

Ottmar Ette*

◉ Perspectivas de la nanofilología

Definición(es) del microrrelato

No sé

No sé si he muerto. La falta de dolor corporal, después del terrible accidente en la carretera, indicaría que sí. Pero entonces ¿por qué sigo experimentando el dolor del alma, por qué persiste el recuerdo de lo que sufría antes de estrellarme? (Lagmanovich 2007: 110).

Este breve texto del investigador y escritor argentino David Lagmanovich publicado en el año 2007 en la antología de cuentos *Los cuatros elementos* cumple con todos los requisitos que exige el género del *microrrelato*. El texto narrativo ficcional consta de 44 palabras incluyendo el título y en su versión impresa ocupa apenas 6 renglones. Como podemos ver, observa todas las reglas que Lauro Zavala, especialista mexicano en materia de textos minificcionales juzga pertinentes para que pueda considerarse como tal: brevedad, diversidad, complicidad, fractalidad, fugacidad y virtualidad (Zavala 2000: 1; 2004a). Aunque no estemos de acuerdo con todos los criterios enumerados por Zavala y más aún, con cada una de las definiciones que este investigador les adjudica –profundizaré esto más adelante– podemos afirmar que el texto de la extensión de un párrafo, incluido en “Vidas y muertes”, con 19 microrrelatos, hace exactamente lo que promete el subtítulo del libro: pertenecer al género de los microrrelatos, cuya definición científico-literaria merece en bien considerar suya este poeta docto argentino.

Si incluimos su propio libro publicado un año antes en la misma editorial bajo el título: *El microrrelato: teoría e historia* y las definiciones acerca del microrrelato incluidas en él, entonces nos daremos cuenta de que la explicación por él elegida se puede aplicar a sus textos y de que descansan en aquellas reflexiones que algunos años antes habían apuntado Rebeca Martín y Fernando Valls:

Las concomitancias del microrrelato con el poema, la fábula, el aforismo, el artículo o incluso el mensaje publicitario son a veces evidentes, pero éste exige algo que no siempre aparece en textos con los mencionados: la narración de una historia. La acción, si la hay, está sumamente condensada, los personajes, que en muchas ocasiones carecen de nombre, apare-

* Ottmar Ette: *catedrático de Letras Románicas en la Universidad de Potsdam. De 2004-2005 fellow del Wissenschaftskolleg zu Berlin. Temas de investigación: la ciencia de la literatura como ciencia de la vida; la migración y las literaturas sin residencia fija y el movimiento en y de la literatura. Sus publicaciones más recientes: ZwischenWeltenschreiben (2005), Literaturwissenschaft als Lebenswissenschaft (2007) y Alexander von Humboldt und die Globalisierung (2009). Correo electrónico: ette@uni-potsdam.de.*

cen apenas perfilados, pero es necesario que el autor de microrrelatos le cuente una historia al lector. En todo ello, sin duda, radica la complejidad interpretativa que suscita el género, pero también, y sobre todo, su interés y originalidad (Martín/Valls 2002: 10 s.).

Un criterio para distinguir el microrrelato de otras mini o microexpresiones no literarias es su carácter narrativo. Por más “miniaturizado” que esté, el microrrelato siempre cuenta una historia: los acervos de conocimiento que desenvuelve están estructurados narrativamente. David Lagmanovich agrega aquí que el microrrelato además es “un microtexto de condición ficcional, una minificción” (2006: 26), por lo que descuella a raíz de su posición no sólo narrativa, sino además unívocamente ficcional.

Esta doble determinación es la que permite distinguir al microrrelato de otros textos diminutos de carácter literario pero no ficcionales como por ejemplo del aforismo, de la máxima o de las sentencias (Jolles 1969), o de otras formas ficcionales breves no siempre narrativas como el poema o el haiku u obras teatrales particularmente breves (que la ciencia ha menospreciado a lo largo de los años considerándolas “embrionales”). Desde el punto de vista meramente cuantitativo, al microrrelato se le coloca al final de la “escala básica de la narratividad” (Lagmanovich 2006: 31), después del ciclo novelesco, la novela, la noveleta, el cuento y el microcuento. Este género además se caracteriza por su naturaleza no transgenérica: “En el microrrelato no se produce un cruce de géneros ni un estatuto que los traspasa” (Lagmanovich 2006: 30). Esta categoría del microrrelato, que se está desarrollando con excepcional velocidad en las literaturas de lengua española me parece adecuadamente definida desde el punto de vista formal.¹

Aunque este último aspecto (el no transgenérico) esté muy discutido en el ámbito de la ciencia –con miras al criterio de la “diversidad” Lauro Zavala habla a contracorriente, ya que en la investigación científica sobre el tema hay “una coincidencia en el reconocimiento de que su característica más evidente es su naturaleza híbrida” (2000: 3)– podemos sostener, que “No sé” sin lugar a duda es un texto ficcional y narrativo, más breve aún que el cuento tradicional en lengua española.

Sinteticemos: “No sé” es una forma narrativa experimental cuya construcción concisa le transmite al lector cierta transparencia y nitidez; cuya esencia ficcional le distingue claramente de las máximas y de las reflexiones filosóficas y cuya estructuración narrativa permite un rotundo deslinde del arte poética (que también domina y ejerce Lagmanovich). Por lo tanto, esta microforma literaria de nuestro hombre de letras argentino pertenece a aquel género del microrrelato, al que aunado a las demás minificciones se le puede atestiguar un enorme potencial de desarrollo, en tanto reaccionan activamente a las “estrategias de lectura que nos esperan a la vuelta del milenio” (Zavala 2000: 7). Por eso podrán convertirse en uno de los géneros mas prometedores y dables a desenvolverse incluso más allá del mundo hispanoamericano. Son, gracias a la popularidad y divulgación de textos extremadamente cortos, idóneos para la comunicación por escrito a través del celular y los *blogs* y perfectos para circular como textos ciberespaciales cortos en variantes multilingües (Ruby 2007).

¹ Véanse, asimismo, las explicaciones de David Lagmanovich en Ette (2008).

El no-saber como *saber vivir* densificado

Los criterios y definiciones del microrrelato aquí someramente enumerados permiten una clasificación genérica del “No sé” de David Lagmanovich, pero sólo ofrecen puntos de referencia generales y sobre todo formales para un análisis nanofilológico de este texto. Porque por medio de estos criterios no se deja especificar la indeterminación que caracteriza al texto tanto en el título como en sus dos sílabas iniciales.

Acerquémonos por tanto a la interrelación entre el plano de la expresión y el plano del contenido de este microrrelato tan rico en facetas. Sería posible aquí vincular desde el punto de vista de la historia de la literatura la elección del título, reforzado por el efecto de eco del incipit absoluto, con una de aquellas estructuras de repetición lírica tan famosa, que desde el inicio hace descollar a uno de los poemas probablemente más conmovedores de la literatura hispanoamericana del siglo xx, a decir, *Los heraldos negros* (1918) de César Vallejo:

Hay golpes en la vida, tan fuertes... ¡Yo no sé!
Golpes como del odio de Dios; como si ante ellos,
La resaca de todo lo sufrido
Se empozara en el alma... ¡Yo no sé! (Vallejo 1982: 59).

