

Paulo A. Gatica Cote

Chimalario: integración, serialidad y coleccionismo en las 83 *novelas* y algunos viajes en el tiempo de Alberto Chimal

1. Introducción

En el prólogo a su antología de “literatura brevísima mexicana”, Rogelio Gueda habla de la minificción en los siguientes términos: “animal elástico y anfibio que cambia de hábitat a la menor provocación” (2013: 9). En mi opinión, esta mudanza no se limitaría al entorno de los géneros literarios tradicionales, sino que se extiende a ecosistemas regidos por soportes digitales y redes sociales. La capacidad de adaptación de esta escritura a los nuevos medios ha quedado sobradamente demostrada por la hiperproducción textual que, además de contribuir a la necesaria revalorización de las formas breves, provoca un efecto colateral nada inocuo para el sistema literario: la conformación de un confuso “archivo-imaginario de la brevedad”. De este modo, se homologan acríticamente rasgos, prácticas y definiciones que, en muchos casos, solo comparten la dimensión reducida casi como criterio exclusivo.

Igualmente, la creación en plataformas de *nanoblogging* ha naturalizado la escritura con limitación de caracteres —280 en el caso de Twitter—; de ahí que se haya convertido una propiedad mediática en una suerte de generador-catalizador instantáneo de aforismos, haikus o microrrelatos al servicio de los usuarios. La convergencia de factores tecnomediáticos y formales —la brevedad prescriptiva en los veloces intercambios comunicativos o la ausencia de un contexto significado por indicadores estético-literarios “librescos”, entre otros— ha ocasionado una progresiva des/redefinición de la conciencia/competencia genérica implicada en la producción y descodificación de microtextos, por naturaleza, difícilmente clasificables.

Por otra parte, Francisco Álamo comenta que la mayoría de las realizaciones microtextuales contemporáneas cumplen con un destino prefijado por el uso de dispositivos electrónicos: “dejar un efímero recuerdo antes de su borrado definitivo” (2018: 29); por ello, el especialista sugiere que se han desarrollado estrategias narrativas como la colección o el agrupamiento, que aspiran a combatir la fugacidad de tales piezas (2018: 29). En esta línea, se podría argumentar que el empleo de tales recursos no solo ofrecería una micro/macroestructura

relacional y significativa, que atrajera, sobre todo, la atención del receptor hacia el conjunto; asimismo, serviría para ralentizar la temporalidad del medio y, por consiguiente, habilitar un espacio-tiempo “suficiente” para su recepción, quizá, como obra, obra abierta u obra en marcha.

Ciertamente, hay que evitar el determinismo tecnológico implícito en algunos de los posicionamientos críticos sobre la literatura digital, pues, junto a los peligros inherentes a la hipertrofia de cualquier fenómeno cultural, se localizan propuestas que experimentan con formas y formatos alejados de sus cauces expresivos habituales. Aparte de la “burbuja narrativa” (Calvo, 2017: 81) que afecta *grosso modo* a Twitter, se advierte una alta creatividad en la producción de escrituras densificadas. Según Alberto Chimal, el tuit no es un género literario (2014: 158); la red social supondría, pues, un espacio “cero” o sin marcar en el que los modelos “exportados” son fusionados y reinterpretados a partir de la propia realidad mediática. No obstante, esta influencia se va a materializar por vías más complejas que la mera “adaptación” de escrituras mínimas a un nuevo ecosistema. Como resume Ana Calvo:

La consolidación del microrrelato hipermedial en el entramado digital no es solo resultado del proceso de aceleración de la contemporaneidad o de la delimitación de caracteres en los espacios de nanoblogueo, sino que también es fruto del poder narrativo de los elementos intertextuales y extratextuales y de la integración de los componentes multimedia hasta adquirir en los planos sintagmático y paradigmático un carácter dinámico, híbrido y heterogéneo. (Calvo, 2019: 11)

2. @albertochimal: 83 novelas y algunos viajes en el tiempo

La obra de Alberto Chimal (1970) siempre se ha sentido cómoda en las distancias cortas. Sus primeros libros hallaron en el cuento la medida perfecta para encauzar tanto sus iniciales tanteos literarios como sus creaciones de madurez. Así se aprecia en *Gente del mundo* (1998), *Éstos son los días* (2004), *La ciudad imaginada* (2009), *El último explorador* (2012) o *Los atacantes* (2015). El narrador mexicano ha sabido adaptarse y jugar con la extensión breve de la minificción —*Grey* (2006), que convive con el cuento, *83 novelas* (2010), *El viajero del tiempo* (2011), *El gato del viajero del tiempo* (2014), *Historia siniestra* (2015)— y con el formato novelesco —*Los esclavos* (2009) y *La torre y el jardín* (2012)—; por otro lado, su personaje fetiche Horacio Kustos ha dado el salto, incluso, a la novela gráfica: *Kustos: Libro 1* (2013) y *Kustos: Libro 2* (2014). En suma, la producción del toluqueño muestra una temprana querencia a la concisión, que se vio agudizada por la emergencia de Twitter como plataforma de escritura de textos mínimos.

Si se sigue la clasificación chimaliana de escrituras digitales, su creación en la red social reproduce su tipología y orbitará alrededor de alguno de estos tres parámetros: la adaptación de géneros breves clásicos, el encadenamiento y composición de entramados textuales “mayores” —ensayísticos o novelescos— y la mutación *online* “de las maneras y estrategias genéricas” (Chimal, 2013: 25–27). Asimismo, hay que señalar que estas formas evidencian en ambos contextos un anhelo común: *épater le lecteur* a través de cortocircuitos y desequilibrios sémi-cos, estrategias que la crítica hispánica ha situado en la tradición ingeniosa que atraviesa el conceptismo barroco y el ramonismo vanguardista. Buena muestra de esta poética se encontrará en su obra minificcional concebida en Twitter y “redimida” en libro para las letras mexicanas.

83 novelas es un proyecto, iniciado entre 2009 y mediados de 2010 en Twitter, que se estructura en cinco apartados: “Muchedumbre (1)”, “Libros”, “Muchedumbre (2)”, “Aventuras” y “Muchedumbre (3)”. El propio Chimal describe en su blog el proceso:

Todos los textos del libro fueron escritos y publicados inicialmente en Twitter. Entonces aparecieron entre muchas otras notas, por igual intentos de cuento que enlaces o conversaciones, y fueron leídas por quien seguía mi cuenta y estaba en línea cuando las fui publicando, lo que sucedió a lo largo de varios meses del año pasado. Esta experiencia de publicación y lectura inicial sirvió para lo que hice después: reunir los textos que querían ser historias, revisarlos, desechar casi todos, ordenar los que quedaron para crear el libro. (2011b).

