece en el espacio de la entrevista una selección de las conversaciones reunidas bajo el título *Viaje al centro de la fábula* (1981), de Augusto Monterroso. No puede prescindirse de la palabra del guatemalteco por ser uno de los grandes microrrelatistas de Hispanoamérica. Allí, si bien sus textos no se clasifican terminológicamente, al preguntársele por su escritura concisa y breve, él responde: “La cualidad principal de la prosa es la precisión: decir lo que se quiere decir, sin adornos ni frases notorias” (29, 1991: 6); con esto propone dejar de lado la metáfora y encontrar un estilo propio. Dice haber encontrado en la fábula, por ejemplo, un espacio cómodo para expresarse; no acuerda con moralizar explícitamente y cuando se le pregunta cuál fue entonces la intención de su obra *La oveja negra y demás fábulas*, sostiene: “combatir el aburrimiento e irritar a los lectores” (29, 1991: 8). De aquí el humor de la mayoría de sus microrrelatos, un humor que no busca la carcajada, sino la sonrisa cómplice del lector.

La entrevista que cierra la publicación de *Puro cuento* (36, 1992: 2-6) la realiza la periodista Roxana Barone y no Giardinelli, ya que la entrevistada, Ana María Shua, es asesora de la revista y se prefiere evitar la relación estrecha que la une a su director. Es interesante en esta entrevista la

¹⁹ Cito la idea completa: “No es lo mismo un microrrelato producido como tal, que un texto leído como microrrelato. Estamos ante la instancia según la cual los antólogos se vuelven autores de microrrelatos: sus lecturas inscriben los textos en un corpus otro; fragmentan y des-trozan las totalidades [...] no se puede confundir la tarea de producción de los autores con la que realizan los lectores. Hay una asincronía básica entre el que produce y el que lee: siempre el lector está en el futuro del autor”. Laura Pollastri, “Piezas de un rompecabezas: ficción breve y fragmento en la literatura hispanoamericana” en Cáceres Milnes, Andrés y Morales Piña, Eddie (ed.) (2004). *Asedios a una nueva categoría textual: el microrrelato. Actas del III Congreso Internacional de Minificción*. Chile. Ediciones Facultad de Humanidades, Universidad de Playa Ancha, Valparaíso: 219-232.

²⁰ Cf. David Lagmanovich (1997). “Para un censo de microrrelatos argentinos” en *Microrrelatos*, Bs. As.-Tucumán: Cuadernos de Norte y Sur: 97-104.

²¹ Tomassini-Colombo lo hacen en el ensayo publicado en *Puro cuento* abordado en el presente trabajo. Ellas sostienen: “La declarada predilección de Enrique Anderson Imbert por las formas narrativas breves [...] es ostensible desde temprano en su producción literaria. Desde 1946 gana espacio progresivamente [...] razón que nos mueve a señalarlo como uno de los precursores del minicuento en el ámbito hispanoamericano y especialmente en Argentina” (36, 1992: 34).

relación que se establece entre la prensa, órgano moderno, y la producción de cuentos, porque remite, de alguna manera, a los orígenes modernistas del microrrelato.²² Hacia fines del siglo XIX, muchos escritores modernistas encuentran en el periódico un lugar viable para la publicación de sus relatos, espacio reducido que los obligaba a no traspasar cierta cantidad de palabras.²³ En este sentido, Shua comenta que el haber estudiado Letras no le dio ni le quitó nada con respecto a su escritura, pero haber trabajado como redactora en un periódico le sirvió de mucho a la hora de escribir cuentos breves. De todas maneras, apunta que nunca le costó resumir pues la síntesis ya era intrínseca a ella.