Si comparamos el “No sé” de David Lagmanovich con los versos iniciales de este tan célebre poema de César Vallejo entonces no pasa desapercibida la recurrencia a los lexemas “no sé”, “sufrir” y “alma”: es irrefutable la relacionalidad intertextual (sin duda implícita) en su carácter lúdico y alusivo. Pero inmediatamente salen a relucir las diferencias para con el poema referencial, ya que la posición que defiende el yo lírico en su cuestionamiento fundamental hacia la vida difiere claramente de la dinámica narrativa de un yo narrador que después de un accidente (quizá banal y fatal) formula la pregunta sobre la vida como una interrogante sobre los linderos entre la vida y la muerte.

La literatura indudablemente está predestinada a cuestionarse y cuestionar los límites de la vida desde el arte y asimismo abrir caminos hacia la experiencia del inicio y del final de una vida a través de una estética convincente. Así la literatura socava precisamente aquella privación existencial que le impide al hombre el acceso a la experiencia del propio nacimiento y de la propia muerte. Es viable el acercamiento estético al propio nacimiento, esto es, al incipit individual con los medios experimentales que pone a la disposición la literatura; esto es, se lo puede modelar y constituir para poderlo vislumbrar sensualmente. Lo mismo también puede realizarse artísticamente con la muerte, el *exitus*, o el *excipit*.

El microrrelato de David Lagmanovich se ubica precisamente en este punto, donde el conocimiento que se tiene de la vida en la vida misma es aquel conocimiento que tiene que ratificar constantemente la presencia y también los límites de la muerte. Por medio de aquella forma artística, en la que el principio y el final se encuentran en su máxima contigüidad, David Lagmanovich intenta reformular de un modo muy denso y altamente potenciado la interrogante acerca de los linderos que separan la vida de la muerte o su dilución, para así hacerle accesible sensualmente al lector (anónimo) un *saber vivir* como conocimiento de la vida hacia la vida, en su calidad de *saber de la experiencia vivida* [Erlebenswissen].

Para ello el texto recurre ya desde el título a una referencia y reverencia a la historia literaria y también a una forma de circulación del conocimiento en su modo de presentación del no-saber, que en la tradición occidental nos sale al encuentro en su atuendo del “Sólo sé que no sé nada” desde la filosofía y la literatura de la Antigüedad (Curtius 1984: 410-415), que encontrara una traslación a la modernidad en la pregunta fundamental de Montaigne “Qué sais-je?” y que nos sigue acompañando en constelaciones siempre nuevas aun después de la modernidad y la posmodernidad. Al “no sé” duplicado en el título y en el íncipit le corresponde una búsqueda de la experiencia de la muerte en vida, que en un inicio se configura sobre la base de una sucesión cronológica en la afirmación de un “después”, (Lagmanovich 2007: 110) e interroga un conocimiento del cuerpo, en el que el dolor, el “dolor corporal” (Lagmanovich 2007: 110) se convierte en el sismógrafo de la vida y de la posibilidad que tiene el ser humano de percibir la muerte.

Pero el microrrelato mantiene todo en suspenso. Inmediatamente después de la intercalación del incidente recordado y luego de la frase introductoria del íncipit y asimismo de la segunda frase que contiene una posible afirmación de la pregunta si ha ocurrido la propia muerte, se coloca en la tercera y última parte del microrrelato la interrogación y el cuestionamiento de un conocimiento que se introduce a sí mismo como una *saber recordar* el momento anterior al accidente (“antes de estrellarme”) y le contrapone al “dolor corporal” ausente el presente “dolor del alma” (Lagmanovich 2007: 110).

Sin embargo, la incorporación de la dualidad cuerpo-alma –tal y como lo marca el “pero” intercalado- no admite la inferencia de una separación tópica de índole cristiana y occidental entre la mortalidad del cuerpo y la inmortalidad del alma. Porque al final está aquella interrogación que pone en duda el final del yo precisamente en el último signo del texto, de “su” texto. No hay una respuesta unívoca a esta pregunta y tampoco se ofrecerá. El microrrelato rechaza cualquier *clôture*, cualquier palabra final. Sólo sabemos que en esta narración miniaturizada y a la vez modelar el yo únicamente puede tener conocimiento sobre el vivir y el sobrevivir gracias a su no-saber.

Si la literatura es un medio de acumulación cambiante, interactivo y por ende productivo del *saber vivir* (Ette 2004), entonces es de esperar que una forma de escritura literaria tan densificada como el microrrelato contenga un *saber vivir* que semánticamente tenga la misma densidad, concentrado en el perímetro que en este género puede variar entre una sola línea y una sola página. ¿Son pues los microrrelatos el medio ideal del *saber vivir*, o mejor aun, de un *saber vivir* que reclama para sí la libertad de poderse abrir hacia todos los procesos de la vida?

El *saber vivir* microficcional

Esta pregunta sólo puede contestarse con una afirmación y a la vez con una negación. Porque este *saber vivir* concentrado y además miniaturizado del microrrelato, así como también el de cualquier otra forma de minificción o microficción, mantiene una relación compleja de competencia y delimitación con otras formas de escritura y presentación del saber sin duda no ficcionales, que encuentran su expresión en aforismos y sobre todo en máximas y sentencias y, trascendiendo un término de literatura restringido, también en dichos y proverbios. Estas formas mínimas han gozado de tal divulgación y constancia en la historia de la literatura y de la cultura occidentales que un género mas

bien joven como el microrrelato, que se ha ido desarrollando desde mediados del siglo XX no tuvo otra alternativa que deslindarse en el ámbito genérico de las máximas, las sentencias y los aforismos. Porque estos géneros literarios no ficcionales se sitúan dentro de un horizonte de expectativas, cuyo desarrollo se ha perfilado desde hace muchos siglos y exige formas explícitas de presentación y representación del *saber vivir*, que demanda formas de vida en calidad de normas de vida, que incluso exige una ‘filosofía de la vida’ que se pueda transponer inmediata y directamente del plano de la escritura al plano de la propia vida práctica y la consumación de la propia vida.

Las máximas y las sentencias, los aforismos y la filosofía de la vida tienen en común con las más diversas formas de microficción el *saber vivir* miniaturizado y por ende densificado y condensado. Sin embargo, el microrrelato se distinguía y sigue distinguiendo de forma contundente en su desarrollo histórico de estas formas literarias mínimas que según Genette se ubicarían del lado de la dicción (Genette 1991) porque se saben servir de su literaridad y su polisemia radical para sustraerse a cualquier intento de lectura que trate de apropiarse de ellos en el sentido de una “filosofía de la vida” y traspasarlos inmediatamente del reino del signo a un reino de praxis sociales y formas de vida concretas. Así un texto tan influyente y desde hace mucho canonizado como el microrrelato hipercorto de Augusto Monterroso se resiste con todo lo que tiene a su disposición para evitar tal traslado directo:

El dinosaurio

Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí (Monterroso 1986: 51).

