

MINIGOTICIDADES: ALGUNAS DISCUSIONES SOBRE EL MICRORRELATO DE TERROR CONTEMPORÁNEO EN LATINOAMÉRICA

KAREN CALVO DÍAZ
UNIVERSIDAD DE COSTA RICA

Recibido: 30/11/2019
Aceptado: 15/01/2020

*Una buena ley sería 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.*

AUGUSTO MONTERROSO

RESUMEN

Las reflexiones en torno a los alcances de la minificción y su vínculo con la estética de terror en manifestaciones contemporáneas alimenta la presente disertación que busca demostrar cómo la brevedad del relato en el siglo XXI puede alcanzar el mismo efecto que el logrado en siglos anteriores, como el decimonónico, por géneros más tradicionales como el cuento y la novela. A la luz de cuatro relatos escritos por Norberto Luis Romero (Argentina), Ana María Fuster (Puerto Rico), Vanessa Núñez Handal (El Salvador) y Fernando Iwasaki (Perú) se discuten algunos temas que imperan en estas minitextualidades como la infancia, la muerte y lo grotesco, junto a una tensión levemente sostenida y siempre secundada por un lector dispuesto al disfrute de la concisión.

PALABRAS CLAVE: microrrelato, terror, narrativa, gótico, lector.

ABSTRACT

This paper aims to reflect on the scopes of minifiction and its connection to aesthetics of horror in contemporary manifestations, which intends to demonstrate how the brevity of stories in the XXI century could reach the same effect as the achieved one in previous centuries by more traditional genres like tales or novels, as was the case with XIX century. In the light of four stories written by Norberto Luis Romero (Argentina), Ana María Fuster (Puerto Rico), Vanessa Nuñez Handal (El Salvador) and Fernando Iwasaki (Perú), we discuss some issues that predominate in this mini-textualities, such as childhood, death and the grotesque, along with a slightly sustained tension, always supported by a reader who is disposed to enjoy brevity.

KEYWORDS: minifiction, terror, narrative, gothic, reader.



DE LAS MINIGOTICIDADES CONTEMPORÁNEAS

¿Puede un relato de terror ser efectivo en pocas palabras? Para contestar esta pregunta nos amparamos en las consideraciones que, desde *Método de composición* (1846), el maestro de terror estadounidense, Edgar Allan Poe, elabora sobre lo relativo a la extensión y a esa conceptualización tan cara a las narraciones de miedo denominada como “efecto”:

La consideración primordial fue ésta: la dimensión. Si una obra literaria es demasiado extensa para ser leída en una sola sesión, debemos resignarnos a quedar privados del efecto, soberanamente decisivo, de la unidad de impresión; porque cuando son necesarias dos sesiones se interponen entre ellas los asuntos del mundo, y todo lo que denominamos el conjunto o la totalidad queda destruido automáticamente.

Pero, habida cuenta de que *coeteris paribus*, ningún poeta puede renunciar a todo lo que contribuye a servir su propósito, queda

examinar si acaso hallaremos en la extensión alguna ventaja, cual fuere, que compense la pérdida de unidad aludida. Por el momento, respondo negativamente. Lo que solemos considerar un poema extenso en realidad no es más que una sucesión de poemas cortos, es decir, de efectos poéticos breves. Es inútil sostener que un poema no es tal sino en cuanto eleva el alma y te reporta una excitación intensa: por una necesidad psíquica, todas las excitaciones intensas son de corta duración. Por eso, al menos la mitad del “Paraíso perdido” no es más que pura prosa: hay en él una serie de excitaciones poéticas salpicadas inevitablemente de depresiones. En conjunto, la obra toda, a causa de su extensión excesiva, carece de aquel elemento artístico tan decisivamente importante: totalidad o unidad de efecto (pp.2-3).

De acuerdo con la cita anterior, no existe estéticamente una riña entre la brevedad y el efecto de terror; aunque ello pareciera contrario a lo que mostraban sendas novelas góticas del periodo clásico inglés, cuyo recurso extensivo se debía en parte al desarrollo de un exacerbado detallismo argumental amparado, también, en el recurso de los textos editados por entregas que mantenían en vilo la curiosidad de los lectores.

Los recientes estudios sobre la minificción, como los de Lauro Zavala (1993) y Violeta Rojo (1996), han esclarecido algunas dudas sobre el origen, la evolución y la importancia de un tipo de relato del que principalmente la literatura contemporánea ha sacado provecho en tanto que privilegia aspectos como la economía de lectura. Asimismo, la “estructura proteica” de esta nueva forma escritural ha permitido la confluencia de multiplicidad de discursos, subgéneros y demás componentes que antes se creían exclusivos de los, al aparecer, sobrevalorados “géneros mayores”.