Por otro lado, puede perfilarse a partir de sus dichos cómo era el público lector de la época cuando sostiene que su obra favorita es *La sueñera*: “Lo que a la gente menos le gustó [...] Aunque entiendo que es un género raro [...] esa cosa de ser cuentos tan breves. Es raro porque en muy pocas líneas hay que encontrar una situación...” (36, 1992: 4); esto demuestra que, a principios de los noventa, los microcuentos aún no son de lectura masiva. También sostiene, como la mayoría de los entrevistados, que el lenguaje poético no es lo esencial. Y cuando se le pregunta acerca de si su “raro” libro tiene antecedentes, postula como maestros del género en Argentina a Isidoro Blaisten y a Denevi.

A continuación de la entrevista, se publican seis microrrelatos inéditos de la autora, los cuales conformarán su libro *Casa de geishas*, el cual estaba por salir al mercado. Manifiesta su conformidad con estos pequeños textos que, sin duda, son de su preferencia. Frente al pedido de una definición de “minificción”, ella contesta simplemente que se define por la extensión y no profundiza sobre el tema.

Los microrrelatos de Ana María Shua, considerada actualmente una escritora fundamental entre los microrrelatistas de los noventa, tienen una gran difusión entre las páginas de *Puro cuento*. Los volúmenes *La sueñera* (1992) y *Casa de geishas* (1996) constituyen para la crítica ejemplos paradigmáticos de libros compuestos sólo de microrrelatos, concebidos como tales.

²² David Lagmanovich estudia las raíces modernistas del microrrelato en su volumen *Microrrelato* (1997: 56-60).

²³ Horacio Quiroga en “Crisis del cuento nacional” desarrolla la problemática relación del escritor con el periódico y sus criterios editoriales (en *Idilio y otros cuentos*, T. XIII, Montevideo, 1945: 35-40).

Desde el margen hacia el margen: un recorrido posible

Dentro del recorrido geográfico que propone *Puro cuento* resulta interesante el recorte que se establece con respecto a los escritores que producen en el interior de nuestro país. Para esto, cabe reflexionar, en primera instancia, ¿cuál es el concepto de “literatura regional” que subyace en la revista?

En el ejemplar N° 20 (1990: 30-33) aparece publicada una conferencia pronunciada por Mempo Giardinelli con motivo del Primer Encuentro de Escritores de la Región Guaranítica (noviembre 1989), en Misiones, bajo el título “Reflexiones sobre la literatura regional: el escritor en y del interior”. En primer lugar, explica la diferencia existente entre “escritores en el interior” -aquellos que viven alejados del centro de poder, es decir, Buenos Aires- y “escritores del interior”²⁴ -aquellos nacidos en las provincias, pero que no necesariamente habitan en ellas. Ambos poseen una mirada descentrada sobre lo literario. En segundo lugar, sostiene que vivir en la capital cultural no es equivalente a consagración, a gloria, a publicación, a propaganda. Esto es un mito falso, ya que la grandeza de una obra reside en la creación literaria misma, no en el origen del autor.

Por otro lado, desdeña el término “regional” en tanto no sea “afirmación de identidad” (20, 1990: 32) para poder reconocernos y reconocer a otros e integrarnos. Hablar de regionalismos no es valioso ni defendible para Giardinelli, ya que:

si la literatura se atrinchera en la desconfianza hacia todo lo ajeno, se empobrece [...] cuando la literatura regional es cultora del tradicionalismo y se queda en el matiz folklórico, se achica a sí misma y [...] termina siendo reaccionaria. Y es que si una literatura regional se queda encerrada porque tiene miedo a crecer y a intercambiar, a modificarse y a vivir en crisis, me parece que va camino de ser una literatura destinada a la mediocridad (20, 1990: 33).

De esta manera, su pensamiento aboga por la fusión latinoamericana y exhorta a todos a pensar no en los límites que dividen tal o cual región

²⁴ El subrayado es del texto original.

literariamente, sino a repensar qué está pasando con la literatura argentina, sin un marco de cultura nacional.

