

Borges en México. La impronta borgiana en la narrativa brevísima de Arreola, Monterroso, Colina y Avilés Fabila

Borges in Mexico. The Borgesian Imprint in the very brief narrative of Arreola, Monterroso, Colina and Avilés Fabila



Ricardo LÓPEZ DÍAZ
Sorbonne Université
riclopezd@gmail.com
ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6088-1020>

Microtextualidades
Revista Internacional de
microrrelato y minificción

Directora
Ana Calvo Revilla

Editor adjunto
Ángel Arias Urrutia

Artículo recibido:

Octubre 2023

Artículo aceptado:

Noviembre 2023

Número 14 pp. 22-39

DOI: <https://doi.org/10.31921/microtextualidades.n14a2>

ISSN: 2530-8297

@ 2023 Microtextualidades



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

RESUMEN

Este artículo describe los modos en los que puede interpretarse la relación de influencia, asimétrica y hasta cierto punto multidireccional, ejercida por Borges sobre cuatro autores capitales en la configuración del microrrelato creado en México: Juan José Arreola, Augusto Monterroso, José de la Colina y René Avilés Fabila. En líneas generales, se parte de los siguientes presupuestos: la impronta borgiana sobre la narrativa brevísima mexicana puede comprenderse en función de un esquema atómico, dinámico, en el que las lecturas y escrituras del argentino influyen a y son influenciadas a la vez por los cuatro autores citados en este trabajo; la intertextualidad y la alusión a temas como el tiempo, la eternidad y los clásicos de la literatura occidental constituyen la materia primera sobre la que los cuatro creadores regresan al patrimonio borgiano en una manifiesta vocación de cultivar las bases del microrrelato en calidad de género narrativo.

PALABRAS CLAVE: Arreola. Avilés Fabila. Borges. Colina. Monterroso. Microrrelato.

ABSTRACT

This paper describes the ways in which the relationship of influence, asymmetrical and to a certain extent multidirectional, exerted by Borges on four key authors in the configuration of the short-short story created in Mexico can be interpreted. These four authors are Juan José Arreola, Augusto Monterroso, José de la Colina and René Avilés Fabila. In general terms, we start from the following assumptions: Borges's imprint on the very short Mexican narrative can be understood in terms of an atomic, dynamic scheme, in which the readings and writings of the Argentine influence and are influenced at the same time by the four authors mentioned in this work; also, intertextuality and the allusion to themes such as time, eternity and the classics of Western literature constitute the primary material on which the four creators return to Borges' heritage in a manifest vocation to cultivate the bases of the short-short story as a narrative genre.

KEYWORDS: Arreola. Avilés Fabila. Borges. Colina. Monterroso. Short-short story.

1. Introducción

Entre la profusa literatura crítica consagrada al estudio y comprensión del microrrelato hispánico, las aportaciones realizadas por el argentino David Lagmanovich (2006) siguen resultando vigentes y esclarecedoras para quienes deseen trazar las líneas del origen, las influencias y la consolidación de la narrativa brevísima mexicana, que es el caso que aquí nos ocupa. Entre los muchos puntos de partida para la elaboración del microrrelato azteca, podría resultar casi como una perogrullada, por su manifiesta obviedad, la posición ocupada por Borges en calidad de presencia tutelar e influenciadora para varias generaciones de escritores mexicanos o exilados en México, cultivadores de un modo u otro del microrrelato como género narrativo. En este trabajo, nos ocuparemos de describir el modo en el que Borges ha determinado una supuesta impronta para la narrativa brevísima mexicana, así como de reconocer las formas en que los cuatro autores que aquí citaremos —Juan José Arreola, Augusto Monterroso, José de la Colina y René Avilés Fabila— son capaces de influenciar y transformar nuestra lectura del legado borgiano. El lector advertido comprenderá fácilmente que aquí se sigue la idea matriz propuesta por el propio Borges en su ensayo “Kafka y sus precursores”, publicado en *Otras inquisiciones* (1952).

Esto se entiende así puesto que, al modelo triangular de la influencia en el marco literario propuesto por Eco, es posible adelantar un esquema que podríamos considerar de atómico¹. Hemos hecho alusión al ensayo borgiano basado en su lectura personal de Kafka como un recordatorio de que, a fin de cuentas, no nos referimos tanto a una cuestión de influencia sino más bien a una relación, a un diálogo entre Borges y los escritores de microrrelatos que hemos citado, pero también entre Borges y sus propios precursores, así como entre Borges y otros autores próximos a su generación que con seguridad se sitúan también en el punto X o “universo de la enciclopedia” al que acude a su vez cada creador.

Los cuatro autores mexicanos aquí convocados, junto con los que influyeron en Borges, crean una especie de espiral infinita, una relación que es, desde este punto de vista, vertical y horizontal, aumentada y contextualizada gracias a la noción del “espíritu del tiempo” o *Zeitgeist*. El resultado de esta red puede también ser infinito puesto que las innumerables posibilidades en las que la impronta borgiana ejerce su efecto nos permiten también obtener una nueva manera de conocer y entender a Borges. Es aquí donde podríamos hablar de una forma de influencia entre el punto B y el punto A: la obra de los creadores de narrativa brevísima mexicana puede resultar en una forma de

¹ El modelo triangular propuesto por Eco en su conferencia publicada en 1999 bajo el título “Sul concetto di influenza: Borges e Eco”, cuya versión abreviada y castellana lleva un título mucho más elocuente a los efectos de nuestra discusión (“Borges y mi angustia de la influencia”), presenta un punto A, que para nosotros será Borges; un punto B, en el que situaremos a cada escritor de microrrelatos de nuestro corpus; y un punto X, que Eco, para resumir, llama “el universo de la enciclopedia”. Varias posibilidades de interacción pueden surgir, según el semiólogo: el punto A influye sobre el B, y viceversa; el punto B llega al punto A gracias al punto X, y viceversa. Eco añade otra noción, que podríamos definir como la sustancia que permite el intercambio de influencias, y que podría compararse con el oxígeno que viaja a través de nuestro sistema sanguíneo: se trata del *Zeitgeist*, “el espíritu del tiempo”. Este elemento vital, y que retomaremos constantemente en nuestra discusión, representa justamente al tiempo, o esa imagen bellamente descrita en la voz alemana *Zeitgeist*, la que nos permite encadenar de un modo mucho más preciso el juego de influencias sobre el que se establece la llamada impronta borgiana (Eco, 2015: 129-145).

acercamiento, comprensión, descubrimiento o relectura de la obra de Borges. El movimiento resultante es, pues, centrífugo y centrípeto; la estructura medular o central puede ser tanto Borges como cada referencia que ha influido a Borges y cada autor de la narrativa hiperbreve. Finalmente, es válido recordar que la esencia de estos intercambios reside, a los efectos de este artículo, en la forma en que se perciben e interpretan las formas narrativas breves y brevísimas en un proceso semasiológico y onomasiológico: del signo se llega al concepto, y viceversa. Interpretación y producción constituyen, así, los pilares del modelo de influencias propuesto por Umberto Eco.

Esta influencia borgiana es, en definitiva, incuantificable, imposible de medir. Si hoy podemos intuir que las lecturas borgianas son capaces de influenciar incluso la forma en la que podemos leer a Poe, Cervantes, Dante o Shakespeare, es, precisamente, porque según la idea del *Zeitgeist*, la influencia no sigue una línea del tiempo, del pasado al presente, sino que puede crear un sistema de influencias a la imagen de los senderos que se bifurcan, en donde el tiempo y su sustancia indefinible convergen y divergen en mundos paralelos de lecturas, interpretaciones y hechos literarios.