Con este debate inicial nos proponemos, si no resolver, al menos sí elaborar algunas consideraciones de un aspecto que nos ha parecido problemático en la literatura contemporánea de terror y que sometemos básicamente a dos interrogantes iniciales: ¿cómo construyen la atmósfera de terror las minificciones contemporáneas? y ¿cómo son capaces el humorismo y el sarcasmo, propios de la minificción, coexistir en algunos relatos de naturaleza gótica?

Valorando juicios como la doble marginalidad de los relatos seleccionados por su extensión y por su componente de terror, no pocas

veces concebido antiacadémico y calificado en ocasiones como un material de poca relevancia para la teoría literaria, se analiza el intento por readecuar a la minificción temas típicos de los relatos universales de terror como son las historias de aparecidos, la representación de los espacios mortuorios, la construcción de una niñez perversa y la presencia de los personajes arquetipos.

Para una ejemplificación más concreta, basamos esta lectura en cuatro minirrelatos contemporáneos, escritos por autores latinoamericanos: Norberto Luis Romero (Argentina), Ana María Fuster (Puerto Rico), Vanessa Núñez Handal (El Salvador) y Fernando Iwasaki (Perú). En ellos converge la idea de la brevedad y el terror como un claro síntoma de novedad técnica, pero también como parte de una propuesta posmoderna, cuya eficacia se basa en la imperancia de la rapidez e intensidad de los efectos.

En repetidas ocasiones, se ha señalado el hecho ajeno que resultó, hasta hace un tiempo, el fenómeno gótico en el contexto de la literatura latinoamericana. No pocas historiografías han hecho eco en que esta tendencia se consolidó en Europa a finales del siglo XVIII y que su etapa de vigor se asienta durante todo el siglo XIX, como parte de una urgencia por escenificar los temores reales a partir de desdoblamientos, figuraciones y representaciones simbólicas que construyeron un imaginario rehecho en los albores de la modernidad.

La dinámica socio-histórica en el continente americano ha provocado que la representación de estos temores reales adquirieran fuerza en algunas zonas más que otras; justo los centros de mayor contacto europeo han sido los propiciadores de una escritura abundantemente asociada al sentimiento de terror y, si no de este, al menos sí de los discursos de lo fantástico.

México, Argentina, Perú y, en alguna medida, Chile se convirtieron durante el siglo XX en los países con mayor cantidad de textos de esta naturaleza, un registro que ha estado determinado, a todas luces, por el intercambio de conocimiento con el viejo continente, pero también con una separación necesaria entre el ejercicio literario y el acto social o político; es decir, que la literatura fantástica y su homóloga gótica han surgido en ambientes en los que se ha superado el correlativo realista y se ha favorecido el carácter estético de la literatura.

En este favorecimiento las modalidades de presentación han sido diversas: desde la consecución de la clásica novela según la versión europea, hasta la introducción de aspectos que podrían definirse como eminentemente americanos, así el gótico se flexibiliza y comienza a coquetear con formas genéricas que desde el viejo modelo eran impensables.

La innovación, desde nuestra perspectiva, no puede ser solo por un cambio de escenario –aunque es claro que el hecho cronotópico ha introducido una de las grandes diferencias–. Tampoco ha estado restringida la novedad al plano temático o argumental, pese a que sí hay tendencias muy específicas como el uso del mito amerindio en las narrativas de terror, la rememoración de terrores coloniales, el empleo de leyendas prehispánicas, el uso de la complejidad política del momento para la figuración de monstruos, entre otros. Más aún, consideramos que aunado a ello, uno de los aspectos verdaderamente nuevos para el caso latinoamericano es la búsqueda de una estructura que combina rasgos de lo gótico-fantástico con tintes de la posmodernidad.

Desde la noción más clásica, debe recordarse que el paradigma de la brevedad no siempre estuvo ligado a los primeros textos de naturaleza gótica entre los que más bien se consideraba que a mayor extensión, mayor concentración del sentimiento de terror. En este sentido, cabe hacer la diferencia entre los distintos niveles o efectos de este sentimiento tal y como lo proponen teóricos como Fred Botting (1995), David Punter y Glennis Byron (2004), para quienes, por ejemplo, el “Terror Gótico” está relacionado con una incursión de lo fantástico dentro del relato, interesado en producir un impacto fuerte en el lector que lo mantenga en atenta expectación; implementa para ello una serie de recursos y estrategias a fin de generar un goce escalofriante e imaginario.