La publicación N° 6 -primer aniversario de *Puro cuento* (sept./oct. 1987)- puede tomarse como un ejemplo paradigmático, ya que se propone como central “la cuentística que se escribe en las provincias argentinas [...] cuentistas que, del norte a la pampa, de la montaña al llano, del litoral a la patagonia, en general no encuentran espacios editoriales en los medios porteños” (6, 1987: retiración de tapa).²⁵

Se rescata, en una extensa entrevista, a Juan Filloy, “la injusticia más evidente de nuestra literatura. Un lujo de la frivolidad nacional, un grotesco del centralismo mafioso de los grupos culturales dominantes” (6, 1987: 1), sentencia la introducción a la entrevista, en clara alusión al olvido de este gran escritor. De él se publican tres cuentos desconocidos, y el recorrido sigue su marcha con relatos de Carlos Antognazzi (Santo Tomé, Santa Fe), William Mateo Firpo (Paraná), Ema Wolf (Carapachay, provincia de Buenos Aires), Julio Carreras (Guasayán, Santiago del Estero), Juan Carlos Moisés (Sarmiento, Chubut), Diego Angelino (nacido en Entre Ríos, residente en El Bolsón, Río Negro), Enrique Luis González (Trelew, Chubut), Estela Cerezza (Gaiman, Chubut) -estos dos últimos, autores desconocidos que resultaron elegidos para su difusión en el espacio del Taller Abierto- entre otros.

La revista configura un sistema propio de autoridades -escritores que producen en el interior, desconocidos o injustamente olvidados- que propone, sin lugar a dudas, un canon alternativo al vigente; en palabras de Giardinelli, el objetivo es mostrar “la otra cara del espejo del cuento argentino de los 80” (8, 1988: 31). En el caso de la región patagónica, en este número aniversario se publican cuatro escritores de la misma: dos que actualmente tienen obra publicada (Angelino y Moisés) y dos inéditos (González y Cerezza).

Entre ellos, me detengo en el microrrelato del chubutense Enrique Luis González, “Los alfileres del 82” (6, 1987: 56). Este escritor novel y joven elige la brevedad, la condensación, el impacto y la intensidad para desequilibrar al lector en pocas líneas -alrededor de unas 400 palabras. El brevísimo texto gira en torno de la guerra de Malvinas. La configuración ficcional de este hecho

²⁵ Para un análisis más completo del ejemplar N° 6 de *Puro cuento*, véase: Gabriela Espinosa. “Un lugar de reflexión: *Puro cuento* (Argentina, 1986-1992)” en *Actas de las 7° Jornadas Nacionales de investigadores en comunicación*. “Actuales desafíos de la investigación en comunicación. Claves para un debate y reflexión transdisciplinaria”. Red Nacional de Investigadores en Comunicación. Gral. Roca, Facultad de Derecho y Ciencias Sociales, Universidad Nacional del Comahue, 13 al 15 de noviembre de 2003. CD Rom, ISSN: 1515-6362.

histórico a partir de la mirada de un escritor de 22 años, llama la atención. La selección del recuerdo activa la memoria “herida”²⁶ del pueblo argentino: se pone en narración para no olvidar parte de una historia que nos constituye como nación.

El lector reconoce el referente no porque esté nombrado directamente, sino por la selección léxica que realiza el narrador: primero, el título nos remonta a una fecha específica, el 82, luego se construye un campo semántico a partir de palabras como “isla”, “arma”, “borceguíes”, “chaqueta verde”, “cabo primero”, “medalla de identificación”, entre otras. El personaje no quiere contar la guerra, sino festejar su cumpleaños, pero el intentarlo sólo acentúa la indiferencia, la soledad, el hambre. El refugio en el recuerdo, entonces, constituye la única escapatoria. “Permanecieron en el pozo hasta que fueron localizados. Ninguno de los dos tenía medalla de identificación. Ni cadena. Ambos cantaban el ‘feliz cumpleaños’. Llevaban tres años cantándolo” (6, 1987: 56). Este final condensa el sentimiento de muchos jóvenes combatientes de Malvinas: en primer lugar, la pérdida de la identidad, el no querer ser argentino ya que descartan la medalla que los identifica; en segundo lugar, la eterna espera de volver al calor del hogar, para por fin despegar los alfileres del dolor; por último, la cruda conciencia de la muerte inminente.