Son todas estas ideas las que nos conducen a proponer un modelo atómico de la influencia, modelo que expande a su manera el esquema triangular ya descrito y presentado por Eco. Aquí, en las páginas que siguen, presentaremos algunos microrrelatos publicados por Arreola, Monterroso, Colina y Avilés Fabila. El propósito último consiste en ver hasta qué punto estos creadores entran en el *Zeitgeist* de la literatura borgiana, permitiendo la observación de sus respectivas lecturas de Borges en sus propios microrrelatos, así como el modo en que podemos interpretar al hacedor de *Ficciones* desde el marco de la narrativa brevísima mexicana.

2. El viaje a la semilla de Arreola y Monterroso

Buena parte de la crítica especializada se ha puesto de acuerdo en que el microrrelato hispanoamericano es el resultado de una reelaboración estilística nacida con el modernismo y el poema en prosa, es decir, durante los últimos años del siglo XIX. Tales conclusiones no deberían obviar el patrimonio literario ibérico, en el cual, ya desde la Edad Media, se anuncian unidades textuales muy afines con los actuales microrrelatos. Estas observaciones, ya apuntadas por otros autores y críticos bien fundamentados, podrían conducirnos a continuar ampliando la discusión necesaria en torno a la evolución cronológica del microrrelato y su inserción en el gran tejido de la intertextualidad discursiva, discusión que ha aportado no pocos frutos hasta ahora. Aquí podemos centrarnos en los principales precursores hispanoamericanos del siglo XX antes de pasar al examen de los creadores borgianos. De este modo, trataremos de indagar en las aportaciones de las principales referencias del microrrelato hispanoamericano, que, a los efectos de este trabajo y basándonos en los postulados de David Lagmanovich, son Juan José Arreola (1918-2001) y Augusto Monterroso (1921-2003)². Con toda probabilidad, algunas omisiones resultarán imperdonables para el lector especializado; no obstante, se ha preferido privilegiar las referencias que acuden a Borges en una

² El especialista argentino recuerda que el microrrelato a secas encuentra un referente destacado en los *Petits poèmes en prose*, de Charles Baudelaire (1857), y que el microrrelato hispánico tiene sus inicios en “la obra temprana de Rubén Darío”, y luego en la de los argentinos Ángel de Estrada, hijo, y Leopoldo Lugones, el mexicano Ramón López Velarde y el venezolano José Antonio Ramos Sucre. Aquí nos centramos en Arreola y Monterroso por sus aportaciones a la denominada “consolidación del género”, dentro de esa línea cronológica de la narrativa brevísima en lengua española conformada por “precursores, iniciadores y practicantes definitivos y totales” (Lagmanovich, 2014: 33, 37, 44).

contemporaneidad con el argentino, marco en donde las afinidades y disparidades, todo junto, establecen las condiciones de creación que aquí nos interesa conocer y describir. Resulta necesaria una última apreciación vinculada con esa realización de los mapas geográficos del microrrelato hispanoamericano. Es decir, no debe sorprendernos que los principales polos en los que la narrativa brevísima se haya desarrollado con mayor antelación sean justamente los dos extremos del continente hispánico, esto es, México y Argentina, y sus naciones vecinas —Chile y Uruguay, por ejemplo—. En lo que concierne al bloque de países sureños, la consolidada carrera de la narración hiperbreve —que comienza en el siglo XIX— termina por crear un canon, como hemos visto, con Borges en posición estelar, canon que sigue ramificándose y reinventándose entre las generaciones siguientes de narrativa brevísima. El caso mexicano no es tampoco una excepción gracias, en gran parte, a la pléyade de intelectuales que desde comienzos del siglo XX impulsaron y renovaron las letras a un altísimo nivel de experimentación y estilización, gracias, en buena parte también, a figuras precursoras como Alfonso Reyes y Octavio Paz, entre otros más, según se lee en *Minificción mexicana* (2003), de Lauro Zavala; este crítico considera, sin embargo, que a la hora de establecer “el canon” sobresalen tres nombres principales: Arreola, Julio Torri y Monterroso. Es en este sentido que podemos leer estas consideraciones preliminares.

Comencemos, pues, recordando que un Borges muy joven tuvo en su momento la suerte de contar con “el apadrinamiento intelectual”, por así llamarlo, de Alfonso Reyes, entonces embajador en Argentina durante dos periodos (1927-1930 y 1936-1937), como lo recuerda la crítica, que suele resaltar la edición del segundo poemario borgiano bajo la tutela del pensador regiomontano. Se recuerda, asimismo, que Borges “manifestó en diversas ocasiones que el mexicano [Reyes] le había enseñado que la lengua española podía ser un instrumento de precisión y elegancia” (Olea Franco, 2015: 265-266). Semejante impacto en un lector habituado a ponderar las lecturas germanas y anglosajonas por encima de las hispánicas no debe tomarse a la ligera: por decirlo de una manera, Borges aprende a valorar la tradición literaria de su lengua —digamos de nacionalidad— gracias al diplomático, y esta deuda terminó por ejercer, en cierto modo, una notable influencia en las futuras relaciones borgiano-mexicanas. Juan José Arreola, que traba relación con el argentino por primera vez en 1973, reconoce que el primer círculo de lectores borgianos fue creado entre 1942 y 1943 en Guadalajara, no en Ciudad de México, excentricidad que la crítica ya ha apuntado como un signo de que “el fenómeno Borges” fue adquiriendo una preponderancia casi nacional en aquella década de los cuarenta, cuando aún *Ficciones* no se había dado a la imprenta (Olea Franco (2015: 266-267)³.

El guatemalteco Augusto Monterroso, residente en México a partir de 1944, cuando entonces era un joven veinteañero picado por la fiebre de la literatura y el periodismo, llegó a reconocer lo siguiente en uno de sus ya tradicionales alegatos a favor de la impronta borgiana: “Súbditos de resignadas colonias, escépticos ante la utilidad de nuestra exprimida lengua, debemos a Borges el habernos devuelto, a través de sus viajes por el inglés y el alemán, la fe en las posibilidades del ineludible español”⁴. Casi podría decirse que en este reconocimiento se intuye una forma de ver en

³ Las afinidades surgidas entre Arreola y Borges han propiciado otros debates como el relacionado con la narración de criaturas fantásticas, algunas situadas en un umbral impreciso entre lo animal y lo humano, a partir del *Manual de zoología fantástica* (1957), línea que el mexicano “revitaliza” en *Punta de plata* (1959) y *Bestiario* (1972), según Francisca Noguero (2012).

⁴ La cita de Monterroso aparece en Olea Franco (269) y figura también en la edición de 1999 de *Movimiento perpetuo*, Madrid, Alfaguara, p. 66.

el autor argentino un justiciero de las letras hispánicas para orgullo y solaz de los países americanos de habla española. En cualquier caso, como se ha señalado antes, “para ‘reinscribir’ la literatura de Borges dentro del espacio cultural hispanoamericano, ha sido necesario, primero, reconectarla con la cultura argentina del siglo XX (e incluso del XIX), en la cual participa y de la cual recibe influencias, pues sólo desde el ámbito de la realidad argentina —en su historia, en su literatura, en las inflexiones de su lengua, etcétera— puede empezar a comprenderse la textualidad” borgiana (Olea Franco, 2015: 272). Esta idea, como se puede entender, refuerza el anterior comentario relacionado con la realización de una narrativa hiperbreve en función de unas coordenadas espaciales muy precisas. Aquí estamos refiriéndonos al mapa del microrrelato mexicano, aunque en Borges, como en Arreola, el concepto cartográfico puede prestarse a diversas aventuras literarias. Es el caso de la siguiente creación de Arreola que resuena, de lejos, al ya famoso “Del rigor en la ciencia”:

EL MAPA DE LOS OBJETOS PERDIDOS

El hombre que me vendió el mapa no tenía nada de extraño. Un tipo común y corriente, un poco enfermo tal vez. Me abordó sencillamente, como esos vendedores que nos salen al paso en la calle. Pidió muy poco dinero por su mapa: quería deshacerse de él a toda costa. Cuando me ofreció una demostración acepté curioso porque era domingo y no tenía qué hacer. Fuimos a un sitio cercano para buscar el triste objeto que tal vez él mismo habría tirado allí, seguro de que nadie iba a recogerlo: una peineta de celuloide, color de rosa, llena de menudas piedrecillas. La guardo todavía entre docenas de baratijas semejantes y le tengo especial cariño porque fue el primer eslabón de la cadena. Lamento que no le acompañen las cosas vendidas y las monedas gastadas. Desde entonces vivo de los hallazgos deparados por el mapa. Vida bastante miserable, es cierto, pero que me ha librado para siempre de toda preocupación. Y a veces, de tiempo en tiempo, aparece en el mapa alguna mujer perdida que se aviene misteriosamente a mis modestos recursos.⁵

Si en el ejemplo borgiano el mapa, por obra de la metonimia, deviene el mundo, en el caso del autor jalisciense la representación resulta un objeto multiplicador de maravillas. En cierta manera, el proceso descrito es el mismo, pero contado en un sentido inverso; es decir, Borges pretende que el mapa cubra la totalidad del mundo y termine siendo, por tanto, inútil, mientras que, según Arreola, el mundo va brotando, poco a poco, aquí y allá, en el mapa de los ingenios o de los supuestos objetos perdidos en el cual todo, como ocurre en el universo, puede ser posible, desde “una peineta de celuloide” hasta “alguna mujer perdida”. No es posible obviar, en esta última línea del microrrelato, la velada carga erótica que se confirma en la siguiente minipieza de Arreola, que podemos citar por su filiación con algunos ejemplos de la antología publicada por Borges y Bioy Casares en 1955, *Cuentos breves y extraordinarios* — pensemos, concretamente, en “Final para un cuento fantástico”, del apócrifo I. A. Ireland—.

CUENTO DE HORROR

La mujer que amé se ha convertido en fantasma. Yo soy el lugar de las apariciones.⁶

⁵ En Zavala (2003: 46; publicado originalmente en *Bestiario*, 1972).

⁶ En Zavala (2003: 51; publicado originalmente en la serie «Doxografías», *Palindroma*, 1971).

El amor se funde en una narración fantástica; el pasado del verbo “amar”, conjugado a la primera persona del yo narrador, alude a la transformación del objeto del deseo en una entidad de ultratumba, que antes respiraba y vivía, y que ahora vive, pero estando muerta. Un aspecto que interesa es “el lugar de las apariciones”, residente en el “yo soy” de la voz narradora. La circularidad del relato es ejemplar, casi visual, gracias al efecto de una única línea textual que un lector avezado podría convertir en un círculo, y así, leer, de una u otra forma: “Yo soy el lugar de las apariciones de la mujer que amé [y que] se ha convertido en un fantasma”. El punto seguido da pie a una figura casi en quiasma; las posibilidades de circularizar la historia, así nos lo podría parecer, pueden resultar numerosas.

Maravillas, fantasmas y literaturas de un cierto hidalgo manchego. Arreola, como Borges, es presa del embrujo cervantino, y en uno de sus microrrelatos, titulado “Teoría de Dulcinea”, propone otra visión del caballero andante desde la perspectiva de la despechada campesina⁷. La pieza está formada por siete párrafos; citaré aquí sólo los últimos cuatro, y algunos enunciados como, por ejemplo, el primero, que remeda el célebre comienzo del *Quijote* con un “En un lugar solitario cuyo nombre no viene al caso”, y que introduce a Dulcinea en la historia en los términos siguientes: “En el umbral de la vejez, una mujer de carne y hueso puso sitio al anacoreta en su cueva. Con cualquier pretexto entraba al aposento y lo invadía con un fuerte aroma de sudor y de lana, de joven mujer campesina recalentada por el sol”. Cito, pues, los párrafos finales:

TEORÍA DE DULCINEA

[...]

El caballero perdió la cabeza, pero lejos de atrapar a la que tenía enfrente, se echó en pos, a través de páginas y páginas, de un pomposo engendro de fantasía.

Caminó muchas leguas, alanceó corderos y molinos, desbarbó unas cuantas encinas y dio tres o cuatro zapatetas en el aire.

Al volver de la búsqueda infructuosa, la muerte le aguardaba en la puerta de su casa. Sólo tuvo tiempo para dictar un testamento cavernoso, desde el fondo de su alma reseca.

Pero un rostro polvoriento de pastora se lavó con lágrimas verdaderas, y tuvo un destello inútil ante la tumba del caballero demente.

No cabe duda: el *Quijote* es mucho más que el objeto del entusiasmo de los narradores de microrrelatos; es como si la novela de Cervantes fuera un todo monolítico sobre el cual los creadores de la narrativa brevísima van rastreando los intersticios que encuentren para ahí depositar los relatos que expliquen los delirios del andante desde otros términos. La idea, como se sabe, no es novedosa; Kafka intuye una “verdad” gracias a un iluminado Sancho Panza; Julia Otxoa, por su lado, ha desplegado una estimulante discusión sobre literatura en una breve pieza repleta de referencias al acto de recepción de una obra literaria⁸. Interesa aquí detenernos en el recurso de la reescritura, la capacidad para reinventar las andanzas del hidalgo en breves y luminosas líneas que no dejan casi nada por fuera. No se trata de una simple paráfrasis sino de la realización completa de un nuevo relato, aspecto que por sí solo ilustra las posibilidades del microrrelato en calidad de género narrativo. El último párrafo, en el cual se nos

⁷ En Epple (2005: 25).

⁸ El microrrelato de Otxoa lleva por título “De cómo el Quijote fue quemado en Morano”, citado por Andres-Suárez (303-304).

ofrece una imagen definitivamente humana y conmovedora de Aldonza Lorenzo, consigue el efecto de alejar la novela cervantina del olimpo artístico gracias a un cierre que pretende conmover por la llaneza de la imagen recreada. Arreola es, sin duda, un nombre imprescindible en la configuración del microrrelato mexicano gracias a sus copiosas aportaciones y a su particular comprensión de la brevedad como literatura⁹. La explotación de los temas adquiere, al menos en los ejemplos aquí mencionados, un tono un tanto más intimista, menos precipitado en las penumbras metafísicas, más colorido y, en suma, más propenso a un humor sencillo, de fácil comprensión, menos irónico, menos borgiano.

El caso de Augusto Monterroso nos permite valorar, por otro lado, una postura mucho más explícita acerca de lo que significó para los autores contemporáneos con Borges escribir gracias a —y a pesar de— su fulgurante estela. En una entrevista titulada “La audacia cautelosa”, a cargo del crítico y catedrático uruguayo Jorge Ruffinelli, Monterroso es interpelado con la siguiente pregunta: “¿‘La cucaracha soñadora’ es un homenaje a Borges?”. La respuesta no deja ninguna duda en relación con los efectos de la impronta borgiana: “No se me había ocurrido; pero me gustaría pensar que todo lo que he publicado es un homenaje a Borges”. El comentario va acompañado de otras consideraciones vinculadas con las posibles “consecuencias benéficas y maléficas” de un “encuentro con Borges”: “Creo que la [la lectura de Borges ha sido] benéfica, porque siempre me di cuenta de que en él había una parte maléfica: su propio brillo. Los que se le acercan demasiado caen achicharrados. Borges es tan él, que imitarlo es muy fácil, y muchos han caído en su trampa [...]”. No obstante, lejos de los fatalismos de la influencia del argentino, conviene también citar las ideas de Monterroso en torno a Borges como magisterio: “Borges nos ha enseñado mucho: todo un mundo de literatura, y tras ese mundo, otros, de rigor, de imaginación” (Monterroso, 1990: 23-24).