Situación diferente se produce con el “Horror Gótico” o “Gótico Horrorífico”, en el cual la violencia y el mal, en todas sus dimensiones, priman antes que el suspenso o el misterio. Esto quiere decir que esta forma del gótico se caracteriza por presentar lo sobrenatural de la forma más explícita, atroz, cruel, grotesca y macabra posible. En esta modalidad se consolidan, entonces, los héroes moralmente ambiguos, determinados a partir de la figura del monstruo, el desarrollo de la introspección psicológica y la representación de una psique en conflicto.

Patologías nefastas, contradicciones morales, éticas y religiosas y la ejecución de toda suerte de transgresiones sociales van a ser ahora las responsables de generar el goce estético del gótico. La muerte, la sexualidad, el crimen y los desafíos de la modernidad son excusa propicia para construir el horror que, a no dudarlo, es quizá el ingrediente fundamental de mucha de la escritura contemporánea.

Con este panorama que pareciera requerir un complejo estructural, cabe preguntarse si en un cuento hipercorto es posible sostener algunas

de las pasiones como efecto de lectura. Revisamos para ello la definición de Rojo (2009), quien considera que la naturaleza y efectividad de estas narraciones reside justamente en lo que no dicen, sino apenas insinúan.

¿Cuáles serían, *grosso modo*, las características esenciales del minicuento? Para empezar, la brevedad, por supuesto, pero también la práctica de un lenguaje trabajado y preciso, la utilización de una anécdota comprimida, el uso de cuadros o “marcos de conocimiento” y el carácter proteico (es decir, las múltiples formas o géneros que puede adoptar el minicuento). En principio, todas estas características son comunes tanto al cuento como al minicuento. Y digo en principio porque, si bien la brevedad es una característica esencial del cuento, la del minicuento es extrema para los patrones usuales; de igual manera que la anécdota es más comprimida que lo normal, que la utilización de los cuadros se hace casi indispensable y que se intenta llegar a una precisión extrema del lenguaje. Incluso, el cuento disfruta de cierto carácter proteico (las “distintas carrocerías del cuento”, las llama Anderson-Imbert) aunque no tan evidente como en el minicuento (p.44).

Ante aquella parafernalia gótica de antaño en la que se construía el efecto de terror o de horror, basado en la atmósfera de tensión o de suspenso previamente edificada, aparece hoy una gran cantidad de textos en los que prima la brevedad. Aspectos como el carácter humorístico y cómico, propios de este subgénero –encargado justamente de la deformación de otros–, parecieran ser incompatibles con la modalidad de terror en la que la risa, si sucede, siempre es de carácter fugaz y macabro.

Sin embargo, estas formas activas o desaparecidas que se infiltran no son, exactamente, tal y como eran tradicionalmente. No olvidemos que el minicuento es un subgénero moderno, por tanto, las formas desaparecidas que se utilizan en él han sido mediatizadas, o parodiadas, o caricaturizadas, en suma, transformadas. Y esto sucede también con las formas activas. Entonces el cuento (tradicional, canónico) empieza a relacionarse con el ensayo, pero con cierto afán paródico o humorístico; la poesía, pero en prosa; quizás el teatro,

ya que algunos de los minicuentos se limitan a un diálogo, pero no con sus rasgos diferenciadores absolutos.

Con las formas desaparecidas el cambio es aún mayor. El humor, por ejemplo, está casi siempre presente. Entonces, las leyendas son un poco burladas, los mitos desmitificados, el enigma o la adivinanza no tienen solución, la sentencia es a veces una perogrullada, al cuento de hadas se le incorporan elementos cotidianos, el chiste se “literaturiza”, la fábula en vez de ser moralizante es “amoralizante”, etc. (Rojo. 2009, p.86)

En este sentido, es claro que el desafío lector de los relatos brevísimos requiera de un proceso de recepción distinto a los otros modelos narrativos, en especial si se piensa que la sagacidad lectora, junto con un previo y amplio bagaje literario, son los recursos a partir de los cuales parte la minificción para erigir el proyecto de comprensión y consecuente interpretación. Con este panorama permitimos, entonces, aclarar que solo y únicamente el acontecer gótico se entiende en el microrrelato si el lector tiene a su haber un conocimiento de esta tradición y que, además de esta suerte de bagaje cognitivo, posee también una sensibilidad hacia el efecto de terror y horror que insinúa tenuemente el objeto literario.

