

Entre umbrales: cronotopo, topopoética y experiencia del misterio en la minificción de Ana María Shua y Ángel Olgoso

Between Thresholds: Chronotope, Topopoetics, and the Experience of Mystery in the Microfiction of Ana María Shua and Ángel Olgoso



Agata DRAUS-KLOBUCKA

Uniwersytet Wrocławski

[agata.draus-klobucka2@uwr.edu.pl](mailto:agata.draus-klobucka2@uwr.edu.pl)

ID ORCID: <https://orcid.org/0000000205050221>

**Microtextualidades**  
Revista Internacional de  
microrrelato y minificción

*Directora*  
Ana Calvo Revilla

*Editor adjunto*  
Ángel Arias Urrutia

Artículo recibido:  
**Febrero 2026**  
Artículo aceptado:  
**Mayo 2026**

**Número 18 pp. 65-83**

DOI: <https://doi.org/10.31921/microtextualidades.n18a5>

ISSN: 2530-8297

@ 2026 Microtextualidades



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

## RESUMEN

El artículo examina la construcción del misterio en la minificción de Ana María Shua y Ángel Olgoso como experiencia liminar generada por una reconfiguración espacio-temporal. El marco metodológico articula el cronotopo bajtiniano —en especial el del umbral— con una lectura topopoética de la experiencia del lugar. Así, se muestra cómo brevedad, elipsis y vacíos informativos intensifican la inestabilidad perceptiva y el tránsito entre un Más Acá y un Más Allá. En *La sueñera*, el umbral es interior y atmosférico: lo onírico (vigilia/sueño) y sus silencios sostienen el efecto de extrañeza. En *Cuentos de otro mundo*, el umbral se exterioriza: irrupciones espaciales, objetos extraordinarios e incógnitas de sesgo científico abren cosmologías paranormales y desposeen al sujeto. La comparación propone el misterio como conocimiento literario afectivo y sugiere la topopoética como herramienta fértil para la crítica hispánica.

**PALABRAS CLAVE:** cronotopo, topopoética, onírico, umbral, Ana María Shua, Ángel Olgoso.

## ABSTRACT

The article examines the construction of mystery in the microfiction of Ana María Shua and Ángel Olgoso as a liminal experience generated by a spatiotemporal reconfiguration. The methodological frame links Bakhtin's chronotope—especially the threshold chronotope—with a topopoetic reading of the experience of place. In this way, it shows how brevity, ellipsis, and the microrelato's informational gaps intensify perceptual instability and the passage between a “this side” (Más Acá) and a “beyond” (Más Allá). In *La sueñera*, the threshold is interior and atmospheric: the oneiric (wakefulness/dream) and its silences sustain the effect of estrangement. In *Cuentos de otro mundo*, the threshold is externalized: spatial irruptions, extraordinary objects, and scientifically inflected unknowns open paranormal cosmologies and dispossess the subject. The comparison proposes mystery as affective literary knowledge and suggests topopoetics as a fruitful tool for Hispanic criticism.

**KEYWORDS:** chronotope, topopoetics, oneiric, threshold, Ana María Shua, Ángel Olgoso.

## 1. Introducción

El misterio constituye una de las fuerzas estructurantes más persistentes de la creación literaria. No se limita a la presencia de lo oculto o lo inexplicable como motivo temático, sino que incide en la manera en que el texto organiza el acceso a la experiencia: lo que se ofrece al lector nunca aparece del todo fijado, sino insinuado, entrevisto, sostenido por el vacío. En el ámbito de la minificción<sup>1</sup>, esta lógica se intensifica: la brevedad extrema y la condensación semántica desplazan el misterio desde el plano del “enigma” hacia el plano de la percepción. El relato breve no tanto oculta una clave como construye una zona de borde, un lugar de tránsito en el que el sentido se suspende y el lector queda obligado a completar —o a habitar— lo no dicho.

Desde esta perspectiva, proponemos abordar el misterio como experiencia liminar: no simplemente como contenido (lo fantástico, lo onírico, lo ultraterreno), sino como una forma de organización espacio-temporal que afecta a la lectura. Para describir esa organización, resulta operativa la noción bajtiniana de cronotopo, entendida, según su formulación clásica, como “la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura”, volviéndose legibles en una unidad concreta de experiencia (Bajtín, 1989: 237–238). En particular, el cronotopo del umbral resulta clave para pensar el misterio en formas breves (Leandro Hernández, 2019: 79): en él el tiempo aparece como un instante excepcional que se sustrae al curso del tiempo biográfico (Bajtín, 1989: 399).

Ahora bien, si el cronotopo permite identificar matrices de sentido donde tiempo y espacio se anudan, necesitamos además un enfoque capaz de describir cómo esas matrices se vuelven sensibles en la lectura. Por ello, el artículo incorpora una perspectiva topopoética en el sentido desarrollado por Sten Pultz Moslund: una propuesta que desplaza la atención desde la representación del lugar hacia su presencia como experiencia corporal y afectiva. En esta línea, la lectura topopoética no se centra en “qué” espacio se describe, sino en cómo el lenguaje produce una relación de cercanía —sensorial y material— con el lugar, hasta el punto de convertirlo en uno de los eventos centrales del texto (Moslund, 2011: 30).

A partir de este marco, el presente artículo analiza dos corpus que, sin pertenecer al mismo contexto cultural, permiten observar dos modulaciones especialmente densas del umbral en la minificción contemporánea: *La sueñera*, publicada originalmente en 1984, de Ana María Shua (2016)<sup>2</sup> y *Cuentos de otro mundo* (2013)<sup>3</sup> de Ángel Olgoso. El objetivo es proponer dos estudios de caso articulados por un mismo problema: cómo el texto breve configura espacio-tiempo de tránsito donde el misterio se vuelve experiencia. En Shua, el umbral tiende a instalarse en la intimidad del sueño, del insomnio y del espacio doméstico transformado; la extrañeza se presenta a menudo como oscilación de la conciencia y repetición de un instante. En Olgoso, por el contrario, el umbral suele adquirir una dimensión expansiva (paisajística, cósmica o

---

<sup>1</sup> Sin entrar en el debate terminológico, en este trabajo se utilizan como equivalentes *minificción* y *microficción*. Cuando se alude a piezas concretas del corpus, se recurre al término *microrrelato* por su mayor especificidad genérica.

<sup>2</sup> Las citas utilizadas en el presente trabajo vienen de la versión publicada dentro del volumen *Cazadores de letras: Minificción reunida* (2016).

<sup>3</sup> Volumen recopilado y publicado por primera vez en 1999 a partir de *Mundo murciélagos* (1996), *Nuevos cuentos del Folio Club* (1996) y *Cuentos alrededor de una mesita de té en el vientre de una ballena* (1985).

alegórica) en la que el espacio irrumpe como fuerza que reordena la realidad y desplaza al sujeto hacia una percepción ajena a la lógica cotidiana.

El corpus analítico se fijó después de una lectura completa de ambos libros y de la identificación previa de patrones recurrentes vinculados al umbral. A partir de ese mapeo, se escogieron microrrelatos especialmente representativos de cada constelación, con el fin de describir procedimientos y no agotar el repertorio. La selección, por tanto, no pretende ser exhaustiva, sino ilustrativa y metodológicamente controlada, condicionada por los límites de extensión del artículo. El análisis se basa en una lectura filológica de los microrrelatos escogidos: primero se identifican configuraciones cronotópicas dominantes (con especial atención al umbral como figura de crisis, pasaje o suspensión), y luego se describe su funcionamiento topopoético, es decir, los procedimientos lingüísticos mediante los cuales el texto hace sensible el lugar como atmósfera, presión, ritmo o choque perceptivo. Desde esta doble perspectiva, el artículo plantea que la minificción no solo tematiza lo desconocido, sino que lo hace sensible, convirtiendo el espacio narrativo en un lugar de tránsito donde el lector es invitado a mirar —y a sentir— la realidad con otros ojos.

## 2. Marco teórico y metodológico

La lectura comparada de microficciones fantásticas exige un aparato crítico capaz de describir cómo se organizan las relaciones espacio-tiempo que sostienen la inteligibilidad del relato, y los modos de presencia del espacio en la textura verbal (imágenes, ritmos, sensorialidad, tensiones afectivas). Para responder a esas dos exigencias, este trabajo articula cronotopo (tradición bajtiniana) y topopoética (en su línea fenomenológico-geocrítica). La combinación evita dos reduccionismos frecuentes: por un lado, el análisis del espacio como mero “decorado” o como simple correlato temático; por otro, la lectura puramente estructural que no atiende a la dimensión experiencial (sensorial/afectiva) que ciertos textos breves consiguen activar con economía extrema de medios.