Para el animal más grande, el texto más breve: en esta extrema miniaturización el principio y el final de un texto (casi) se encuentran en una sola oración. Un fenómeno de tal índole exige el desarrollo de un instrumental específico y diferenciado, por medio del cual se puedan explorar y analizar textos literarios mínimos en el contexto de una estructura narrativa ficcional que dispone de referencias y sucesiones cronológicas complejas y asimismo de una polisemia y de una multiplicación exponencial de sentido conscientemente construidas y concentradas. Al crear tal herramienta se deben tener presentes las proporciones de la dimensión. Porque un ciclo novelesco complejo como por ejemplo la *Comédie humaine* de Honoré de Balzac o los *Episodios nacionales* de Benito Pérez Galdós, una noveleta (v. g. *Die Verlobung von Santo Domingo* de Heinrich von Kleist o *Le horlà* de Guy de Maupassant) y un microrrelato hipercorto como *El dinosaurio* de Augusto Monterroso se dejarían comparar entre sí, tomando en cuenta las proporciones que existen entre las dimensiones de la tierra (con un perímetro de 10^7 metros), de una manzana (con una dimensión de 10^{-1} metros) y la unidad de un nanómetro (que tiene una dimensión de 10^{-9} metros, esto es, con ocho ceros después de la coma). Aunque no queremos decir que el microdinosaurio de Monterroso ocupa, en comparación con la *Comédie humaine*, la mil millonésima parte del volumen de este texto, con este cotejo queríamos hacer patente que la miniaturización, tal y como sucede en el ámbito de las nanociencias no exige metodologías y procedimientos totalmente diferentes, pero sí específicos para poder comprender todos los procesos que se desarrollan en el plano morfológico o semántico, y asimismo en el nivel de las ciencias de la vida, esto es, en esa miniaturización del saber vivir; y todo este procedimiento habría que extenderlo tanto a la producción, la distribución y la recepción del texto. Lo anterior subraya aun

más la necesidad de fijar la atención en aquellos movimientos mínimos del ojo efectuados durante la lectura de un microtexto en una labor de conjunto inter y transdisciplinaria, tal y como se está practicando en la investigación del movimiento del ojo (*eye movements*) (Bohn/Kliegel 2008: 151 ss.).

Por lo tanto, me parece pertinente impulsar una especialización nanofilológica en el terreno de la filología que pueda atender la importancia cada vez mayor que han alcanzado las formas miniaturizadas y mínimas no sólo en el espacio de habla hispana, sino también en muchas otras literaturas del mundo tanto en el contexto ficcional y narrativo como también en el diccional, lírico y dramático y desarrolle estrategias de investigación y metodologías acordes a las exigencias del género. Desde este ángulo y casi como dato secundario nos damos cuenta, que no es posible seguir considerando algunas pocas literaturas europeas como el *grado cero* de la teoría literaria y como punto de referencia perpetuo de las ciencias de la literatura general y comparada, mientras que las literaturas extraeuropeas se manejen como “casos especiales” de las llamadas ciencias regionales. La nanofilología debe verse y asentarse en el plano de las literaturas universales y no considerarse como una pequeña partícula de ellas, como una ciencia creada para accionar transarealmente.

Pese a su especialización, una nanofilología de este cuño no se podrá sustraer a la obligación de comprender sus intereses de cognición y los resultados investigativos siempre en conjunto con la(s) tarea(s) de la filología y abrirse por lo tanto hacia los procesos de la vida tanto individual como colectiva y asimismo a la investigación de las más diversas formas del *saber vivir*. Me parecen especialmente convenientes estas formas microtextuales y en especial microficcionales del *saber vivir* para el desarrollo de un instrumental analítico específico, que debe incluir, al lado de importantes principios de la ciencia narrativa (Nünning/Nünning 2002a; Nünning/Nünning 2002b; Nünning/Nünning 2004; Phelan/Rabinowitz 2005) también aspectos de las ciencias de la cognición o de la psicología, como por ejemplo el “Grounded Cognition” (Barsalou 2008).

Nanofilología como investigación de base

Ante este telón de fondo no cabe duda que la nanofilología se ha puesto como meta la investigación de las formas y maneras miniaturizadas del escribir tanto ficcionales como no ficcionales y no la investigación y desciframiento de la Biblia más pequeña del mundo. El hecho de que las ciencias naturales se hayan servido de este lexema griego para darle un nombre a sus investigaciones muy exitosas y asimismo muy discutidas en la opinión pública, (un hecho muy dilucidador desde el punto de vista metaforológico), no necesariamente tiene que ser un impedimento para que se designe el análisis de las formas miniaturizadas y mínimas con el término nanofilología, y sin que esto lleve forzosamente a tener que rebautizar todo lo demás con los nombres de nanotexto, nanocuento o nanoficción. Y si es certera la tesis de que todas las revoluciones de la modernidad son producto de su capacidad de producir objetos cada vez más diminutos, entonces la investigación de formas y funciones de esta miniaturización encierra capacidades de cognición y desarrollo también en el ámbito del entrecruzamiento de la literatura y la filología (y asimismo de los estudios culturales y las ciencias naturales). La miniaturización de los *displays* de los medios de comunicación móviles sin lugar a duda incremen-

tará en un futuro próximo los fenómenos y procesos relevantes desde el punto de vista nanofilológico. Sería sin embargo congruente y quizá incluso fundamental no reducir la nanofilología a este objeto de estudio, sino de utilizarla como laboratorio en la auscultación de formas y procedimientos macronarrativos y macrotextuales.

Estas reflexiones no necesariamente implican que las filologías (a la manera de las nanociencias) tengan que cerciorarse de la posibilidad de obtener, al lado de los “planos de construcción” de la naturaleza también los “planos” de la literatura, y análogo a la búsqueda de la fórmula universal, ir en busca de la fórmula de la literatura. Es por demás conocido que una gramática del texto narrativo de cuño estructuralista se había propuesto una meta semejante y había intentado, tal y como lo hiciera la antropología estructural, poner de relieve y ‘dejar al descubierto’ el plano de construcción del mito humano y asimismo el plano de construcción del narrar humano en sí. Si contemplamos estos esfuerzos desde sus resultados, fueron más dilucidadores los caminos de cognición recorridos que las metas propuestas.

