

## Eno Teodoro Wanke y la poética de la reversibilidad Eno Teodoro Wanke and the Poetics of Reversibility

Ana Sofia MAQRUES VIANA FERREIRA

Universidad de Salamanca

[anaferreira@usal.es](mailto:anaferreira@usal.es)

ID ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-6602-4126>



**Microtextualidades**  
Revista Internacional de  
microrrelato y minificción

*Directora*  
**Ana Calvo Revilla**

*Editor adjunto*  
**Ángel Arias Urrutia**

Artículo recibido:

**Marzo 2019**

Artículo aceptado:

**Marzo 2020**

**Número 7, pp. 46-63**

DOI:

<https://doi.org/10.31921/microtextualidades.n7a3>

**ISSN: 2530-8297**



Este material se publica bajo  
licencia Creative Commons:  
Reconocimiento-No Comercial-  
Sin Derivadas  
Licencia Internacional  
CC-BY-NC-ND

### RESUMEN

Eno Teodoro Wanke (Ponta Grossa, 1929 – Río de Janeiro, 2001) es autor de cinco libros de microrrelatos, publicados entre finales de los 80 e inicios de los 90. Pese a la escasa recepción crítica, sus obras demuestran un dominio de las estrategias y recursos que más caracterizan el microrrelato, desde sus postulados teóricos y críticos.

Es nuestro objetivo en este trabajo exponer algunas de las líneas temáticas y estilísticas que más se desarrollan en sus obras y que hemos sintetizado a partir del concepto de reversibilidad. La aplicación de esta noción deriva sobre todo de la manifestación de mecanismos de subversión que se cumplen en diversas dimensiones. Así, dentro de este concepto se verifican dos movimientos: la reversibilidad basada en la antítesis, donde proliferan los ejercicios que juegan con la dinámica temática, el lenguaje y los ejercicios hipertextuales, y, por otro lado, la reversibilidad centrífuga, que tiende a enseñar, en clave autorreferencial, los andamios de la propia escritura

**PALABRAS CLAVE:** microrrelato, humor, subversión, literatura brasileña, metaficción, hipertextualidad.

### ABSTRACT

Eno Teodoro Wanke (Ponta Grossa, 1929 – Rio de Janeiro, 2001) is the author of five books on short short stories, published between the late 1980s and the beginning of the 1990s. Despite the scant critical reception, his works show mastery of strategies and resources that most characterize the short short story, from his theoretical and critical postulates.

It is our aim in this work to expose some of the thematic and stylistic lines that are developed in his books. We have synthesized them from the concept of reversibility. The application of this notion derives mainly from the manifestation of subversion mechanisms that are fulfilled in different dimensions. Thus, within this concept we make a division in two levels: the reversibility based on the antithesis, where we observe exercises that play with the theme, the language and the hypertext, and, on the other hand, the centrifugal reversibility, which tends to teach, in self-referential key, the narrative construction itself.

**KEYWORDS:** short short story, humor, subversion, Brazilian literature, metafiction, hypertextuality.

## 1. Introducción<sup>1</sup>

Wanke nació en 1929 en Ponta Grossa, Paraná, y murió en 2001 en Río de Janeiro. Ingeniero en Petrobras, fue también poeta –eximio cultor de la metrificación exacta<sup>2</sup>–, ensayista, biógrafo, traductor, antólogo, activista del movimiento literario alrededor de la trova, siendo uno de los miembros más implicados en desarrollar el movimiento del trovismo, primer movimiento literario genuinamente brasileño<sup>3</sup>. Es precisamente en este campo, el del trovismo, donde más proyección alcanzó, aun cuando sus tareas como escritor se dilatan en varios campos. Los más atentos a su producción literaria, reconocen en su figura la del inventor de *clecs*, neologismo que surge de la palabra alemana “klecks” (“mancha”, “borrón”) para designar las frases que construye con cierto efecto, tendiendo al “trocadilho clássico ou vulgar ou para os silogismos” (Radetic, 1990: 107). Producidos a partir de 1979, muchos de ellos sobresalen por formar pensamientos humorísticos muy breves. Son ejemplo de ello las siguientes producciones:

A fechadura espera o dia inteiro por aqueles rápidos e únicos momentos em quem a chave vem fazer amor com ela.

Quando, durante um concerto, o pianista verifica estar a plateia adormecida, dá um acorde!

O míope sem óculos é sempre mais minucioso. (Radetic, 1990: 104)

Wanke fue un autor altamente prolífico: se le conocen alrededor de 400 trabajos, entre libros de sonetos, trovas, poesía varia, microrrelatos, ensayos, *clecs*, traducciones

---

<sup>1</sup> Los resultados de este trabajo son fruto de financiación por parte del Programa de Formación de Profesorado Universitario (FPU13/04757), del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, de España y se integran entre los resultados del Grupo de Investigación Reconocido de Estética y Teoría de las Artes (Universidad de Salamanca, Instituto de Iberoamérica).

<sup>2</sup> Aparte de la prolífica publicación de sonetos, haikais, trovas, microtrovas y microdísticos, el ensayo *Da Importância de Medir*, publicado en los años 50 y, más tarde, *A carpintaria do verso* (1984) son el reflejo de la preocupación estilística de Wanke por la forma en la poesía.

<sup>3</sup> La labor e implicación de Wanke por esta materia queda comprobada, no solo por la producción literaria –con libros como *Nas minhas horas* (1953), *Caderno de Trovas* (1955), *50 Trovas de Amor* (1960), *Cantigas feitas de espuma* (1963), *Dicionário Quadrado* (1964), *A Quadratura do riso* (1966), *Cantigas d’Eno Teodoro* (1970), *Cantigas de amor e humor* (1977), *As redondilhas redondas* (1983), *A mulher no aniversário...*(1984), *Trovas escolhidas* (1989)– sino también por la propia investigación dedicada a este tema en los varios libros que componen *A Trova*, cuyo primer volumen se dio a conocer en 1973; *O Trovismo* (1978); *O troveirismo brasileiro* (1968); *Dez séculos de trovas* (1977); *A definição de trova segundo os dicionários* (1978); *A trova e os mestres de versificação* (1978); *Uma análise do trovismo* (1978); *Atirei um livro ao vento-to* (1978); *A trova da batatinha* (agosto de 1980); *Quando o trovismo nascia* (1980); *O pescador de trovas* (abril de 1981); *O primeiro grupo trovista brasileiro* (junio de 1984); *A nova trova* (septiembre de 1985); *O dialeto escabroso* (enero de 1988); *Panorama geral dos estudos trovistas* (diciembre de 1988); *O que é a trova? O que é o trovismo* (1990). En paralelo, Eno fue el responsable por introducir la trova en la ciudad de Santos, gracias a la influencia que ejerció en varios poetas locales (Radetic, 1990: 74). Ayudó a la fundación en 1966 de la *União Brasileira de Trovadores*, junto con el poeta Luiz Otávio y propuso la creación de la FEBET (Federação Brasileira das Entidades Trovistas) como medida para coordinar la actividad de los nuevos “Clubes de Trova”, así como divulgar la trova y formar nuevos trovadores. Para más detalle de su vida y obra, se aconseja la lectura de la biografía de la autoría de Terezinha Radetic y revisada por el propio Eno, *Eno Teodoro Wanke. Sua vida, sua obra* (Rio de Janeiro: Editora Codpoe, 1990).

y artículos periodísticos. Su continua preocupación por la dimensión formal en la poesía traspasa los límites de la lírica, siendo evidente la aspiración a los efectos de máximo impacto en la mínima expresión lingüística. No es caso aislado el afán por la escritura concentrada en los años 90, tanto en Brasil como en buena parte de los países latinoamericanos, donde se asientan las bases de una verdadera “era de la brevedad” que se esparce desde las últimas décadas del siglo XX y que sigue vigente en los días de hoy (Andres-Suárez, 2010 o Lagmanovich, 2005). Dicha era no es exclusiva de determinadas tipologías, sino que actúa “en todos los géneros literarios, tanto en la poesía como en la novela [...], el teatro [...] o el cuento” (Andres-Suárez, 2010: 158).