Pero vayamos primero al microrrelato evocado en la entrevista con Ruffinelli antes de añadir otras ideas a las exposiciones de Monterroso:

LA CUCARACHA SOÑADORA

Era una vez una Cucaracha llamada Gregorio Samsa que soñaba que era una Cucaracha llamada Franz Kafka que soñaba que era un escritor que escribía acerca de un empleado llamado Gregorio Samsa que soñaba que era una Cucaracha. ([1983] 1991: 49)

Debemos, fundamentalmente, al hispano-mexicano José de la Colina una serie de variaciones del tema kafkiano de la angustia del yo atravesado por una red intertextual de obras canónicas de la literatura occidental, como se dirá más adelante, pero resulta aquí interesante detenerse en cuatro elementos que el texto de Monterroso deja traslucir: primero, el acto de crear o recrear mediante la intención de señalar o identificar al yo —en *La metamorfosis* se nos habla de un “monstruoso insecto”; Colina lo concibe como un escarabajo; Monterroso, como una cucaracha—; segundo, el acto de soñar —es en el sueño donde las representaciones literarias son capaces de describir una segunda realidad o un mundo paralelo, reverso del que conocemos—; tercero, en el “era una vez”, el microrrelato regresa a sus raíces en calidad de semilla de las fábulas

⁹ Lagmanovich (2006: 189) considera que la brevedad según Arreola “no puede ser sino deliberada” puesto que “se relaciona directamente con ciertas sensaciones que el autor busca transmitir al lector, y que quizá se perderían o diluirían en un tratamiento más extenso”.

remotas y de las leyendas contadas en el pasado por la vía oral —en esto Borges fue también capital; su ceguera progresiva lo condujo a convertirse con los años en un eminente juglar, recitador de ficciones propias o de terceros—; y cuarto, la circularidad de la estructura de la pieza es, al igual que el microrrelato fantástico de Arreola, una confirmación de las pretensiones de la ficción brevísima: así, si se lee indefinidamente, “La cucaracha soñadora” podría ser tan extensa como *Las mil y una noches*, si suponemos también que cada lectura es portadora de una red propia de significados e interpretaciones.

Eternidad, sueño, mortalidad, creación; algunos temas borgianos son aquí admirablemente barajados, y el resultado permite que las teorías de Monterroso en cuanto a la influencia de Borges se conviertan en una lección práctica. El exilado en México supo “pasar a su lado, regresarse y seguirlo durante un buen trecho”, y también “descubrir y preocuparse por el infinito y la eternidad”, sin nunca “creer” en estos conceptos, sólo convertirlos en materia creada por y para la literatura. Augusto Monterroso consideraba, finalmente, que “dejar de escribir” era una de las consecuencias benéficas del contacto borgiano (Monterroso, 1981: 57-58). Tal vez esto explique, en parte, sus preferencias estéticas por la brevedad, preferencias formuladas en el que tal vez se haya convertido en la expresión del microrrelato por antonomasia, “El dinosaurio”. Este texto ultracorto pareciera querer extrapolar los elementos caracterizadores de la narrativa de Monterroso: “Concisión y densidad, contundencia y elipsis, precisión y polisemia” (Zavala, 2001: 21). Todo muy bien estructurado en función del signo borgiano. A Monterroso se le debe, pues, la lúcida conciencia que la literatura brevísima hispanoamericana manifiesta por el hacedor bonaerense.

No deberíamos culminar este apartado sin dedicar antes una mención a Julio Torri (1889-1970), de quien se ha dicho que “es un tópico de la crítica lamentarse de la brevedad de [su obra], e incluso reprocharle su carácter antiprolífico, como hizo Alfonso Reyes” y que “[...] no es casual que diversos pasajes de sus breves escritos, e incluso textos completos, elaboren una especie de teoría literaria en la que se exalta la escritura breve” (Olea Franco, 2002: 144, 147). Lagmanovich considera que Torri es uno de los precursores de la minificción narrativa en Hispanoamérica gracias, en buena medida, a la temprana publicación de *Ensayos y poemas* (1917), en el que figura la minipieza “A Circe”, varias veces citada en las antologías de minificción (2006: 171-172). En ese texto se reproduce el ideal de Torri, para quien “la perfección sería la brevedad y la concisión” (Olea Franco, 2002: 148). En las referencias a un mundo clásico, poblado por sirenas, con embarcaciones predestinadas al naufragio, se anuncia el tema de las “ninfas marinas” que Kafka recrea en un texto añadido por Borges y Bioy Casares a sus *Cuentos breves y extraordinarios*.

Una vez realizadas las presentaciones de estos autores iniciales de la minificción mexicana, en las próximas páginas se presentarán los análisis consagrados a los otros dos autores que ya hemos mencionado. Nos basaremos, para estas observaciones, en las propuestas de Irene Andres-Suárez a propósito de “las reflexiones y motivos inequívocos” de la impronta borgiana susceptibles de ser identificados en nuestro corpus de narradores, a saber: “el carácter ilusorio e inasible de la realidad”; “la concepción del mundo como un caos imposible de reducir a leyes humanas”; “la visión circular y cíclica del tiempo”; “la existencia percibida como un laberinto sin centro ni salida en el que el individuo se debate inútilmente”; “la supremacía de la ficción frente a lo real”. Además, “la fusión de dos planos de realidad normalmente irreconciliables: la ficción y la vida”; la “indagación en la naturaleza del yo —la idea de un yo unívoco y permanente es una patraña—”; “marcada inclinación a construir [los] microrrelatos en

torno a una inquietud de naturaleza científica, filosófica, metafísica, religiosa, etc.”; y “el concepto del tiempo [...]” (Andres-Suárez, 2012: 76, 78, 79, 80, 81). Estas ideas integran la llamada trama subterránea de nuestro análisis, y, en cierta manera, podrán leerse entre líneas en lo que sigue a continuación.

3. José de la Colina: variaciones de un tema kafkiano

Acerca de José de la Colina (Santander, 1934-Ciudad de México, 2019) se ha establecido una forma de homenaje relativamente tardío a sus aportaciones en calidad de autor de microrrelatos. La publicación en 2016 de sus minificciones en un solo volumen, gracias al esfuerzo editorial de Fernando Valls y titulado bajo un evocador *Yo también soy Sherezade*, es una muestra de cómo las aportaciones de Colina al microrrelato fueron diseminándose a lo largo de su carrera literaria en diversas publicaciones, concretamente en cuatro, cuya fecha inicial de creación se remonta al año 1965, esto es, cuando el autor contaba con unos 29 años de edad¹⁰. El santanderino fue en vida un incansable narrador que supo poner su talento y vocación al servicio de no pocas empresas culturales; se dedicó al ensayo, al cuento y al periodismo; hizo radio; fue traductor de autores franceses; se relacionó con intelectuales de su tiempo —Paz, Buñuel—, y constituyó, en suma, una voz destacada del exilio republicano en México (Valls, 2015: 277). Su vida tuvo unos comienzos difíciles en el seno de una familia modesta. El padre fue impresor, sindicalista y republicano, y luchó en los desastrosos frentes de Santander, Teruel y Barcelona antes de cruzar la frontera rumbo a Francia, para de ahí, en barco, partir hacia América, primero a la República Dominicana de los años trujillanos y obtener, por fin, la residencia permanente y la adopción en la nación mexicana, a partir de 1941, con su mujer e hijos.