Soy por lo tanto de la opinión de que una especialización de tipo nanofilológico debería poner menos esfuerzo en “descubrir” la fórmula de la literatura; porque esto quizá desembocaría en un cierto desencanto de la literatura (amén de la existencia de muchas y diferentes fórmulas básicas para la manufactura de potenciales literaturas). Sería mejor que se concentrara en una comprensión global del microcosmos de las formas literarias mínimas, para así poder entender de forma más adecuada el macrocosmos literario. Porque en este ámbito podría encontrarse la llave para el desenvolvimiento de una poética del movimiento, de la que requerirían las filologías para poder investigar las literaturas del mundo en su interrelación altamente dinámica con los procesos de globalización acelerada y sus fenómenos y no tener que valerse más de definiciones sobre todo estáticas. Sin lugar a duda, la tradición de la retórica antigua con su terminología muchas veces dinámica podría ser de gran ayuda, aunque una forma de pensar de tal índole no se ha utilizado en el sentido aquí reflexionado.

La concepción sobre nanofilología aquí desarrollada comprende a esta ciencia, que aún está por crearse como una investigación de base, en la que se pueden analizar experimentalmente los aspectos, las condiciones y los procedimientos de los procesos literarios y sus implicaciones históricas, políticas, económicas y sociales, culturales y estéticas. También aquí dependerá, como es el caso de cualquier investigación de base, de la manera en que se ponen en circulación los conocimientos que han derivado de esta investigación y su traducción y transferencia a otros terrenos de la filología, así como también a otras ciencias y ámbitos de cognición.

Por consiguiente, el término de nanofilología apunta hacia una investigación crítica y un análisis metodológico reflexionado sobre las formas literarias miniaturizadas y mínimas, en tanto las microficciones y los microcuentos pertenecen al objeto de estudio microtextual de la nanofilología, aunque no sean la única forma o la dominante entre las expresiones literarias mínimas. Se investigan las formas, los procesos y las funciones de las más diversas formas textuales mínimas y se analizarán las relaciones complejas que se entablan entre la nano y la macrofilología. Además se auscultarán los vínculos que los atan con fenómenos de miniaturización similares en otros terrenos de la producción artística, como por ejemplo en el ámbito de la música, del cine y de las artes plásticas. Una nanofilología de índole transdisciplinaria por ende trabaja tanto transgenéricamente como también inter y transmedialmente.

Desde esta perspectiva, la nanofilología no sólo se ocupa de las más variadas formas, maneras y procesos del escribir, de los géneros, subgéneros y fenómenos transgenéricos y tampoco se concentra únicamente en ciertas áreas culturales, en las que por ejemplo florece un género literario específico como el microrrelato. Basta echar una ojeada a las microtextualidades de las literaturas románicas del mundo para demostrar que allí se han desarrollado formas muy creativas de escribir microtextos y con ello podemos desechar la tesis muy arriesgada de Zavala, quien asevera que el español se ha convertido ya en “lengua franca de la minificción” (Zavala 2004b: 6) y que la “minificción” hispanoamericana cuenta con una ventaja de varios decenios frente a las otras literaturas (Zavala 2000:1). Más que nada se deberán tomar en consideración aquellas formas de apreciación que incluyan aspectos transareales y no sólo monolingüísticos o nacionales, para que reflexionen acerca del desarrollo de formas literarias específicas por ejemplo en Hispanoamérica por medio de una comprensión más profunda de los movimientos que vinculan y ensamban las diversas áreas, v. gr. las formas mínimas en las literaturas de Latinoamérica y Europa.

En un desarrollo histórico literario, que a raíz de las posibilidades de intercambios acelerados a través de la red ha podido sobreponer en cada vez mayor medida las limitaciones y los amojonamientos monolingüísticos y nacionales de la literatura y los relativiza en su importancia, se han vuelto imprescindibles los campos de investigación transareales no solamente para las literaturas sin residencia fija (Ette 2005) (donde autores y autoras como Emine Sevgi Özdamar, José F. A. Oliver o Yoko Tawada se sirven de preferencia de las formas del escribir microtextual en estas literaturas del escribir/entre/mundos) sino también para el proceso literario como tal. Sólo así tendremos la oportunidad de comprender los procesos de intercambio literario como un sistema dinámico de parámetros múltiples con reacople altamente complejo en su movimiento y su movilidad. Sin consideraciones de esta índole será muy difícil comprender un ensamble tan complejo entre lenguas y literaturas globalizadas y no globalizadas como por ejemplo el de la literatura europea más allá de una simple adición de las diferentes literaturas nacionales (que por regla general son bastante pocas).

Tomando en consideración las tareas de la nanofilología aquí someramente delineadas se dejan derivar del término aquí elegido dos complejos de preguntas, que no solamente son importantes desde el punto de vista aquí propuesto. El primer complejo corresponde a la relación entre la nanofilología y las nanociencias y nanotecnologías que siguen desarrollándose con considerable rapidez; una relación que según puedo ver no se ha tomado sistemáticamente en cuenta pero que en el marco de las reflexiones aquí expuestas no se la podrá dar seguimiento, aunque esto no signifique que la debemos perder de vista. Qué tan importante es esta relación de intercambio entre los fenómenos y tradiciones de las ciencias naturales y de la cultura con miras a las metaforologías de cimientos culturales me parece evidente en el ámbito de las nanociencias. En este campo seguramente muy interesante será necesario relacionar el *saber vivir* orientado en las nanociencias de cuño bio-científico con aquellas formas y funciones del *saber vivir* que han desarrollado y desarrollarán las literaturas del mundo y también las filologías que se ocupan de ellas.

Un segundo complejo no menos interesante e intenso corresponde a la pregunta de en qué medida las expresiones textuales y escriturales miniaturizadas afectan no sólo el objeto literario, sino también las formas de escritura y pensamiento epistemológicos y

metodológicos de la misma nanofilología. Porque es tentador plantearse la interrogante, si la nanofilología se sirve de una *forma de escribir breve* y logra desarrollar formas del escribir comparables a la longitud de las formas literarias breves.

Un uso por lo tanto *autorreflexivo* del término nanofilología y la transferencia de formas y estructuras de expresiones literarias mínimas hacia formas de escritura y presentación de teorías nanofilológicas que lo acompaña, podrá ser a primera vista sorprendente y acaso marginal. Pero sin duda hay ciertos modelos y principios teórico-literarios que podrían ser significativos desde el punto de vista epistemológico y podrán servir como modelo para generar nuevas formas de teoría literaria. Es por eso que a continuación se presentará y reflexionará críticamente un modelo de pensamiento y escritura que desde el punto de vista aquí elegido promete ser viable.