Wanke fue en ese aspecto uno de los reflejos literarios brasileños de esa tendencia, tanto en la poesía, como en el campo de la narrativa, jugando en la desestabilización de las fronteras entre ambos territorios gracias a la elipsis, a la condensación, pero también al tono provocativo que subvierte intencionadamente las normas, así como el juego y traslado a la narración de algunas de las marcas líricas más reconocibles. Dentro de la panorámica general del microrrelato brasileño, su obra supone la consolidación de una de las direcciones más importantes de este discurso en este país, la que bebe de las tendencias latinoamericanas de lo fantástico, de lo maravilloso, del humor subversivo y de la metaficción (Ferreira, 2020: 2).

#### Desencontro

Ela o amava perdidamente. Tão perdidamente que um dia resolveu perder-se mesmo e acabou mulher perdida na sarjeta.

Ele a amava perdidamente. Devido à trágica circunstância relatada no primeiro parágrafo, deste conto insólito e exemplar, decidiu subir a montanha e viver como um anacoreta.

O que, se não foi uma boa solução, pelo menos deu uma rima razoável entre os dois parágrafos. (Wanke, 1989: 62)

“Desencontro” es uno de los textos presentes en el libro de microrrelatos *A máquina do mundo* (1989). En él ya encontramos algunas de las características generales que perfilan la escritura de Eno Teodoro Wanke, como tendremos la oportunidad de ver con mayor profusión: el afán por enseñar los andamios de la escritura y la expresión de la autoconciencia artística, el drible a convencionalismos y al tono serio y grave o los guiños a un imaginario cultural compartido son signos de una escritura que patenta, por encima de todo, el escepticismo hacia los discursos oficiales y hacia convenciones formales e inmutables. Comparte, por ello, rasgos muy acordes con el talante que se espera del microrrelato, como bien señala Francisca Nogueiro:

El rechazo de la grandilocuencia y la petición de exigencia formal van de la mano en unos creadores tan antiolemnes como excéntricos, cuyas obras pretenden mostrar las perplejidades que surgen en la conciencia humana ante el vertiginoso caos que llamamos realidad. (Nogueiro, 2019: 36)

No en balde estas escrituras brevísimas formulan nuevas narrativas e imágenes alternativas: su intuición es precisamente el de contrariar la univocidad y estatismo del discurso canónico y solemnizado, dando riendas al cuestionamiento del concepto de verdad y afianzando las cualidades de complejidad y pluralidad dentro de lo que conocemos por la realidad empírica.

Pero “Desencontro” nos sirve asimismo para constatar la volatilidad genérica: la

adversidad del *fatum* que separa a los enamorados, la construcción anafórica en la presentación de los personajes y la rima son elementos que, usados con un sentido paródico, nos demuestran que los límites del microrrelato obedecen a una voluntad creadora no siempre –o casi nunca– conforme a los corsés teóricos<sup>4</sup>. Una cuestión que atañe a los géneros literarios en el sentido lato, pero que gana sustanciales repercusiones en este discurso literario, “al compartir características con una serie de formas afines, jugar con los paratextos y la intertextualidad, dialogar con imágenes [...] y poder formar parte de series, articularse en forma de libro, y como mera acumulación de piezas independientes (Valls, 2015: 22-23).

Así, nos servimos de este breve texto como paradigma para introducimos en la propuesta estética por detrás de la escritura microficcional de Eno Teodoro Wanke. Como hemos expuesto en el título de este trabajo, le hemos atribuido la propiedad de la reversibilidad para hablar de temáticas, tendencias y recursos que, si bien muy conocidos de la crítica especializada del microrrelato, adquieren en algunos casos unos usos muy particulares en Eno Teodoro Wanke.

Con este concepto, el de la reversibilidad, aludimos primordialmente a dos significados, ambos muy próximos y unidos. Por una parte, tomando el uso que más se extiende en el sentido común del término, la cualidad de un objeto o materia de posibilitar que se enseñen o se expongan sus dos lados o versiones. Por otro lado, adoptando el concepto de la termodinámica<sup>5</sup>, la reversibilidad comprende una cualidad de la materia que, tras sometida a cambios en su estado físico, es capaz de recuperar su estado original terminada la exposición a esos agentes de la mutación. En común, estas consideraciones sobre un mismo término apuntan a la idea de cambio y de variación o versión, aunque si observamos con detenimiento, el primer significado se refiere a una coexistencia de dos materias distintas y el segundo a una mutación que tiene su retorno. Estimamos que ambos movimientos se verifican gracias a la asistencia de una dimensión primordial en los microrrelatos de este autor: su dimensión plástica, dúctil, proveniente de la disposición lúdica asociada al afán de reinención del discurso y del propio lenguaje. Enseñar la versión opuesta de lo esperado o del discurso oficial, o someter un texto a una deformación paródica sin perder de vista la legitimidad del discurso oficial son los dos procedimientos que aparecen con insistencia en los microrrelatos del escritor paranaense. En definitiva, nos referiremos a este carácter reversible como expresión mayúscula de la plasticidad del microrrelato, la capacidad de

---

<sup>4</sup> Este aspecto nos ayuda a reforzar nuestra convicción de que el microrrelato constituye un género híbrido y proteico. Si bien en el presente estudio hablaremos reiteradas veces de las marcas narrativas que caracterizan específicamente los microrrelatos de Eno Teodoro Wanke, lo haremos atendiendo a que son rasgos determinantes de su poética minificcional, y que tienen mucho que ver con los usos intertextuales y con una dinámica interna del microrrelato de Wanke que no llega del todo a desafiar los límites de la elipsis dentro del paradigma narrativo. Con esto, queremos dejar claro nuestra posición en cuanto a la consideración de que el microrrelato combina atributos de distintos géneros discursivos. Citamos las palabras muy acertadas de Jorge Gómez Vázquez, cuando afirma que “concebimos y definimos el fenómeno genérico de la microficción contemporánea (denominada microrrelato, minificción o minicuento) como un microtexto literario autónomo de ficcionalidad narrativizadora gobernada por la elipsis. Es decir, el común denominador genérico de este corpus microtextual está en su carácter ficcional de índole narrativizador o narrabilizador, y no en que el texto sea o deba ser narrativo, ya que [...] no solo algunos de los necesarios elementos de la secuencia narrativa textual pueden estar elididos, sino que, más aún, la secuencia textual narrativa puede estar completamente elidida” (2018: 496-497).

