

La escritura hispanoamericana de los noventa en una encrucijada: posmodernidad, hibridez y fragmentariedad

Katya Vázquez Schröder

Universidad de la Laguna

Resumen

Este artículo presenta una panorámica de los cambios que se produjeron en la última década del siglo XX en el género poético y microficcional, y que han continuado desarrollándose hasta la actualidad en Hispanoamérica. Estas formas de escritura caracterizadas por la brevedad y la fragmentación responden a nuevas maneras de entender el pensamiento de la postmodernidad en un continente que es, en sí, fragmentario. El fin de este estudio consiste en señalar cuáles son las zonas comunes entre textos pertenecientes, en principio, a distintos géneros literarios. De este modo, se podrá comprobar que la identidad múltiple y dispersa de las ciudades latinoamericanas se identifica con la hibridez de estos nuevos discursos literarios escritos a partir de los años noventa.

Palabras clave: microficción - poesía - posmodernidad - hibridez - fragmento.

The Hispanoamerican writing of the '90s at a crossroads: postmodernity, hybridity and fragmentation.

Abstract

This article presents an overview of the changes that occurred in the last decade of the 20th century in the poetic and microfictional genre, and that have continued to develop up to the present in Hispanic America. These forms of writing characterized by brevity and fragmentation respond to new ways of understanding the postmodern thought in a continent that is in itself fragmentary. The purpose of this study is to indicate which are the common areas between texts belonging to different literary genres. In this way, it will be possible to verify that the multiple and dispersed identity of Latin American cities is identified with the hybridity of these new literary discourses written from the '90s.

Keywords: microfiction - poetry - postmodernity - hybridity - fragment.

El vínculo que se puede establecer entre los textos escritos en la última década del siglo XX en adelante y el pensamiento posmoderno es evidente, pues manifiestan lo que Frank Kermode denominó «the Postmodern Love affair with the Fragment» (1889, p. 35). Este gusto de la sensibilidad posmoderna por la fragmentariedad está justificado en el «abandono de los cuadros permanentes, de las jerarquías, del estilo o las tendencias homogéneas» (Marchán Fiz, 1988, p. 335) que el fragmento representa. En esta dirección surge una generación literaria «que es post-todo: post-modernismo, post-yuppie, post-comunismo, post-babyboom, post capa de ozono. Aquí no hay realismo mágico, hay realismo virtual», como señalan Fuguet y Gómez (1996, p. 12) en el prólogo de *McOndo*. Con la publicación de dicho prólogo y con la lectura del *Manifiesto Crack* en México, 1996 se erige como el año que marca el punto de inflexión definitivo en la emergencia de una nueva escritura latinoamericana.

De este modo, la literatura se muestra como una manifestación de la sociedad que refleja la visión de las nuevas ciudades latinoamericanas, atravesadas por las tendencias económicas, políticas y culturales de la globalización y el «postrabajo» (Ferman, 2004). Los textos de esta nueva generación de los noventa dan cuenta de comunidades en «crisis». Tal es así que, en Uruguay, por ejemplo, Larre Borges (1998, p. 12) ha acuñado el término de «estética de la crueldad» para referirse a una serie de escritores que incomodan al lector a través de sus textos, tales como Ricardo Henry, Daniel Mella, Gabriel Peveroni, Henry Trujillo, Rafael Courtoisie, Felipe Polleri o Fernanda Trías. Esto demuestra el acercamiento de las prácticas expresivas a los escenarios asociados con la violencia en sus más variadas expresiones.

Jean-François Lyotard definió lo posmoderno en *La Condition Postmoderne* (1979) como una consecuencia de la incredulidad que habían provocado los metarrelatos de la modernidad por otorgar a su lector la esperanza de que con la razón se podía mejorar el mundo. Estas narrativas perdieron su legitimidad y en su lugar persistieron los pequeños relatos con juegos lingüísticos que no tienen ninguna pretensión de autoridad. Esta es la época del «todo vale» y se acepta todo lo que no puede ser gobernable con reglas ya preestablecidas. La discontinuidad y la ruptura de fronteras, la falta de profundidad, la desaparición del sujeto individual, la réplica y la tecnología son características que definen al nuevo siglo. Se privilegia en la literatura posmoderna, de este modo, según Linda Hutcheon (1988), «lo discontinuo, local y marginal», y, sobre todo, la parodia, pues supone «una ruptura y contestación de lo establecido» (como se citó en Noguerol, 1996). No muy alejado de lo que supuso la vanguardia a principios del siglo XX, el siglo XXI se abre con una doble codificación: una contestación como una complicidad con la tradición.