Epistemología de la *écriture courte/écriture courte* de la epistemología

En su ensayo autobiográfico, *Roland Barthes par Roland Barthes*, publicado en 1975 y bajo el título de “Le cercle des fragments” el semiólogo y escritor francés incluyó con bastante precisión a la mitad de su libro una sucesión de textos breves que al igual que las formas de reflexión de todo el volumen, bien se podrían considerar microtextos². En este círculo de fragmentos barthianos se reflexiona predominantemente en tercera persona sobre la manera de escribir fragmentaria que acompaña toda la creación de este autor y científico:

Son premier texte ou à peu près (1942) est fait de fragments; ce choix est alors justice à la manière gidienne “parce que l’incohérence est préférable à l’ordre qui déforme”. Depuis, en fait, il n’a cessé de pratiquer l’écriture courte: tableautins des Mythologies et de L’Empire des signes, articles et préfaces des Essais critiques, lexies de S/Z, paragraphes titrés du Michelet, fragments du Sade II et du Plaisir du Texte (Barthes 1993-1995, t. I: 165 s.).

El término *écriture courte*, favorecido por Barthes, incluye las más diversas expresiones de una manera de escribir, que para cada proyecto de libro nuevo elige las más diferentes formas de creación y disposición de textos breves y mínimos. Si nos dejamos guiar por la advertencia de Barthes y nos orientamos en el sistema de referencias intratextual tan característico para su escritura, entonces nos encontramos con la siguiente observación que introduce su artículo “Notes sur André Gide” publicado en la revista *Existences* en verano de 1942:

Retenu par la crainte d’enclorre Gide dans un système dont je savais ne pouvoir être jamais satisfait, je cherchais en vain quel lien donner à ces notes. Réflexion faite, il vaut mieux les donner telles quelles, et ne pas chercher à masquer leur discontinu. L’incohérence me paraît préférable à l’ordre que déforme (Barthes 1993-1995, t. I: 23).

Este pasaje da fe de que el joven Barthes, quien en aquel entonces se encontraba convaleciendo en el sanatorio de Saint-Hilaire-du-Touvet, se había decidido de una manera profundamente reflexionada en contra de un *pensée de système* y a favor de la forma de

² Lauro Zavala ubicó varios textos de Roland Barthes en el contexto de las “minificiones” (Zavala 2000: 5).

las “Notas”, que con toda razón se pueden considerar no sólo apuntes y observaciones, sino también notas musicales. La forma elegida en 1942, en la que se entabla un intercambio dialógico e inconcluso entre fragmentos breves de Gide y textos breves barthianos intercalados, intenta sustraerse a cualquier reincisión en un pensamiento sistemático y trata de no ocultar lo discontinuo detrás de un embozo de lo continuo; máscara que Barthes en el futuro con frecuencia llamará *le nappé*. Aunque aquí cabría preguntarse si Barthes ya en este momento tan temprano de su carrera se había puesto otra máscara literaria que iría perfeccionando a lo largo de su vida (Ette 1998: 100 s.). Sin embargo, las líneas anteriores ponen de relieve aquella *écriture courte* que se encuentra en una relación intensa con su posterior praxis de pintura (cuya estética se conforma de la rapidez de los *traits* y los “barbouillages tachistes” (Barthes 1993-1995: 166)) y asimismo con el arte de la música, que le inspiraba y atraía especialmente por las formas trucas de los *intermezzos* de Schumann (Ette 1998: 412). Sin duda, la música y la literatura tienen cierto parentesco en su lucha por las formas artísticas breves y mínimas.

El placer que provoca la constante interrupción, la discontinuidad puesta una y otra vez en escena, para Barthes no es tanto el gusto por la ruptura sino más bien el placer del comienzo y del comenzar:

Aimant à trouver, à écrire des débuts, il tend à multiplier ce plaisir: voilà pourquoi il écrit des fragments: autant de fragments, autant de débuts, autant de plaisirs (mais il n'aime pas les fins: le risque de clause rhétorique est trop grand: crainte de ne savoir résister au dernier mot, à la dernière réplique) (Barthes 1993-1995, t. III: 166).

El vínculo del incipit con el principio del placer pone de relieve, gracias al contraste por la omisión de los finales de texto y sus fórmulas finales, que el autor de *Michelet* tiene en mente un principio válido para el ejercicio con los más diversos tipos de textos; principio que asimismo pudo introducir con tanta autoridad en la teoría de la literatura a través de un volumen aparecido en 1973 bajo el título *Le Plaisir du texte*, que por cierto está redactado en forma de microtextos. La densificación semántica que conlleva cada incipit se percibe placenteramente como una multiplicación de las posibilidades, cuya libertad de acción no la debe cercenar ningún final, ningún remate. Así queda establecido un principio tanto estético-literario (esto es, referido a la producción y la recepción de los textos) como también un fundamento epistemológico-metodológico que para Barthes es condición para poder aplicar las diferentes formas de escritura corta en textos teóricos y también en textos más bien literarios. *Roland Barthes par Roland Barthes* se ubica por tanto entre los que Genette llama polos de dicción y ficción. Por eso, las “Notas” *friccionales* que oscilan entre dicción y ficción y conforman la totalidad del volumen pueden bien considerarse *microfricciones*.

Para nuestras reflexiones me parecen de importancia dos aspectos más que menciona Barthes. Por un lado el autor de *Mythologies* habla del ideal del fragmento en términos de una “haute condensation” (Barthes 1993-1995, t. III: 167) para inmediatamente proseguir diciendo: “non de pensée, ou de sagesse, ou de vérité (comme Dans la Maxime), mais de musique” (Barthes 1993-1995, t. III: 167). A esta densificación y condensación, que en seguida separa de la ‘filosofía de la vida’ de la máxima, Barthes le agrega por el otro lado el aspecto de la inmediatez y del movimiento que asimismo va acoplado al placer e incluso a la voluptuosidad:

Le fragment (comme le haïku) est *torin*; il implique une jouissance immédiate: c'est un fantasma de discours, un bâillement de désir. Sous forme de pensée-phrase, le germe du fragment vous vient n'importe où: au café, Dans le train, en parlant avec un ami (cela surgit latéralement à ce qu'il dit ou à ce que je dis) [...] (Barthes 1993-1995, t. III: 167).

La *écriture courte* permite un escribir desde el movimiento, un escribir en distintos lugares que genera influencias o modificaciones en cierto modo laterales pero sobre todo de rápida aplicabilidad. También aquí la inmediatez, la rapidez y la movilidad juegan un papel importante en el perpetuo reincidir en el placer del comenzar y del comienzo; un placer que, dicho sea de paso, también se vuelve prolífico en el plano de la teoría en los microtextos de *Le Plaisir tu texte*.

En este sentido, no sólo son expresiones de la escritura de lo discontinuo y de lo que una y otra vez interrumpe un devenir cronológico continuo, aquellos textos por medio de los que Roland Barthes preserva las vivencias y reflexiones de sus viajes a Grecia, Marruecos o Japón, en el sentido del título de sus *Incidents*, publicados póstumamente. Son más bien los diseños teóricos de Barthes los que en su calidad de *incidents* son inteligibles como microtextos de la teoría, que surten su efecto específico gracias a la multi-relacionalidad apoyada en las múltiples referencias intratextuales, su forma frecuentemente polisémica de condensación semántica y terminológica y la combinatoria móvil que resulta de allí. La *écriture courte* no apunta a una línea continua, sino a estructuras de red móviles y dinámicas que una y otra vez generan nuevos vínculos y discontinuidades. A través de la combinación de textos teóricos breves se crean formas teóricas multi-relacionales, que sin embargo se oponen a cualquier tipo de distribución en un sistema de fijación perpetua. La epistemología de la *écriture courte* por lo tanto se encuentra en una correspondencia llena de tensión con la *écriture courte* de la epistemología.