<sup>5</sup> Somos conscientes de que cualquier tipo de apropiación conceptual proveniente de un ámbito distante al que nos incumbe puede traer como consecuencia un uso del término que en algunos puntos puede presentar debilidades o resultar superficial. En este caso concreto, creemos que la imagen que brota del concepto de reversibilidad es pertinente, cómoda y resume con eficacia los procedimientos, estrategias y fórmulas empleadas por Wanke en lo que respecta a la escritura de microrrelatos.

moldear y jugar con su materia –en este caso, la palabra y la trama–, y de enfrentarse continuamente y sin sobresalto a la contradicción y la dualidad. Así, comprenderemos en nuestro estudio la manifestación de esta reversibilidad en dos grandes movimientos o ejercicios, con sus respectivas ramificaciones: por un lado, una concepción apoyada en la antítesis, en exponer una capacidad subversiva que afecta al lenguaje, el sesgo temático interno y que favorece la emersión de la hipertextualidad. El otro gran movimiento corresponde a una reversibilidad centrífuga, al procedimiento que tiende a enseñar y descubrir los andamios de la escritura, los juegos cómplices con las fórmulas de construcción de un texto narrativo y, en definitiva, afin a una autoconciencia literaria. Ambos movimientos reflejan las dos acepciones conceptuales de reversibilidad expuestas anteriormente.

## 2. Reversibilidad antitética

Junto a *A máquina do mundo*, *De rosas & de lírios* (1987), *Joaquim* (1990), *Babel* (1992) y *Caminhos* (1992) conforman la nómina de obras exclusivamente de microrrelatos escritos por Wanke. Todas ellas, como vemos, se publicaron en una franja temporal muy corta y en una etapa de clara madurez creativa, sobre todo si tenemos en cuenta que sus primeras publicaciones se remontan a la década de los 50 y que su labor de escritor se ha desarrollado de manera ininterrumpida a lo largo del tiempo. Algunos de los aspectos reseñables de los microrrelatos de Wanke tienen que ver con una aproximación a lo popular y a lo folclórico, tanto por el lenguaje, dominado por la levedad, sencillez y talante coloquial, como por los temas, ambientaciones y personajes-tipo, en gran parte fagocitados de otros discursos como la fábula, los cuentos de tradición oral, los cuentos de hadas, la microdramaturgia, el chiste, el bestiario o el imaginario bíblico.

Entrar en la reversibilidad basada en la antítesis implica hablar de la manifestación textual de fuerzas que se oponen, y que pueden atañer dos ámbitos. Por una parte, este concepto alude al propio lenguaje y la lógica secuencial que ordena comportamientos, hechos y el entramado narrativo. Por otra parte, corresponde a una tendencia involucrada en ofrecer otra versión de los discursos oficiales, así como a exponer al absurdo y a la excentricidad ciertos temas, imaginarios o personajes que se reconocen como pertenecientes a un patrimonio cultural compartido. Veremos a continuación qué queremos decir con ambos planteamientos.

### 1.1 *Ejercicios de manipulación lingüística y de la lógica interna de la narrativa*

La paradoja y la antítesis son ampliamente exploradas por el autor paranaense sobre todo como mecanismos de irrupción acuciosa del humor y de lo cómico. Lo vemos, primeramente, en las tramas que insinúan dicotomías entre tecnología y ciudad, campo y ciudad, hombre y animal, bien y mal, pero también en contradicciones internas que desafían la lógica ecuánime. No en balde, fruto de esta fusión, brota la expresión del delirio y de lo apocalíptico como señal explícita de incompatibilidad entre las realidades que se enfrentan y que culminan con desenlaces irónicos y disruptivos:

## Briga

Contrariando as previsões, o coxo ganhou a corrida.  
 Acontece que o mudo havia jurado aos mendigos que o outro iria ganhar – fazendo-os perder uma fortuna!  
 Cego de ira, o cego partiu para cima do mudo que, mudo de espanto, não conseguiu articular mais uma palavra.  
 E foi aquela barulheira, como testemunhou depois o surdo.  
 Ainda bem que o gago, com sua convincente eloquência, conseguiu apaziguar tudo.  
 (Wanke, 1992b: 42)

El contrasentido presente en el microrrelato “Briga” (“Pelea”) emerge de la condición de discapacidad de todos los personajes, reunidos en un contexto de competición en una carrera, en la que gana el cojo. Pero lo insólito o absurdo de la situación no se limita a este suceso muy poco probable, sino que se fusiona con el juego lingüístico patente en las expresiones de la jerga popular asociadas a estas mismas discapacidades, “cego de ira” o “mudo de espanto”, y con la intervención de las facultades humanas que son inexistentes en los personajes por su condición de discapacidad y que aquí son determinantes para la resolución del conflicto. Lo reversible aquí radicaría en la exhibición de la actividad de unos personajes que, verosímiles en su enunciación, están confinados a una lógica incoherente e inconsecuente.

En semejantes moldes se construye “Ambição”, un texto que se basa en la paradoja temática entre la ambición desmesurada y su correspondencia con los resultados alcanzados:

## Ambição

O ambicioso tanto fez, que um dia o demônio lhe apareceu.  
 Ao vê-lo em sua frente, de capa preta (não obstante o calor que fazia), com seus olhos malévolos, sorriso cínico, passando a língua bifida sobre os lábios, o ambicioso teve um susto.  
 – Muito bem –disse a aparição–, vamos ter uma conversa.  
 O outro recuperou sua presença de espírito.  
 – Que quer de mim?  
 O demônio riu.  
 – Não quero nada. Sua alma eu já tenho –está fácil. Mas você tem se saído tão bem em suas trapalhadas que eu quero lhe dar algo em troca, pelos bons serviços prestados. Veja que o demônio também pode ser generoso...Que é que você mais deseja?  
 – Riqueza, claro!  
 – Muito vago. Peça algo mais específico. E seja rápido, que não tenho tempo a perder...  
 O ambicioso pensou depressa e lembrou:  
 – Me dá uma coleção de jornais daqui até o fim do ano que vem, com os resultados da loteria esportiva, da sena, do Jockey Club, da Bolsa...  
 O demônio gargalhou sinistramente e desapareceu numa nuvem de fumo. Em seu lugar ficara um livro encadernado em vermelho, personalizado, com o nome do ambicioso em letras douradas: Rafael Aguiar Pereira. Um mimo.  
 Este, de mãos trêmulas, feliz da vida, começou a folhear o tesouro.  
 Ao procurar o resultado da loteria da semana seguinte, seu olhar foi atraído por seu nome impresso: Rafael Aguiar Pereira.  
 Curioso, deteve-se na notícia.  
 Era um necrológio. (Wanke, 1992b: 21-22)

Si tuviéramos que enunciar los matices primordiales que separan “Briga” de “Amбиção” nos quedaríamos con uno: los efectos que produce la carga sorpresiva presente en el desenlace son significativamente distantes. Si en el primer caso revierte en el cómico de situación, en “Amбиção” el carácter inesperado del final lo aproxima más bien a un resultado trágico, a modo de castigo, consecuente con la *hybris* del protagonista y a raíz de su sentimiento exacerbado.

Podríamos enumerar y mencionar una infinidad de ejemplos. En el mismo libro, aparece el siguiente microrrelato:

Biruta

Seguindo a diretriz de contribuir para o bem da humanidade, uma sugestão para melhorar a funcionalidade das salas de aula:

Tornar obrigatória, além da presença da bandeira, do retrato do Presidente, dos mapas e de tudo o mais que sempre está lá, a instalação de uma biruta, ou seja desse aparelho em forma de coador, muito usado nos aeroportos para indicar a direção dos ventos.