La creación de textos «ex-céntricos», aquellos que ponen su foco en los márgenes, es decir, en todo aquello que la modernidad desdeñaba, lleva a nuevas técnicas de experimentación tanto en los temas, como en el registro lingüístico, e incluso, en los formatos literarios. La fragmentación se prefiere frente a los textos extensos, de modo tal que el lector tenga un papel tan o más importante que el propio autor, y el proceso de creación sea doble. La multitud de interpretaciones se apoyan en modos oblicuos de expresión. Se podría hablar, por lo tanto, de una autonomía del fragmento.

Lauro Zavala (2006) delimita las fronteras entre la cultura moderna y la posmoderna, precisamente, basándose en una perspectiva desde la fragmentariedad. Mientras que en la modernidad la pérdida se une a la fragmentariedad de los textos y de los espacios, en la posmodernidad la fragmentariedad misma es la que da unidad de sentido al discurso, ya que permite distintas combinaciones e interpretaciones según el contexto. Omar Calabrese ha denominado esto, respectivamente, una «estética (moderna) del detalle» y una «estética (posmoderna) del fragmento» (como se citó en Zavala, 2006, p. 74). Cada fragmento, por lo tanto, exige su propio contexto de validación dentro del propio texto.

Las zonas compartidas entre el microrrelato, el cuento y la poesía responden a «un mismo impulso posmoderno de derrocar los centros privilegiados» mediante un lenguaje destinado a «descentrar y desautorizar el discurso mesiánico», como señala Ana Rueda (1989, p. 29). La excentricidad puede venir dada, dentro de la microficción, por la ruptura de moldes expresivos, por ejemplo, en títulos más largos que el propio texto que encabeza, como es el caso de Luisa Valenzuela en «El sabor de una medialuna a las nueve de la mañana en un viejo café de barrio donde a los 97 años Rodolfo Mondolfo todavía se reúne con sus amigos los miércoles a la tarde» (1975). A su vez, otro punto de encuentro entre ambos tipos de texto en el contexto hispanoamericano es la reivindicación de las minorías, como podemos comprobar en los textos de Washington Cucurto, quien ha optado por una «escritura de la provocación» (Martín Aguirrez, 2016, p. 194) o en Alan Mills, quien escribe: «No, no es otro / el indio soy yo, / a ver, repita conmigo» (Guerrero, 2010, p. 568). A propósito de este hecho, Antonio Cornejo Polar (2003, p. 6) señala que:

Es el momento de la revalorización de las literaturas étnicas y otras marginales y del afinamiento de categorías críticas que intentan dar razón de ese enredado corpus: «literatura transcultural» (Rama), «literatura otra» (Bendezú), «literatura diglósica» (Ballón), «literatura alternativa» (Lienhard), «literatura heterogénea» (que es como yo prefiero llamarla) opciones que en parte podrían subsumirse en los macroconceptos de «cultura híbrida» (García Canclini) o de «sociedad abigarrada» (Zavaleta), y que –de otro lado– explican la discusión no sólo del «cambio de noción de literatura» (Rincón) sino del cuestionamiento radical, al menos para ciertos periodos, del concepto mismo de «literatura» (Mignolo, Adorno, Lienhard).

De este modo, muchos de los recursos de la microficción poseen su correlato con los postulados posmodernos, como puede ser el diálogo con la tradición literaria o el rechazo de la división entre lo culto y lo popular. Posmodernidad y microficción se insertan dentro del mismo marco teórico de «deconstrucción, intertextualidad y eclecticismo» (Pontes Velasco, 2004, p. 268); este último rasgo se explica por la fragmentariedad a la que ya hemos aludido, pues la ficción breve, así como la poesía, supone una ruptura del principio de unidad. Esto deriva, pues, en «textos penelopianos», como Rueda (1989, p. 30) los denomina; es decir, textos que se encuentran en continua transformación, en un hacerse mientras se leen. A su vez, supone también un enfrentamiento contra uno de los signos de la contemporaneidad: el vacío del signo lingüístico (Rueda, 1992, p. 12).

Esto lo encontramos, por ejemplo, en el escritor uruguayo Rafael Courtoisie (Montevideo, 1958). Francisca Nogueroles defiende en su producción un conjunto de minificciones integradas, «textos fractales», en términos de Lauro Zavala (2004: p. 86), que pueden ser leídos independientemente, pero que adquieren mayor significación cuando se vinculan en una estructura cerrada. «Courtoisie testimonia las perplejidades de nuestro mundo, donde las voces fragmentadas y los discursos superpuestos dan idea del caos que nos rodea» (Nogueroles, 2004, p. 242). El propio autor, quien se considera poeta ante todo, aseveró que la lírica es el núcleo esencial de su obra, ya que ninguna ficción funciona como la poesía, como se puede comprobar en *Umbría* (1999). Nogueroles los denomina textos fronterizos, tanto en relación a su género como a la temática y a la forma. En su conjunto, como ocurre en la microficción y en la poesía, el silencio cobra una importancia central.