Los fractales y la ciencia-archipiélago

Esto no significa que una ciencia que se constituye como nanofilología necesariamente tenga que servirse de la escritura microtextual. Sin embargo, me parece de gran trascendencia que una ciencia de la literatura orientada en la nanofilología se dedique tanto en el nivel del objeto de estudio como en el del análisis a aquellos tipos de la formación teórica que se valen de la escritura breve. Un aspecto de gran envergadura para la ampliación (en parte experimental) de las expresiones escriturales de los análisis científico-literarios me parece ser que en este terreno puede haber formas híbridas, que tratan de vincular las opciones que ofrece el *discours continu* de un libro voluminoso y de lectura continua con la libertad estructural que ofrece una interrelación de elementos teóricos microtextuales con sus combinaciones múltiples. Una filología que se comprende en su calidad de ciencia de la *literatura* también en este ámbito puede recurrir a modelos como los que nos ofrece la novela de Julio Cortázar, *Rayuela*, que se puede leer en diferentes secuencias de capítulos y siempre en direcciones contrarias. Si las filologías no sólo estudiaran los 'planos de construcción', sino que también logran 'trasladarlos' a sus propios métodos de análisis y formas de representación, entonces se les desvelarían numerosos campos metodológicos nuevos para el estudio de los textos literarios y también para la (auto)reflexión dinámica del espectro de materias filológicas.

En este sentido la nanofilología se comprenderá más como un ensamble de núcleos teóricos abiertos y entramados de múltiples formas entre sí y no como una disciplina parcial, del todo sistematizada. Ya que en relación a estas micronarraciones y microficciones se trata de formas literarias que se han desarrollado de una manera especialmente intensa y creativa en Hispanoamérica y por lo tanto fuera de Europa, ofrece la posibilidad de empezar a construir un ámbito teórico que parta, no como ha ocurrido muchas veces, desde ciertos modelos europeos y por ende de un número limitado de literaturas nacionales, sino que desde un principio se pueden poner de relieve en la investigación y la discusión los aspectos transareales, esto es, aquellos que incluyen y cruzan diversas áreas culturales.

Es por eso que no debería de haber normatividad ni jerarquías modelares en este campo, sino que más bien se tendría que hacer el intento metodológicamente fundamentado de encontrar vínculos entre aquellas lógicas disímiles de las formas de expresión escriturales que en sí están entramadas de manera transareal, pero que pertenecen a diversas corrientes de desarrollo. De esta forma se podría concebir la base para pensar en la creación de estructuras multilógicas de archipiélago similares a las que ya hoy día caracterizan el entramado complejo y determinan los procesos de translación múltiple de las literaturas del mundo. Una romanística que se comprende como transareal, sin lugar a duda se encuentra sensibilizada para aceptarse como ciencia-archipiélago. Precisamente en esta disciplina de construcción transversal radican aquellas cualidades que urgentemente deberían aplicarse en vista de las condiciones actuales tan tensas que caracterizan las ciencias y las políticas universitarias (Ette 2005: 265-277). Para poder descubrir estas grandes posibilidades no se requiere, a diferencia de lo que sucede en las nanociencias, el microscopio de efecto túnel: es tiempo de que comprendamos la autológica de la literatura como una estructuración de entramado complejo, abierta y polilógica.

La nanofilología se ocupa fundamentalmente de patrones fractales. Sin embargo, no debemos de equiparar el fractal con el detalle, tal y como nos lo presenta Lauro Zavala, y malinterpretarlo como una “unidad narrativa que sólo tiene sentido en relación con la serie a la que pertenece” (Zavala 2004b: 19). Más bien es válido pensar, apoyándonos en el matemático Benoît Mandelbrot, en una geometría fractal de la literatura. Este erudito había recurrido en repetidas ocasiones al ejemplo de la isla en sus explicaciones sobre las estructuras fractales, para poner de relieve y en escena una “morfología de lo ‘amorfo’” (Mandelbrot 1987: 13). Ésta debía permitir, que se pudiera desarrollar una geometría fractal más allá de la geometría euclidiana, dentro de la cual el parecido entre sí y a su vez la infinitud virtual de las estructuras fractales iba a ser de vital importancia. De la misma manera como en el *modèle réduit* (Claude Lévi-Strauss) o una *mise en abyme* (André Gide), los patrones fractales acumulan y contienen la totalidad de una estructura, para la que funcionan a la vez como llave estructural y semántica.

La estructuración fractal de los microrrelatos (logrados) no solamente trasciende las continuidades de una geometría en cierto sentido euclidiano-literaria tanto en el nivel de la producción como de la recepción; además crea sistemas de referencia gracias a su altísima densificación, en los que sus *flashbacks* y *flashforwards* remiten no sólo a un conjunto (por ejemplo serial) de microrrelatos cotextuales, esto es, distribuidos en un mismo libro. En su calidad de microrrelatos fractales se pueden convertir también en *mises en abyme* de textos narrativos más voluminosos que no poseen una existencia fijada por la escritura, sino que se generan virtualmente gracias a un proceso de lectura intenso de un público lector activo.

La semejanza que estas expresiones narrativas altamente densificadas guardan consigo mismas, su infinitud virtual y su discontinuidad radical crean así textos narrativos imaginarios, cuyo origen se debe a la inspiración y al control relativo de los procesos creativos de lectura. Gracias a la estructura serial de los diversos inicios de novela, la obra de Italo Calvino *Se una notte d'inverno un viaggiatore* ha podido ensayar la fuerza creativa del proceso de lectura, en el que unos inicios más o menos largos de novela, que aglomeran todas las isotopías centrales de un texto narrativo voluminoso (aunque imaginario), se convierten en la cabeza de los lectoras en estructuras novelescas extensas (aunque nunca dables a ser concluidas). Así la dimensión fractal de los microrrelatos puede hacer surgir una morfología narrativa de lo amorfo.

En el sentido de una investigación de base, las averiguaciones nanocientíficas se pueden comprender como formas fractales de una teoría, si tienen la capacidad de poner de relieve en núcleos narrativos altamente densificados, patrones fractales (y plurales) del narrar en sí. Esto significa, como ya hemos visto, que la nanofilología tiene que servir de formas de escritura fractales de alta densidad, o por lo menos sea capaz (como un objetivo futuro) de crear y desarrollar tales *fractal patterns* a través de argumentos en el nivel de la teoría. De esta manera la nanofilología se podría convertir en una ciencia-archipiélago transareal, cuyos fractales de teoría conformarían estructuraciones discontinuas y polilógicas. Urge por lo tanto elaborar una investigación nanofilológica de base.