Insistimos en la clara diferencia de los textos contemporáneos respecto a los textos clásicos del género de terror, en los que siempre se sugiere a la novela, algunas veces el cuento, pero nunca el microrrelato como ejemplos canónicos. Las extensas versiones del siglo XVII al XIX se recuerdan con títulos como el *Castillo de Otranto* (1764) de Horace Walpole, *Vathek* (1782) de William Beckford, *Los misterios de Udolfo* (1794) y *El italiano* (1797) de Ann Radcliffe, *El monje* (1796) de Matthew Lewis, *Las aventuras de Caleb Williams* (1794) de William Godwin, *Melmoth el errabundo* (1820) de Charles Maturin, *Manuscrito encontrado en Zaragoza* (1805) de Jan Potocki, *Los elixires del diablo* (1815) de Theodor Amadeus Hoffmann, *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley, *El castillo de los Cárpatos* (1892) de Julio Verne, *El fantasma de la ópera* (1909) de Gaston Leroux, *La casa de los siete tejados* (1851) de Nathaniel Hawthorne, *La torre de los siete jorobados* (1920) de Emilio Carrere y *Drácula* (1897) de Bram Stoker, entre otros.

De esta lista excluimos, sin embargo, a Edgar Allan Poe, citado al inicio de esta lectura, a quien por distintas razones podría adjudicársele el título de maestro del relato. Aun cuando sus producciones narrativas distan mucho de ser microrrelatos, es indiscutible que su proyecto de escritura

prefiere la brevedad del texto a la extensión de las narraciones propias y comunes de su época.

El modelo agotado de la novela gótica, que para los años en los que escribía el autor norteamericano era más que evidente, posiblemente propició su inclinación a un género que luego serviría para consolidar el terror literario en la literatura del siglo XIX, pero sobre todo en el siglo XX y de cuya herencia, la más nutrida ha sido la literatura latinoamericana.

Aludimos a la breve narrativa en prosa, que requiere de media hora a una o dos horas en su lectura. La novela ordinaria es objetable, por su longitud, por las razones ya expuestas en cuanto al fondo. Como no se lee en una sola sesión, se priva, por supuesto, de la inmensa fuerza derivable de la totalidad. Intereses mundanos que intervienen durante las pausas de lectura modifican, anulan o contrarrestan, en mayor o menor medida, las impresiones del libro. Pero el simple cese en la lectura, por sí solo, sería suficiente para destruir la verdadera unidad. En el breve cuento, sin embargo, el autor está capacitado para llevar a cabo la plenitud de su intención, sea lo que sea. Durante la hora de la lectura, el alma del lector está bajo el control del escritor. No hay influencias externas o extrínsecas que resulten del cansancio o de la interrupción. Un hábil artista literario ha construido un cuento. Si es sabio, no ha formado sus pensamientos para acomodar sus incidentes; pero habiendo concebido con deliberado cuidado un cierto efecto único o solo que ha de producirse, entonces inventa tales incidentes; combina los acontecimientos que mejor le ayuden a establecer este efecto preconcebido. Si su oración inicial no tiende a la superación de este efecto, entonces ha fracasado en su primer paso. En toda la composición no debe haber ninguna palabra escrita, de la cual la tendencia, directa o indirecta, no es al diseño preestablecido. Y por tales medios, con tal cuidado y habilidad, se pinta un cuadro que deja en la mente de quien lo contempla con un arte afín, un sentido de la más completa satisfacción. La idea del cuento se ha presentado sin mancha, porque no se ha alterado; y este es un fin inalcanzable por la novela. La brevedad indebida es excepcionable aquí como en el poema; pero la longitud indebida debe evitarse aún más (Poe, 1842, p.298).

Es obvio que para el siglo XIX pensar en la probabilidad de la microficción resultaba ridículo, no así en el siglo XX y XXI sobre todo en donde, desde nuestro haber, se configura el género con éxito desigual por dos razones: el principio de economía imperante de las sociedades modernas y por la marca indiscutible de experimentación narrativa que esta significa.

LA ALIANZA DE LA MICROFICCIÓN Y EL TERROR: CUATRO EJEMPLOS LATINOAMERICANOS

Los principios antes mencionados se ejemplifican con claridad en al menos cuatro autores latinoamericanos contemporáneos que, aunque de manera ocasional han trabajado el microrrelato de terror, han sido asociados a la poética de lo extraño y muestran con regularidad una narrativa experimental sobre todo en relación con el tipo de literatura que se produce en sus respectivos países de nacimiento. Nuestro propósito ahora es mostrar al menos un relato por cada uno de estos escritores con los que se evidencia el ejercicio narrativo y la estructura proteica de la microficción al servicio de algunas convenciones literarias asociadas al género de terror.

Comenzamos la discusión con el cuento “La institutriz inglesa” (2010) de Norberto Luis Romero, escritor, cineasta y artista plástico hispano-argentino que recrea lo sórdido en el espacio de lujo, la miseria en medio de una sociedad refinada y la pequeñez y deformidad del monstruo cotidiano en mundos hiperrealísticos.