Será para o benefício dos alunos que, em voando alto, necessitam de orientação eficaz para pousar quando, finalmente, a aula termina. (Wanke, 1992b: 26)

La polaridad contrastante en “Biruta” se funda principalmente en el lenguaje, en la enunciación de una propuesta que se disfraza de utilidad y que se desdobra en una proposición íntegramente irónica. La seriedad prescriptiva con la que se inicia el texto, respaldada por la promesa de “contribuir para el bien de la humanidad”, se convierte en una especie de *bluff* que será desenmascarado con la sugerencia de instalarse una manga de viento en las aulas de los colegios, como forma de socorrer a los alumnos cuando “estén o anden en las nubes”, expresión que, como vemos, es llevada al pie de la letra. En este caso, no estamos propiamente ante el juego con los sentidos dobles o ambiguos de una palabra o expresión –lo que Raúl Brasca llamaría “sentido dislocado” (2000: 7) y Lagmanovich “discurso sustituido” (2006: 129-133)–, ya que el narrador propone una solución a un problema real valiéndose únicamente de la literalidad de una expresión alegórica. Sin embargo, no deja de ser una manifestación de un afán por jugar con el lenguaje y con una forma de liberación de los usos automatizados que hacemos de él.

## 1.2 *Ejercicios hipertextuales*

La segunda manifestación de esta reversibilidad antitética se conecta con la hipertextualidad y permite encontrarnos con la faceta explícitamente más satírica del autor, ya que deja traslucir su mirada más arriesgada y transgresora hacia materias que originalmente priman por su solemnidad y ortodoxia. Esta hipertextualidad se expresa en reescrituras –en algunos casos bajo la forma serial– que comprenden pasajes bíblicos, cuentos de hadas o fábulas y destellan un humor que, opuesto a una condición inocente o inocua, se burla de los preceptos y de los motivos más sacralizados:

Onda

A arca de Noé ia cheia de cacarejos, urros, sibilos, latidos, risadas –barulho de animais, enfim. Navegava à deriva, pobre nau sem leme e sem comandante, objeto de riso das naus fenícias, troianas e outras que com ela se cruzavam. Noé,

assustadíssimo, enjoava o tempo todo. A chuva caía sem parar e a terra ainda não se via. Raios riscavam os céus interminavelmente.

E o baú de Noé era tão desajeitado que as ondas varriam o tombadilho e aumentavam cada vez mais a quantidade de água acumulada nos porões. Os únicos que achavam graça da situação eram os patos, e os hipopótamos – especialmente eles, encantados com a brincadeira.

De repente, para desespero do patriarca, surgiu uma onda enorme no horizonte marinho. Ao aproximar-se, branca e ameaçadora, os navegantes verificariam que ela tinha a altura de um prédio de dez andares, se já existissem prédios de dez andares na época.

Ao atingir o barco, esse não aguentou o impacto. Se desfez todo, os pregos de madeira se desprendendo.

Quando a onda se dissipou, só restavam na superfície alguns animais nadando afobadamente, além de restos de madeira boiando.

Foi o fim do mundo mais decepcionante de todos os que até então haviam acontecido e dos que ainda estavam por acontecer nos tempos futuros. (Wanke, 1987: 25)

Muy distante del relato de hazañas excepcionales o dignas de mención por su carácter didáctico, surge “Onda”, una versión paródica muy explícita del relato bíblico del Diluvio. Contrariando esta misma narración, se concede la centralidad a un Noe que no encaja del todo con el carácter retratado en los capítulos iniciales del Génesis, vulnerado en este microrrelato por la exposición de sus defectos, debilidades, miedos y limitaciones. Para completar este boceto disonante del discurso oficial, cual reverso de la moneda, las referencias anacrónicas e intrusas asociadas a las naves fenicias y troyanas y en los edificios de diez plantas acentúan el efecto de caos, insuflando un perfil absurdo que resta credibilidad a lo que se narra, cualidad que tampoco se pretende lucir o alcanzar. Lejos de teorías conspiratorias o de cuestionar seriamente los dogmas y hechos bíblicos, se trata aquí de *carnevalizar* el discurso oficial, enseñar la otra cara y demostrar que este proceso de reversibilidad tiene su potencia lúdica y dosis de ingenio. En definitiva, lo que este microrrelato plantea es una versión mundana, antiheroica, que se posiciona en el lado extremo del aura que desprende una obra que culturalmente es de gran relevancia y referencia. Para finalizar, también el desenlace se modifica radicalmente, conectándolo más bien con el apocalipsis y no con una descripción episódica del origen del mundo.

Son innumerables los usos paródicos de temas bíblicos en Wanke, en especial los confinados a entornos y personajes más conocidos del Génesis, aunque se pueden encontrar referencias a otros libros y de modo no tan explícito:

Voz

Durante a noite, acordei, agoniado. E ouvi uma voz cavernosa que vinha lá do meu íntimo:

– Levanta-te e anda!

Embora sonolento, obedeci. Que remédio?

Levantei-me, andei e fui até o banheiro fazer xixi. (Wanke, 1992a: 62)

En este caso se nos ofrece una réplica un tanto enmascarada de uno de los milagros operados por Jesús descrito en los evangelios sinópticos. Se trata más bien de una simulación de ese relato, ya que la perspectiva adoptada es la de un yo que escucha

las archiconocidas palabras “Levántate y anda”, siendo por ello el presunto objeto del milagro. No obstante, una vez más, el relato encauza otros derroteros, mucho más triviales, y, en vez de la manifestación de un milagro, el lector asiste a una banalización caricaturesca de esa escena bíblica, con el protagonista yendo al baño para satisfacer sus necesidades vitales básicas.

La apropiación burlesca y cómica de un tema conocido y familiar al sentido común se extiende más allá de los territorios místicos del cristianismo. Si nos movemos de superficie textual, pasando al de la fábula, no se encontrarán muchas diferencias en las fórmulas utilizadas:

#### Cordeiro

O cordeiro prudente e o lobo feroz se encontraram no rio onde os bichos iam se dessedentar. Ao ver o barulho do lobo tomando a água (slupt, slupt, slupt), o cordeiro prudente sentiu água na boca embora ainda não estivesse tomando água, e tratou de se escafeder prudentemente embora ainda com sede. Quando o lobo rosou “Você está sujando a minha água” não havia mais cordeiro a jusante para contestar. O que estragou esta fábula, mas salvou a vida de um cordeiro muito prudente. (Wanke, 1989: 18)

Gordana Matić, en su tesis doctoral sobre la fábula iberoamericana contemporánea, discurre sobre las similitudes entre la fábula y la minificción, afirmando que

Otro rasgo compartido entre la minificción y la fábula es su intención crítica y su potencial subversivo. En cuanto a la primera, que se encuentra en un territorio genéricamente fronterizo e inestable, podemos constatar que los autores que cultivan una escritura mestiza tienden a interesarse más por transgredir reglas que por fijar rótulos o definir compartimentos. (Matić, 2017: 180)

Si retomamos el texto de Eno, “Cordeiro”, percibimos que los personajes utilizados, el cordero y el lobo son de sobra conocidos y utilizados en el universo de la fábula como representaciones antagónicas y muy propensas a la tensión conflictiva, entre la mansedumbre y el carácter depredador, cualidades estas reiteradas en este microrrelato por los adjetivos explicativos “prudente” y “feroz”. El uso de onomatopeyas –réplicas, como sabemos, de las percepciones auditivas captadas por los sentidos y mediadas por el lenguaje–, así como de términos con potencia sugerente hasta del punto de vista fonético, como “escafeder”, confieren a la historia un tono muy próximo a una espontaneidad teatral, ya que nos acerca a una simulación fiel de los usos más desenfadados y naturales del lenguaje coloquial manado del conflicto directo entre los dos animales. Finalmente, vemos cómo el principio básico que nordea la esencia de la fábula –su aportación didáctica– se diluye con un desenlace que impide la presentación de una moraleja consonante con el desarrollo de la trama. Así, la apariencia formal del inicio del relato poco a poco va delegando su identidad a una muestra discursiva antitética y contraria a las expectativas que se formarían si supiéramos de antemano que estuviéramos ante un libro de fábulas y no de microrrelatos.