Debo estas referencias y otras más al artículo citado de Fernando Valls. Si pudiéramos hacernos una idea de cómo el autor hispano-mexicano contemplaba a Borges desde la madurez y la experiencia que dan los años, una breve reseña suya publicada en 2011 a propósito de “Borges y yo” nos da algunas claves para comenzar nuestro análisis: refiriéndose a aquella pieza borgiana, José de la Colina alude a un “asunto subterráneo, es decir profundo, del ejercicio de las letras: el escritor se desdobra en su lector, se lee desde su otredad, se vuelve *otro*” (Colina, 2011: 94). Este desdoblamiento, fundado en los mitos del espejo y del laberinto, explica esa relación muy estrecha y activa que la literatura borgiana desarrolla con su instancia lectora en un juego de transformación y transmutación; en algún momento, Borges y su lector componen una sola unidad antes de reeditar nuevos procesos de alteridad. Es en esos procesos en donde se elabora la reescritura, entendida como un fenómeno de refundición de textos; se trata del uso de una superestructura —un discurso madre— sobre el cual sobreponer textos secundarios en una dinámica de eco, a la imagen de las voces de un coro que se responden en un fraseo sucesivo y que produce nuevas y casi infinitas significaciones. Éste es el caso de *La metamorfosis* de Kafka, novela corta que Colina reescribe y moldea valiéndose de la red intertextual que convoca a clásicos literarios como Shakespeare y Cervantes. En esta reelaboración kafkiana se advierten dos procesos paralelos: si por un lado el tema de la otredad se mantiene entre el conocido binomio Gregor Samsa y el “monstruoso insecto”, por el otro, la

¹⁰ Los cuatro libros en los que aparecen los microrrelatos de Colina son, según Valls (2015: 285), los siguientes: “*Tren de historias* (1998), *Álbum de Lilith* (2000), ambos recogidos en *Traer a cuento. Narrativa. 1959-2003* (2004) y *Portarrelatos* (2007)”.

multiplicación del dilema de la alteridad se hace posible en el reflejo del sujeto desdoblado en otras criaturas: don Quijote, Hamlet, el Dios bíblico, un sempiterno escarabajo. A la imagen de un músico, José de la Colina juega con las variaciones de un mismo tema. Modifica el ritmo, la tonalidad o el timbre de una misma melodía que prosigue en su colección de microrrelatos. En el citado volumen *Yo también soy Sherezade*, Colina refunda *La metamorfosis* en un total de doce minipiezas que crean un dibujo-guía en su antología cual hilo conductor; aquí se citarán y analizarán las cuatro primeras, entre otras razones, por su particular filiación con algunos pilares temáticos de la literatura borgiana¹¹.

LA METAMORFOSIS, SEGÚN LA OTRA BIBLIA

En uno de los momentos del principio Dios inventó al hombre. Y vio Dios que eso no era bueno. Y dijo Dios: “Hágase la metamorfosis”. Y despertó el hombre convertido en escarabajo. Y se dijo Dios: “Tal vez esto tampoco sea bueno, pero es más divertido”. (2016: 66)

Cinco enunciados componen este microrrelato que retoma algunos versículos del *Génesis*, pero con ciertas alteraciones que ofrecen ya no un relato reescrito, sino más bien uno completamente diferente. La voz narrativa omnisciente sitúa la acción “en uno de los momentos del principio”. Pero la creación no es tal cosa: es una invención, que aquí emparentaremos con “un engaño, una ficción”. El empleo del polisíndeton en la conjunción copulativa que se repite en los cuatro siguientes enunciados sirve, como lo dice el *Diccionario*, “para dar fuerza o energía a la expresión” de lo que se dice. Los verbos conjugados en un pretérito trasladan la acción a esos tiempos primigenios en los que las criaturas bíblicas comenzaban a despertar, a crearse, a inventarse. Dios, el responsable de esta empresa, no “vio” con buenos ojos la invención —la falacia— del hombre; declara: “Hágase la metamorfosis”. El hombre deviene escarabajo, aunque el relato kafkiano nunca precise en qué clase de insecto terminó convirtiéndose Gregor Samsa. Interesa el paso del humano al bicho, de lo grande a lo ínfimo. La sustancia del hombre, su capacidad de raciocinio, su libertad, todo lo que existe de poético y elevado en una criatura creada por un supuesto dios, termina retrogradándose en una carrera vertiginosa hacia los orígenes darwinianos. Es el regreso de la especie humana a los inicios. Tal vez la elección de un escarabajo no resulte tan anodina si se recuerda que los antiguos egipcios pensaban que este insecto simbolizaba al dios del Sol y que, por lo tanto, representaba la creencia de una vida eterna. Se vuelve a aludir al ciclo de la eternidad, tema predominante en la literatura brevísima. No obstante, el final del minicuento reserva un efecto sorpresa combinado con un humor no tan ligero; leemos: “Tal vez esto tampoco sea bueno —dijo Dios—, pero es más divertido”. Si retomamos algunos de los postulados básicos de Genette, veremos que estamos ante un caso literal de intertextualidad en el que se establece una relación digamos consensuada entre dos textos (en nuestro caso, la Biblia y *La metamorfosis*). Uno de los resultados finales tiene que ver con la parodia de un texto considerado sagrado por quienes profesan creencias judeocristianas. En esta parodia se tiene mucho cuidado en no caer en la burla; sólo se trata de crear un juego especular, de analogías: si Gregor Samsa es Adán, el primer

¹¹ Los otros minicuentos que reformulan a Kafka son “*La metamorfosis*, según Samuel Butler”, “*La metamorfosis*, según Pascal”, “*La metamorfosis*, según Lewis Carroll”, “*La metamorfosis*, según Lautréamont”, “*La metamorfosis*, contada en el sofá del psicoanalista”, “*La metamorfosis*, según una declarante ante la ley”, “*La metamorfosis*, según la sección de avisos de un periódico”, “*La metamorfosis*, según Samuel Beckett” (Colina, 2016: 96, 103, 109, 115, 120, 124, 131, 138).

hombre, Dios sólo puede ser Kafka. Se crean, así, las bases de una manera de expresar la génesis del microrrelato, inspirándose en dos textos que juegan también con el paratexto, en nuestro caso el título, cuyo enunciado dice: “*La metamorfosis*, según la otra Biblia”. El adjetivo “otra” refiere a un texto apócrifo, a una versión paralela de la historia de los orígenes según Dios. En José de la Colina, intertextualidad e hipertextualidad son requeridos para, en este último caso, lograr el trasplante de un texto B (*el hipertexto*) a un texto A (*el hipotexto*). La Biblia, Chang Zu, Cervantes, Shakespeare constituyen los *hipotextos*, las fuentes a las que se acude para lograr los injertos a la imagen del primero que hemos leído. Vayamos ahora al segundo caso:

LA METAMORFOSIS, SEGÚN CHANG ZU

Gregorio Samsa soñó que era un escarabajo y no sabía al despertar si era Gregorio Samsa que había soñado ser un escarabajo o un escarabajo que había soñado ser Gregorio Samsa. (2016: 75)

La mariposa es ahora, en José de la Colina, un escarabajo. Se notará de aquí en adelante que es ésta la forma empleada por el hispano-mexicano para aludir al insecto kafkiano. En este microrrelato también se crea, en relación con el famoso texto oriental, la misma paradoja, el idéntico sentimiento de confusión: Gregor Samsa no sabe si ha soñado con ser un escarabajo o si es ahora un escarabajo que ha soñado con su alter ego humanizado. Recordemos que cada microrrelato reescrito contiene el potencial de un millar de nuevas interpretaciones. Si en la breve y delicada imagen de Chang Zu — nótese la ortografía empleada adrede por Colina— hombre y mariposa constituyen el anverso y reverso de una misma sustancia, en el relato que aquí hemos leído regresamos al fundamento de *La metamorfosis*: el sujeto literario ignora simplemente quién es y cuál es su lugar en el universo. Estas preguntas no se formulan en el microrrelato anterior puesto que una divinidad juega a inventar y metamorfosear; a divertirse, en suma. En este caso, no obstante, la dualidad se quiebra; el doble borgiano se desvanece y da paso a una angustia metafísica que se ha querido vincular a una supuesta posmodernidad. La idea, claro está, no es vieja tal y como lo confirma un susodicho príncipe de Dinamarca:

LA METAMORFOSIS, SEGÚN HAMLET, SEGÚN SHAKESPEARE

Ser o no ser. Ser escarabajo feliz o ser Gregorio Samsa infeliz: he ahí el dilema. (2016: 84)