“Los alfileres del 82” entrecruza historia y ficción, configurando la trama narrativa desde la memoria de una víctima de Malvinas, que sólo busca afecto en el día de su cumpleaños. Como puede observarse, González no apela a una temática regional, ni a la descripción de paisajes y personajes típicos del lugar; por el contrario, activa la memoria colectiva de un país, centrándose en Malvinas: la única guerra del siglo XX en la Argentina; jóvenes mandados a la trinchera a defender la nación sin entender bien de qué se trata; la resistencia infructuosa frente a un poder instituido que los avasalla.

En suma, lo interesante es que *Puro cuento* ha difundido masivamente gran cantidad de escritores de las provincias, cultores del cuento y de las formas breves, que cohabitan casi en la misma proporción con los ya consagrados.

Fin del recorrido: a modo de cierre

²⁶ Sigo aquí los lineamientos teóricos de Paul Ricoeur (1999). *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, Madrid: Arrecife.

A través de este amplio recorrido, se pone de manifiesto que *Puro cuento* aparece en el campo cultural argentino como un espacio heterogéneo en el que se cruzan diversos géneros: cuentos, microrrelatos, reflexiones ensayísticas sobre éstos, entrevistas a expertos escritores o teóricos del género, etc. Por otro lado, inaugura lugares de intercambio con el público, mediante la convocatoria a concursos de cuento breve, talleres abiertos de escritura²⁷, campañas de promoción de la lectura, entre otros.

A lo largo de seis años, *Puro cuento* abre sus puertas a todos los lectores y escritores de cuentos. Para esto, trabaja a contrapelo del canon literario y académico de los ochenta y construye el propio, no sólo poniendo al cuento y sus formas brevísimas en un lugar de privilegio en detrimento de la novela, sino también configurando un conjunto de escritores que ocupan un lugar “excéntrico” en la literatura hispanoamericana. Los olvidados que revaloriza la revista no se agotan sólo en los escritores de las provincias, sino también cobra vigor la producción literaria escrita por mujeres²⁸; la literatura infantil²⁹, desvalorizada por la “gran literatura”; la publicación de escritores desconocidos, seleccionados en los diversos concursos de cuento breve y en los talleres, entre otros.³⁰

El rescate de los escritores que producen en el interior del país no alberga la concepción de una literatura “regional” o “provinciana”, con características intrínsecas y diferenciables. Esto pudo visualizarse a través del análisis del microrrelato de Enrique González, quien no describe vientos patagónicos ni individuos pintorescos del sur; sus relatos carecen de matiz folklórico o regionalismos. El autor recupera la voz de los caídos en Malvinas, reactivando la memoria de un país alrededor de un suceso fundante en nuestra identidad nacional. Asimismo, indaga en nuevas formas de narrar: en el breve espacio de unas pocas líneas explora la riqueza del lenguaje, escamoteando sucesos, sugiriendo a través de una cuidada selección léxica. Quizás sea el aprendizaje de la generación de, siguiendo a Martín Prieto,

²⁷ Mempo Giardinelli se ve influenciado no sólo por la revista mexicana *El cuento* (1939, cinco números; 1964-1994) sino también por la revista *Taller* (México, 1938-1941).

²⁸ A ellas se les dedica varios fascículos de la revista; por otro lado, se organizan jornadas sobre “Mujeres y Escritura”.

²⁹ En el número 7, se realiza una entrevista a María Elena Walsh, comienzan a publicarse cuentos infantiles y, más adelante, se edita, junto con la revista, el fascículo *Puro chico*.