Ignorado por la crítica argentina, no así por la alemana, italiana y española, la mayoría de las apreciaciones sobre su obra se inclinan por calificarla con una nómina perturbadora y fantástica para definir una buena cantidad de textos publicados en todos los medios de difusión que la modernidad ofrece. El apelativo de “literatura rara”, “claustrofóbica” y “asfixiante” encabeza los epítetos con los que la crítica evidencia una muestra de excentricidad narrativa con la que comulga la brevedad de algunos de sus cuentos.

“La institutriz inglesa” toca temas recurrentes en la narrativa de terror: sexualidad e infancia. Estos aspectos son parte de lo que, desde los estudios de lo gótico, se suele denominar con el calificativo de lo “perverso”. Debe recordarse que el hiperbolismo sexual en estos textos tiene un asidero transgresor, pues ante todo la literatura gótica no es romántica, sino erótica. Esto se justifica con el hecho de que siempre prima la saciedad de los deseos en supremacía de una relación afectiva en sentido estricto. Los textos de

terror se mueven dentro del campo de la exploración humana en la cual la pasión, el deseo y la fantasía se alían con la noción de mal y en una imagen muy particular y degradada del tropo del cuerpo, tal y como lo presenta el minicuento, publicado en el portal digital *Aragón literario*:

Llegó a la casa con una gran maleta, los señores no se preguntaron qué llevaría en ella debido a su magra indumentaria, su aspecto gris de mojugata y el gesto agrio, requisitos todos garantizados por la prestigiosa agencia, que ofertaba además de una estricta moral, el natural dominio del inglés, francés y alemán.

Nada más ser presentada a los niños, estos ocultaron su disgusto y aversión como su exquisita educación les indicaba y la saludaron con una ligera reverencia que fueron efectuando del mayor al menor, según su madre los iba nombrando.

Pasadas las semanas, los atareados padres comprobaron satisfechos cómo sus hijos iban aceptando a la nueva institutriz, e incluso detectaron signos de complicidad con ella y abierta simpatía, si bien, al mismo tiempo parecían distanciarse de ellos, sus progenitores, y creyeron ver cierto recelo o fingida condescendencia, que atribuyeron a lo novedoso de la situación.

Fue el mayordomo, de natural aunque bien encubierta curiosidad, quien abrió la maleta que la institutriz guardaba en lo alto del armario, aprovechando que ésta instruía botánica a los niños en el paseo de los álamos.

A partir de entonces, los flemáticos y despreocupados señores tampoco advirtieron el cambio en la actitud del mayordomo, antes tan estricto y correcto, y ahora tan proclive a desafiarlos llevándose una mano a los genitales cuando le dan la espalda. (Romero, 2010).

Con certeza al menos dos preguntas azoran al lector al terminar la lectura del relato: ¿qué contiene el equipaje de la institutriz? y, ¿por qué los niños y el mayordomo trocan su comportamiento con la llegada de esta mujer? En este sentido, el texto es insuficiente y aflora la especulación, como un elemento asociado a este tipo de narrativas; sin embargo, hay marcas textuales que insinúan al menos un trato inapropiado entre la institutriz y sus subalternos.

Al inicio del texto se indica, a modo de advertencia, la presencia esquelética, mojigata, agria y en apariencia de moral estricta que ostenta la inglesa, pero de forma abrupta se suscita el cambio de los niños con sus padres, así como el del mayordomo. No se habla de cuáles son los actos de rebeldía o desapego de los infantes, pero sí la del adulto que en actitud trasgresora toca sus genitales, luego de descubrir algo de naturaleza incierta en el equipaje de la institutriz.

Este vínculo entre sexualidad e infancia es de sumo cuidado en el texto gótico, pues marca un temor primigenio sobre el que se basa la proyección que construye la ficción literaria. Pocos, por no decir ninguno, son los textos del género de terror en los cuales no aparezca aunque sea una mínima referencia explícita, y la mayoría de las veces implícita, de contenido sexual.

Desde las teorías tradicionalistas del psicoanálisis se sostiene el efecto temible que genera el solo hecho de adjudicar sexualidad al mundo infantil y más aún la censura de las relaciones desiguales entre adultos y niños, que se han identificado dentro del campo de la patología esquizoide y depravada como la pedofilia.

Este conflicto cultural entre lo sexual y la infancia es una de las problemáticas sobre las que se sostiene el gótico, rasgo que mayormente distingue la producción de Norberto Luis Romero, no solo en el campo literario como lo muestra el minicuento, sino más aún en su híbrido arte plástico¹ en el que se combina el tema de una infancia monstruosa, degradada, perversa y sexuada.