### 2.1 *El cronotopo: inteligibilidad narrativa como unidad de tiempo y espacio*

El concepto de cronotopo permite pensar el espacio y el tiempo como una unidad formal-semántica: Bajtín lo define como la “conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente”, y lo entiende como categoría de la forma y el contenido literarios (Bajtín, 1989: 237). Desde esa perspectiva, el tiempo no es un marco externo: en el cronotopo se condensa y se hace visible, mientras que el espacio se vuelve legible a través de la temporalidad narrativa (Bajtín, 1989: 238). Desde un punto de vista metodológico, esto habilita una operación clave para el análisis: identificar matrices cronotópicas (por ejemplo, umbral, pasillo, escalera, dormitorio, territorio/afuera, etc.) y describir qué tipo de temporalidad producen (instantaneidad, suspensión, circularidad, retorno, crisis). La productividad del cronotopo en investigaciones sobre narrativa argentina contemporánea ha sido subrayada por Pampa Arán, quien recalca su pertinencia como herramienta para pensar configuraciones espacio-temporales con carga axiológica (Pampa Arán, 2009: 119-123).

Dado que el eje analítico del artículo es lo liminar/umbrálico, el marco teórico debe fijar con claridad la especificidad del cronotopo del umbral. Bajtín lo caracteriza como un cronotopo de gran intensidad emotivo-valorativa, complementario del

“cronotopo de la crisis y la ruptura vital”; el umbral se asocia al momento de decisión que modifica la vida (o a la falta de decisión y al miedo a atravesarlo) y, en literatura, funciona de modo metafórico y simbólico, a menudo implícito (Bajtín, 1989: 399).

Dos consecuencias metodológicas se derivan de esta definición:

1. El umbral no es solo un lugar (puerta, escalera, corredor), sino un dispositivo narrativo que organiza un punto de inflexión: la narración se concentra en una zona de pasaje donde la estabilidad ontológica o moral se vuelve incierta.

2. El umbral articula, de manera privilegiada, la interacción entre espacio (límites, bordes, divisiones) y tiempo (instante crítico, suspensión, irrupción). En microficción, esa articulación tiende a condensarse en escenas mínimas con alto rendimiento semántico: un solo gesto (abrir/cerrar, entrar/salir) puede funcionar como operador de transformación.

## 2.2. *Topopoética: presencia del lugar, sensorialidad y lectura afectiva*

Si el cronotopo ofrece una gramática para describir cómo se hace inteligible la unidad tiempo–espacio, la topopoética aporta una lente para analizar cómo se hace presente el lugar en el lenguaje, es decir, cómo el texto activa una experiencia de espacialidad que excede la representación descriptiva.

En la tradición geocrítica reciente, la atención al espacio se formula con frecuencia como una corrección del privilegio del tiempo/historia en los estudios literarios. En el volumen *Geocritical Explorations*, Bertrand Westphal sintetiza tres nociones útiles para nuestro marco: espacio-temporalidad (no hay análisis espacial sin temporalidad), transgresión (la representación es inestable) y referencialidad (vínculo con el mundo de referencia), subrayando además una aproximación polisensorial al lugar (Westphal, 2011: XIV-XV).

Sobre esa base, el aporte central para este trabajo procede de la propuesta de Sten Pultz Moslund, quien define un modo de lectura topopoética orientado no “al argumento” sino “al escenario”, en el que el lugar se entiende como uno de los eventos primarios del texto (Moslund, 2011: 30). Esta lectura se concentra en la experiencia corporal del lugar (*sensuous geographies*) y en la producción o “presencing” del espacio a través de interconexiones entre lenguaje, sitio y sensación (Moslund, 2011: 30).

Para robustecer esta línea con una formulación metodológica explícita (y más reciente), incorporamos el desarrollo de Ashwarya Samkaria, quien aplica el enfoque topopoético en clave geocrítica y lo define como una lectura en la que el lenguaje no solo “representa” sino que presenta una relación sensorial preconceptual con el mundo (Samkaria, 2022: 40). Samkaria, además, subraya la reinterpretación de “aesthetics” como *aisthesis* (experiencia sensorial/corporal) y el carácter de lo poético como *poiēsis* (*bringing forth*), de modo que el espacio aparece como algo que el texto hace acontecer (Samkaria, 2022: 42). Metodológicamente, esto permite operar con dos niveles complementarios: (1) un nivel semántico-formal (qué límites, qué trayectorias, qué temporalidades instala el texto) y (2) un nivel sensorio-afectivo (qué textura verbal produce cercanía, extrañeza, opresión, apertura; qué imágenes, ritmos o silencios “hacen sentir” el umbral).

## 2.3. *Articulación operativa de ambos enfoques*

La articulación cronotopo–topopoética se justifica porque ambos marcos convergen en un punto decisivo: la espacialidad literaria no puede disociarse ni de su temporalidad (Bajtín) ni de su densidad experiencial (Moslund). En nuestro caso, el objeto “umbral/entre-lugares” se vuelve legible cuando se analiza simultáneamente como, primero, el cronotopo: un organizador de crisis, ruptura y decisión (Bajtín, 1989: 399), y, en segundo lugar, como *topopoiesis*: un modo en que el texto “trae a presencia” un lugar mediante aisthesis (sensorialidad), afectos y materialidad verbal (Moslund, 2011: 30; Samkaria, 2022: 40-42).

Con esta arquitectura teórica, las categorías no funcionan como definiciones reiteradas, sino como herramientas que se activan puntualmente en el análisis: el cronotopo delimita el “esqueleto” espaciotemporal (y social) de la escena; la topopoética permite describir el modo en que ese esqueleto se vuelve experiencia en el cuerpo del texto (y, por extensión, en el horizonte perceptivo del lector).

### 3. Ana María Shua: umbrales interiores y espacialidades oníricas en *La sueñera*

A partir del aparato metodológico expuesto en el marco teórico, esta sección se centra en cómo *La sueñera* construye lo liminar no tanto como “otro mundo” estable, sino como experiencia de tránsito: entre vigilia y sueño, entre control y desposesión, entre vida y muerte. El análisis procede por constelaciones de microrrelatos: agrupamos textos que activan configuraciones semejantes de tiempo-espacio (cronotopo) y atendemos, al mismo tiempo, a la dimensión sensible del lugar (topopoética): sonidos, presiones, ritmos, texturas, movimientos y afectos que “hacen presente” el espacio en la lectura.

Desde esta perspectiva, se confirma lo que la crítica ha subrayado de modo general: la microficción de Shua funciona como un laboratorio de condensación, experimentación y reflexión —un “espectáculo” verbal en el que la ironía y el desplazamiento semántico sostienen, bajo aparente ligereza, operaciones estructurales complejas (Navarro Romero, 2013: 249).

#### 3.1. *El insomnio como umbral: del control narrativo a la indocilidad de lo onírico*

En la serie inicial (1–3) y en el microrrelato 6, el umbral no se “cruza”: se trabaja, se negocia y, a menudo, se pierde. En el n.º 1, la escena parece mínima —contar ovejas para dormirse—, pero el gesto disciplinario se descompone desde dentro: la secuencia se “contamina” con animales heterogéneos (“vacas [...] voladoras”, “ciervos”, “lobo”), y el cálculo se transforma en persecución; el cuerpo que cuenta termina siendo cuerpo oído (“el lobo número treinta y dos me descubre por el olfato”), lo que invierte la jerarquía: no es la conciencia la que ordena el sueño, sino el sueño el que detecta y acosa a la conciencia (Shua, 2016: n.º 1<sup>4</sup>).

Aquí el cronotopo se organiza como tiempo serial (la cuenta) y espacio imaginario (un cercado implícito, animales que saltan), pero su rasgo decisivo es la torsión: la regularidad se vuelve amenaza y el umbral adopta forma de ritmo interrumpido. Topopoéticamente, el relato no describe un paisaje; produce una

---

<sup>4</sup> Trabajamos con la edición electrónica sin paginación de *Cazadores de letras: Minificción reunida* (2016), que incluye *La sueñera*; por ello, las referencias a Shua se indican por número de microrrelato.

sensación: la progresión numérica, que debería adormecer, genera tensión; el “olfato” del lobo introduce una materialidad corporal (olor) que vuelve el espacio mental casi físico.