A finales de 2010, comienza la selección de las minificciones publicadas en Internet para su “traslado” a un medio que considera más “estable” o, al menos, con menor riesgo de desaparecer ante el empuje de la obsolescencia tecnológica. Tras la labor de compendio, de más de cuatrocientos textos se conservaron en la edición definitiva ochenta y tres microtextos: “dos series completas, [...] muestras de diferentes secuencias; además se suprimieron todos los textos que solo tenían sentido leyéndose en Twitter, es decir, rodeados de notas de otras personas” (Chimal, 2011b).

El autor destaca que la génesis de la obra fue exclusivamente digital y sometida al escrutinio y lectura de los *followers*. Los ciento cuarenta caracteres del tuit —en aquel momento: se duplicaron a finales de 2017— plantean un espacio “intersticial”¹ en el que el creador y la comunidad producen formas de

1 Aplico este concepto en el sentido dado por Bourriaud: “el intersticio es un espacio para las relaciones humanas que sugiere posibilidades de intercambio distintas de las vigentes en este sistema, integrado de manera más o menos armoniosa y abierta en el sistema global” (2006: 16).

socialidad diferentes a las estipuladas por la comunicación literaria. En el caso de 83 *novelas*, a la experiencia de recepción casi sincrónica habría que sumar, en un primer momento, la intervención directa sobre la textualidad y, después, la cosecha de ese tejido o entramado público para su recodificación en libro. Sin embargo, este trasvase no deja el texto intacto debido al “efecto de lectura”, que provoca un “desplazamiento” de los “marcos genéricos académicamente aceptados y las experiencias de lectura individuales” (Pollastri, 2007: 19). Así, se advierte en la tuitatura de Chimal una indeterminación genológica, no desambiguada hasta que el subsiguiente “fijado” origina la relectura minificcional del texto. Según Treviño, al suprimir el rastro electrónico de las composiciones, Chimal no solo estaría manipulando el “nivel del soporte físico”, sino también el propio “mundo de ficción”: “las obras de Chimal acentúan su uso del espacio material en la abundancia de espacios en blanco dejados en la página, en el frecuente uso de puntos suspensivos, en la inmaterialidad y fugacidad que provee su publicación en Internet y en la estructura fragmentaria y modular en la que los textos aparecen segmentados en lugar de mostrarse como totalidades” (2013: 81).

En un perspicaz trabajo, Gerardo Cruz aplica con interesantes resultados la teoría paratextual de Genette a 83 *novelas*. Para el narratólogo francés, se podrían distinguir dos tipos de formas paratextuales: los peritextos —“emplazamiento que podemos situar por referencia al texto mismo: alrededor del texto, en el espacio del volumen, como título o prefacio y a veces inserto en los intersticios del texto, como los títulos de capítulo o ciertas notas” (2001: 10)— y los epitextos —“alrededor del texto todavía, pero a una más respetuosa o más prudente distancia, todos los mensajes que se sitúan, al menos al principio, en el exterior del libro: generalmente con un soporte mediático [...] o bajo la forma de una comunicación privada” (2001: 10)—. Esta última categoría, la epitextual privada, se divide a su vez en dos subapartados: epitextos confidenciales y epitextos íntimos (2001: 321), en función de si el destinatario del autor es un “confidente” o el autor mismo.

En concreto, Cruz va a tomar la idea de epitexto íntimo o “pre-texto” para describir el trabajo creativo, estrictamente *online*, llevado a cabo por Chimal durante esta primera fase de escritura y publicación en Twitter, pues, como dilucida Genette, “la función paratextual del pre-texto no se reduce a estos efectos relativamente excepcionales de comentario explicativo o apreciativo. Más esencialmente, reside en una visita, más o menos organizada, a la ‘fábrica’, un descubrimiento de vías y medios por los cuales el texto se convirtió en lo que es” (2001: 346). Si se tiene en cuenta que el epitexto es “todo elemento paratextual que no se encuentra materialmente anexo al texto en el mismo

volumen, sino que circula en cierto modo al aire libre, en un espacio físico y social virtualmente ilimitado” (Genette, 2001: 295), el hallazgo de Cruz se fundamenta en la siguiente premisa: la consideración de las redes sociales como “epitextos públicos mediáticos” (2013: 19). De esta manera, dado que el epitexto siempre es transitorio y aparece espacializado por dinámicas de intervención comunitaria, las formas textuales circularán en un “estado” pretextual potencialmente paratextualizable, ya que “portan la temporalidad y transitoriedad o posibilidad de su arribo al espacio textual consagrado por la cultura aún en la era digital” (Cruz, 2013: 19–20); es decir, su definición en forma de libro.

Ahora bien, aun aceptando que en su origen el corpus primigenio de 83 *novelas* navegó en Twitter agrupado en “series temáticas de epitextos” prácticamente ilocalizables, la pretextualidad incluye una textualidad camuflada en el paisaje mediático entre retazos de conversación, menciones y cadenas de enlaces; de ahí que, según Cruz, urgiría afianzar el corpus mediante procedimientos de selección, ordenamiento y edición (2013: 29–30). Empero, debo apostillar que el sintagma “series temáticas de epitextos” resulta contradictoria. El acto de seriar supone una forma de relación, ergo una estructura “cuasiparatextual” más o menos materializada en el texto; igualmente, planea en sus afirmaciones un cierto determinismo tecnológico libresco que subestima el potencial creativo de las redes sociales:

Se puede decir que estos tránsitos de los pre-textos expuestos como epitextos públicos mediáticos, han sido una pieza fundamental en la construcción de la categoría minificción y en la tradición literaria [...]. También es posible decir que no hay una twitteratura o revisteratura como tal, luego que, por lo general, los autores de las piezas que se publican en revistas y diarios suelen considerar esta primera forma de circulación como temporal y transitoria. Lo mismo pasa con quienes exponen sus pre-textos/epitextos en las redes sociales como Twitter. (Cruz, 2013: 30).