Este microrrelato se vincula estrechamente con el otro. Entre Shakespeare y Chang Zu la duda existencial quiere profundizarse, ir un poco más lejos. El “ser o no ser” se determina por dos condiciones: la felicidad del bicho y la desdicha del humano. La extrema brevedad del texto parece querer poner contra las cuerdas las teorías del microrrelato; por un instante, se pierde de vista la idea de estar de cara a una narración. La imagen de un personaje que realiza un movimiento, que sigue una evolución, pareciera quedar descartada en esta línea que resuena a argumento filosófico. Sin embargo, el juego de elipsis propio a la minificción es capaz en éste como en otros muchos más casos de situar al lector en el sillón del creador. Un lector cultivado, dispuesto a realizar no pocos esfuerzos, tiene ante sí la tarea de continuar los artificios del relato, e imaginar, entonces, dos historias paralelas: un escarabajo pleno, realizado, con un proyecto de vida se ríe ante un viajante de comercio sin futuro ni optimismo, hundido en la miseria de sus inacabables angustias. Ambas entidades abren un arco que

se ensancha a medida que la elipsis se rellena con todas las imágenes que el lector experimentado desee convocar. Por supuesto, en éste como en los otros casos, el paratexto es determinante. Aquí, *La metamorfosis* es narrada “según Hamlet” y “según Shakespeare”. La estructura dual —escarabajo-Samsa— se proyecta en el binomio creador-creado. El dramaturgo inglés y una de sus criaturas literarias más conocidas quieren también fundirse en “el dilema” de la felicidad-infelicidad. Esta insistencia en dualidades no es casual, evidentemente, y evoca con facilidad pasmosa al “Borges y yo” comentado por José de la Colina en el artículo que se ha citado anteriormente.

Hay una fascinación un tanto perversa por valerse del espejo que refleja una galería de rostros que halla su versión correspondiente en *otro lado*, según el famoso enfoque hegeliano que impone una realización suprema a partir de la fundición de dos ideas o nociones opuestas. El duelo tesis-antítesis sigue resolviéndose, esta vez gracias al remedo de las primeras líneas del *Quijote*:

LA METAMORFOSIS, SEGÚN MIGUEL DE CERVANTES

En un barrio de Praga de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho que vivía un joven viajante de comercio de los de camisa semanaria, corbata manchada de sopa y zapatos polvorientos. Es pues de saberse que este sobredicho viajante, en los ratos en que no andaba vendiendo, que eran los más del año, se daba a leer libros de entomología, ciencia que trata de los insectos, con tanta afición y gusto que olvidó de todo punto su trabajo y leyendo se le pasaban las noches de claro en claro y los días de turbio en turbio. Y, rematado ya su juicio con tales lecturas, vino a dar en el más extraño pensamiento en que jamás dio loco en el mundo, y fue que le pareció conveniente y necesario, para escapar al fisco y a los acreedores, convertirse en un escarabajo... (2016: 90)

José de la Colina, como tantos otros creadores de narrativa brevísima hispánica, sucumbe a la tentación de visitar a Cervantes. La novela kafkiana se convierte en el símbolo del miedo y la duda —y por esto último tiene ganado un sitio en el olimpo de las letras fantásticas— mientras que la novela cervantina juega con la imagen identitaria, en la estela de Hamlet, sólo que de un modo mucho más rotundo y hasta viril: en *La Mancha*, los hidalgos enloquecidos por la literatura saben muy bien que lo que les toca hacer consiste en salir a salvar el mundo con la indumentaria de rigor. No hay lugar para las preguntas ni los dilemas. El efecto producido, o lo que resta por hacer, consiste en sustituir una idea por otra: Praga por *La Mancha*, un viajante de comercio por un hidalgo, las novelas de caballería por los libros de entomología. Pero si Cervantes concibe a un Quijano catapultado a la gloria de sus propios desatinos, Colina imagina a un Samsa condenado al empequeñecimiento, a reducirse, aunque no siempre en términos cuantitativos. El insecto imaginado por Kafka es “monstruoso”, aunque este último aspecto importe ahora muy poco. La alteración de una obra áurica parece alejarse de la parodia o el remedo para proponer una nueva lectura del praguense. Borges mismo lo dice cuando “[premedité] alguna vez un examen de los precursores de Kafka”. En aquel ensayo, son citados textos tan lejanos como dispares —“la paradoja de Zenón”, “un apólogo de Han Yu”, “los escritos de Kierkegaard”, un cuento de Léon Bloy y otro de Lord Dunsany— para concluir lo siguiente: “Si no me equivoco, las piezas que he enumerado se parecen a Kafka; si no me equivoco, no todas se parecen entre sí”. Y más allá: “En cada uno de esos textos está la idiosincrasia de Kafka, en grado mayor o menor, pero si Kafka no hubiera escrito, no la percibiríamos; vale decir, no existiría. El poema ‘Fears and Scruples’ de Robert Browning profetiza la obra de Kafka, pero

nuestra lectura de Kafka afina y desvía sensiblemente nuestra lectura del poema”¹². José de la Colina parece hacerse eco de estos postulados; es más, al crear una red intertextual cita textos anteriores al kafkiano que de una u otra manera anuncian las desventuras de Gregor Samsa. En estos microrrelatos se pone de manifiesto una lectura singular por su transversalidad; si leemos a Cervantes o a Shakespeare, comprenderemos mejor el drama de un hombre que un buen día amaneció convertido en insecto. A su vez, la lectura de este drama modifica sustancialmente nuestra percepción de Hamlet o don Quijote. Esto nos permite enunciar lo anterior, si se acepta también lo propuesto por Borges: “Cada escritor *crea* a sus precursores”. La labor del hispano-mexicano, como se ve, ha consistido en darle forma a la teoría borgiana, en experimentar con una serie de referencias, de ecos literarios que se funden en el yo y el otro, en el espejo, en los laberintos. En Borges.

4. René Avilés Fabila y el credo borgiano

Nació en un año crucial para Borges y Bioy Casares, 1940, el año de publicación de *La invención de Morel*, de la *Antología de la literatura fantástica*, de la aparición en las páginas de la revista *Sur* de portentos borgianos como “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” y “Las ruinas circulares”. “Religión, animalia, fantasía y terror, política y mitología, metaliteratura y vida cotidiana” resumen las líneas maestras de los minicuentos de quien hoy es considerado, atinadamente, como “un pionero de las recopilaciones antológicas”¹³. Si aún viviera, si un infarto no se lo hubiera llevado en 2016, tendría hoy más de ochenta y tantos años, y, muy probablemente, aún se mantendría fiel a su fervor por Borges. De los cuatro autores de narrativa brevísima reunidos en este artículo, René Avilés Fabila ha sido, quizás, el que ha expresado con rotunda vehemencia el *credo borgiano*, cosa que no debe confundirse con la simple y banal admiración. Tal vez fundamentemos este argumento, entre otras numerosas razones, con la publicación en 1991 de su *Borges y yo*, amplificación y revisita del conocido poema en prosa, tributo al bonaerense en cuyas páginas figura un texto brevísimo que parece reunir las condiciones de un microrrelato autobiográfico:

BORGES Y YO

En 1971 llegué a Buenos Aires. Entre los proyectos que me llevaban a esa magnífica ciudad estaba el de conocer personalmente a Jorge Luis Borges. Lo solicité y en uno o dos días me encontraba en la Biblioteca Nacional, situada en la calle México. Hasta ahí me había acompañado el poeta surrealista Aldo Pellegrini.

Jorge Luis Borges estaba en un amplio salón. De inmediato y ya conociendo mi nacionalidad, me recibió con una inusitada catarata de elogios:

—Mexicano, junto a ustedes, los argentinos somos rústicos, aldeanos, primitivos, toscos, burdos, rudos... Su fineza y cultura...

¹² En “Kafka y sus precursores”, *Otras inquisiciones* (Borges, 2005: 710-711).