El n.º 2 radicaliza esa lógica de negociación fallida: “Un grito entra por la ventana”; la narradora baja persianas, “se entiende” con él y propone un pacto de convivencia. El umbral aquí es acústico y doméstico: ventana/persiana como frontera, y la noche como régimen temporal que se pretende reglamentar. Pero el desenlace (“dormir toda la noche con un grito reprimido”) desplaza el umbral al cuerpo: el límite no está fuera, sino dentro, en forma de dolor. El “grito” funciona como figura de lo que no puede expulsarse sin retorno; el interior se vuelve espacio de cohabitación forzada con una entidad afectiva (Shua, 2016: n.º 2).

En el n.º 3, el umbral aparece explicitado como borde: “acostada en el borde de un sueño hondo”. La voz describe el fondo como “viscoso y corrupto”; emergen “monstruos”, y la vigilia se imagina como zona seca desde la que se puede golpear (“un palazo bien dado”). El cronotopo se vuelve vertical (borde/fondo) y la escena instala una paradoja: la narradora afirma no asustarse, pero precisamente esa vigilancia activa (“tanto ajeteo”) impide dormir. El umbral es, entonces, una vigilancia que se paga: para protegerse del fondo hay que mantenerse en la superficie (Shua, 2016: n.º 3).

El n.º 6 introduce una topografía decisiva para la poética del insomnio: “la selva del insomnio” que “crece a mi alrededor”. La caza del sueño (“red”, “pista”) convierte el dormir en persecución, pero el giro final —“el sueño se arroja sobre mí”— invierte cazador/presa. Cronotópicamente, la selva (espacio) no es marco sino fuerza expansiva; el tiempo se marca por estrategias repetidas (enumerar árboles, café con leche, recordar hacia atrás/adelante) hasta que el umbral se produce como asalto. En clave topopoética, lo decisivo es la intensidad sensorial: grillos como “bestias feroces”, rumor de pasos, “red vacía” y, sobre todo, ese instante en que el sueño cae sobre el cuerpo como animal (Shua, 2016: n.º 6).

Finalmente, el n.º 7 desplaza el umbral al otro lado del cuarto: el mosquito persigue al hombre insomne que le rompe el sueño. La miniatura invierte la compasión: “Qué poco dura tu frágil sueño, mi pobre mosquito”. El espacio doméstico se vuelve campo de persecución; el tiempo nocturno se organiza por rondas (“una y otra vez”), y el umbral ya no es dormir/despertar, sino quién tiene derecho al sueño. La ironía aquí no elimina el pathos: lo mínimo (un insecto) concentra la violencia del insomnio como modo de estar en el mundo (Shua, 2016: n.º 7). Estas piezas confirman una observación crítica útil para encuadrar el conjunto: en Shua, humor y fantástico suelen entrelazarse con una función cognitiva, abriendo grietas en lo real y cuestionando límites que parecían estables (Previtera, 2018: 92–93; Boccuti, 2013: sin p.).

### 3.2. *Arquitecturas mínimas del umbral: pasillo, puertas, espera y caída*

Si la serie anterior construye un umbral “atmosférico” (sonido, vigilancia, persecución), los microrrelatos 4 y 5 lo arquitectonizan mediante figuras espaciales elementales. En el n.º 4, la narradora suplica dormir; los “Dioses del Sueño” responden: “Este es tu sueño”. Luego quiere despertar, pero se le ordena caminar por “un largo pasillo” hasta encontrar dos puertas: una al despertar, otra a “la más monótona de las pesadillas, que es la muerte”. La escena culmina en inmovilidad: “Junto a ellas, inmóvil, espero [...] tarde o temprano sonará el despertador” (Shua, 2016: n.º 4).

Cronotópicamente, el pasillo concentra el tiempo: no se narra una vida, sino un

instante prolongado de decisión suspendida. El umbral se vuelve habitable (se permanece “junto a” las puertas), y el tiempo queda delegado a un dispositivo externo (el despertador) que resolverá lo que el sujeto no resuelve. Topopoéticamente, el pasillo produce una sensación de linealidad sin salida: caminar “para alejarme” de los dioses no libera; conduce a otra coerción. El umbral ya no es frontera entre mundos, sino máquina de aplazamiento: la vida se sostiene en la espera.

El n.º 5 condensa otra arquitectura liminar: “Apenas cierro los ojos, me caigo”. La narradora, con los ojos abiertos, busca la “grieta” sin hallarla; todo parece sólido (“en las sábanas hay hormigas, pero no huecos”), y aun así el ciclo se repite. Este texto construye un cronotopo de la caída que no necesita escena: el tiempo es circular (apenas [...] apenas), el espacio es un vacío invisible que se abre sólo cuando se abandona la vigilancia. Topopoéticamente, la caída se siente como discontinuidad corporal: no se describe el abismo, se lo experimenta como repetición involuntaria (Shua, 2016: n.º 5).

Ambos relatos muestran una pauta clave en la economía de *La sueñera*: el umbral no se agota en símbolos abstractos; se concreta en dispositivos espaciales (pasillo/puertas; grieta/caída) que gobiernan el tiempo del sujeto. En línea con lo que Navarro Romero destaca sobre la condensación extrema del microrrelato, aquí la reducción narrativa no empobrece el espacio-tiempo: lo vuelve estructurante (Navarro Romero, 2013: 249–252).

### 3.3. *Cartografías oníricas: descenso, travesía y extranjería*

Más allá del dormitorio y el pasillo, *La sueñera* despliega una geografía onírica donde el umbral se manifiesta como movimiento: descender, cruzar, perderse, despertar en otro siglo. El n.º 24 construye uno de los cronotopos más intensos del libro: el descenso. La voz describe niveles de profundidad (“Cerca de la superficie [...] Más abajo [...] A más profundidad”), donde lo que primero es transparente se vuelve amenazador, hasta llegar a la sangre y el combate. La estructura temporal no es progresión histórica, sino repetición nocturna: “Sé que cada noche volveré a bajar para encontrarlo”. El umbral aparece aquí como lugar móvil e inestable: el “punto” del placer existe a veces, cambia de sitio, y puede no existir. La narradora sabe que la búsqueda es “inútil”, pero inevitable (Shua, 2016: n.º 24).

Cronotópicamente, el espacio vertical organiza un tiempo cíclico: cada noche reactualiza una travesía que mezcla eros y riesgo. Topopoéticamente, el texto trabaja con sensaciones físicas (presión, visibilidad, ataque, sangre, impulso de retorno), de modo que el “mar” no es decorado sino experiencia corporizada del límite. El umbral ya no separa: absorbe; y la salida (volver a la superficie) no es resolución, sino condición para repetir.

El n.º 33 presenta un umbral horizontal: una comarca de ríos. El sujeto cruza “un puente”, luego “a nado”, luego “en un bote”, y a lo lejos “se divisa otro río”. La pregunta “¿Faltan todavía muchos ríos?” recibe una respuesta decisiva: “Tantos como puedas cruzar sin despertarte” (Shua, 2016: n.º 33). Aquí el cronotopo es el de la travesía infinita: cada cruce es un umbral en serie, y el tiempo queda medido por la capacidad de mantenerse en el sueño. El acompañante “sin boca” introduce una topopoética de lo extraño mínimo: no se describe un monstruo, basta una ausencia corporal para desestabilizar la escena. El umbral es, en este caso, una condición cuantitativa (“tantos como puedas”), como si el mundo se calibrara por resistencia onírica.

El n.º 30 desplaza el umbral a la extranjería: “No reconozco el paisaje [...] En la ciudad oscura me encuentro perdida”. Una voz malhumorada dicta: “Este sueño no es el suyo”. La narradora, en vez de despertar, decide “dormir(s)e más profundo”. La escena plantea un cronotopo del sueño ajeno: la ciudad funciona como espacio de desposesión, y el tiempo se densifica hacia adentro (“más profundo”) en lugar de avanzar hacia la vigilia (Shua, 2016: n.º 30). Topopoéticamente, la “ciudad oscura” no requiere descripción: opera como afecto (desorientación) y como clima perceptivo. La frase “¡Qué soñante tan poco hospitalario!” añade una ironía que, sin embargo, no neutraliza la inquietud: el umbral se define aquí por la pérdida de “propiedad” del sueño. En este punto conviene recordar una observación de Previtera sobre la autoconsciencia en Shua: la reflexión sobre convenciones (del fantástico y del propio género) puede funcionar como motor de ficción y de renovación, generando efectos simultáneamente humorísticos y extrañantes (Previtera, 2018: 93-94).