Otro patrón que explora la revisión paródica a nivel de la superficie argumental ocurre en los microrrelatos que se apoyan en los cuentos de hadas:

## Príncipe

A virgem sentiu ser chegado seu momento mágico. Tudo indicava: o perfume do jardim na noite, o luar esparramando trigo pelas sombras, a brisa cálida e voluptuosa...

A harmonia pareceu crescer ainda mais quando uma espécie de bola animal, úmida, lantejoulada pelo luar, surgiu do meio da folhagem e veio em sua direção. O próprio desajeitamento de seu andar dava-lhe um quê, um charme, uma antecipação do instante mágico.

Não hesitou. Agarrou o sapo e, chegando a boca à sua boca, deu-lhe o seu mais amoroso beijo. O sapo estremeceu...

...E ela teve de pular desajeitadamente para trás a fim de não ser atingida pela fétida urina que o animal, em defesa própria, soltou.

No susto, o sapo conseguiu se livrar e lá se foi, manquitolando, feliz, em direção a um refúgio.

Ela ainda teve um grito:

– Volte, meu príncipe encantado!

– Príncipe? Eu, heim, rosa! –coaxou o sapo, já seguro por trás das moitas. (Wanke, 1989: 30)

Reconocemos en “Príncipe” los personajes del cuento de la princesa y la rana, el mismo que termina con la transformación del anfibio en un apuesto príncipe, tras el beso de la princesa. La atmósfera inicial del microrrelato da señales de que se perfila en las mismas sendas que el cuento original, apariencia que sabemos, como lectores experimentados de microrrelatos, que constituye una estrategia de recreación de un imaginario que luego será desestabilizado. Esta configuración preliminar encaja dentro de la categoría de lo maravilloso, es decir, en el territorio exclusivo de la imaginación. Sin embargo, tal apariencia no llega a confirmarse en el momento de la presunta y esperada eclosión de ese elemento foráneo a lo real, que corresponde a la conversión del anfibio en un ser humano. En cambio, la reescritura secunda una sucesión de hechos verosímiles y acordes a la lógica que todos sabemos por experiencia y conocimiento explícito del funcionamiento del mundo. De eso tenemos constancia cuando, en el momento del beso, no solo no se verifica la mutación, sino que se invierte la resolución idílica propia de los cuentos de hadas: en consonancia con el comportamiento instintivo de un verdadero anfibio, la rana activa sus instintos de supervivencia, desencadenando el cómico de situación con la princesa tratando de evitar que sea alcanzada por la orina del batracio. Así, de la historia que se apoya en un hecho extraordinario y en la promesa de un *happy ending*, pasamos a un texto cuyo final patenta exactamente su reverso, aproximándose más bien a las piezas de sátira cómicas.

Esto nos hace ver que, al igual que en la fábula o los capítulos bíblicos, Eno recurre a los cuentos de hadas y, en general, a los discursos tipificados y canónicos para modificar y subvertir su contenido, pero especialmente para negarles su valor y objetivo. Así, el uso transgresor de estos discursos archiconocidos no es baladí. No solo demuestra una actitud deliberada de renunciar a su sentido lineal y estático, sino que los expolia de su carga ideológica, elemento común de todos estos textos. Y, “para que una construcción ideológica funcione «con normalidad», debe obedecer a algo así como a un «demonio de la perversidad» y desplegar en la exterioridad de su existencia material el antagonismo que le es intrínseco” (Žižek, 2011: 8). En los microrrelatos de Wanke, esa carga de perversión sigue existiendo, porque se retoman sus símbolos, pero la lógica moral se deconstruye, se anula, se desacraliza.

Como se puede observar, todos estos microrrelatos que acabamos de ver en este apartado se construyen basándose en un principio de contradicción, alienando el pudor y la esencia formal y solemne muy acostumbrada de textos consagrados pertenecientes a una memoria colectiva para desvelar su faceta más festiva, entretenida, carnavalesca. Citamos aquí, por lo tanto, el carácter subversivo en todas sus dimensiones, y que tanto se reclama al microrrelato desde sus postulados teórico-críticos. Subversión, que recordemos, nos llega del latín con el significado de desorden, destrucción, y que se atisba en los microrrelatos de Wanke desde su apariencia minimalista, escueta y fractal<sup>6</sup>, hasta llegar a calar su contenido y sus andamios verbales. De todas las manifestaciones de esta propiedad, cobra especial relevancia la modificación paródica de materiales reconocibles y célebres de la tradición literaria y popular, así como la deconstrucción de las expectativas lectoras a través de la apropiación intertextual. El resultado: la emersión de una voz que continuamente se burla del carácter solemne y unívoco de los discursos imperantes, algo que ya Genette percibía cuando afirmaba que esta literatura de segundo grado es especialmente fértil y atraviesa con más desembarazo los géneros breves. No obstante, lo peculiar de estas reescrituras que exponen con tanta agilidad sus textos base es que no acaban por sobreponerse ni dominar sus textos primitivos, sino que su aportación lúdica les hace formar la otra cara de la escritura, el reverso de escrituras legitimadas por el tiempo y la carga patrimonial que encierran.

### 3. Reversibilidad centrífuga

Con el concepto que denominamos “reversibilidad centrífuga” nos referimos al proceso de irradiar, en un movimiento desde lo velado y subrepticio hacia su visibilidad, los andamios que sostienen la escritura literaria. En otras palabras, es la expresión metaficcional, la revelación de la autoconciencia literaria que refleja las concepciones del narrador sobre su visión particular de un género o categoría textual, en este caso de los “minicontos”. Tal procedimiento produce un efecto de ambigüedad particular, puesto que las consideraciones tomadas por la voz del narrador pueden hacer sospechar que son una réplica o enmascaramiento de la voz del propio autor.<sup>7</sup>

Hemos concluido la sección anterior hablando de la subversión como la gran propiedad de los textos de Eno Teodoro Wanke y que explica en gran medida su carácter reversible. Tanto si nos referimos a una subversión en la superficie formal

---

<sup>6</sup> Sin ánimo de ahondar en la cuestión de la fractalidad en la minificción, evitando así desviarnos del foco de nuestro trabajo, citamos a Pablo Paniagua para explicar la incorporación de lo fractal como mecanismo literario generado por la dinámica del microrrelato: “la literatura fractal sería aquella que multiplica los signos lingüísticos, dentro de un orden sintáctico, como si se tratase de un juego de espejos que busca en esa repetición, en ese juego, una dinámica dentro de lo infinito, de lo laberíntico o lo circular” (Paniagua, 2007: 1). En el mismo orden de ideas reflexiona Yvette Sánchez, aunando en las expresiones de la fractalidad en la literatura, manifiestas en “un nivel espacial-metafórico y [que] atañe a lo circular y lo cíclico, lo concéntrico, las cajas chinas y los juegos de espejos, el desdoblamiento, laberintos discursivos y calidoscopios, la puesta en abismo, y el solipsismo de la tautología” (Sánchez, 2009: 146). Esta dinámica de repetición multiplicadora de los elementos se hace visible en el microrrelato en dos procesos distintos: el ciclo, es decir, un conjunto de microrrelatos que se construyen utilizando un mismo hilo temático o estructural dando cohesión a ese conjunto, y la reescritura, el proceso de creación de una o más versiones sobre una misma narrativa o imagen.