³⁰ Esto no quiere decir que los escritores consagrados no se publiquen, aparecen, en efecto, autores como: Franz Kafka, Edgar Allan Poe, Horacio Quiroga, Leopoldo Lugones, Rubén Darío, entre otros. Lo notable es que éstos convivan de manera equilibrada con autores desconocidos.

un grupo de narradores nacidos y criados en las provincias [Antonio Di Benedetto, Daniel Moyano, Juan José Hernández, Juan José Saer] que, sin conformar explícitamente un movimiento, operan casi simultáneamente sobre los temas privilegiados del regionalismo –ambiente, paisaje, costumbres, modalidades del habla-, pero desesclerosándolos de las convenciones miméticas de la literatura regional, eludiendo entonces la pura referencialidad, el documentalismo, el pintoresquismo, el folklorismo y el costumbrismo, devolviéndolos a la literatura y ampliando de este modo la topografía de la narrativa argentina (2006: 351-352)

Puro cuento no propone diferenciar una literatura “del interior” de una literatura “de Buenos Aires”; por el contrario, constituye un muestrario de un mosaico de voces autorales, de una literatura argentina representativa de cada punto geográfico del país.

Con respecto a la difusión del microrrelato, éste tiene cada vez mayor incidencia en la revista. Esto es producto, por un lado, de la respuesta positiva e interesada del público lector con respecto a esta nueva forma escrituraria; y, por otro, el éxito suscitado por el Taller abierto y el Concurso de cuentos breves. El impulso de esta práctica resulta fundamental en tanto: “determina un campo propicio para un cambio en la lectura de estos textos. Resitúa la lectura desde un orden diferente. Mejor dicho: dota de un orden a lo que fuera planteado como desorden. Legitima y legaliza una actividad eminentemente subversiva” (Pollastri 2006: 33).

En el transcurso de los seis años de publicación, encontraron su espacio alrededor de 775 cuentos, de los cuales 420 son microrrelatos³¹, es decir que éstos constituyen un 54,2% del total, tal porcentaje no es menor pues revela que las formas brevísimas constituyen más de la mitad de los textos literarios publicados. Esto atraído aparejado, en consecuencia, la inquietud de definirlos: se observa cómo, a medida que estos textos van adquiriendo mayor importancia en la revista, comienzan a sumarse abordajes teóricos en torno al tema. Si bien son sólo cinco los estudios críticos que aparecen en toda la publicación, resultan sumamente enriquecedores, ya que contribuyen a sistematizar una

³¹ Se tuvo en cuenta para realizar el recuento aquellos textos que no superasen las 300 palabras, por lo que textos más extensos como “La migala” (21, 1990: 16), entre otros, no se han contabilizado. Este criterio de selección radica en encontrar un número de palabras promedio entre las distintas reflexiones acerca de la extensión del microrrelato realizada por diversos teóricos del género. Cf. nota N° 9 del presente trabajo.

incipiente teoría frente a un nuevo fenómeno literario escasamente estudiado y de poca difusión.

Así como se definen características, se alzan también fundadores o bien precursores del género: Julio Torri, escritor mexicano, y el español Ramón Gómez de la Serna, cuyos textos breves datan de 1917. También comienza a configurarse un canon de cultores del microrrelato tales como: Jorge Luis Borges, Juan José Arreola, Augusto Monterroso, René Avilés Fabila, Enrique Anderson Imbert, Marco Denevi, Ana María Shua, Andrés Caicedo, Consuelo Triviño Anzola, por nombrar sólo los hispanohablantes.

Las entrevistas, por su parte, complementan el estudio teórico de la narrativa brevísima con diversas reflexiones, cada cuentista de acuerdo a su propia experiencia de lo breve. Algunos pensamientos se alejan entre sí: por un lado, un Anderson Imbert rígido y esquemático, que se erige como precursor del microrrelato en Argentina; y, en el otro extremo, una Ana María Shua espontánea y sin decálogos; o Saer, rompiendo toda preceptiva y frontera, filiándose con Macedonio Fernández. Por otro lado, mientras Monterroso y Denevi tachan, pulen y reescriben para lograr la precisión; Shua lleva la síntesis consigo misma y ha tenido que “aprender a amplificar” (36, 1992: 4). Más allá de las distancias, todos son conscientes de su trabajo en el borde: “que el cuento no sea novela ni poema ni ensayo, y que a la vez sea ensayo y novela y poema siempre que siga siendo esa cosa misteriosa que se llama cuento”, en palabras de Monterroso (29, 1991: 6). Y es en esa indefinición donde se instala el microrrelato por aquellos años.