El n.º 15 introduce una serie de umbrales “históricos” pero tratados desde la lógica doméstica del gusto: mientras duerme, ocurren catástrofes (terremoto, termitas, crecida del río), y finalmente “el tiempo avanza demasiado rápido” y la narradora despierta “en otro siglo”. La repetición “Como no me gusta, vuelvo a dormirme” administra el desastre como si fuera una variación de la misma escena, hasta que el salto temporal produce curiosidad y paseo. El cronotopo aquí comprime historia y biografía en una secuencia de despertares; la topopoética subraya una escala afectiva: lo terrible no se narra con solemnidad, sino con el registro de lo cotidiano (Shua, 2016: n.º 15).

Finalmente, el n.º 31 muestra la expansión espacial típica del absurdo shuaiano: un problema doméstico (“Abro la canilla pero el agua se niega a salir”) escala hacia lo geográfico (“el Río de la Plata se retira”). La narradora recurre a portera, Obras Sanitarias, fuentes, y concluye con cálculo económico: al plomero “me va a cobrar un ojo de la cara”. El cronotopo combina rutina urbana y desmesura natural; el umbral no separa dos mundos, sino que hace que el mundo responda de modo desproporcionado a un gesto mínimo (Shua, 2016: n.º 31). Esta lógica conecta con una línea crítica sobre Shua: la autora explota la polisemia y la literalización de giros para alterar la realidad y producir efectos humorísticos que, a la vez, reorganizan el sentido (Navarro Romero, 2013: 252).

#### 3.4. *Umbrales de la muerte: domesticidad, duelo y doble universo*

La dimensión ultraterrena —central para nuestra problemática de los “entre-umbrales”— aparece en *La sueñera* sin necesidad de grandes escenarios: se encarna en el hogar y en la articulación entre dos regímenes del existir. El n.º 35 ubica la muerte en un interior doméstico: “Mi papá no está cómodo en su sillón de pana. Cualquiera puede notar que se disuelve”. La narradora intenta distraerlo con preguntas sobre “el precio internacional del cobre” para darle tiempo a la madre de preparar la cena. El cierre es seco, sin énfasis: “Pero todos sabemos que está muerto” (Shua, 2016: n.º 35).

El cronotopo aquí es el de la muerte doméstica: el tiempo familiar (hacer la cena) convive con el tiempo imposible del morir que no termina; el sillón es un umbral material donde el cuerpo se vuelve disolución visible. Topopoéticamente, la textura (pana), la incomodidad y el gesto de “distraer hablando” construyen una escena corporal de negación: se administra la muerte como si fuera conversación y rutina. La ultraterritorialidad no llega como ruptura espectacular, sino como desajuste íntimo: el muerto permanece, pero el hogar sigue funcionando.

El n.º 104 desplaza el umbral a un plano más radical: un hombre “agoniza” durante varias noches “en sueños”; una noche “llega la muerte antes que el despertar”. A partir de ahí, el hombre sigue viviendo “de este lado del universo” —jugando, trabajando, enamorándose—, pero sus noches quedan “vacías y sin memoria”. Muchos años después, muere también “de este lado... para acceder a una muerte poblada de extraños sueños” (Shua, 2016: n.º 104). El cronotopo se vuelve bipartito: dos universos comunicados por la noche, pero asimétricos. La muerte acontece primero en el régimen onírico, y la vigilia continúa como supervivencia amputada: vida sin noche, sin relato. Topopoéticamente, la experiencia del “vacío” no se describe como espacio, sino como pérdida de contenido (noches sin memoria): el umbral no conduce a un más allá luminoso, sino a una reorganización inquietante de lo que cuenta como estar vivo. Este microrrelato, por su condensación extrema, muestra con claridad cómo *La sueñera* tematiza lo ultraterreno desde el interior de la percepción cotidiana: el más allá no “está” en otro lugar; se filtra en la organización del tiempo (noches) y en la textura de la experiencia (memoria/vacío).

### 3.5. *Instituciones del sueño: umbral burocrático, repetición y gobierno de la pesadilla*

Si en los apartados anteriores el umbral se figuraba como borde, pasillo, grieta o travesía, en los microrrelatos 17 y 36 se institucionaliza: el límite adopta forma de administración. El n.º 17 transcurre en una cola ante una ventanilla; el público se enoja, unos claman “contra el gobierno” y otros “contra el desgobierno”, mientras el funcionario permanece impasible. La clave llega con el intercambio: “ese hombre está dormido”, protesta un señor calvo; una señora responde en voz baja: “los que estamos dormidos somos nosotros (el que se despierta pierde el turno)”. Tras “muchas horas”, la narradora da su nombre sólo para descubrir que “me he equivocado de sueño” (Shua, 2016: n.º 17).

El cronotopo aquí es doble: tiempo de espera burocrática (horas) y tiempo de sueño colectivo (nadie debe despertarse). El umbral se hace social: la vigilia es sancionada (“pierde el turno”) y el sueño se convierte en regla de convivencia. Topopoéticamente, la escena produce un espacio afectivo conocido (la cola) que, por un desplazamiento mínimo, se vuelve metafísica cotidiana: ¿y si la ciudadanía misma fuera el sueño? El cierre (“equivocado de sueño”) intensifica la desposesión ya vista en el n.º 30, pero con un matiz satírico: no sólo no controlamos el sueño; ni siquiera sabemos en cuál estamos.

El n.º 36 perfecciona el umbral burocrático como interioridad: “La Comisión de Pesadillas se reúne todos los jueves a las seis de la tarde”. Hay presidente, secretario, secretaria taquígrafa, café, moción de orden; “nunca se ponen de acuerdo”, se reutiliza “el material de siempre” y se pospone toda renovación. La imagen final revela la localización: “Se duermen así, apoltronados en mis neuronas”. De ahí la conclusión irónica: “no es extraño que mis pesadillas sean caóticas, repetidas, terribles” (Shua, 2016: n.º 36). Cronotópicamente, el tiempo está ritualizado (jueves, seis de la tarde) y el espacio es una sala de reuniones interiorizada: la mente como oficina. El umbral entre sueño y vigilia se reescribe como umbral entre administración y afecto; la pesadilla pierde su aura demoníaca y se explica por ineficiencia institucional. Topopoéticamente, los detalles (“mucho café”, “apoltronados”) hacen sentir la pesadilla como fatiga y peso corporal dentro del cerebro. La risa no cancela el miedo: lo reconfigura como repetición gestionada (mal) por una maquinaria interna.

### 3.6. *Reescritura y materialidad del sueño: bosque, léxico y porosidad*

Dos microrrelatos, en apariencia laterales, aportan una clave decisiva para leer el umbral shuaiano: lo liminar también se produce en la relación entre lenguaje, tradición e imaginación. El n.º 21 reescribe el bosque de Caperucita desde una espera frustrada: la narradora se entretiene “con petiverias, pervincas y espicanardos”, describe olores y colores, pero “pasan las horas y el lobo no viene”. El cierre pregunta: “¿Qué tendrá mi abuelita que a mí me falte?” (Shua, 2016: n.º 21). Aquí el cronotopo del bosque se reconfigura: no es tránsito hacia el peligro, sino suspensión del deseo y conciencia de la falta. Al mismo tiempo, tal como comenta Leandro Hernández, “[a] crear textos que se nutren del acervo literario colectivo, la autora ubica al lector en situaciones ficcionales previas, él mismo agrega datos que provienen de su experiencia con los textos que Shua reescribe: la intertextualidad se presenta como el recurso que posibilita generar nuevos mundos a partir de experiencias de lectura pasadas” (2019: 83). La topopoética se concentra en el léxico botánico (real o inventado) como forma de construir un entorno sensible sin descripción extensa: el bosque se “huele” y se “colorea” a través de palabras.

El n.º 12 propone una “mini-poética” material del sueño: “¿De qué materia están hechos los sueños? [...] Los míos están hechos de queso gruyer [...] Eso sí: con los agujeros hay que tener cuidado” (Shua, 2016: n.º 12). El umbral se formula aquí como porosidad: el sueño tiene sabor, pero también huecos que amenazan. Cronotópicamente, el texto sustituye coordenadas espaciales por una figura material (queso) que concentra interior/exterior, continuidad/discontinuidad. Topopoéticamente, la advertencia sobre los “agujeros” vuelve táctil el límite: el espacio onírico no es un “mundo” estable, sino una materia llena de vacíos.

En conjunto, *La sueñera* configura un régimen del umbral predominantemente interior: pasillos mentales, selvas del insomnio, descensos corporales, duelos domésticos y muertes que se adelantan “del lado” del sueño. El límite no se presenta como puerta a un más allá plenamente constituido, sino como una inestabilidad persistente de la experiencia: habitar el borde, repetir la caída, cruzar ríos “sin despertarte”, descubrir que el sueño no es propio.