<sup>7</sup> Consideramos este aspecto otro de los rasgos voluntarios de subversión que detectamos en los microrrelatos de Wanke: una hipotética disolución de las fronteras entre la voz del narrador y del autor cuando se pretende, en clave irónica, explicar la exegesis de los textos y cuando el estatuto de ficcionalidad se puede asentar en los paratextos de su obra microficcional.

como en un nivel temático, rondamos siempre el registro de una infracción a reglas que atañen al funcionamiento y comportamiento de tipologías textuales. En los cinco libros de microrrelatos de Wanke señalamos otro aspecto significativo dentro de esta subversión: no solo encontramos este talante en el espacio del libro confinado a desarrollarse el texto ficcional propiamente dicho, sino que se contagian los propios componentes paratextuales. Sirve de modelo la siguiente advertencia:

#### Advertência

Querido leitor:

Volto a conversar com você para agradecer o retumbante sucesso do meu livro anterior. As livrarias para os quais foi distribuído chegam a escondê-lo na prateleira mais alta e mais recôndida do fundo do corredor temendo que, se o expuser na vitrina, isso provoque uma invasão incontrolável de leitores ávidos de adquiri-lo, empanando o sucesso habitual dos *best-sellers* e dos livros de receitas culinárias.

São inúmeras as manifestações de agrado, de solidariedade e de louvor que recebo.

Exemplifico com uma comovente, dos velhinhos do Asilo São Matusalém quando receberam alguns exemplares. O diretor me telefonou encantado, dizendo que eles estavam sendo disputadíssimos pelos asilados, pois eram perfeitos para proteger os pés dos velhinhos contra o frio do assoalho de ladrilhos da sala de televisão.

Uma leitora me escreveu dizendo das virtudes terapêuticas do in-folio. Narrou ela que sofria de uma insônia irremediável, tendo sarado inteiramente depois que começou a ler o meu livro. Não sabia como agradecer tamanha habilidade.

E não é só o conteúdo do livro que causa tais manifestações. Também o papel onde está impresso é de textura tão fina e delicada que anteontem outro leitor me parou na rua para comunicar ter posto o livro em lugar de honra no banheiro, com o fito de prover as emergências passíveis de surgir por alguma falha na indústria de papel higiênico nestes tempos de crise.

Até minha mulher, que é indiferente aos meus livros, entusiasmou-se com este, pois descobriu estar ele na medida exata para colocar sob o pé bambo da mesa de jantar, que agora está firme e inabalável.

Comovido por tais episódios pungentes, lúcidos e reveladores, estou aqui com nova remessa e lágrimas emocionadas nos olhos. Só peço que, a bem de sua segurança, o prezado leitor não se precipite, não se afobe, não entre em pânico na hora da fila da livraria. Há exemplares para todos! (Wanke, 1990: 7-8)

“Advertencia” es uno de los paratextos que conforman el libro *Joaquim*. O tal vez no. La inclusión de este presunto aviso al lector antes de introducirse en el contenido propiamente dicho de la obra en realidad no tiene como finalidad prevenir o aclarar alguna particularidad de la obra, sino que el tono irónico y humorístico, así como su fondo excéntrico y poco creíble, da pistas claras de que se trata más bien de una *captatio benevolentiae* que conecta al lector con lo que seguirá: textos que deslumbran por una imaginación inusitada y por un humor sorpresivo, cargado de burlas y mofas que se expanden en todas las direcciones. Algo que no es del todo novedoso en la historia de la literatura brasileña, si nos atenemos, por ejemplo, a los prefacios de João Guimarães Rosa, y su “relação instigante entre a narrativa breve e o *punch* metafísico do «chiste»” (Schøllhammer, 2009: 95) o los paratextos de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis. En el caso de este texto de Wanke, se recurre al presunto y ficcionalizado fracaso de ventas de sus anteriores obras para configurar el telonero que imprime el carácter burlesco. De esta manera, Wanke instala la ambigüedad deliberada, asentando su escritura continuamente entre los márgenes de lo ficcional y de

lo no ficcional, en un registro que desestabiliza su posición creativa y creadora. Así, a caballo entre paratexto y microrrelato, podríamos considerar “Advertencia” como una modalidad ficcional adyacente, puesto que, aun colocado al margen del espacio ficcional, arrastra consigo mismo el tono y las características de los textos que integran la obra.

Esto nos deja un importante mensaje, que más adelante veremos comprobado: ninguna parte de estas obras de Eno Teodoro Wanke debe desatenderse, ya que los propios paratextos son una extensión del carácter y naturaleza de los microrrelatos. De hecho, la ubicación y la obediencia a convenciones formales de edición suponen la única señal de identidad paratextual de estos textos, no tanto el tratamiento y los fines protocolarios que el autor les da. Como si todo el texto o fragmento pidiera emanar el genio del creador, su sello personal se imprime en un continuo y circular juego. Semejante planteamiento encontramos al abrir las primeras páginas de *Babel*, en sus “Agradecimientos”: plenamente consciente de que estaba tocando territorio peligroso –desafiando la profunda religiosidad imperante en Brasil–, en vez de defender su postura, Wanke dedica irónicamente algunas palabras de reconocimiento a todos aquellos que no han denunciado su obra a la policía, a la Sociedad Protectora de Animales o a la Alianza de las Señoras Católicas (Wanke, 1992: 10).

La segunda y última manifestación de esta reversibilidad centrífuga adviene de la conciencia clara, por parte de Eno, de que estaba produciendo algo distinto a las categorías genéricas conocidas. Si al inicio denomina sus producciones “contos instantâneos” (en *A máquina do mundo*), pronto acaba decantándose por la catalogación de “minicontos”, categoría que atribuye sin excepción a todos los textos incluidos en los restantes libros. Esta cuestión de autoconciencia literaria la hallamos reflejada, por un lado, en los espacios paratextuales, los mismos que dan la etiqueta de género en cada portada de los libros de microrrelatos y que exponen una explicación teórica de lo que son –lo vemos muy claramente, por ejemplo, en la contraportada de *Joaquim* y en el texto “Miniconto” que abre la obra *Caminhos*– y por otro lado, por los varios juegos metaficcionales que se producen en el propio texto literario y que promueven la exhibición de los andamios del proceso creador. Veámoslo por partes.