El microrrelato hispanoamericano prolifera inusitadamente hacia fines del siglo XX. Actualmente, no sólo es la forma elegida por muchos escritores sino que también el discurso crítico se encuentra muy interesado en el tema, esto lo demuestra la realización de seis congresos internacionales sobre el tema.³² Por otro lado, se observa su inserción en los

³² El I Congreso Internacional de Minificción se celebró en México (1998), coordinado por Lauro Zavala; el segundo se realizó en España (2002), bajo la tutela de Francisca Noguero Jiméñez; el

programas de estudio, tanto de universidades como de escuelas medias y primarias. Además encuentra, por su brevedad, espacios de legitimación, precisamente, en las revistas literarias y los suplementos culturales.³³ En fin, corre el siglo XXI y la escritura de lo breve ya no es marginal, estamos frente a la inserción de este nuevo género al canon oficial de la literatura. La minificción, siguiendo a Laura Pollastri, se ha movido astutamente en el campo cultural desde los bordes y el desequilibrio de los cánones establecidos hacia un nuevo orden: “La emergencia de un nuevo orden y de un nuevo sistema, traza una cronología: producción esporádica (carácter subversivo), legitimación: concursos, antologías, estudios críticos; producción sistemática: (re) producción de un nuevo orden” (Pollastri 2006: 36).

En efecto, resulta fundamental reconocer en Argentina a la revista *Puro cuento* como uno de los principales espacios fundacionales en el proceso de legitimación del microrrelato: por su masiva publicación y difusión, por fomentar su escritura a través de los concursos literarios y los talleres abiertos, por alojar estudios críticos y entrevistas que ayudaron a delinear su teoría. A partir del estudio de sus fascículos, he podido reconstruir inversamente el camino de la formación teórica del microrrelato: digo “inversamente” porque he partido desde el conocimiento pleno del género en cuestión -brindado por la multiplicidad de estudios críticos existentes al día de hoy- hacia los orígenes de una teoría en gestación, que comenzaba a perfilar las características de un nuevo género a través de las voces de sus propios cultores y de unos pocos críticos interesados en el tema. Así es como se entretajan genealogías y se erigen maestros diversos, se

tercero, en Chile (2004), estuvo bajo la dirección de Juan Armando Epple; el cuarto ocurrió en Suiza (2006), con la supervisión de Irene Andrés Suárez; el quinto, en Neuquén (2008), organizado por Laura Pollastri; finalmente, el sexto tuvo su sede en Colombia (2010), a cargo de Guillermo Bustamante Zamudio y Henry González.

³³ Dentro de la prensa cultural actual, vale destacar el papel pionero que tuvo el suplemento “Cultura”, del periódico *Perfil*, en incorporar una sección fija denominada “Microrrelatos” desde su primera publicación en diciembre de 2005. Darle prioridad como único género de ficción a publicar y dotarlo de identidad propia habla a las claras de la autonomía y el reconocimiento que hoy ha cobrado esta práctica escrituraria.

exploran terminologías y características, todo en el marco de una publicación literaria que brindó su espacio para que estas reflexiones hoy se conviertan en valiosos testimonios.

La pluralidad de textos y de autores que la revista *Puro cuento* convoca afirma, sin duda, su política democrática: cultura y democracia se implican una a la otra, se complementan. El empobrecimiento cultural por el que atraviesa el país en esos años, surgido en la dictadura militar y potenciado en la democracia por la falta de políticas culturales adecuadas, es denunciado en reiteradas ocasiones. Es por esto que desde la intención explícita de intervenir en la coyuntura, *Puro cuento* surge como una apuesta fuerte y desequilibradora del *status quo*. Descentrada del grupo dominante de revistas culturales de la época, explora el margen con la publicación y el estudio del microrrelato y abre vías de comunicación con el interior del país; impulsando, en definitiva, una literatura argentina no reducida a Buenos Aires, una literatura latinoamericana, universal, donde lo central es disfrutar libremente de la lectura y la producción de *puros cuentos*.