En una línea similar a la relación entre lo sexual y lo infantil, se halla el microrrelato de Ana María Fuster quien desde sus inicios se ha enfocado en explorar las posibilidades poéticas sobre el tema de la muerte, sus desdoblamientos y los miedos que generan sus misterios. En su más reciente publicación, *Carnaval de Sangre: microcuentos y otras brevedades de la palabra* (2015), los miedos de los que se habla normalmente están vinculados a los clásicos motivos de terror: la muerte, el personaje arquetípico como el monstruo, la niñez perversa, la violencia, el canibalismo y el erotismo hiperbólico; junto a otros tópicos de lo fantástico como el insomnio, la ausencia de la mirada y la ambivalencia de espacios.

Las disertaciones de fuerte carga existencial que ondean tanto la circunstancia humana como la extrahumana, a través de personajes cuya

1 Para ampliar sobre la plástica de Norberto Luis Romero puede visitarse el sitio <http://norbertoluisromero.de/> y acceder a Digital Collage, serie DIE PUPPEN (2015-2018).

entidad es cuestionada, se acompañan de temas como la maternidad, cuyo cuestionamiento, lejos de inculpar al personaje femenino, presenta con naturalidad la negación de un tema que sigue siendo un miedo real para muchas mujeres, como sucede en el relato “La muñeca”.

“Quiero esa muñeca, mami, esa, la quiero”. Grita y llora la niña señalando una de las muñecas amarradas en la fachada de una casa abandonada. La mamá tiene prisa de llegar a la peluquería, hace meses que no se arregla el cabello. En realidad ni tiene tiempo de arreglarse desde que la hija tiene tres años. Ya son tres años soportando sus caprichos y gritos. Agarra a la niña del brazo, pero esta se tira al piso y empieza a llorar. Las personas que pasan en los carros la miran, hasta el perro que deambulaba por los adoquines cercanos aceleró la marcha. Entran a la pequeñita peluquería sin letreros de doña Tata. San Juan está lleno de fantasmas y gatos, tenga cuidado con esas muñecas. Los gatos nos salvan de la ira del pasado, comentó la peluquera. La mujer se dejó lavar el pelo. Mientras la niña jugaba con unos gatitos en la terraza, por un rato la mamá se relajó. Cerró los ojos mientras acariciaba a uno de los gatitos que se había subido a su falda. Trató de imaginarse su vida si no se hubiera preñado del guardia de seguridad del condominio de su exnovio. Se sintió tan emocionada que tuvo un agradable orgasmo. Al terminar, pagó, escondió el gatito en su bolso y tomó a la niña del brazo. “Mami, recuerda la muñeca...”. Caminó cuatro cuadras hasta llegar a su casa y preparó la cena para ambas. Esa noche dejó al gato dormir en la cama con la hija. Despertó con los maullidos. Al abrir la puerta de la habitación, solo había una muñeca en la cama. La mujer respiró sonriente y la amarró en la fachada de su casa. (Fuster, 2015, p.20).

La brevísima naturaleza de las composiciones de Fuster se liga con frecuencia al carácter poético del microrrelato con la efectividad del sentimiento terrorífico a partir de tópicos que resultan en sumo chocantes o grotescos, protagonizados, en su mayoría, por mujeres y que, en este caso particular, aluden a referentes góticos como la casa abandonada, los fantasmas y gatos, y la extraña desaparición de la niña. Estos mismos juegos respecto a la formación de lo que para investigadores como Zavala (1993) es

un género con autonomía propia permiten que exista en muchos otros relatos de Fuster una plena conciencia de la creación y que, en consecuencia, se extienda a la reflexión metatextual frecuente en la literatura contemporánea.

Otro cuento que puede citarse como ejemplo de esta corriente asociada a la microficción y al terror es “Latex”, de la salvadoreña Vanessa Núñez Handal, publicado en el cuentario *Espejos* (2015), en el que se congrega una serie de relatos que poseen en común el tratamiento de la muerte junto a la desacralización y la violencia del cuerpo. El título, más que sugerente, se asocia a la estética de lo grotesco y presenta los ambientes habituales de las narrativas góticas en alianza con la modernidad.

Insertó el bisturí a la altura del ombligo. Con un tajo limpio y firme cortó el abdomen. Aunque no hubo tiempo para anestesiarlo, el muchacho no se movió. El cirujano hizo dos o tres cortes. Las vísceras saltaron con un sonido viscoso que a ella le pareció repulsivo. Los órganos vibraron unos instantes por el fluir de la sangre que, unos minutos después, se detuvo.

El cirujano le indicó, al tiempo que se quitaba los guantes pegajosos, que cerrara con una costura suelta. En medicina legal volverán a abrirlo, dijo, y se marchó llevando tras de sí a las enfermeras y a los dos agentes policiales que, desde la puerta, no habían perdido de vista ningún movimiento y que, después de cruzar un par de palabras con el médico, se retiraron intercambiando bromas.