Acerca de la incidencia de las *Incidencias*

Para su estructura introductoria, los microrrelatos y las microficciones prefieren por regla general una técnica en *medias res*. Con frecuencia, los sucesos y acontecimientos inciden en un continuo (temporal), tal y como lo muestra “El dinosaurio” de Augusto Monterroso; emergen en este sentido como *Incidents*, por lo que el título elegido por Roland Barthes para su secuencia de microficciones posee una calidad epistemológica convincente.

No sorprende ante este telón de fondo, que en *Los cuatro elementos* de David Lagmanovich se encuentre una vez más una serie de 19 microrrelatos que llevan el título de “Incidencias”. La séptima de estas “Incidencias” aparece bajo el título “Esa mirada” y la citaremos íntegra:

Esa mirada

Me impresionó esa mirada, la que me echó la mujer –de aspecto indígena, retacona, deforme, sucia– cuando nos cruzamos en la calle y tal vez demoré un segundo en cederle el paso. Pensé: ¿tendré yo la culpa de ser blanco? Conozco ese gesto, la torva mirada más o menos transversal, que traduce fastidio, envidia, desolación y odio. Es la mirada del colega universitario cuando le cuento que acabo de publicar un libro; la del periodista que no consigue hacerme decir lo que él quiere; la de la mujer que sospecha de otra mujer que se aproxima; la del hermano que se siente desplazado; la de Caín, en fin. Comparada con esas miradas, todas letales, la de la indígena es hasta inofensiva. Pero igual me hizo estremecer (Lagmanovich 2007: 39).

El acontecimiento que desencadena el microrrelato, que acuña el íncipit y vuelve a aparecer al final del texto narrativo es la mirada de una mujer probablemente de origen

indígena, que le echa una mirada al yo-narrador, de construcción ostensiblemente contrastiva a ella. Una mirada que hace aparecer miradas de otro tipo y es por tanto una estructuración a la que no se le puede negar una aguda autosemejanza y una latente infinitud. La enumeración de cuño fractal y por lo tanto abierta de miradas similares desarrolla una relación entre el instante de la mirada [*Augen-Blick*] introducido en el plano de la narración marginal y aquellos sentimientos (más o menos intensos) de envidia, celos, odio, desesperación o incluso fratricidio.

El llamado motivo de Rebeca del encuentro casual, que en este caso torna el encuentro fortuito del yo lírico con una bella mujer evocado en “A une passante” por Baudelaire en un desagradable tropiezo con referencias apenas perceptibles al poema y deja huellas imborrables en el yo narrador que aún se profundizan al recordar miradas similares. La mujer sucia y deforme, que en la escala social ocupa una posición seguramente inferior a la del narrador, interpreta la demora del gesto de gentileza por medio del cual el sujeto masculino le cede el paso al femenino como un signo de su desprecio y le echa una mirada fulminante. El instante de la anulación del “derecho de paso” convencional entre los géneros suscita precisamente esa mirada incidente de la mujer anónima. El “ser blanco” no sólo acentúa una diferencia étnica, sino también una social, en tanto el blanco es además “blanco” de aquella mirada. El ademán de cortesía tan específico de los géneros destaca una semántica del saber convivir, cruzada por las diferencias, tal y como lo atestigua la “mirada más o menos transversal” que importuna por un momento o permanentemente la convivencia pacífica basada en la aceptación del otro (aunque no la anula totalmente).

A la primera comparación le sigue la mirada del colega en la universidad que se entera de la publicación de otro libro nuevo del yo, con lo que a éste se le sitúa en el ambiente sin duda universitario y se traslada la pregunta de la convivencia al espacio de los colegas. Si aquí la actividad (en forma de una publicación) parte del yo, en el siguiente ejemplo sin embargo el yo se encuentra en una actitud de insubordinación, porque no dice lo que quiere oír el periodista. Una tercera relación entre géneros iguales se desvela en los incipientes celos que la protagonista del siguiente núcleo narrativo siente ante una posible rival. La alusión al estereotipo del hermano desplazado de su posición se abre finalmente hacia lo cósmico en la alusión al fratricidio de Caín, y pone de relieve el procedimiento de densificación semántica gracias a la introducción de estructuras explícitas de referencia intertextual. También la relación entre los hermanos es una relación entre iguales en la que no hay asimetrías sociales o étnicas; pero a diferencia de las otras desemboca en un homicidio, un fratricidio. Es evidente que se busca el clímax por medio de la sucesión, pero éste no logra relegar a un segundo plano o incluso marginar la mirada de la mujer que en este contexto casi resulta inofensiva. Al contrario: el movimiento de todo el microrrelato y su interés en los movimientos de mirada mínimos, casi imperceptibles apunta hacia las emociones del protagonista y su “estremecer” final. Con toda intención se busca el aparejamiento de la moción y la emoción al final del microrrelato.

En todos los planos se trata de formas y problemas de la convivencia: en el ambiente universitario, en el contexto de un público lector, en las relaciones entre diferentes sexos o en relaciones familiares internas. Si no se toma en cuenta el fratricida bíblico, Caín, ninguna de las figuras delineadas en el texto tiene nombre. En esencia se trata de figuras cuya convivencia es problemática que se condensa en el microrrelato de David Lagma-novich en un *saber convivir*, en su calidad del conocimiento que se tiene de una convivencia deficitaria, siempre precaria y amenazada por sentimientos de rencor y odio. La

simple alusión al nombre de Caín y con ello al relato mítico-bíblico desvela todos los posibles peligros que conllevan estas formas de convivencia. Y aunque la mirada de la mujer indígena sea más bien “inofensiva”: ya que falta el respeto al otro y a la diferencia del otro, en cualquier momento es posible el cambio hacia los grandes sentimientos destructores y con ello de una renuncia a la convivencia pacífica.

Tal y como sucede con el motivo de Rebeca del encuentro fortuito que por ser una aproximación fugaz no se abre hacia una convivencia, así también el símbolo bíblico de Caín incluye una larga filiación histórico-literaria y cultural y nos revela a través de la expresión narrativa los límites de la convivencia. No se plantea la pregunta acerca de la culpa de solo ser el blanco de una toma de conciencia virulenta sobre la diferencia. No es más que un gesto, no más que una mirada la que hace posible, que se suspenda la convivencia pacífica y se alce una espiral de posibles escalamientos. Se insinúan los riesgos de una intervención violenta a través de diminutas miradas, minúsculos *tropismes*, imperceptibles movimientos de ojo. Y sin embargo, el hombre aparece con el estigma de Caín y para siempre despojado de su tiempo ahistórico de una convivencia paradisíaca.