Bibliografía

a. Fuente primaria

Puro cuento, Argentina, 1982-1986, Mempo Giardinelli editor.

b. Bibliografía consultada

Altamirano, Carlos. "El intelectual en la represión y en la democracia" en *Punto de vista* (1986), Nº 28, noviembre: 1-4.

Anderson Imbert, Enrique (1979). *Teoría y técnica del cuento*. Buenos Aires. Marymar.

Bourdieu, Pierre (1983). "Campo intelectual, campo del poder y habitus de clase", en *Campo del poder y campo intelectual*. Buenos Aires. Folios Ediciones, 1983: 9-35.

Cáceres Milnes, Andrés y Morales Piña, Eddie (eds.) (2004). "Prólogo", en *Asedios a una nueva categoría textual: el microrrelato. Actas del III Congreso Internacional de Minificción*. Chila. Ediciones Facultad de Humanidades, Universidad de Playa Ancha, Valparaíso: 7-14.

Espinosa, Gabriela. "Un lugar de reflexión: *Puro cuento* (Argentina, 1986-1992)", en *Actas de las 7° Jornadas Nacionales de investigadores en comunicación*. "Actuales desafíos de la investigación en comunicación. Claves para un debate y reflexión transdisciplinaria". Red Nacional de Investigadores en Comunicación. Gral. Roca, Facultad de Derecho y Ciencias Sociales, Universidad Nacional del Comahue, 13 al 15 de noviembre de 2003. CD Rom, ISSN: 1515-6362.

Fernández-Beschtedt, Mercedes (2004). "De *Sudden fiction* a *Ficción Súbita*. Traducción, antología, microrrelato" en Cáceres Milnes, Andrés y Morales Piña, Eddie (eds.): *Asedios a una nueva categoría textual: el microrrelato. Actas del III Congreso Internacional de Minificción*. Chile. Ediciones Facultad de Humanidades, Universidad de Playa Ancha, Valparaíso: 73-81.

Fowler, Alistair (1988). "Género y Canon", en Garrido Gallardo, Miguel (comp.): *Teoría de los géneros literarios*. Madrid. Arco/Libros.

Gallone, Osvaldo (1999). "El magisterio del cuento (*El grillo de papel* y *El escarabajo de oro*)", en Sosnowski, Saúl (ed.): *La cultura de un siglo: América Latina en sus revistas*. Buenos Aires. Alianza Editorial: 493-501.

Glowinski, Michael (1993). "Los géneros literarios", en Angenot, M. et al (comp.): *Teoría literaria*. México. Siglo XXI: 93-109.

Howe, Irving y Ilana Wiener Howe (1982). "Introduction", en *Short Shorts: An Anthology of the Shortest Stories*. Boston. David R. Godine: ix-xvii.

Koch, Dolores (1981). "El micro-relato en México: Torri, Arreola, Monterroso y Avilés Fabila", en *Hispanamérica*, Vól. X, Nº 30: 123-130.

Lagmanovich, David (1997). *Microrrelatos*. Bs. As.-Tucumán. Cuadernos de Norte y Sur.

---. "La extrema brevedad: microrrelatos de una y dos líneas", en *Katatay. Revista crítica de literatura latinoamericana* (2006), Nº 3/4, mayo: 37-50.

---, y Laura Pollastri (eds.) (2006). *Microrrelatos argentinos. Antología de narraciones brevísimas*. Gral. Roca. Publifadecs.