Pronto los pasos dejaron de escucharse en el pasillo. Entonces el silencio la inundó y el cuerpo desparramado sobre la mesa le resultó grotesco. Su expresión era angustiante. Probó cerrar sus párpados, pero fue inútil. Observó el reloj. Eran casi las tres de la madrugada. Intentó pensar en nada y terminar lo antes posible. Tomó la aguja con el hilo hilvanado. Presionó con fuerza las vísceras tibias, pero éstas se le deslizaron bajo los guantes. Aquel sonido se produjo de nuevo. Un escalofrío recorrió su espalda.

Empujó los órganos con una gasa. Ésta se empapó de sangre al instante. Se inclinó sobre el cuerpo para ayudarse con su peso en la tarea. Haló la piel con fuerza, al tiempo que presionaba los músculos que se negaban a volver a su posición original. Y,

cuando estaba a punto de introducir la aguja en la piel tensada, el parpadeo de la lámpara la hizo reparar en los ojos marchitos del cadáver que, por un momento le pareció que la observaban. Luego de un retumbo sordo la luz se apagó por completo. Sintió un frío intenso. Pensó en dirigirse a la puerta, pero algo la contuvo. Hizo un nuevo intento, pero decidió quedarse quieta, pues le pareció que había escuchado algo. Colocó como por instinto, sus manos sobre el cuerpo abierto. Comprobó que la tibieza comenzaba a abandonarlo y daba paso a una frialdad húmeda.

Minutos interminables transcurrieron y, como nadie se acercara a la sala, a tientas se desplazó por la habitación. Su antebrazo rozó el cabello húmedo y marchito del cadáver. Sus pies tropezaron con una de las mesillas de ruedas. El ruido la sobresaltó. Avanzó unos pasos hasta que su mano sintió el frío del metal de la puerta voladiza. Buscó la ranura. La empujó despacio. Y, cuando estaba a punto de salir, se detuvo. Giró la cabeza. Aguzó el oído. Estaba segura. Había escuchado a sus espaldas, con claridad, el sonido viscoso de guantes estrujándose. (Núñez, 2015).

Este texto, cuya carga política es apenas insinuada –si se piensa en detalles como la nulidad identitaria del cadáver, la frialdad del tratamiento médico y la burlona actitud de la policía como una constante en la literatura de Centroamérica, asociada a la referencia de las consecuencias bélicas experimentadas en la zona– evidencia con claridad la conflictiva relación entre el mundo de los muertos y de los vivos.

Con el detallismo propio de las narraciones de terror, el microrrelato ofrece, en brevedad extrema, un ambiente *in crescendo* a través de un lenguaje visceral y de la complicidad de un personaje (la mujer) que experimenta, quizá como el lector, la angustia de saberse sola con un cadáver profanado y del que, a su vez, emana la misma angustia por reconocerse muerto.

Asimismo, en esta microficción figura el juego sensorial que, poco a poco, asciende para lograr la sensación de terror estético. La vista y el sonido, como lo ha demostrado el género, son determinantes para la creación de ese efecto pretendido por las narraciones góticas en las que se propone un encuentro con lo aterrante y con lo que a ojos del espectador (o en su defecto el lector) desafía sus propias reglas y contradice un mundo lógico,

organizado e incluso higiénico. Contra todos estos preceptos, el cuerpo abierto del microrrelato recuerda el tema de la muerte y de su concreción, a través del cadáver y de los miedos que despierta a su contacto.

El último caso que citamos es el de “Dulces de convento” de Fernando Iwasaki, el cual aparece en su texto más conocido *Ajuar Funerario* (2004). Este relato en escasas líneas propone al menos tres tópicos clásicos de las historias de terror con las que el lector, habituado a este tipo de lecturas, se sentirá identificado: la presencia del personaje arquetípico, el espacio cerrado y secreto del que surgen las historias de terror con carácter leyendístico, y actos atroces y extraños que desencadenan el sentimiento de terror.

Las monjas tenían prohibido escalar los muros del convento, porque al otro lado estaban sus perros guardianes que eran fieros y bravos como una manada de lobos hambrientos. Pero el huerto del convento era tan bello y sus frutas tan apetitosas, que todos los años surgía un imprudente que escalaba las paredes y moría a dentelladas. Una tarde se nos cayó la pelota dentro del convento y Ernesto y yo la divisamos desde lo alto del muro, al pie de una morera majestuosa. Gritamos, llamamos a las monjitas, silbamos a los perros y lanzamos piedras a través de los negros ventanucos sin cristales. Pero nada. Entonces Ernesto decidió bajar por la morera y me prometió que no tardaría, que lanzaría el balón sobre la muralla y volvería a trepar corriendo.