La contraportada de cualquier obra puede funcionar como elemento aclarador del contenido del libro y, por ello, persuasivo para la compra del mismo. Por norma, se utiliza como carta de presentación de un autor y/o del contenido de la obra. Los libros de microrrelatos de Wanke en ese aspecto enseñan bastante sobriedad. Muy relevante es, sin embargo, la elección de una descripción explicativa del microrrelato en la contraportada de la obra *Caminhos*:

O miniconto pertence àquela categoria de composições que se convencionou chamar de micrologia literária. É um conto que se resolve num rápido instante. Representa o cúmulo da brevidade, pois é um encurtamento do gênero “conto”, o qual, por sua vez, deve ser breve por definição.

Gênero novo (embora, na realidade, praticado desde a alta antigüidade –quando era conhecido como fábula, parábola, episódio mitológico, etc.), o miniconto vem cada vez mais conquistando espaço neste mundo moderno ávido de velocidade, de imprevisto, da vertigem, do estilo do clip televisivo.

Segundo Betty M. Hoineff (cf. “Verve”, Rio, outubro de 1988), o gênero tem se imposto nos Estados Unidos nestes últimos dez anos. Tanto que se procurou recentemente batizá-lo, pois lá ele não tinha nome. A revista TriQuarterly consultou diversos autores, e um deles, Robert Kelly, sugeriu “sudden fiction” (ficção instantânea)– que, a par de “sudden story” (conto súbito), parece estar se firmando naquele país.

No Brasil, não há mais dúvida: o nome é *miniconto*.

Nos minicontos de Eno Teodoro Wanke se encontram todas as qualidades desejáveis, ou seja, são breves, sintéticos, intensos e profundos, em linguagem sóbria e direta, dando como resultado uma leitura agradável e inteligente, cheia de surpresas memoráveis.

Abra o livro, leitor, e verifique por si mesmo. (Wanke, 1992b: contraportada)

El razonamiento planteado, atendiendo a su concisión, nos da importantes claves: empezando por atender a su definición, incluye una referencia a la especificidad genérica del microrrelato, el marco histórico y contextual en donde se encuadra y se desarrolla y una apreciación analítica sobre los microrrelatos de Eno. No olvidemos que las publicaciones de estos libros de Wanke rondan los finales de los 80 e inicios de los 90, época en la que las referencias al microrrelato son muy escasas, más aún en Brasil, que vio sus primeros estudios sobre esta categoría textual más tarde que Hispanoamérica.

De esta forma, resulta como mínimo inusual que un autor enseñe con tanto desembarazo y burla los recursos por detrás de la construcción de un buen microrrelato, en textos como “Historinha” (Wanke, 1992b: 8), “Nada” (1989: 48), “Bocejos” (1992a: 73) o “Joaquim” (1990: 37-38). Reconociendo, además, la dificultad en definirlo, como prólogo a la obra *Caminhos*, el autor se decanta por simplificar la cuestión con la afirmación: “microrrelato es lo que el autor dice que es un microrrelato” (1992b: 7). De esta suerte, se defiende que el estatuto genérico depende de la figura autoral y no de su recepción.

Tanto “Historinha” como “Nada” reflejan irónicamente la cuestión de la brevedad, de la economía lingüística y de la complicidad con el lector:

#### Historinha

Era uma vez uma história que resolveu não crescer. Por isso acabou no primeiro parágrafo. (Wanke, 1992b: 8)

#### Nada

O presente miniconto tem, exatamente, três parágrafos. Na verdade, nada há nele. Nem uma história, nem um pensamento que preste. Inútil prosseguir em sua leitura.

Como o amigo leitor verifica, já estamos no segundo parágrafo e nada ainda aconteceu. Nem no terceiro parágrafo acontecerá. E nem num quarto hipotético parágrafo, se houvesse, nada nele haveria.

E agora? Vê que o terceiro e último parágrafo começou e até aqui nem verdade nem mentira teve lugar, a não ser que o conto, sendo vazio, nada conta. Como, aliás, prometido e avisado desde o início. (Wanke, 1989: 48)

Ambos textos son autorreferenciales no solo por el hecho de plasmar la conciencia de la producción de un texto narrativo, sino por constituir un ejercicio de autoalusión y de descripción interna de lo que ocurre en el propio texto que se produce. “Historinha” (“Pequeña historia”) expone, a modo de cuento de tradición oral –con el “Érase una vez...”– el caso de un relato mínimo que decide no crecer y que por ello termina en el primer párrafo, anécdota que sucede exactamente con el texto que narra este acaecimiento. Lo mismo ocurre en “Nada”, donde se invierten tres párrafos en exponer absolutamente nada y que confirman la promesa lanzada en las dos frases inaugurales:

“el presente microrrelato tiene, exactamente, tres párrafos. En realidad, nada hay en él”. Se cae en una especie de despilfarro lingüístico y, por ende, se contradice intencionalmente el fundamento de economía y elipsis lingüística, fundamental para lograr en el microrrelato el efecto de máxima sugerencia con la mínima expresión verbal y que aquí se tergiversa irónicamente como maniobra de expresión humorística.

En otras ocasiones, el narrador toma en consideración los rasgos y/o alcances que produce o debe producir la lectura de un microrrelato frente a otras categorías textuales:

#### Bocejos

O que um miniconto menos aguenta é um bocejo.

Tudo, menos cara de sono sobre esse livro. Aborrecimento, cansaço, etc, evite isso leitor, se quiser se dar sempre bem com os minicontos desse livro.

Sorriso, sim. Os minicontos adoram sorrisos inteligentes, pois dão sinal de finura, de paz, de simpatia no leitor.

Gargalhadas? Ótimo. Os minicontos ficam mesmo amigos dos que explodem em gargalhadas devido a alguma tirada mais violenta.

Indiferença? Já começa o miniconto a demonstrar má vontade, a esconder seus melhores momentos, a se fazer de chato. Ninguém suporta um miniconto escondendo o que de melhor tem de si de um leitor indiferente. Fica ele impossível, dá ímpetos de fechar o livro –e é isso mesmo que o miniconto espera de quem o esnoba.

Mas um bocejo? Nem pensar. Leitor, leitor, se você estiver querendo bocejar, deixe este livro discretamente de lado, vá até a cozinha ou ao banheiro, boceje à vontade e depois volte.

Mas, pelo amor de Deus, não boceje sobre o miniconto. A reação será inesperada e terrível! (Wanke, 1992a: 73)

“Bocejos” (“Bostezos”) erige toda una declaración de intenciones, en el sentido de que versa sobre un punto importante a tener en cuenta en la escritura de cualquier microrrelato: los efectos que produce en el lector. Según el narrador, la distinción de un buen microrrelato de uno inservible radica en la capacidad de desencadenar, de modo inteligente, el humor y la risa. Este aspecto viene a confirmar y a explicar el porqué del tratamiento tan copioso de los mecanismos de subversión y parodia en los textos de Wanke, instrumentos que anulan los posibles efectos perniciosos que se deben evitar, a saber, los bostezos –o, lo que es lo mismo, el aburrimiento– y la indiferencia, es decir, la incapacidad de aportar algo al lector. Esta cuestión, entendemos, representa la contribución indirecta del autor para legitimar el microrrelato como categoría textual singular y con una especificidad autónoma frente a las demás categorías o subgéneros literarios.