Desde aquí, el paso a la microficción de Ángel Olgoso permitirá observar un desplazamiento complementario: si en Shua el umbral se intensifica como atmósfera íntima y corporal, en Olgoso la espacialidad liminar tiende a exteriorizarse y a adquirir una potencia ontológica más expansiva (sin perder, sin embargo, el trabajo fino de la percepción que la lectura topopoética vuelve legible).

## 4. **Ángel Olgoso: cronotopías de lo insólito y poéticas del lugar en *Cuentos de otro mundo***

En la poética de Ángel Olgoso, “lo insólito” no funciona como un simple adorno temático, sino como una forma de reorganizar —con extrema economía— las coordenadas de tiempo y espacio: un modo de forzar al lector a reubicar su percepción de lo real. Lidia Morales Benito subraya justamente esa hibridez (realismo, maravilloso, fantástico, absurdo) como rasgo estructural, y recuerda, citando al propio Olgoso, que su impulso es “hacer posible lo imposible” y “violentar el orden natural” para mostrar “otras perspectivas, otras dimensiones” (Morales Benito, 2016: sin p.). Esa voluntad de

torsión de la norma se puede leer —en clave cronotópica— como una insistencia en el umbral: no tanto un “lugar” fijo, sino un punto de paso donde el mundo cotidiano revela fisuras y se deja atravesar por otro orden.

En esa misma dirección, resulta significativa la formulación (recogida por Patricia García García) de que a Olgoso le produce placer “despojar al lector de esas gafas [espacio-tiempo]” con las que se orienta en lo real (García García, 2013: 117). No se trata únicamente de “contar” hechos extraños: el gesto es más radical, porque afecta a la organización de la experiencia narrativa. Por eso, en *Cuentos de otro mundo* (2013) los microrrelatos no solo presentan mundos “otros”, sino que fabrican un “otro mundo” dentro de la cotidianidad a través de microdislocaciones temporales, inversiones topológicas y metamorfosis del lugar.

#### 4.1. *El tiempo como condena: cronotopos del ciclo, la repetición y el bucle*

Un primer conjunto de textos configura un “umbral” estrictamente temporal: no se cruza una puerta espacial, sino la frontera entre linealidad y repetición. En “Samsara” el narrador encadena muertes y reencarnaciones en lugares y épocas heterogéneas (ñu devorado; sacrificio tolteca; fusilamiento centroeuropeo; trabajo forzado en monumentos globales), hasta desembocar en una imagen final de quietud degradada: “soy ese cocodrilo que cuelga del techo y os mira” (Olgoso, 2013: “Samsara”<sup>5</sup>). En términos cronotópicos, el relato concentra una experiencia de tiempo no progresiva: un retorno arbitrario, “malicioso”, que cancela la teleología y convierte el devenir en castigo.

Lo decisivo aquí es que la variación espacial (África, Mesoamérica, Europa, Roma, Andes) no ofrece escape, sino que funciona como máscara del mismo tiempo-cárcel: cada coordenada geográfica se revela equivalente porque está subordinada a una lógica de repetición mortífera. El umbral no separa “vida” y “muerte”, sino muerte y otra muerte. Esa estructura altera incluso la perspectiva del cierre: el sujeto termina como objeto suspendido (cocodrilo disecado), integrado en un espacio turístico que incluye al lector (“sobre vuestras cabezas”). El cronotopo, así, no solo representa el ciclo: lo impone como experiencia de lectura, pues convierte la mirada final en una escena de interpelación (el lector queda dentro del “aquí” de la taberna).

Una variación extrema de esta economía temporal aparece en “El bucle”, donde la materia narrativa reproduce formalmente el fenómeno que enuncia: el protagonista declara haber viajado “hacia atrás” en un “artefacto criogénico”, pero confiesa no poder determinar la duración del desplazamiento ni saber si el tiempo posee carácter “cíclico”; acto seguido, el texto se repite a sí mismo (Olgoso, 2013: “El bucle”). Aquí el cronotopo no es “tema”, sino dispositivo textual: el tiempo se pliega en la sintaxis, y el espacio del laboratorio/artefacto se vuelve indistinguible del espacio del relato, que queda atrapado en su propia recurrencia.

La operación es doble. Por un lado, el microcuento dramatiza un límite epistemológico (no medir el tiempo del viaje). Por otro, lo resuelve mediante una estrategia microrrelatística de máxima precisión: la repetición literal hace que el lector experimente el bucle, no que lo entienda solo como información. Dicho de otro modo: la “prueba” de la ciclicidad no está en el mundo narrado, sino en la forma. Se trata de un umbral entre ciencia y escritura: el artefacto criogénico funciona como metáfora del

---

<sup>5</sup> Trabajamos con la edición electrónica sin paginación de *Cuentos de otro mundo* (2013), por ello, las referencias a Olgoso se indican por título de microrrelato.

texto breve, capaz de comprimir (y reactivar) un mismo instante una y otra vez.

En ambos relatos, la dimensión topopoética (en el sentido de cómo el lugar se presenta como experiencia sensible) no desaparece, sino que se desplaza: el “lugar” central ya no es un paisaje externo, sino el cuerpo (en “Samsara”) o el aparato (en “El bucle”). La espacialidad se reduce a soportes materiales que encarnan el tiempo: el cuerpo devorado, la vitrina turística, el dispositivo criogénico. Esa reducción intensifica la lectura: el mundo se contrae a un punto donde tiempo y materia se vuelven inseparables.

#### 4.2. *El umbral como superficie: inversiones especulares y pasajes mínimos*

Otro grupo de microrrelatos radicaliza el umbral como frontera topológica: no se viaja “lejos”, se atraviesa una superficie, se invierte un signo, se pasa al otro lado con un gesto mínimo. “Osolubaf odnum” ya anuncia el programa en su título palindrómico: “Mundo Fabuloso” invertido. El protagonista (también invertido: Knarf) se prepara “un día más de trabajo”, se ajusta uniforme y gorra, y finalmente “se marchó a través del espejo” (Olgoso, 2013: “Osolubaf odnum”).

La eficacia del texto reside en que el espejo no se describe como portal espectacular: es un elemento doméstico, rutinario, casi invisible. El cronotopo del umbral se construye con acciones repetitivas (despertador, aseo, uniforme) y culmina con un salto ontológico sin transición explicativa. El paso “a través del espejo” no está dramatizado como aventura, sino como extensión natural de la jornada laboral. Ahí se produce el efecto propiamente olgosiano: lo extraordinario se integra en el mismo registro sobrio que lo cotidiano, de modo que el “Mundo Fabuloso” no es necesariamente liberación, sino otra forma de rutina.

Topopoéticamente, el espejo funciona como un lugar que piensa: ordena la identidad, invierte nombres, y transforma un espacio de intimidad (el baño) en una membrana narrativa. Y al mismo tiempo, la imagen del “vigilante jurado” en un parque temático reintroduce una dimensión crítica: el umbral no promete un “más allá” luminoso, sino que puede ser la entrada a un espacio reglado, vigilado, laboralizado. El paso al “otro mundo” no elimina el poder; lo reorganiza.

Este mecanismo de pasaje mínimo —un espejo, un giro, una inversión— conecta con la observación de Morales Benito sobre relatos donde lo maravilloso irrumpe en un contexto realista y “la verosimilitud se restablece inmediatamente”, dificultando clasificaciones rígidas (Morales Benito, 2016: sin p.). En “Osolubaf odnum”, la “restauración” consiste en naturalizar el imposible (atravesar un espejo) como si fuera una salida de casa. El umbral, por tanto, no es un clímax; es un procedimiento.

#### 4.3. *Movilidad y adhesión: el viaje detenido en “Al Aaraaf”*

Una variante especialmente productiva del umbral aparece cuando el relato instala una escena de viaje para luego convertirla en inmovilidad. “Al Aaraaf” se sitúa en el cronotopo del crucero: cena a bordo del Zanzíbar, “por el Mar Árabe”, conversación social, relato dentro del relato sobre una isla donde existen “imanes humanos” que, si se paran, quedan adheridos al suelo y solo pueden ser liberados con fuerza (y un “débil chispazo eléctrico”). Tras la risa de los comensales, el narrador confiesa que no atina a levantarse de la silla y queda esperando que el capitán acepte un soborno para liberar sus piernas y hacer escala en la isla (Olgoso, 2013: “Al Aaraaf”).