En este sentido, el trabajo de Cruz desliza una peligrosa correlación entre la literatura y el libro: la creación en la red únicamente cumpliría una función de avanzada-lla o sondeo preliterario, cuyo destino está, nunca mejor dicho, escrito.

3. Integración, serialidad, coleccionismo

A pesar de las pistas interpretativas que ha ido dejando Chimal en el título de la obra y en su “Inicial”, no hay que soslayar dos circunstancias clave que afectan a la lectura del conjunto. Por un lado, las piezas “aisladas” en Twitter se presentan limpias de las “guías” hermenéuticas habituales y, por consiguiente, deberán ser analizadas de forma distinta tras su publicación agrupada; por otro, el título 83 *novelas* conlleva una aparente paradoja que incide en esa manipulación del

horizonte de expectativas inherente a la minificción². En resumidas cuentas, el salto de soporte “produce una variación en las relaciones de los componentes que constituyen tanto su cohesión externa cuanto su cohesión interna” (Pollastri, 2006: 91).

Según Chimal, la obra “quiere ser parte de un juego con la idea de lo breve y lo extenso” al recuperar el sentido medieval de la palabra: “Una *novella* era una noticia breve: una hoja o unas pocas hojas que se copiaban a mano y en las que se difundían historias” (2011b). Igualmente, en los títulos de cada novela se percibe con claridad la concepción serial de la obra, por ejemplo, mediante el añadido de un número cardinal, su inclusión en uno de los tres apartados “Muchedumbres” o el uso de un mismo patrón estructural como en los apartados no numerados: “Libros” y “Aventuras”. Reproduzco el “Inicial” completo para el esclarecimiento de la cuestión:

El título no miente. Lo que sigue son 83 novelas. No se deje engañar por las ideas recibidas. Considere:

1. Los mundos narrados son pequeñísimos en la página pero se amplifican en la imaginación.
2. De la misma manera, los personajes tienen toda su vida alrededor (arriba, abajo) de lo que se dice de ellos.
3. No hay que dejarse engañar por las semejanzas entre algunos comienzos o algunos finales, que por lo demás son evidentes en los textos agrupados en las series “Libros” y “Aventuras”. Este tipo de novela pequeñísima tiende a escribirse en series de versiones y variaciones y a refinarse no tachando y agregando, sino desechando el texto entero y volviendo a comenzar.
 - 3.1. Por esta razón el grueso de las novelas, apodado aquí “Muchedumbre”, tiene historias con títulos numerados de forma aparentemente caótica: son una selección de series en progreso.
 - 3.2. Las series en progreso son ensayos de diferentes versiones de un mundo, o de muchos mundos diferentes pero cercanos: lo que cuenta es la mutación.
 - 3.3. Más de cuatro novelistas convencionales se beneficiarían de tirar a la basura, todas juntas, nueve de sus once novelas de 748 páginas; es solo que no se atreven.

2 Como señala Cruz, un ilustre precedente del juego con el significante “novela” practicado por Chimal se encuentra en las “Nouvelles en trois lignes” de Félix Fénéon, publicadas en su columna “Faits divers”: “para Fénéon el empleo del término *nouvelles* jugaba con las múltiples lecturas que éste permitía al poder ser entendido como noticias, novelas –obra narrativa que suele considerarse como de mayor extensión- e incluso como *novella* –relatos o cuentos largos que en el mundo anglosajón no alcanza el término de *novel*, pues están a medio camino entre el cuento y la novela” (2013: 24).

4. ¿No dice usted que las novelas revelan el carácter de quien las escribe? ¿Que se refieren a su tiempo? ¿Que se dejan leer fácilmente?
5. Cosas más feas y farragosas, de menos corazón y peor cabeza, se venden como novelas y usted va y las compra.
6. En el peor de los casos, siempre puede agregar agua y agitar violentamente hasta que salte el tapón y los otros mundos se derramen sobre éste, todos espuma y olor de letras y sonidos visibles. (2010a: 5–7).

En primer lugar, salta a la vista la resemantización del término novela ya comentada y la confianza del autor en la infinita capacidad expansiva de la ficción breve —o de la tuit-ficción—. Además, en relación con los mecanismos de legitimación literaria que operan en el archivo cultural, este tipo de prácticas genera una presión en el sistema literario al cuestionar categorías prestigiadas como autoría, libro, obra, género literario o las dialécticas unidad/pluralidad y totalidad/fragmentariedad. No obstante, quisiera centrarme en la condición eminentemente serial e “integrada” de *83 novelas* y de *El viajero del tiempo*.

El desafío de la fragmentación acompaña la reflexión sobre casi cualquier tema o producto cultural desde su “consagración” estética-filosófica durante aquellos escasos años, pero intensos, de protagonismo del Círculo de Jena. Como ya ha sido ampliamente estudiado, la palabra *fragmento* es polisémica y, en más de una ocasión, sus potenciales significados interfieren con otras formas como el aforismo, la máxima o el apunte. Al respecto, Manuel Neila se apoya en una clarividente tipología sobre el fragmento propuesta por Maurice Blanchot para desatar dichos nudos semánticos:

- 1) Momento dialéctico de un conjunto más vasto, bien sea ‘resto’ de un discurso perdido (Heráclito), bien sea ‘nota’ destinada a la composición de una obra inconclusa (Pascal);
- 2) La forma aforística que, en calidad de fragmento, ya es perfecta;
- 3) Fragmento ligado a la movilidad de la búsqueda, que se realiza mediante enunciados separados y que exige la separación (Nietzsche);
- 4) Fragmento que se sitúa fuera del todo, que libera al pensamiento de ser solo pensamiento con vistas a la unidad o, dicho a su modo, que exige la discontinuidad esencial. (Neila, 2016: 76).

La teoría literaria reciente ha recurrido con frecuencia a las dos últimas acepciones para caracterizar ese salto cualitativo que supuso el fin de la visión armónica y unitaria de la obra de arte. De un modo especial, las vanguardias revisan algunos de los presupuestos organicistas del arte y la entrada de técnicas y conceptos que, hasta aquel momento, incluso designaban lo antiestético. A partir de entonces, el fragmento va a adquirir un doble significado primario: un sentido próximo a

las nociones de *collage* o montaje, el fragmento como parte dependiente de un todo implícito o explícito; y otro como fragmento no subordinado, autónomo o fractal. Sin embargo, este último procedimiento no implica la desaparición de la totalidad, puesto que los fragmentos pueden aparecer compilados en un mismo tomo, unificados por los paratextos u otros procedimientos más sutiles como espacios, temas, motivos, personajes o estructuras³.