Patiño, Roxana (2004). "Las revistas literarias latinoamericanas y el descentramiento de la cultura libresca", en *Actas de las II Jornadas Patagónicas de Estudios Latinoamericanos*. Neuquén. Centro Patagónico de Estudios Latinoamericanos, Departamento de Letras, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional del Comahue. CD Room, ISBN: 987-1154-07-0.

Prieto, Martín (2006). "Capítulo 12", en *Breve historia de la literatura argentina*. Bs. As. Taurus: 321-355.

Pollastri, Laura (1994). "Una escritura de lo intersticial: Las formas breves en la narrativa hispanoamericana contemporánea" en Azar, Inés (ed.): *El puente de las palabras. Homenaje a David Lagmanovich*. Washington. Interamer: 341-352.

---. "Los rincones de la gaveta: memoria y política en el microrrelato" en Riera, Miguel (ed.), *La minificción en Hispanoamérica de Monterroso a los narradores de hoy*, en *Revista de literatura Quimera* (2002), Nº 211-212, Barcelona, Febrero.

---. "Del papel a la red: lugares de legitimación de la minificción" en *Actas de las 7º Jornadas Nacionales de investigadores en comunicación*. "Actuales desafíos

- de la investigación en comunicación. Claves para un debate y reflexión transdisciplinaria". Red Nacional de Investigadores en Comunicación. Gral. Roca, Facultad de Derecho y Ciencias Sociales, Universidad Nacional del Comahue, 13 al 15 de noviembre de 2003. CD Rom, ISSN: 1515-6362.
- (2004). "Piezas de un rompecabezas: ficción breve y fragmento en la literatura hispanoamericana", en Cáceres Milnes, Andrés y Morales Piña, Eddie (eds.): *Asedios a una nueva categoría textual: el microrrelato. Actas del III Congreso Internacional de Minificción*. Chile. Ediciones Facultad de Humanidades, Universidad de Playa Ancha, Valparaíso: 219-232.
- . "Desbordes de la minificción hispanoamericana" en *Revista Katatay. Revista crítica de literatura Latinoamericana* (2006), Nº 3 / 4, ISSN 1669-3868, mayo: 31-36.
- . (ed.) (2007). *El límite de la palabra. Antología del microrrelato argentino contemporáneo*. Palencia: Menoscuarto.
- . (ed.) (2010). *La huella de la clepsidra: El microrrelato en el siglo XXI*. Buenos Aires. Ediciones Katatay.
- Quiroga, Horacio (1945). "La crisis del cuento nacional", en *Idilio y otros cuentos*, T. XIII. Montevideo: 35-40.
- Ricoeur, Paul (1999). *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid. Arrecife.
- Rojo, Violeta. "El minicuento, ese (des)generado" en *Revista Interamericana de Bibliografía* (1996), Vol. XLVI, Nº 1-4: 39-47.
- Saer, Juan José (1972). "La literatura y los nuevos lenguajes", en Fernández Moreno, César (coord.): *América Latina en su literatura*, México. S XXI-UNESCO: 301-315.

Said, Edward (1997). *Representaciones del intelectual*. Barcelona. Paidós.

Sarlo, Beatriz (1999). "Punto de vista: una revista en dictadura y en democracia" en Sosnowski, Saúl (ed.): *La cultura de un siglo. América Latina en sus revistas*. Buenos Aires. Alianza Editorial: 525-533.

--- (1990). "Intelectuales y revistas" en Fell, Claude. *El discurso cultural en las revistas latinoamericanas (1940-1970)*, París: Cahiers du CRICCAL: 9-16.

Tomassini, Graciela y Colombo, Stella Maris. "La minificación como clase textual transgenérica" en *Revista Interamericana de Bibliografía* (1996), Vol XLVI, N° 1-4: 79-93.

Zavala, Lauro, "El cuento ultracorto: hacia un nuevo canon literario" en *Revista Interamericana de Bibliografía* (1996), Vol XLVI, N° 1-4: 67-77.

--- (Selección y prólogo) (2000). *Relatos vertiginosos. Antología de cuentos mínimos*. México. Alfaguara.