El movimiento aquí es paradójico: un barco destinado al desplazamiento contiene, en su interior, un cuerpo que se vuelve “isla” por adhesión. En términos cronotópicos, el viaje se transforma en frontera: la silla funciona como punto de fijación y el mar como horizonte inaccesible. El “otro mundo” (la isla) no aparece físicamente; opera como atractor que reconfigura la escena principal. De hecho, el relato sugiere una contaminación ontológica: la condición fantástica narrada (imanes humanos) se contagia al narrador sin necesidad de que este llegue al lugar. El umbral no está “allí”, sino que se instala en el cuerpo cuando el cuerpo se detiene.

Topopoéticamente, el texto compone un espacio de presión social (la cena, la risa colectiva) y un espacio íntimo de vergüenza/timidez (“quizá por timidez o por displicencia”). Ese tránsito afectivo produce un desplazamiento del lugar: el comedor del barco deja de ser un espacio convivial y se vuelve escenario de aislamiento. La inmovilidad corporal fabrica un paisaje moral: el sujeto queda expuesto, dependiente, y su única salida es una negociación corrupta (soborno). La frontera no separa realidad y fantasía, sino autonomía y sujeción.

#### 4.4. *Topografías afectivas: del salón al Ártico, del cielo a la alfombra*

Si en los relatos anteriores el umbral se concentra en una forma (bucle) o una superficie (espejo), en otros textos el pasaje se produce por metamorfosis del entorno (Morales Benito, 2016: sin p.): el espacio se vuelve extensión del afecto y, en ese sentido, la lectura topopoética adquiere un papel central. En “El narval”, la escena comienza en un salón sofocante, con un vaso de té helado, hielo, y un dolor amoroso (“el desprecio de Carla”). El narrador añade cubitos hasta que desbordaron, cayeron sobre la alfombra y “cubrieron toda la habitación”, arrastrándolo; la habitación se transforma en mar ártico con aves, “día polar”, placas de hielo, oleaje, y dos ballenas narvales atrapadas; el cierre introduce el avance del cuerno hacia el corazón del narrador (Olgoso, 2013: “El narval”).

Cronotópicamente, el relato superpone dos espacios incompatibles (interior doméstico / océano polar) sin marcar una frontera explícita. El tiempo también se densifica: el “a esas horas” de la escena inicial se convierte en una duración expandida donde el día polar —“escaso, claustral, subsumida”— instala un presente largo, casi inmóvil. La ruptura no se explica como sueño, alucinación o metáfora: el texto actúa como si la topografía pudiera reconfigurarse a partir de una intensidad afectiva. De ahí que el umbral sea, literalmente, una operación térmica: el calor del salón y el hielo materializan la oscilación entre ardor emocional y congelación.

Desde una perspectiva topopoética, lo importante es cómo la materialidad del lugar “arrastra” al sujeto: los cubitos se vuelven oleaje, la alfombra se vuelve hielo, los objetos domésticos (libros, vitrina) sufren embates del mar. El espacio no “representa” un estado de ánimo: lo produce y lo devuelve al cuerpo. Incluso el dolor amoroso se formula como temperatura y materia (“lengua de fuego”, “frío glacial”), lo que convierte el paisaje en una experiencia encarnada. El narval, “unicornio marino”, introduce además una capa legendaria dentro de la escena íntima, como si el mito emergiera del desastre sentimental para otorgarle figura y amenaza.

En “Las Pléyades” la operación es semejante, aunque más comprimida: un adolescente sueña que caza estrellas durante toda la noche con escopeta; al despertar, encuentra bajo sus pies una alfombra “cuajada de estrellas de mar” heridas y desecadas (Olgoso, 2013: “Las Pléyades”). El cronotopo onírico funciona aquí como umbral, pero

el giro decisivo es topológico: lo celeste (estrellas) reaparece como marino (estrellas de mar) en el suelo doméstico. La distancia cósmica se contrae en un interior íntimo, y el gesto heroico (caza) se resemantiza como crueldad absurda (cadáveres exangües).

Este pasaje compacta varias tensiones: (1) el sueño como espacio de poder, expansión y euforia (“alborozado, sin clemencia”); (2) el despertar como reingreso a una materialidad culpable; (3) la inversión del objeto deseado: la estrella celeste deviene criatura herida, y la fantasía de conquista se revela como violencia residual. Topopoéticamente, la alfombra se vuelve un lugar “imposible” (un litoral seco dentro del dormitorio), y esa imposibilidad afecta al estatuto moral del personaje: lo que parecía juego nocturno se vuelve prueba material diurna. El umbral, por tanto, no separa sueño/realidad, sino inocencia/daño. Este tipo de textos confirma, desde otro ángulo, la observación de Ana Sofía Marques Viana Ferreira sobre “idas y venidas constantes entre materia cotidiana y materia insólita”, que sostienen finales abiertos y una dimensión existencial marcada por la confrontación “Hombre y Universo” (Marques Viana Ferreira, 2018: 167). En *Cuentos de otro mundo* esa confrontación no se formula con discurso filosófico, sino con un gesto espacial: el universo entra en la habitación, pero entra degradado, hiriente, o convertido en amenaza corporal.

#### 4.5. *Cosmogonías domésticas y rituales de escritura: el mundo como artefacto*

Un cuarto conjunto de microrrelatos sitúa el umbral en la frontera entre creación y destrucción, donde la espacialidad cotidiana (casa, árbol, objetos) se vuelve escenario cosmogónico o ritual. En “Hojaldre de universos”, Labiel dedica años a componer un puzle descomunal que ocupa por completo una vivienda vacía; al sostener la última pieza, teme que colocarla signifique “una catástrofe”; finalmente la coloca y “nada sucede”, pero queda la pregunta final: “¿qué ocurrirá cuando Labiel deshaga el puzle?” (Olgoso, 2013: “Hojaldre de universos”).

Cronotópicamente, el texto construye un tiempo dilatado (años de trabajo) que desemboca en un instante extremo (la última pieza). Pero el espacio es igualmente decisivo: la “vivienda vacía” funciona como cámara absoluta, como mundo reducido a superficie de composición. El puzle ocupa “por entero” la casa: el hogar se transforma en mapa/cosmos. El umbral no es la última pieza en sí, sino la indecidibilidad entre gesto mínimo y consecuencia total: una microacción potencialmente apocalíptica. Desde una lectura topopoética, la casa deja de ser contenedor para convertirse en medio de creación: la vivienda “vacía” se llena no con muebles, sino con una imagen totalizante. La espacialidad doméstica se vuelve metafísica porque encarna la tensión del creador: el terror no nace de fuerzas externas, sino de la propia conciencia de que el mundo puede depender de un encaje. La frase final desplaza el suspense desde el acto de completar hacia el acto de desmontar: es decir, desde la creación al retorno, desde la figura al vacío. El “otro mundo” no está en el puzle terminado, sino en el momento en que su orden se revierta.

El vínculo entre creación y violencia —y, de manera más oblicua, entre creación y escritura— se hace explícito en “Los peligros de la ambición”. Nils Hønaffos, “escritor en ciernes”, convoca espíritus de poetas noruegos para beber el elixir de la inmortalidad literaria: entierra un sapo junto a un acebo, camina en círculo hasta el amanecer, aparecen los poetas y le entregan un odre; Nils bebe y muere: “era tinta; oscura, humilde y ponzoñosa tinta” (Olgoso, 2013: “Los peligros de la ambición”).

El cronotopo del relato es ritual y liminar: medianoche/amanecer, árbol solitario,

círculo repetido, aparición de espectros. El espacio rural (acebo, nube baja, rayos) se carga de una temporalidad arcaica que contrasta con la idea moderna de “carrera literaria”. El giro final convierte el deseo de trascendencia en literalidad tóxica: la inmortalidad es tinta, pero tinta como veneno. Lo fantástico aquí opera como inversión moral: el pacto con maestros no eleva, mata.

Topopoéticamente, el árbol y el círculo configuran un espacio de obediencia y repetición (otra vez, la lógica del bucle), pero ahora asociado a la ambición artística. Además, el texto ironiza la imaginería romántica del poeta: el “elixir” no es inspiración sublime, sino sustancia oscura que anula el cuerpo. Si en “Hojaldre de universos” el creador teme destruir el mundo con una pieza, aquí el aspirante a creador destruye su propio cuerpo con el “material” mismo de la escritura.

#### 4.6. *Después del mundo: ruina, resto semiótico y humor apocalíptico*

Finalmente, “Tabula rasa” ofrece un cronotopo post-catástrofe: tras el fin, no queda vida excepto cucarachas; entre ruinas, hedor y “pirámides de cráneos”, aparecen restos de pasquines publicitarios que anuncian el “control, tratamiento y exterminio de sus cucarachas” con un número de teléfono (Olgoso, 2013: “Tabula rasa”). El umbral aquí no separa dos mundos coexistentes, sino el mundo humano y su resto: un paisaje huérfano donde solo persiste lo mínimo (insectos) y lo banal (publicidad).