¹³ Perucho (2009: 129, 131). Este crítico añade una observación a la narrativa brevísima de Avilés Fabila que conviene tomar en cuenta por lo que puede leerse como un alejamiento de la doctrina literaria borgiana: “Sus microcuentos son llanos, predecibles, presuntamente borgeanos, impregnados de intromisiones autorales, con adjetivaciones innecesarias, un formato donde la administración de las palabras resulta labor obligada. Desbordan creatividad, imaginación, pero implosiona en la concreción artística. Mayoritariamente proceden de un sustrato autobiográfico, razón por la cual están enunciados en primera persona, un yo singular que resulta bochornoso luego de la lectura de las primeras doscientas páginas en que recoge sus cuentos”.

Francamente desconcertado y sin olvidar que en términos generales los argentinos de aquellas épocas mal sabían del resto de la América Latina, lo interrumpí:

—Perdone, Borges, ¿a cuántos mexicanos ha conocido usted?

—Sólo a Reyes, mi maestro.

—Ah. (1991: 14)

La anécdota es narrada con un tono ligero gracias, así nos lo parece, tal vez, al escaso recurso de las comas; hay en Avilés Fabila una celeridad que roza la transparencia, lo aéreo. No deja de llamar la atención el modo en que el narrador describe al personaje central, situándolo en un marco vasto, símbolo de sus ideas y de su rango en calidad de creador —“en un amplio salón” de la Biblioteca Nacional—, ni tampoco esa ironía tan borgiana, mal disfrazada con los elogios, con la que extrapola sobre todos los mexicanos su propia versión de Alfonso Reyes. Otro de los aspectos que salta a la vista consiste en el diálogo sostenido entre ambos escritores, diálogo que se acerca a la entrevista periodística y que termina con una interjección que manifiesta tanta sorpresa como decepción.

De cualquier manera, no hay que caer tampoco en los apriorismos. René Avilés Fabila sentía una sincera admiración por Borges, pudo conocerlo en 1971, como lo dice en su semblanza —y de ahí esa alusión al yo y al yo; al admirado y al admirador—, pero antes y después de esa fecha desarrolló una carrera como autor de minificciones y novelas, artículos periodísticos y contribuciones académicas que lo condujo a una definición personal de la narrativa brevísima y que ha sido resumida por Fernando Valls: “El microrrelato [para Avilés Fabila] debería ser una muy ajustada y precisa historia de ficción compuesta mediante la inteligencia de la agudeza y con un desenlace sorprendente, en la que —añadimos nosotros— a menudo juega con la intertextualidad, las paradojas y el humor” (2016: 2). Los juegos intertextuales y humorísticos no son exclusivos de un escritor particular, claro está —y mucho menos de un autor de microrrelatos—, pero sí conviene aquí preguntarse cómo el mexicano interpreta estos códigos retomados por el hacedor argentino. Uno de esos códigos de interpretación podría ilustrarse en el siguiente texto breve de *Borges y yo*, cuyo título retoma, dicho sea de paso, la misma estructura binaria del encabezado del volumen:

BORGES Y MI PASADO

Mi pasado es borroso. Siento que, como dice Borges, “el planeta ha sido creado hace pocos minutos, provisto de una humanidad que recuerda un pasado ilusorio”. No obstante, haré el esfuerzo por reconstruirlo por completo, aunque siga siendo incierto. (1991: 20)

Avilés cita un pasaje de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” en el que se alude a un mundo de reciente creación, esto es, con “un pasado ilusorio”, la sensación de un ayer, el espejismo de lo que supuestamente queda atrás. Esta concepción del pasado como ilusión puede referirnos al tema de la eternidad como círculo infinito. El tiempo no se sucede; es un ciclo que se repite. Como de esto ya se ha tratado aquí en varios pasajes, podemos hacer énfasis en el enunciado del mexicano, quien, precedido por la locución adversativa, anuncia una acción reservada para el futuro: “Haré el esfuerzo por reconstruirlo [el pasado, *su* pasado], aunque siga siendo incierto”. Esta idea de reconstrucción podría relacionarse con varios aspectos; se nos pueden ocurrir, al menos, tres: primero, la idea de reconstruir una tradición literaria, que se entronca con Borges y que seguramente sigue aún más lejos, siempre mediante los hitos literarios de

Occidente: Cervantes, las narraciones de Sherezade revisitadas y traducidas al inglés o al francés, la Biblia de Jacobo I de Inglaterra; segundo, la intención, tal vez menos probable o intensa, de reconstruir un pasado nacional, una historia literaria mexicana, a la imagen de un Octavio Paz o un Alfonso Reyes; tercero, el gusto por reconstruir su propio pasado, como lo afirma el título del texto, “a pesar de que siga siendo incierto”. Estas reconstrucciones del pasado podrían afirmar la postura de Avilés en calidad de seguidor de Borges.

La sustancia autobiográfica, retomando a Edwin Williamson, biógrafo de Borges, debe tenerse muy presente en este tipo de discusiones puesto que no se trata de querer ajustar a los autores de microrrelatos en el molde de Borges dado que cada uno procede de un origen distinto, una latitud, una educación, una percepción del entorno que, como es de suponer, no establecen un sentido de correspondencia, aunque sí de armonía. Es decir, en Avilés Fabila como en Borges hay una pasión por los libros, una necesidad de proyectarse en la literatura para de ahí convertirse en un creador-lector. Ésta es una de las ideas que recoge el siguiente texto, también extracto de *Borges y yo*:

LEER Y ESCRIBIR

Antes de iniciar la redacción de un libro es menester la lectura de muchos otros con el objeto de no encontrarse escribiendo una pésima versión de la Biblia o, peor todavía, de *Don Quijote*. (1991: 44)

El texto resume más bien un consejo de escritor. La materia de todo aquel que se dedica a crear libros es la literatura misma, y en esto Borges fue un paradigma. Avilés Fabila, como tantos otros antes y después que él, sigue a rajatabla la admonición. Escribir en México, en los años sesenta, no debió haber sido una cuestión baladí para un autor novel de unos veintitantos años que se formó, tal vez muy a su pesar, a la sombra de gigantes como Arreola, Rulfo y Fuentes. Esto nos lo dice Valls, en 2016, el mismo año del fallecimiento de Avilés, en su semblanza dedicada al mexicano y publicada en la revista que éste fundara, *El Búho*, representante de la llamada “literatura de la Onda”. En esa reseña, Valls también recuerda algunos aspectos de la biografía de Avilés que se distancian de la vida borgiana: la promoción de la cultura en calidad de funcionario gubernamental, una formación académica en la Autónoma de México y en la Sorbona, una carrera docente en las aulas universitarias, una militancia en la izquierda comunista, guiado por Revueltas (2016: 2). Las existencias de dos hombres de letras se separan, evolucionan y se entrecruzan cuando se producen encuentros esperados y planificados, como el de 1971, en Buenos Aires, o como cuando se reescriben historias leídas por el bonaerense, esta vez con la intención de regresar al mito de la princesa cuentacuentos de las noches orientales. Es el caso que sigue, publicado en *Cuentos de hadas amorosas y otros textos*, y titulado “Scherezada, la cuentista”. La pieza está conformada por dos párrafos de considerable extensión —435 palabras, si se cuenta el título y la dedicatoria—; en el primero, se anuncia desde el comienzo el contexto, el término de un periodo de casi tres años de historias recitadas: “El sultán Sahriyar, luego de una y mil noches sin dormir por escuchar las fascinantes historias de su esposa Scherezada, por escucharlas y por hacer el amor (no olvidemos que durante ese lapso su mujer había dado a luz a tres varones), tenía un sueño terrible”. Aquí la palabra “sueño” significa las “ganas de dormir”; el centro de la primera parte de la pieza se basa, así, en las consecuencias de las largas noches de insomnio para un sultán de “nervios destrozados por la ausencia de reposo”, incapaz de gobernar y presa de sus “órdenes equivocadas” y “edictos desafortunados” —se lee que “concedió cien azotes a un pobre mercader por

estúpido y cornudo”—. Una corte desconcertada contempla cómo “estaba a punto de estallar una revuelta”. Hemos resumido el primer párrafo puesto que conviene concentrarse en el siguiente, que se transcribe a continuación:

SCHEREZADA, LA CUENTISTA

Para Rosario, quien mucho la admira

[...]