Evidentemente, hay niveles de integración o subordinación que condicionan la disposición y lectura de los fragmentos. Como asevera Gabriela Mora: “llamamos integrada a la colección de cuentos que presenta paradigmas de relación entre los diversos relatos que componen un volumen, para distinguirla de otra de tipo ‘misceláneo’ en que dicha relación no existe” (1993: 131). Por tanto, la cuestión vendría determinada por la hipotética relación de las partes con el todo, ya que, en caso de que no existieran recurrencias internas o externas, aparte de la firma y de la presencia conjunta en un libro, habría que hablar más bien de antología o compendio.

De acuerdo con Pablo Brescia y Evelia Romano, los textos integrados son, *grosso modo*, “aquellos libros cuyos textos presentan cierta continuidad, ya sea por la repetición de personajes, por la ambientación geográfica, social o histórica similar, por la existencia de un narrador en común o por la presencia de situaciones relacionadas estructuralmente, entre otros factores” (2006: 8). De esta manera, se crea “un área genérica intermedia” entre el cuento y la novela, en la que se vislumbran múltiples “zonas” o posibilidades (2006: 8). La canónica definición de *short short cycle* acuñada por Ingram —“a book of short stories so linked to each other by their author that the reader’s successive experience on various levels of the pattern of the whole significantly modifies his experience of each of its component parts” (1971: 19)—, que enfatiza la progresión y la suma de los sentidos parciales de cada cuento individual, ha sido replanteada por teóricos como Mora o José Sánchez Carbó, quienes se inclinan por “serie o colección integrada” o “colección de relatos integrados”⁴. Como justifica el profesor mexicano:

3 Graciela Tomassini habla de narrativas fragmentarias, “hilvanadas por recurrencias parciales (de personajes, ambientes, acontecimientos), pero resistentes a la integración de los fragmentos en una historia global, o a la subordinación estructural de los mismos a un marco capaz de proponer las coordenadas de un contexto común” (2004: 50).

4 La apostilla a la definición de Ingram está motivada por el excesivo peso concedido por este a la intención del autor. Como explica Sánchez Carbó en su monografía fundamental sobre la materia: “es relevante estimar la intención autorial puesto que es el escritor quien estructura la obra. El inconveniente surge cuando Ingram se apoya en esta distinción para nombrar los tres tipos de ciclos cuentísticos: “compuestos”,

Opto por la denominación de ‘colección de relatos integrados’ porque, por una parte, no condiciona el orden de las partes o de lectura como la de ciclo o secuencia y, por otra, porque el término relato está relacionado con la autosuficiencia propia del cuento. El sustantivo ‘colección’ insinúa un conjunto ordenado de elementos y el adjetivo ‘integrados’ se refiere a la constitución de un todo por partes. Así, se pondera por igual la parte y el todo, hecho característico de las colecciones integradas. (2012: 45)

Asimismo, la obra de Chimal presenta un nivel de integración adicional: la red social. En su estudio *Ciberpragmática*, Francisco Yus plantea una “escala de contextualización” que abarcaría formas de comunicación “saturadas de información contextual” y “entornos basados únicamente en el texto tecleado” (2010: 35). De un modo similar, la escritura en Twitter se enfrenta a un medio sometido a la temporalidad, en el que el texto queda “empantallado” junto con otros mensajes, por lo que su encaje con el fondo y con las propias ficciones debe ser visto en Chimal como una decisión autorial. En consecuencia, se distinguen dos “paradigmas de relación” (Mora, 1993: 131) diferentes en *83 novelas*:

- 1) Parte de las minificciones se publican bajo un título común y numeradas, en orden cronológico a su publicación en Twitter, aunque reordenadas en su paso al libro.
- 2) En secciones autónomas —“Libros” (2010a: 37–42) y “Aventuras” (2010a: 73–84)—, las minificciones se ajustan a un mismo patrón compositivo.

La *repetitio cum variatio* se observa con mayor nitidez en las “secciones autónomas”. A diferencia de las series subsumidas en “Muchedumbres”, las minificciones allí integradas cuentan con un esquema propio. Respectivamente, “Libros” orbita en torno a la realidad material del libro que, asociado a un elemento de la naturaleza, adquiere una nueva significación onírico-metafórica; por su parte, los siguientes microtextos de “Aventuras” “parten de la situación mostrada por la misma frase inicial, pero tienen desarrollos muy diversos” (Gallegos, 2013: 84):

“arreglados” y “completados”. Según este crítico, en los ‘compuestos’ el autor concibe desde el principio una serie de cuentos ligados; en los ‘arreglados’, él encuentra algunas similitudes entre sus cuentos (repetición de un tema, la aparición de un mismo personaje o el protagonismo de un grupo representativo o generacional) y decide reunirlos en un mismo libro; y en los ‘completados’, se percata de las similitudes o recurrencias a partir de una serie de cuentos diversos y decide arreglarlos para entretejerlos. Su propuesta tipológica resulta en ciertos casos inoperable por la dificultad que supone rastrear el proceso de creación del libro por falta de información, de estudios sobre el autor analizado o incluso por la mala memoria del propio escritor [...]. Aun con esta información, cuesta trabajo determinar si en la tipología de Ingram se trata de un ciclo ‘arreglado’ o ‘completado’. También puede presentarse el caso extremo de que el escritor no recuerde exactamente el proceso de creación de su obra” (2012: 49–50).