Lo notable es que el texto desplaza el centro de lo apocalíptico: el horror no es únicamente la destrucción, sino la supervivencia de un discurso instrumental (el anuncio) que pierde su referente humano y se vuelve grotesco. Cronotópicamente, el tiempo es el “después” absoluto: un presente sin proyecto. El espacio es el exceso material de la muerte (ruinas, hedor, cráneos), pero dentro de esa materialidad se incrusta un resto cultural que suena casi cómico por su inadecuación. Aquí se condensa la idea, señalada por Morales Benito, de que incluso cuando Olgoso parece partir de un gesto de liberación imaginativa, “la mayoría de los cuentos desagradan y perturban” y conducen por “caminos inesperados” (Morales Benito, 2016: sin p.). En “Tabula rasa”, el camino inesperado es el de la ironía: lo que sobrevive a la humanidad es su lenguaje mercantil automatizado. El “otro mundo” no es trascendente; es un mundo degradado donde el signo continúa funcionando sin sujeto.

En este recorrido se perfilan dos rasgos especialmente consistentes. Primero, el umbral en la microficción de Olgoso se presenta como una reconfiguración de coordenadas, no como escenario estable. En Olgoso, el “otro mundo” no es (solo) un lugar alternativo; es un modo de desorientar el espacio-tiempo: bucles, inversiones, adhesiones, metamorfosis, “después” apocalípticos. En segundo lugar, la espacialidad aparece como experiencia encarnada, donde el lugar no decora, sino que actúa: arrastra cuerpos (“El narval”), fija piernas (“Al Aaraaf”), suspende sujetos como objetos (“Samsara”), condensa cosmos en superficies (“Hojaldre de universos”).

### **5. Síntesis comparativa: dos regímenes del umbral en la minificción contemporánea**

La lectura comparada de los dos corpus confirma, ante todo, un punto ya visible en los análisis particulares: en ambos autores el umbral no funciona como simple motivo temático (una puerta, un pasillo, un tránsito), sino como técnica de organización del mundo narrativo: una operación que, en pocos renglones, vuelve perceptible la

fragilidad —y la negociación— de nuestras coordenadas de realidad. En términos cronotópicos, los microrrelatos producen mundos donde el tiempo y el espacio quedan trabados de forma específica; en términos topopoéticos, esa trabazón se manifiesta como experiencia sensible (tensión, extrañeza, opresión, vértigo, suspensión) que el texto hace acontecer mediante su materialidad verbal (Moslund, 2011: 30; Samkaria, 2022: 40-42).

En Ana María Shua, el umbral tiende a interiorizarse: se instala en espacios mínimos, domésticos o mentales, donde la crisis no siempre estalla como acontecimiento externo sino como estado sostenido. El pasillo frente a dos puertas (despertar / muerte) coloca la decisión en suspenso (Shua, 2016: n.º 4), y esa suspensión se repite con variaciones: el sujeto se pierde en un paisaje que no reconoce y oye que “ese sueño no es el suyo”, pero elige hundirse en él (Shua, 2016: n.º 30); o permanece en una cola donde lo social y lo onírico se superponen hasta que el “turno” se vuelve indistinguible del despertar (Shua, 2016: n.º 17). Incluso cuando aparece una organización “administrativa” de la pesadilla, el umbral vuelve a ser interior: la mente como sala de reuniones ritualizada (“jueves, seis de la tarde”), donde el horror se tramita con café y protocolo, y la frontera entre sueño y vigilia se expresa como un régimen de gestión fallida (Shua, 2016: n.º 36). En estas piezas, el umbral no separa dos mundos sólidos: más bien erosiona el criterio mismo con el que el personaje distinguiría “aquí” y “allá”, “ahora” y “entonces”. Ese mismo régimen interior alcanza lo ultraterreno en clave doméstica: la muerte no irrumpe desde fuera, sino que se instala en el hogar como desajuste de la rutina (Shua, 2016: n.º 35) y llega incluso a redistribuir la vida entre dos universos comunicados por el sueño (Shua, 2016: n.º 104). De ahí que el misterio shuyano se apoye menos en la irrupción de lo sobrenatural que en la duración de una incertidumbre habitable (aunque incómoda), donde la salida está siempre diferida o problematizada. Y, en el límite, el umbral se desplaza hacia la relación entre tradición, lenguaje y materialidad: la reescritura del bosque de Caperucita hace del deseo una espera sin acontecimiento (Shua, 2016: n.º 21), mientras que la pregunta por la “materia” de los sueños literaliza la porosidad del espacio onírico (Shua, 2016: n.º 12).

En Ángel Olgoso, en cambio, el umbral tiende a exteriorizarse y expandirse: se convierte en dinámica espacial que actúa sobre el cuerpo y desborda el marco íntimo. La transgresión suele presentarse como pasaje sin negociación, como ruptura que desposee al sujeto de control y estabilidad. El espacio no es un simple escenario sino un agente de transgresión: el lugar produce su propia lógica y empuja el relato hacia un régimen donde el mundo se vuelve otro desde dentro de lo cotidiano (García García, 2013: 113-124). Este desplazamiento se radicaliza cuando el cuerpo aparece literalmente capturado por fuerzas espaciales: el sujeto arrastrado (Olgoso, 2013: “El narval”), inmovilizado (Olgoso, 2013: “Al Aaraaf”) o suspendido como objeto (Olgoso, 2013: “Samsara”). En “Osolubaf odnum” el umbral adopta forma especular y desestabiliza la identidad a partir de un dispositivo espacial mínimo (el espejo), pero su efecto ya no es la espera sino la proliferación inquietante de una realidad duplicada (Olgoso, 2013: “Osolubaf odnum”). Aun cuando el texto condensa la cosmología (“Hojaldre de universos”, “Las Pléyades”), lo que domina no es la intimidad sino una expansión de escala: la frontera se vuelve cósmica sin dejar de tener consecuencias corporales y perceptivas (Olgoso, 2013: “Hojaldre de universos”; “Las Pléyades”). Y en “Tabula rasa” el umbral ya no separa vigilia y sueño, sino humanidad y posthumanidad: un cronotopo postapocalíptico donde el mundo persiste como resto y la experiencia humana queda desplazada por completo (Olgoso, 2013: “Tabula rasa”). Si en Shua el umbral puede ser “vivido” como una zona de indecisión, en Olgoso aparece con frecuencia como umbral-acontecimiento: una fuerza que reconfigura el mundo y deja al

sujeto (o al lector) en intemperie ontológica.

Esta diferencia puede formularse como contraste entre umbral de suspensión (Shua) y umbral de ruptura (Olgoso), pero conviene precisar: ambos autores trabajan también con cruces internos y con estallidos, respectivamente; lo decisivo es la tendencia dominante del corpus analizado. En Shua, incluso cuando el tiempo “salta” — como en el microrrelato donde los despertares sucesivos hacen avanzar la Historia a velocidad absurda (Shua, 2016: n.º 15)— la experiencia sigue marcada por un gesto de repliegue (volver a dormir, dormir más hondo, posponer la confrontación). En Olgoso, incluso cuando el dispositivo parece mínimo (un espejo, una consulta, un objeto), el efecto tiende a expropiar al sujeto: el lugar no se limita a rodearlo, sino que lo vuelve vulnerable, lo redefine, lo convierte en pieza o residuo de un orden más vasto. Por eso, en la articulación cronotopo–topopoética, Shua enfatiza la frontera como atmósfera (densidad afectiva en espacios estrechos), mientras Olgoso la enfatiza como vector (trayectoria forzada que atraviesa y distorsiona espacio, cuerpo y escala).