La última noche, cuando a Scherezada se le habían acabado las historias o estaba harta de inventarlas, su majestad el sultán se encontraba desesperado, sumido en una profunda depresión, pero requería escuchar el final a cualquier precio, así que solicitó de sus médicos una pócima que lo mantuviera despierto. Al concluir el relato, Sahriyar tenía los ojos fijos en la nada y parecía no darse cuenta de la presencia de la hermosa y sensual mujer; embotado, con lentos movimientos y rezándole a Alá, se dirigió hacia una mesa donde reposaba su alfanje y con él se mató. Más no podía hacer después del largo, eterno desvelo. Scherezada, sin ocultar su pena, pues había aprendido a amarlo (y cómo no hacerlo con el hombre que pacientemente escuchaba sus fantásticos relatos), ordenó soberbias ceremonias fúnebres para despedirlo. Poco después, ya en la soledad del palacio, sin otra compañía que la de sus hijos y su padre, el visir ahora transformado en soberano, se dedicó a escribir libros con sus historias, las que antes, para probar cabalmente su eficacia artística, solía narrar a eunucos, azafatas y familiares. Cuentan que la obra tenía treinta tomos, los cuales fueron conservados como joyas de la corona. Huelga decir que todos fueron muy felices y que la mayor parte de los ciudadanos se dedicaron unos pocos al comercio, otros a actividades administrativas y la inmensa mayoría, viendo el éxito de Scherezada, a la literatura. (1998: 72-73)

“El largo, eterno desvelo” del sultán acaba en su propio suicidio. Scherezada, compungida, se encarga de preparar unas “soberbias ceremonias fúnebres” para luego, viuda, con sus hijos y su padre, “dedicarse a escribir libros con sus historias”, importante alarde de creación literaria resumido en “treinta tomos”. El acto de reescribir la probable escena final de *Las mil y una noches* obedece a ese impulso en apariencia natural de darle un origen a la extensa compilación de narraciones orientales; la cuentista es elevada al rango de la primera antóloga de la historia de la literatura a partir de lo ocurrido en la última noche de su encierro, la que precede a las otras mil. Es como si se creara un punto de inflexión, pero siempre dentro de un contexto entre divertido y sarcástico, puesto que la espiral infernal en la que sucumbe el sultán sirve como un reclamo, un modo de advertir: “Cuidado; la literatura también puede ser tu pérdida”. La narración de Avilés Fabila resulta llana, aunque con ciertos aires de fábula orientalista, aspecto que casa muy bien con el título general del volumen del que forma parte, titulado, como se mencionó antes, *Cuentos de hadas amorosas y otros textos*. Scherezada se confirma en esta pieza del mexicano como una ninfa alada, llena de amor por su sultán: “Había aprendido a amarlo —dice la voz narradora, añadiendo—: (y cómo no hacerlo con el hombre que pacientemente escuchaba sus fantásticos relatos)”. Un nuevo homenaje se despliega, con un efecto final más bien delicado, al Borges niño y a una de sus lecturas preferidas del lejano Adrogué.

Borges y Avilés Fabila. El mexicano escribe en uno de sus ensayos: “Para mí siempre es magnífico toparme con este inmenso escritor, cada día lo admiro más, me enriquece continuamente”. La razón que fundamenta semejante panegírico reposa en los “interesantes puntos de vista sobre Dios y la inmortalidad, sobre la existencia del cielo”, que Avilés Fabila lee “en la espléndida *Borges oral*” (1998: 108-109). En el ensayo escrito por Avilés, “Dios y la inmortalidad”, resalta una vez más la admiración por

Borges, las lecturas realizadas por el argentino al sueco Emanuel Swedenborg, la manifestación de un credo, el sincero reconocimiento por una deuda que nunca pudo ser saldada.

5. Consideraciones finales

Algunos de los temas preferidos por Borges, como la eternidad y el tiempo, no son, en efecto, prerrogativas literarias en el marco de la narrativa brevísima mexicana que aquí hemos querido estudiar. Esto es así porque, como bien se ha dicho, se trata al fin y al cabo de motivos o figuras presentes en el decurso de la literatura de cualquier latitud. No obstante, resulta interesante ver cómo los autores citados en este artículo se refieren, sea de un modo velado o muy explícito, al hacedor argentino para añadir nuevos espacios al edificio del microrrelato en lengua española. En la reinención del fabulario borgiano o de algunas de sus fuentes predilectas, se añaden nuevas capas o estructuras al que es, en esencia, el microrrelato embrionario, el que nace de un concepto, de una simple metáfora, y que, sin perder un ápice de la fascinación por la brevedad, se esfuerza por contener la inmensidad del universo entero.

Y ésta fue, a la larga, la misión de un Borges narrador, sea desde un oscuro sótano bonaerense o de libros de arena y de jardines de senderos infinitos, y que cuatro narradores desde México, entre muchos otros, intentaron reinterpretar, reescribir, recrear.

Referencias bibliográficas

- Andres-Suárez, Irene, ed. *Antología del microrrelato español (1906-2011). El cuarto género narrativo*. Madrid: Cátedra, 2012.
- Avilés Fabila, René. *Cuentos de hadas amorosas y otros textos*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Avilés Fabila, René. *Borges y yo*. Ciudad de México: Siete, 1991.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Barcelona: RBA-Instituto Cervantes, 2005.
- Colina, José de la. *Yo también soy Sherezade*. Edición de Fernando Valls. Palencia: Menoscuarto, 2016.
- Colina, José de la. “La página viva. Borges y ‘Borges’”. *Revista de la Universidad de México*, número 89. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2011: p. 94.
- Eco, Umberto. *Sobre literatura*. Barcelona: Debolsillo, 2015.
- Epple, Juan Armando, ed. *MicroQuijotes*. Sant Adrià de Besòs: Thule, 2005.
- Lagmanovich, David. “Nuestros microrrelatos: ayer, hoy y mañana”. *La minificción en el siglo XXI: aproximaciones teóricas*. González Martínez, Henry, ed.: Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2014: pp. 30-45.
- Lagmanovich, David. *El microrrelato. Teoría e historia*. Palencia: Menoscuarto, 2006.
- Monterroso, Augusto. *La Oveja negra y demás fábulas*. Barcelona: Anagrama, [1983] 1991.
- Monterroso, Augusto. *Viaje al centro de la fábula*. Barcelona: Muchnik, 1990.
- Monterroso, Augusto. *Movimiento perpetuo*. Barcelona: Seix Barral, 1981.
- Olea Franco, Rafael. “Sobre la difusión de Borges en el mundo”. *El legado de Borges*. Olea Franco, Rafael, ed.: Ciudad de México: El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2015: pp. 257-274.
- Perucho, Javier. *Dinosaurios de papel. El cuento brevísimo en México*. Ciudad de México: Ficticia, 2009.

- Valls, Fernando. “René Avilés Fabila: maestro de la brevedad”. *El Búho. Revista digital de promoción cultural*, año 18, número 188. Ciudad de México: Fundación René Avilés Fabila, 2016: pp. 1-2.
- Valls, Fernando. “Narrativa y reescritura: los microrrelatos de José de la Colina”. *Laberintos: revista de estudios sobre los exilios culturales españoles*, número 17. Valencia: Generalitat Valenciana, 2015: pp. 277-301.
- Zavala, Lauro, ed. *Minificción mexicana*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.
- Zavala, Lauro. *El dinosaurio anotado. Edición crítica de “El dinosaurio” de Augusto Monterroso*. Ciudad de México: Alfaguara-Universidad Autónoma Metropolitana, 2001.