Por último, cabe destacar la estrategia empleada en algunos textos de interpelación espontánea al lector, en demostración de máxima complicidad con este agente. Así, textos como “Joaquim” resultan modélicos para atestiguar, por una parte, esa necesidad de que el microrrelato no resulte un texto apático y, por otra parte, para hacer del lector un agente lo más partícipe posible de la historia que se narra. Igualmente, esta estrategia permite que se creen motivaciones y explicaciones apócrifas –tal como ocurre en los paratextos que hemos comentado– para justificar la elección y aparición de ciertos elementos, como el propio título de la obra *Joaquim*:

#### Joaquim

Caro leitor: desta vez venho à sua presença para uma consulta.

Aconteceu-me uma coisa extraordinária:  
 Folheando distraidamente um dos meus livros de contos, senti que um dos personagens secundários se dirigia a mim, num curioso tom de prece:  
 – Misericordioso Criador, dá que eu tenha um nome!  
 Surpreendido, lembrei-me de havê-lo criado apenas para enfeitar um parágrafo e dar um pouco mais de ação a um momento: ele era apenas um ciclista tocando a campainha ao longe enquanto virava a esquina. Sem refletir, mas até com ar divertido, onde não estava ausente a gozação, respondi:  
 – Tá bem. Pode se chamar Joaquim.  
 Ainda achando o episódio curioso, fechei o livro e fui tratar da vida.  
 E acabei esquecendo o assunto.  
 Pois hoje, querendo fazer uma ligeira consulta àquele livro, fui procurá-lo na estante. Abri-o rapidamente. Não reparei na capa, mas algo estranho foi captado por meu inconsciente.  
 Estranho! O conto mudara de título. “Joaquim”!  
 Voltei a olhar a capa do livro, e lá estava também o nome novo: “Joaquim”.  
 Logo nas primeiras linhas do conto, aparecia ele, o antes insignificante entregador Joaquim, aquele criado sem nome, gozando de um destaque e de uma glória que eu, ao criá-lo não lhe tinha conferido! Todos os outros personagens o reverenciavam agora, e ele estava rico e famoso.  
 O charlatão tinha conseguido convencer a todos os outros personagens do livro que eu o protegia, que falava comigo, e que seu nome era nada menos que Joaquim-O-Que-Se-Comunica-Com-O-Criador!  
 Charlatão? Seria mesmo?  
 E esta é a minha dúvida e o meu tormento.  
 E por isso me dirijo a você, leitor:  
 – Que faço agora? (Wanke, 1990: 37-38)

Asistimos aquí, por ende, a una transferencia ficcionalizada del acto creador, en la que sobresale el requerimiento explícito del lector en la solución de un dilema para el cual el narrador, con socarronería e irreverencia, presuntamente se ve imposibilitado de rematar. Personaje, narrador y lector son aquí tres agentes interpelados a actuar fuera de sus papeles naturales. El personaje salta los confines de su contexto ficcional, rebelándose en contra de su falta de preponderancia en la acción. El narrador, fusionado con la figura del autor –el “Misericordioso Criador”–, ante esta rebelión, no es capaz de reconducir la narrativa ni de darle un desenlace, por lo que pide la intervención del lector, en la esperanza de que este pueda dar una salida viable al conflicto. Siendo este lector interpelado el lector real, el final de la narración queda completamente en abierto y sin concluirse, mediante la pregunta del narrador hacia el lector “¿Qué hago ahora?”.

#### 4. Conclusiones

Eno Teodoro Wanke, con sus cinco libros de microrrelatos, plantea una instrumentalización lúdica del microrrelato, basada fundamentalmente en procesos de subversión, parodia y de manifestación del humor. Hemos querido sistematizar estos procesos bajo la imagen y las acepciones de reversibilidad, término este que nos puede ser útil para traducir los movimientos de despliegue de tramas que enseñan la otra cara de lo reconocible, circunstancia que permite asimismo hablar de la predisposición a un cierto grado de elasticidad o maleabilidad en el entramado narrativo.

En consecuencia, comprobamos un afán por exhibir el lado más entretenido de la

creación literaria como estrategia que revela un alto grado de benevolencia y complicidad hacia el lector. Esto se concreta a través de procedimientos como los de replantear, deformar y modificar imaginarios conocidos –fórmulas en las que el microrrelato se ha convertido en sumo especialista–, así como enseñar tramas insólitas, dar visibilidad al proceso creativo y jugar con el propio lenguaje. De este modo, los recursos que tienden a producir burlas en contra del sistema, llegando a coquetear con el chiste, y que destierran el carácter estático de los grandes discursos en realidad son las pautas seguidas por Wanke, asociadas a un sentido de ruptura y quebrantamiento de la solemnidad para desencadenar el humor y, en definitiva, destapar su genio transgresor.

## 5. Referencias bibliográficas

- Andres-Suárez, Irene. “Caracterización y limitación del género”. *Poéticas del microrrelato*. David Roas: Comp. Madrid: Arco Libros, 2010. 155-179.
- Brasca, Raúl. “Los mecanismos de la brevedad. Constantes y tendencias en el microcuento”. *El cuento en Red. Estudios sobre la Ficción Breve*. 1 (2000): 3-10.
- Ferreira, Ana Sofía Marques Viana. “Pensar a multiplicidade na hiperconcisão ficcional: o microconto brasileiro contemporâneo (2000-2017)”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. 59 (2020): 1-14.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Celia Fernández Prieto: Trad. Madrid: Taurus, 1989.
- Gómez Vázquez, Jorge. “En torno al estudio hispánico de la microficción contemporánea: objeciones a la consideración del microrrelato como texto narrativo”. *Revista Signa*. 27 (2018): 493-522.
- Lagmanovich, David. *El microrrelato. Teoría e historia*. Palencia: Menoscuarto, 2006.
- Lagmanovich, David. *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico*. Palencia: Menoscuarto, 2015.
- Matić, Gordana. *Aesopus Emendatus: La Fábula Contemporánea Iberoamericana. Precursores, Exponentes y Situación Actual*. Tesis doctoral. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de Zagreb, 2017.
- Noguerol, Francisca. “En defensa de las ruinas: densidad de la escritura corta”. *Pasado, presente y futuro del microrrelato hispánico*. Berlin: Peter Lang, 2019. 35-47.
- Paniagua, Pablo. ¿Qué es la literatura fractal?. *Adamar. Revista de Creación*. 2007.
- Radetic, Terezinha. *Eno Teodoro Wanke. Sua vida, sua obra*. Rio de Janeiro: Editora Codpoe, 1990.
- Schøllhammer, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- Valls, Fernando. “El microrrelato como género literario”. *MicroBerlín. De minificciones y microrrelatos*. Eds. Ottmar Ette, Dieter Ingenschay, Friedhelm Schmidt-Welle y Fernando Valls. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2015. 21-50.
- Wanke, Eno. *De rosas & de lirios*. Rio de Janeiro: Editora Codpoe, 1987.
- Wanke, Eno. *A máquina do mundo*. Porto Alegre: Edições Caravela, 1989.
- Wanke, Eno. *Joaquim*. Rio de Janeiro: Editora Codpoe, 1990.
- Wanke, Eno. *Babel*. Rio de Janeiro: Editora Alcance, 1992a.

Wanke, Eno. *Caminhos*. Rio de Janeiro: Edições Plaqueette, 1992b.

Žižek, Slavoj. *El acoso de las fantasías*. Madrid: Ediciones Akal, 2011.