Desde la perspectiva topopoética, la divergencia se vuelve especialmente productiva. Shua trabaja con una materialidad verbal que produce cercanía y asfixia: lo umbral se siente en la economía de detalles, en la repetición de gestos cotidianos, en el humor que no cancela el escalofrío sino que lo hace más punzante. La risa, en su caso, es un modo de sostener el umbral sin resolverlo: convierte la crisis en hábito, y el hábito en inquietud. Esa convivencia entre humor y fantástico ha sido señalada por la crítica como rasgo estructural de su microficción (Boccuti, 2008: 223-239), y se potencia cuando el umbral se desplaza hacia la propia textualidad: el rectángulo de la página como espacio fatal y el texto como lugar donde se precipita una decisión sin salida (Shua, 2016: n.º 404). En Olgoso, la *topopoiesis* opera con una intensidad distinta: proliferan imágenes de fijación, caída, arrastre, suspensión, y una imaginería que se abre hacia lo mítico o lo cósmico sin perder el filo corporal. En su poética de lo insólito, el umbral se vuelve generador de formas híbridas —a la vez fantásticas y ancladas en lo real—, y esa hibridez (cuando se manifiesta en el espacio) funciona como una máquina de extrañamiento (Morales Benito, 2016: sin p.). Si Shua concentra el umbral hasta hacerlo caber en un pasillo, una cola o un sillón, Olgoso lo despliega como paisaje transgresivo, constelación o ruina.

Un segundo eje comparativo decisivo es el de la agencia. En Shua, el personaje suele conservar una forma de maniobra: puede elegir no decidir, puede “administrar” el miedo, puede incluso distraer a la muerte con una conversación sobre el cobre o con la escena doméstica de una cena (Shua, 2016: n.º 35). En “La Comisión de Pesadillas”, la burocracia mental es precisamente la figura de esa agencia degradada: no garantiza control, pero muestra la necesidad humana de convertir el umbral en procedimiento (Shua, 2016: n.º 36). En Olgoso, por el contrario, la agencia del sujeto se estrecha: el cuerpo se vuelve material sobre el que actúa el espacio, y el umbral adquiere una dimensión de captura. Por eso, incluso cuando el relato adopta un tono lúdico o irónico —por ejemplo, en la miniatura ritual donde beber la tinta para “escribir por dentro” deriva en desaparición (Olgoso, 2013: “Los peligros de la ambición”)— lo que queda es la exposición del sujeto ante fuerzas que lo exceden. La diferencia no es psicológica, sino estructural: en Shua el umbral se negocia como zona de convivencia con lo indeterminado; en Olgoso, se atraviesa (o se padece) como tránsito hacia un régimen donde el mundo ya no está hecho a escala humana.

Un tercer eje atraviesa ambos corpus: el umbral como relectura de tradición y como dispositivo de memoria cultural. Shua reinscribe cuentos y textos canónicos para mostrar que el umbral no separa solo espacios ontológicos (real/sueño), sino también

regímenes de lectura: lo conocido se vuelve inquietante cuando el texto lo hace pasar por el filtro de la miniatura y por la lógica onírica (Shua, 2016: n.º 1; n.º 349). Olgoso, por su parte, activa umbrales que remiten a repertorios míticos, astrales o simbólicos (“Al Aaraaf”, “Las Pléyades”), y en esa activación el pasaje no es solo espacial: es un salto de régimen (de realidad, de escala, de temporalidad). En ambos casos, el umbral funciona como un lugar de fricción entre lo heredado y lo actual; pero mientras Shua tiende a ironizar la tradición para volverla doméstica (sin neutralizar su violencia), Olgoso tiende a intensificarla para volverla cósmica.

Si reunimos estos ejes, la conclusión puede formularse así: Shua y Olgoso cartografían dos modos de hacer mundo desde el umbral. Shua convierte el umbral en una zona de intensidad interior donde lo fantástico aparece como prolongación crítica de lo cotidiano: el sueño invade, pero lo hace filtrándose por pasillos, colas, oficinas mentales, páginas; la crisis se vuelve hábito, y el hábito se vuelve crisis. Olgoso convierte el umbral en una fuerza expansiva que reorganiza el mundo por desposesión: el espacio actúa, arrastra, fija, suspende; abre constelaciones o deja ruinas; hace de la transgresión un principio de realidad. En ambos, la microficción no simplifica la experiencia: la condensa hasta el punto en que el lector se encuentra situado en la frontera. Por eso, el “entre umbrales” del título no describe únicamente el tema de los relatos, sino también la posición del lector: leer estos microtextos es habitar un lugar inestable donde la realidad se vuelve un efecto de montaje espacial y temporal.

En suma, la tipología aquí propuesta —dos regímenes del umbral, suspensión y ruptura— no pretende agotar la diversidad del microrrelato fantástico, pero sí ofrecer una herramienta descriptiva para comparar poéticas breves sin reducirlas a motivos recurrentes. El cronotopo permite fijar cómo el umbral concentra y redistribuye el tiempo narrativo; la topopoética, por su parte, explica por qué ese umbral se vuelve experiencia: la materialidad verbal produce presencia (ritmo, tensión, afecto) y hace que el espacio actúe sobre el cuerpo del lector. Desde esta doble perspectiva, Shua y Olgoso muestran que el misterio no reside en la promesa de un “otro mundo” plenamente representable, sino en la inestabilidad misma de nuestras coordenadas espacio-temporales cuando el texto las pone en juego. Queda abierta, así, una línea de investigación particularmente fértil para los estudios hispánicos: explorar la productividad de la topopoética —todavía poco transitada en la crítica sobre microficción— en otros corpus, soportes y tradiciones (microrrelato digital, ciclos temáticos, escrituras del cuerpo y de la catástrofe), así como afinar la tipología del umbral mediante comparaciones diacrónicas y transatlánticas.

## 6. Referencias Bibliográficas

- Bajtín, Mijail. “Las formas del tiempo y el cronotopo de la novela”. *Teoría y estética de la novela: trabajos de investigación*. Trads. Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus, 1989. Pp. 237-409.
- Boccuti, Anna. “Escritura y reescrituras entre humor e ironía: las microficciones de Ana María Shua”. *Orillas. Revista d'ispanística* n.º 2 (2013): sin p.
- Boccuti, Anna. “Humorismo y fantástico en la microficción argentina: Raúl Brasca, Rosalba Campra, Ana María Shua”. *Amoxcalli* n.º 1 (2008): pp. 223-39.
- García García, Patricia. “El espacio como sujeto de la transgresión fantástica en el relato

- ‘Los palafitos’ (Ángel Olgoso, 2007)”. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos* n.º 1, 1(2013): pp. 113–124.
- Leandro Hernández, Lucía. “Aventurándonos en el terreno de la minificción en Ana María Shua: análisis de algunos textos”. *Microtextualidades. Revista Internacional De Microrrelato Y minificción* n.º 5 (2019): pp. 77-92.
- Marques Viana Ferreira, Ana Sofía. “La técnica de despertar y seguir soñando. Lo onírico y lo fantástico en los microrrelatos de Ángel Olgoso (2007–2015)”. *Microtextualidades. Revista Internacional de microrrelato y minificción* n.º 3 (2018): pp. 156–168.
- Morales Benito, Lidia. “Literatura de lo insólito: poéticas híbridas en la obra de Ángel Olgoso”. *Tonos digital: revista de estudios filológicos* n.º 31 (2016): sin p.
- Moslund, Sten Pultz. “The Presencing of Place in Literature: Toward an Embodied Topopoetic Mode of Reading”. *Geocritical Explorations: Space, Place, and Mapping in Literary and Cultural Studies*. Ed. Robert T. Tally. New York: Palgrave Macmillan US, 2011. Pp. 29-43.
- Navarro Romero, Rosa. “El espectáculo invisible: las claves del microrrelato a través de los textos de Ana María Shua”. *Castilla. Estudios de Literatura* n.º 4, (2013): pp. 249-69.
- Olgoso, Ángel. *Cuentos de otro mundo*. Edición EPUB. Granada: Editorial Nazari, 2013.
- Pampa Arán, Olga. “Las cronotopías literarias en la concepción bajtiniana: Su pertinencia en el planteo de una investigación sobre narrativa argentina contemporánea”. *Dialogismo, monologismo y polifonía. Tópicos del Seminario* n.º 1, 21 (2009): pp. 119-41.
- Previtera, Roberta. “Between Laughter and the Chill: The Metafiction in the Microrrelato of Ana María Shua”. *Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico* n.º 6, 1 (2018): pp. 91-103.
- Samkaria, Ashwarya. “Embodying an Other Relation to Language: A Geocritical Topopoetic Reading of Brian Friel’s Translations”. *Essence&Critique: Journal of literature and drama studies* n.º 3, 1 (2022): pp. 38-55.
- Shua, Ana María. *Cazadores de letras: Minificción reunida (Voces/ Literatura* n.º 116). Kindle Edition. Madrid: Páginas de Espuma, 2016 (1984).
- Westphal, Bertrand. “Foreword”. *Geocritical Explorations: Space, Place, and Mapping in Literary and Cultural Studies*. Ed. Robert T. Tally. New York: Palgrave Macmillan US, 2011. Pp. IX-XV.