Los libros de tierra, que dejan las manos manchadas; que son a veces negros y repletos de ideas y de signos, y a veces tratados yermos. (2010a: 39)

Los libros de agua, versátiles en sus formas, inconstantes, a veces turbios. Los más fríos pesan y hieren, los más apasionados se elevan. (2010a: 40)

Los libros de fuego, que parecen como los otros: no revelan su naturaleza: quien la descubre se quema por dentro o (si tiene suerte) se enciende. (2010a: 41)

Los libros de aire, que son como éste. (2010a: 42)

Un equipo de exploradores se perdió en mi garganta. Ahora la gente me cree profeta por hablar como una multitud. (2010a: 77)

Un equipo de exploradores se perdió en mi garganta. Buscaban al dinosaurio. Idiotas: como si aún estuviera allí. Mejor me voy a dormir. (2010a: 78)

Un equipo de exploradores se perdió en mi garganta. Ahora como y no engordo. De hecho es bastante horrible. (2010a: 81)

Un equipo de exploradores se perdió en mi garganta. Bebí café hirviendo hasta matarlos; ahora no sé qué es lo que no me deja dormir. (2010a: 82)

Lauro Zavala incide en la condición “fronteriza” de estas “minificciones integradas” por su doble lectura: texto autónomo y miembro de una serie con la que se relaciona (2006b: 128); sin embargo, al contrario de lo que estima el crítico mexicano, *83 novelas* no puede ser juzgado como un “ciclo narrativo de minificción” con dos interpretaciones alternativas: “como novelas de fragmentación extrema (novelas formadas por fragmentos muy breves) o como series de minicuentos integrados (ciclos de cuentos muy breves que constituyen una novela)” (2006b: 128). Gallegos considera que la obra de Chimal presenta “una tercera forma de lectura-escritura fractal”, en la que “el orden de las secuencias originales se ha perdido, y los temas no están separados entre sí, sino intercalados” (2013: 85). En detrimento del sentido “global” e individual de las minificciones de *83 novelas*, el crítico sostiene que se impone en la obra una estructura aleatoria e imprevisible: “la posible —y al margen, puede decirse la grata, sorpresiva— aparición de alguna variación de un tema ya leído, cuya probabilidad de aparecer se combina con la de todos los temas presentes en el libro” (2013: 85).

Ahora bien, la aleatoriedad no comporta la destrucción de toda noción de macroestructura totalizante en la narración, pues, al negarla, también la presupone; más bien, al introducir un efecto azaroso sobre las partes, hibrida las estrategias de los tres tipos de colecciones de relatos integrados detectados por Sánchez Carbó: colecciones de relatos integrados técnicamente, colecciones de

relatos integrados implícitamente y colecciones de relatos integrados explícitamente (2012: 96). De acuerdo con su definición (Carbó, 2012: 97–101), Chimal vincularía los textos mediante el empleo de elementos técnico-formales como el “marco” —repetición de esquemas— y la “modalidad narrativa” —la minificción—; además, en el plano intratextual, existe una sutil presencia de recurrencias implícitas y explícitas —personajes, situaciones, símbolos, espacios y temas— que atraviesan y unifican sus 83 *novelas*. El propio “novelista” describe el procedimiento:

Todas son conjuntos de narraciones brevísimas (minificciones, cuando se les considera separadamente, y casi siempre capaces de ser leídas como unidades independientes, si el lector así lo desea) pero a la vez, cuando se las lee una tras otra, permiten ver la continuidad no de una serie de acciones, pero sí, en cambio, de imágenes, personajes icónicos, símbolos, etcétera. Estos elementos aparecen de manera constante, pero siempre en nuevas combinaciones y relacionados de diferente manera entre sí. El lector no percibe una sola historia, que en las novelas se construye mediante el recuerdo de lo ya contado, sino numerosas historias, cada una de las cuales señala una posibilidad distinta de contar que, para su comprensión, también dependen de la memoria, pero de otra forma: la tarea del lector no es ensamblar sino comparar, contrastar, equiparar y diferenciar los textos de la serie, y las diferencias, evidentes o sutiles, entre ellos. (2013c: 28)

En la serie “Espiritual”⁵, inserta en la sección “Muchedumbres (II)”, se aprecia perfectamente, aparte de la alteración del orden cronológico, el “efecto de eco” de las colecciones mutantes: “el vislumbre de implicaciones y asociaciones más allá de lo escrito que solo puede llegar mientras las palabras escuchadas o leídas siguen aún en la conciencia del lector” (2010b).

Espiritual 11

Cayó en trance en el templo, habló en lenguas y empezó (sin que nadie entendiera): — En un lugar de La Mancha... (2010a: 56).

Espiritual 10

Caía en trance en el templo, hablaba en lenguas y repetía (sin que nadie entendiera): — Tengo que ir al baño. (2010a: 57).

Espiritual 9

Caía en trance en el templo, hablaba en lenguas y repetía (sin que nadie entendiera): — Fanáticos, Dios no existe. (2010a: 58).

5 La serie “Espiritual” cuenta con el mayor número de textos: once de ochenta y tres. De las otras series agrupadas en “Muchedumbres” sobresalen “Para qué” y “Antropología” con cuatro ejemplos cada uno. Además, las series no se disponen en orden lógico, sino de manera desordenada e intercalada.

Sin lugar a dudas, Chimal demuestra una gran autoconciencia, ya que desdobra y armoniza su praxis literaria con la reflexión teórica en el “Manifiesto del cuento mutante”. Para el creador toluqueño, en oposición a la novela o a otros proyectos que tienden a la colección de cuentos novelada, la “colección mutante” trabaja al margen de la unidad novelesca. En su opinión, estas colecciones ofrecen “la impresión de un mundo común, fijo, anclado en descripciones, caracterizaciones consistentes, y el entrelazamiento se da en cambio por medio de temas, ideas, símbolos a partir de los cuales se crean variaciones” (2010b)⁶. Más que una tipología de formas, Chimal habla de un “espacio conceptual” construido en la intersección de cuatro polos: novelas —segmentos homogéneos entrelazados—, colecciones ordenadas —segmentos homogéneos no entrelazados—, colecciones caóticas —segmentos heterogéneos no entrelazados— y colecciones mutantes —segmentos heterogéneos entrelazados— (2010b) —Figura 1—:

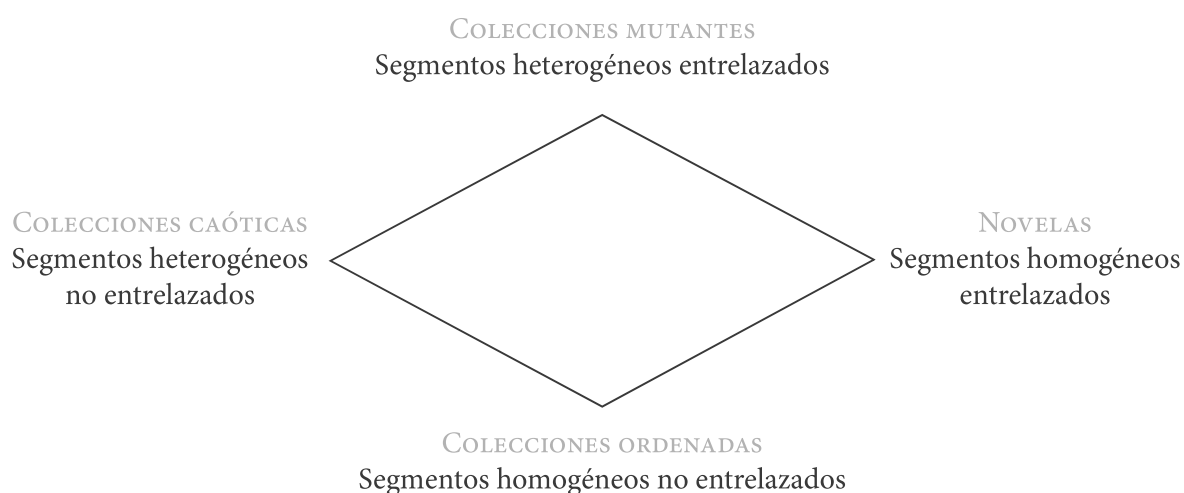


Figura 1: Alberto Chimal para su “Manifiesto” (2010b). Extraído de <http://www.lashistorias.com.mx/wp-content/uploads/2010/09/esquema2.jpg>.

6 El narrador mexicano José Luis Zárate ha elaborado otra de las mejores colecciones de cuentos mutantes: “Caperucita tuiteada”. Al igual que Chimal, Zárate publica la obra íntegramente en la red. En 2011 la revista *Nexos* presentó una pequeña antología de la que recojo algunas minificciones: “Una pareja de cada animal, pero el lobo se niega a subir al Arca sin Caperucita.”; “Después de hacer el amor el cazador no puede quitarse de la cabeza la idea que algo hay de lobo en Caperucita.”; “En la terapia para curar su adicción a otras especies Caperucita y el lobo se conocen.”; “A Caperucita no la aceptan en la manada y al lobo no lo dejan sentarse en la mesa familiar.”; “El lobo supo que todo había terminado cuando Caperucita se compró un perro.” (2011).

En este caso, el rechazo del modelo clasificatorio porfiriano y la adopción de un modelo de distribución espacial facilita la comprensión no jerarquizada de las semejanzas. Gracias a un sistema cartográfico, sería posible “localizar” cada obra en función de las relaciones que establece con las áreas de influencias. No obstante, aunque reconozco la operatividad de este tipo de mapeado, el cambio de formato promueve una diferencia que esta clasificación no recoge por completo: en Twitter, la heterogeneidad entrelazada de las colecciones mutantes se disemina por el contacto con “otras voces”; esto es, el material aparece siempre en relación con un entorno mediático saturado y la “continuidad”, más que por una correspondencia dentro del texto, está avalada por intervenciones para y extratextuales como el *hashtag* o la publicación en una misma cuenta individual o colectiva. Por ello, me parece que el término funciona mejor para la literatura en libro que para la digital.



Figura 2: Alberto Chimal para su “Manifiesto” (2010b). Extraído de <http://www.lashistorias.com.mx/wp-content/uploads/2010/09/esquema3.jpg>

De todos modos, Chimal refina los procedimientos evidenciados en *83 novelas* en su siguiente libro de minificciones. Así, *El viajero del tiempo* (2011) “resucita” al desaparecido personaje del libro de H. G. Wells para protagonizar una serie de “saltos en el tiempo” minificcionales con grandes dosis de intertextualidad, humor e ironía. Desde la dedicatoria al padre del viajero —“amigo y compañero de numerosas conversaciones, caminatas y cantinas entre su muerte en 1946 y mi nacimiento en 1970”— y el “prólogo” —“Buenos días, tardes, noches, como dice el Viajero del Tiempo cuando su máquina se pone temperamental y no le pregunta a dónde (a cuándo) va” (2011a: 7)— se aprecia el juego metaficcional y la confusión-manipulación temporal, así como la exigencia de participación activa del lector, interpelado por las continuas —y no siempre explicitadas— alusiones culturales.

En comparación con *83 novelas*, *El viajero del tiempo* presenta una disposición más definida e integrada: primero, un personaje, El Viajero del Tiempo, no solo protagoniza todas las minificciones, sino que también deja un rastro lingüístico en cada una de ellas en forma de invocación o letanía de un solo nombre: “El Viajero del Tiempo”; en segundo lugar, se percibe una macroestructura “temporal” que enmarca las series integradas. Ya en el título se resalta esta dimensión, pero, en vez de una concepción moderna progresiva, Chimal escoge el pliegue: la obra se abre y se cierra con la primera y con la última gota de lluvia (2011a: 11, 130). En este sentido, predomina una visión casi laberíntica del tiempo, como si el personaje se hallara atrapado en un bucle temporal del que no puede salir, sino solo moverse en su interior: “El Viajero del Tiempo soñaba un ‘flashforward’: en él se despertaba, viajaba hacia atrás en el tiempo, se dormía y soñaba un ‘flashforward’ (2011a: 12).

Si se baja al micronivel de las composiciones, otra muestra de esta evolución se observa en las estructuras paralelísticas que, a diferencia de las empleadas en sus “Libros” y “Aventuras”, aquí presentan una mayor conexión desde su puesta en página. En “El segundo preciso” (2011a: 45–48) Chimal refuerza el efecto de integración al colocar tres minificciones por página⁷:

Cuando el Viajero del Tiempo alcanzó por fin el segundo preciso, resultó que mi padre y mi madre habían cerrado la puerta con llave. (2011a: 48)

7 En otras secciones de *El viajero del tiempo* aparece un recurso ordenador similar –repetición estructural, disposición conjunta en la página–, aunque en esta ocasión emplea un elemento jerarquizador: a) El Viajero del Tiempo se equivoca de siglo: en este la gente no se siente honrada cuando le ofrecen entremés de cucarachas; b) El Viajero del Tiempo se equivoca de siglo: en este las cucarachas no son tímidas, sino que aún no han aprendido a hablar. (2011a: 107).