Es de esta manera como se deja comprender el estremecimiento del yo: es necesaria la convivencia tanto de connotación histórica, como social, cultural y genérica, y cualquier tipo de convivencia sólo se logra con base en una historia así. El catálogo de los diversos espacios, instituciones y formas de una posible convivencia contiene los núcleos narrativos de eventuales textos más voluminosos que nos podrían contar acerca del homicidio de un profesor, cuyo delito había sido la profusión de publicaciones; narrarnos de una mujer que apuñala a la amante imaginaria de su marido. Cada uno de estos cuentos podrá ser banal y cotidiano, pero esto precisamente es lo que se intenta. Un patrón fundamental narrativo que ha sido impulsado por micromovimientos y encuentra su expresión en la convivencia cotidiana con una técnica narrativa que siempre se maneja de la misma forma. A su vez se desarrollará una autosemejanza de las relaciones y de los cuentos que en un doble sentido desembocan en una *mise en abyme*: en la estructura fractal y en el abismo de una convivencia humana bajo el símbolo de Caín. ¿Para qué entonces desenvolver un núcleo narrativo, contar las historias que ya desde siempre, desde aquel “Caín, en fin” están contadas?

Pero el microrrelato de David Lagmanovich narra una nueva historia, que sabe, que nos hará escuchar historias antiguas. Y precisamente por eso su patrón fractal crea una especie de proyección microtextual que pretende contarnos lo viejo en una concentración y densidad enorme para cuajarse en otra historia fractal que desvela un posible patrón elemental del convivir humano: una mirada que expresa el odio es símbolo para todas las miradas, o para decirlo en una fórmula de Julio Cortázar un poco modificada: *Todas las miradas, la mirada*.

Es así como de la incidencia de una mirada casual se construye un instante fractal, del cual a su vez surgen todos los instantes y todas las miradas. El microrrelato, y con él una literatura que se densifica en él, anota como un sismógrafo aquellos diminutos signos que después del instante de un encuentro casual en “la vida real” se habrían irremediablemente perdido. Apuntar estos movimientos de la mirada sin embargo nos descubre los complejos movimientos de entendimiento de protagonistas tan disímiles como lo es la figura narrativa.

Así de una vida surgen muchas vidas paralelas que apenas porque se les ha superpuesto dan fe del potencial que contienen y las situaciones tan cotidianas como la de este

microrrelato. La literatura es capaz de desarrollar de forma experimental *su saber vivir* a partir de un simple instante y una simple mirada [*Augen-Blick*] y lograr que los movimientos más diminutos del ojo se encajen en la conciencia del público lector. Las miradas desplegadas en “Esa mirada” generan aquel *saber sobre/vivir y con/vivir* de la literatura que Esther Andradi, poetisa y escritora oriunda de la Argentina supo resumir de la siguiente manera en un fragmento de su diminuto volumen bilingüe *Sobre Vivientes/Über Lebende*:

Sólo el retornar nos completa la vida, dicen los libros antiguos. Por eso, ahora que está de moda partir, estos textos hablan del volver. Del dolor, la desazón, el sarcasmo, la alegría y el enigma del regreso. Porque, ¿quién podría saber con certeza cuántas vidas se necesitan para redondear la aventura de una vuelta al origen? (2003: 8).

Traducción: Rosa María S. de Maihold

Bibliografía

- Adamo, Giuliana (2000): “Twentieth-Century Recent Theories on Beginnings and Endings of Novels”. En: *Annali d’Italianistica* (Chapel Hill) XVIII, pp. 49-76.
- Andradi, Esther (2003): *Sobre Vivientes / Über Lebende. Miniaturas / Miniaturen*. Zürich: Tearmart Verlag 2003.
- Barsalou, Lawrence W. (2008): “Grounded Cognition”. En: *Annual Review of Psychology* 59, pp. 617-645.
- Barthes, Roland (1993-1995): *Oeuvres complètes*. Edition établie et présentée par Eric Marty. 3 tomos. Paris: Seuil.
- Bohn, Christiane/Kliegl, Reinhold (2008): “Mikrobewegungen des Auges und Nanophilologie. Was uns die Blickbewegungen über die Verarbeitungsprozesse beim Lesen verraten”. En: Ette, Ottmar (ed.): *Nanophilologie. Literarische Kurz- und Kürzestformen in der Romania*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, pp. 151-163.
- Curtius, Ernst Robert (1984): *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern/München: Francke Verlag.
- Ette, Ottmar (1998): *Roland Barthes. Eine intellektuelle Biographie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- (2004): *ÜberLebenswissen. Die Aufgabe der Philologie*. Berlin: Kulturverlag Kadmos.
- (2005): *ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz*. Berlin: Kulturverlag Kadmos.
- (2008): *Nanophilologie. Literarische Kurz- und Kürzestformen in der Romania*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Genette, Gérard (1991): *Fiction et diction*. Paris: Seuil.
- Jolles, André (1969): *Einfache Formen*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Lagmanovich, David (2006): *El microrrelato: Teoría e historia*. Palencia: Menoscuarto.
- (2007): *Los cuatro elementos. Microrrelatos*. Palencia: Menoscuarto.
- Mandelbrot, Benoît B. (1987): *Die fraktale Geometrie der Natur*. Editado por Ulrich Zähle. Basel/Boston: Birkhäuser Verlag.
- Martín, Rebeca/Valls, Fernando (2002): “El microrrelato español: el futuro de un género”. En: *Quimera. Revista de Literatura* 222 (noviembre), pp. 10-44.
- Monterroso, Augusto (1986): *Cuentos*. Madrid: Alianza Editorial.
- Nünning, Ansgar/Nünning, Vera (eds.) (2002a): *Neue Ansätze in der Erzähltheorie*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.

- Nünning, Vera/Nünning, Ansgar (eds.) (2002b): *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier
- Nünning, Vera/Nünning, Ansgar (eds.) (2004): *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Phelan, James/Rabinowitz, Peter J. (eds.) (2005): *A Companion to Narrative Theory*. Oxford: Blackwell.
- Ruby, Luis (2007): *Cien palabras - Hundert Wörter*. En: *blog* <www.luis-ruby.de/blog/cien-palabras> (19.11.2007).
- Vallejo, César (1982): *Obra poética completa*. Introducción de Américo Ferrari. Madrid: Alianza Editorial.
- Zavala, Lauro (2000): “Seis problemas para la minificación, un género del tercer milenio: Brevedad, Diversidad, Complicidad, Fractalidad, Fugacidad, Virtualidad”. En: *Cuento en Red 1* (primavera), pp. 1-10, <www.ciudadseva.com/textos> (16.8.2007).
- (2004a): *Cartografías del cuento y la minificación*. Sevilla: Editorial Renacimiento.
- (2004b): “Fragmentos, fractales y fronteras: género y lectura en las series de narrativa breve”. En: *Revista de Literatura* (México, D. F.) LXVI, 131 (enero-junio), pp. 5-22.