Yo le vi descender y patear la pelota, y también vi cómo salieron aullando desde una especie de claustro que más parecía una madriguera. Eran negros, crueles y veloces. Mientras corría a la casa para avisarle a papá, pude escuchar sus masticaciones, sus gruñidos como rezos y letanías bestiales. Según la policía las monjitas no oyeron nada, porque estaban merendando al otro lado del convento. Las pobres tenían la boca como ensangrentada por culpa de las moras.

Papá enloqueció y un día saltó el muro armado para acabar con los perros, pero después de una batalla feroz volví a escuchar sus ladridos como carcajadas y el crujido de los huesos en sus mandíbulas. De mi padre apenas quedaron algunos despojos, y encima fue acusado de disparar contra las inocentes monjitas.

Pero esta vez pude verles mejor desde lo alto del muro y no descansaré hasta acabar con esas alimañas. Especialmente con la más gorda, la que se santiguaba mientras comía. (Iwasaki, 2004, p.33).

Interactúan en esta línea también temas como la ritualidad y nuevamente, como ya se veía en la propuesta de Romero (2010) y de Fuster (2016), la infancia se torna un semillero de terrores particularmente asociados a un exceso de autoridad y a una clara separación entre el mundo de los adultos (el convento) y el de los niños (desde el muro). Asimismo, el paralelismo establecido entre las monjas y los perros, con la simbología que ambos representan, permiten que el final del relato sea esperado, mas no por ello predecible.

Las pasiones en conflicto, como la sensación de terror o la sed de venganza, son también propias de las extensas novelas del siglo XVIII como *El Monje* (1796) de Lewis o la decimonónica *Frankenstein* (1818) en las que, igual que el relato de Iwasaki, se propone una reducción de la sacralidad bajo la presencia de personajes religiosos con comportamientos atípicos a su condición, o bien, se consigna la batalla a ultranza contra poderes maléficos a los que habrá que reducir como una muestra de la lucha que todos libramos con nuestros propios temores.



A partir de la revisión de estos cuatro casos queda manifiesto cómo el microrrelato ofrece una suerte de divertimento en la perversidad que, desde la propuesta de los autores estudiados, está asida en la llamada omnipresencia del miedo existencial de la que devienen parte de los abismos que aparecen en los relatos.

Tal condición abismal no opera como lo hacen los textos tradicionales, en los que la efectividad del sentimiento de terror está en parte garantizada por la creación *in crescendo* y en amplitud de la trama a la que debe renunciar el microrrelato, pues, como señala Rojo (2009), en el minicuento la:

brevidad genera que se agudicen los demás rasgos: la unicidad de concepción y recepción se acentúan, la intensidad del efecto es mayor, y, por supuesto, la economía es más grande, igual que el rigor y la condensación más apretada, ya que las palabras a

utilizar son pocas y el espacio es menor [de tal suerte que es una modalidad que] posee todas las características del cuento, pero a escala más reducida (p. 49).

Queda pendiente, para posteriores estudios, seguir indagando la variedad de propuestas temáticas que aparecen en el minirrelato de terror y explorar si existen variaciones exclusivas en la narrativa latinoamericana o si sus manifestaciones siguen un comportamiento que, poco a poco, se homogeniza como parte de una aspiración más universal de la literatura contemporánea.

REFERENCIAS

- Botting, F. (2014 [1995]).** *Gothic*. Abingdon, U.K.: Routledge.
- Fuster, A. M. (2016).** *Carnaval de Sangre. microcuentos y otras brevedades de la palabra*. Puerto Rico: Editorial EDP University.
- Iwasaki, F. (2004).** *Ajuar funerario*. España: Páginas de espuma.
- Núñez, V. (2015).** *Espejos*. San José, Costa Rica: Uruk editores.
- Poe, E. (Mayo de 1842).** Review of Twice-Told Tales [Reseña de Cuentos dos veces contados]. *Graham's Magazine*, pp. 298-300. Recuperado de: <https://www.eapoe.org/works/criticism/gm542hn1.htm>
- Poe, E. (1846).** *Método de la composición*. Disponible en: <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/reale/filosofia-de-la-composicion-poe.pdf>
- Punter, D. y Byron, G. (2004).** *The gothic*. Oxford, United Kingdom: Blackwell publishers.
- Rojó, V. (2009 [1996]).** *Breve manual para reconocer minicuentos*. Caracas, Venezuela: Editorial Equinoccio.
- Romero, N. (2010).** La institutriz inglesa. Blog Aragón Literario. Disponible en: <http://aragonliterario.blogspot.com/2010/04/texto-de-norberto-luis-romero.html>
- Zavala, L. (1993).** *Humor, ironía y lectura. Las fronteras de la escritura literaria*. Xochimilco, México: Universidad Autónoma Metropolitana.