Cuando el Viajero del Tiempo alcanzó por fin el segundo preciso, el segundo hizo “bang” y se abrió revelando el espacio entero. Qué cosa. (2011a: 48)

Cuando el Viajero del Tiempo alcanzó por fin el segundo preciso, decidió que le gustaba la maravilla, no intentó detenerse a sí mismo y se vio partir por primera vez. (2011a: 48)

Asimismo, “Apócrifos” (2011a: 87–94) reproduce el esquematismo y variación de “El segundo preciso” e introduce un elemento cohesionador extra: la referencialidad, sobre todo, metaliteraria⁸:

El Viajero del Tiempo vino a Comala muchas veces y nunca pudo estar seguro de que su propia voz no se oía entre el resto de los murmullos. (2011a: 89)

El Viajero del Tiempo regresó y persuadió al conde Vlad de atacar, primero que nadie, a Bram Stoker. Perdimos una gran novela pero también mil malas. (2011a: 90)

Sir Canterville fue con el Viajero del Tiempo a conocer a Oscar Wilde. ¡Y qué susto le dieron al aparecer de pronto, sin más, en su sala! (2011a: 90)

Alberto Chimal declara en más de una ocasión que el objetivo de sus dos colecciones de minificciones “mutantes” —83 novelas y *El viajero del tiempo*— es “crear un efecto distinto del de cada texto individual en su lectura continua” (2011b). Más que un movimiento en la horizontal, las obras conforman un jardín espacio-temporal de senderos que se bifurcan, se enredan y se desatan. Con todo, la primera colección está compuesta por ochenta y tres universos miniaturizados o *modèles réduits* que, como asevera Ottmar Ette acerca de la *écriture courte* de Barthes, muestran “un deseo, un impulso apetente dispuesto en pos de la totalidad, [...], lo total en lo fractal, sin volverse totalitario y sin degenerar en un sistema” (2015: 78). Por otro lado, el viajero del tiempo se instituye en paradigma de una movilidad espacialmente inmóvil: cambia de tiempo, no de lugar. El desplazamiento no se realiza en el espacio tridimensional, por lo que no puede conocer más tránsito que el salto; por esta razón, su tiempo no es sucesivo o experiencial, sino taxidérmico. En realidad, el Chimal-Viajero del Tiempo nunca viaja: colecciona momentos, recuerdos pasados, presentes y futuros; de este modo, construye su particular álbum narrativo de instantáneas.

8 Una de las mejores minificciones del libro trabaja con el intertexto de Ray Bradbury “El ruido del trueno” y el “efecto mariposa”, popular concepto de la teoría del caos, ficcionalizado en el relato del novelista estadounidense: “El Viajero del Tiempo dice a Ray Bradbury: -Cuando pisas un dinosaurio, más bien muerde. ¿No sería mejor si el personaje pisa un insecto?” (2011a: 59).

4. Epílogo: una penúltima exploración sobre el asunto

El empleo de una macroestructura capaz de entrelazar fragmentos heterogéneos como el álbum de fotografías no es una novedad en la narrativa de Chimal. De hecho, se aprecia en el cuento “Hoteles”, perteneciente al libro casi contemporáneo *El último explorador* (2012). La obra reúne diez cuentos hilvanados por la figura de su protagonista, avatar chimaliano y recurrencia intertextual, Horacio Kustos, quien aparecerá en otras obras como *La torre y el jardín* (2012) —finalista del Premio Internacional Rómulo Gallegos— y los dos volúmenes de la novela gráfica *Kustos* (2013–2014).

En “Hoteles” Chimal crea un ambiente, en principio, estático: una conferencia en Reykjavík sobre la arquitectura de Juan Cruz de la Piedra, “El Arquitecto del Misterio”, impartida por Horacio Kustos ante una audiencia dispar: “taumaturgos, zahoríes, arúspices, y también hay uno o dos pasantes de arquitectura, provenientes de la Universidad” (2012: 57)⁹. Concretamente, Kustos recurrirá a las imágenes tomadas a lo largo de sus viajes para referirse a cinco hoteles diseñados por Juan Cruz. En este punto, la estructura se torna dinámica, ya que la historia va a descomponerse en cinco diapositivas-mini-ficciones integradas: una para cada edificio recordado. Cada fragmento está sutilmente titulado por la mención a un nombre que, en cierto modo, define tanto como connota el espacio: La Posada del Agua, residencia submarina que seduce y arrastra a los visitantes hacia las profundidades de una fosa abisal; el Hotel Pythagorique, ubicado en Atenas y compuesto por formas geométricas perfectas; el Hotel Niente, o nada absorbente; el Fear Hotel, mezcla angelina del Bates Motel y del castillo de Drácula; y, por último, el Hotel Janusjanus en Hungría, que, de manera elocuente, “se llama así porque está construido de acuerdo con el principio mágico de la ‘múltiple repetición’” (2012: 61). Además, cada historia va a aparecer nuevamente enmarcada en una microestructura que reproduce una situación comunicativa convencional, donde se mezclan las voces del narrador extradiegético y del narrador personaje dentro de la diégesis:

3. Cuando llega el momento de hablar del Hotel Niente, Horacio Kustos recuerda haberse reído del dueño del mismo:

– Por supuesto que diré todo —le dijo—. ¿Quién me lo va a impedir? ¿Usted?

9 Hay que notar las similitudes estilísticas y metafóricas en las denominaciones de sus personajes. Chimal utiliza un sintagma compuesto por una “profesión” –o vocación– y un concepto abstracto: El Viajero del Tiempo y El Arquitecto del Misterio.

Pero, al proyectar sus diapositivas del hotel, descubre que todas están en blanco: no se ve nada en ellas, y todavía peor: el blanco no es solo color, sino un vacío profundo, vastísimo, que captura la mirada y parece deseoso de retenerla siempre, de absorberla y de absorber los pensamientos y las percepciones, las palabras, el cuerpo mismo de quien observa... Igual que sucedía con la fachada del hotel...

- Vamos al siguiente —dice Kustos, y aprieta repetidas veces el botón de cambio de su proyector.
- Esto no pasaría si aprendiera a usar PowerPoint —resopla el otro pasante de arquitectura. (2012: 59-60).

Bibliografía

- ÁLAMO FELICES, Francisco Diego (2018). “Microrrelato y sociedad red: características de un nuevo paradigma literario polisemántico y socio-técnico”. En Ana Calvo Revilla (ed.). *Elogio de lo mínimo. Estudios sobre microrrelato y minificción en el siglo XXI*. Madrid-Fránfort: Iberoamericana-Vervuert. 17-42.
- BOURRIAUD, Nicolas (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- BRESCIA, Pablo y Evelia ROMANO (2006). “Estrategias para leer textos integrados”. En Pablo Brescia y Evelia Romano (coord.). *El ojo en el caleidoscopio*. México DF: UNAM. 7-43.
- CALVO REVILLA, Ana (2017). “Microrrelato en Red: intermedialidad en la cultura textovisual. La obra de Juan Yanes y Araceli Esteves”. En Lidia Bocanegra Barbecho y Ana García López (eds.). *Con la Red / En la Red. Creación, Investigación y Comunicación Cultural y Artística en la era Internet*. Granada-Nueva York: Universidad de Granada y Downhill Publishing (NY). 78-106. Disponible en: https://zenodo.org/record/1134128#.WljaLbN_Oko
- CALVO REVILLA, Ana (2019). “Microrrelatos, microformas literarias y microtextualidades en la red hipermedial”. En Ana Calvo Revilla (ed.). *Epifanías de la brevedad. Microformas literarias y artísticas en la red*. Madrid: Visor. 9-16.
- CHIMAL, Alberto (2010a). *83 novelas*. Ciudad de México: Alberto Chimal. Disponible en: <http://www.lashistorias.com.mx/index.php/archivo/83-novelas/>
- CHIMAL, Alberto (2010b). “Manifiesto del cuento mutante”. *Luvina*, 59. Disponible en: http://luvina.com.mx/foros/index.php?option=com_content&task=view&id=617&Itemid=48
- CHIMAL, Alberto (2011a). *El viajero del tiempo*. Monterrey: Ediciones Posdata.
- CHIMAL, Alberto (2011b). “Sobre 83 novelas”. *Revista Digital Universitaria*, 12/12. Disponible en: <http://www.revista.unam.mx/vol.12/num12/art123/>

- CHIMAL, Alberto (2011c). "Twitter: literatura a trinos". Disponible en: <http://lapaginadebetobuzali.blogspot.com.es/2011/03/twitter-literatura-trinos-por-alberto.html>
- CHIMAL, Alberto (2012). "Tolstoi descubre las cualidades de la minificción". *Crítica. Revista cultura de la Universidad Autónoma de Puebla*, junio-julio: 15–19. Disponible en: <http://revistacritica.com/contenidos-impresos/ensayo-literario/tolstoi-descubre-las-cualidades-de-la-minifccion>
- CHIMAL, Alberto (2013a). "#Amalgamas". Disponible en: <https://storify.com/albertochimal/amalgamas>
- CHIMAL, Alberto (2013b). "Buenos días, como dicen, amargamente, los miembros de la secta que sostenía que el fin del mundo iba a ser ayer". Disponible en: <https://twitter.com/albertochimal/status/331764024205271040>
- CHIMAL, Alberto (2013c). "La historia mutante: tuitera y otras formas de escritura digital". En VV. AA. *Arte en las redes sociales*. México DF: Estudio Paraíso-UNAM. 15–32.
- CHIMAL, Alberto (2014). "De tuitera". *Plesiosaurio. Primera revista de ficción breve peruana*, 7: 157–162.
- CHIMAL, Alberto (2015). "Varias escrituras horizontales". *Horizontal*. Disponible en: <http://horizontal.mx/varias-escrituras-horizontales/>
- CRUZ, Gerardo (2013). "Espacios paratextuales de la minificción en México". En Pablo Brescia (coord.). *La estética de lo mínimo. Ensayos sobre microrrelatos mexicanos*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara. 19–32.
- ESCANDELL MONTIEL, Daniel (2014). *Escrituras para el siglo XXI. Literatura y Blogosfera*. Madrid-Fráncfort: Iberoamericana-Vervuert.
- ETTE, Ottmar (2015). "Nanofilología y teoría literaria". En Ottmar Ette, Dieter Ingenschay, Friedhelm Schmidt Welle y Fernando Valls (eds.). *MicroBerlín. De minificciones y microrrelatos*. Madrid-Fráncfort: Iberoamericana-Vervuert. 51–84.
- GALLEGO, Juan Carlos (2014). "Algunos aspectos de la tuitera". *Plesiosaurio. Primera revista de ficción breve peruana*, 7: 41–60.
- GALLEGO, Juan Carlos (2013). "Las 83 novelas de Alberto Chimal: de la brevedad del tweet a la lectura fractal". En Pablo Brescia (coord.). *La estética de lo mínimo. Ensayos sobre microrrelatos mexicanos*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara. 77–87.
- GENETTE, Gérard (2001). *Umbrales*. México-Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- GUEDEA, Rogelio (2013). *El canto de la salamandra. Antología de la literatura brevísima mexicana*. Guadalajara: Arlequín.

- INGRAM, Forrest L. (1971). *Representative short story cycles of the twentieth century. Studies in a Literary Genre*. The Hague/Paris: Mouton.
- MORA, Gabriela (1993). “Notas teóricas en torno a las colecciones de cuentos integrados (a veces cíclicos)”. *Revista Chilena de Literatura*, 42: 131–137.
- NEILA, Manuel (2016). *La levedad y la gracia. Aforistas hispánicos del siglo XX*. Sevilla: Renacimiento.
- POLLASTRI, Laura (ed.) (2007). *El límite de la palabra. Antología del microrrelato argentino contemporáneo*. Palencia: Menoscuarto.
- POLLASTRI, Laura (2006). “Desordenar la biblioteca: microrrelato y ciclo cuentístico”. En Pablo Brescia y Evelia Romano (coords.). *El ojo en el caleidoscopio*. México DF: UNAM. 79–113.
- SÁNCHEZ CARBÓ, José Adalberto (2012). *La unidad y la diversidad: teoría e historia de las colecciones de relatos integrados*. Puebla: Universidad Iberoamericana Puebla.
- TREVIÑO RAMÍREZ, Elsa M.^a (2013). “Mínima textual y máxima semántica: brevedad y espacios literarios en la obra de Alberto Chimal”. *Les Ateliers du SAL*, 3: 80–94.
- YUS, Francisco (2010). *Ciberpragmática 2.0. Nuevos usos del lenguaje en Internet*. Barcelona: Ariel.
- ZÁRATE, José Luis (2011). “Caperucita tuiteada”. *Nexos*. Disponible en: <http://www.nexos.com.mx/?p=14519>
- ZAVALA, Lauro (2006). “Fragmentos, fractales y fronteras: género y lectura en las series de narrativa breve”. En Pablo Brescia y Evelia Romano (coords.). *El ojo en el caleidoscopio*. México DF: UNAM. 115–140.