Queda por poner el foco en uno de los protagonistas, el más importante en el proceso creativo: el lector. Luis Camnitzer (2011, p. 128) localiza el cambio más radical que se está produciendo actualmente en el público, debido a que ya no es una masa estática y localizada, sino que el artista es capaz de definir un público, o, como Elena Oliveras (2011, p. 214) propone, «públicos», pues las obras circulan fuera de los límites tradicionales, es decir, no se circunscriben únicamente al libro, sino que intervienen también el espacio de la ciudad e, incluso, la intimidad del hogar. De este modo, es fundamental establecer un hilo conductor entre una identidad en crisis y tambaleante latinoamericana; una condición posmoderna, expresión del capitalismo más avanzado, que no tiene mejor modelo histórico, como señala Cornejo Polar (2003, p. 7) que «el tullido y deforme subcapitalismo del Tercer Mundo»; y una literatura híbrida que, como resultado de su contexto, acopia referencias de autores latinoamericanos, que se ve atraída por la periferia y lo marginal, y que no se encorseta dentro de un género estanco, sino que transgrede las definiciones.

La realidad hispanoamericana múltiple y fragmentada

Conviene repasar el contexto de fragmentación social, mercantilización cultural, relativismo ideológico, simulacro creativo y de fugacidad posmoderna en el que nos situamos, ya que en este el texto literario puede servir como un artefacto simbólicocultural, «no para fijar identidades sino para facilitar identificaciones» (Moraña, 2004, p. 193). El texto muestra *lo social* como un flujo de prácticas comunitarias que son aún poco visibles, que no están institucionalizadas, y que son opuestas, según Benjamin Arditi, a la *sociedad* (como se citó en Moraña, 2003, p. 150). De este modo, «el imaginario y las interacciones comunitarias se materializan en el nivel de lo simbólico, ficticio, utópico o alegórico» (p. 151) y encuentran su registro en la literatura.

Ante este contexto fractal de los años noventa, el continente americano es víctima y causa de que los textos literarios respondan a un fenómeno de «la crisis de la ciudad letrada, el consecuente descentramiento de la literatura y la importancia abrumadora de la cultura massmediática» (Castro-Klarén, 2000, p. 394). De este modo, se crea una asimetría entre una cultura letrada que forjó la identidad nacional frente a la producción audiovisual de un ciudadano global.

Por un lado, existe un subdesarrollo visible que se demuestra a través de «la entronización del rancho» (Ramos, 2011, p. 276), lo cual hace que las minorías se conviertan en un foco de interés para los autores que, en la mayoría de los casos, han experimentado esas diferencias de clase. Por otro lado, se concibe la idea de

América Latina como en permanentes crisis o en permanente expectativa; es decir, «de cambios, evoluciones y revoluciones» (p. 276). En algunas ciudades latinoamericanas, como señala Ramos (p. 276), existe «una política y una poética (...) de lo que nunca está fijo», es decir, de un espacio que se adapta continuamente al cambio, a migraciones y exilios económicos y políticos; a la desasistencia y a la vulnerabilidad extrema; a la discontinuidad de los proyectos públicos. Se ha hablado también de la propia discontinuidad de las ciudades que nacieron de forma sobrevenida, y, así como surgieron, también pararon de golpe. Es el caso de Managua, Iquitos o Mompox, las cuales, capturadas por el narcotráfico o el contrabando, «siguen en patética supervivencia» (Zátonyi, 2003, p. 118).

El sujeto nacional «aparece atrapado en un jaque mate», como Castro-Klarén enuncia (2002, p. 455), debido, sobre todo, a una cultura electrónica no nacional que hace circular identidades en un espacio social desterritorializado. Si «lo latinoamericano anda suelto», como dice García Canclini (2002, p. 20), la evidencia será vista en los textos escritos por autores que se encuentran en este debate de redefiniciones de lo propio, ya que es disperso, como así también la poesía y la narración microficcional que se entrecruzan e invaden el territorio del otro, géneros que durante tanto tiempo estuvieron bien acotados.

El escenario actual, según Moraña, está marcado por el «predominio del mensaje audiovisual, la fecundidad transdisciplinaria, el vacío de una pedagogía nacionalista no reemplazado aún por ninguna estrategia de interpelación colectiva, el cambio en la función del intelectual y las instituciones académicas y culturales» (2004, p. 192). Precisamente, son los dos primeros aspectos los que aquí nos interesan, puesto que exigen un nuevo tipo de lenguaje y de «recipiente», una nueva manera de llegar hasta su lector. En los últimos tiempos, los discursos han dejado de ser «compartimentos estancos y lugares marcados de formas culturales» (p. 194). Lo que en este trabajo se pretende es encontrar una nueva forma de interrogar al texto literario que ya ha atravesado las fronteras transdisciplinarias y transgenéricas. Estos terrenos indefinidos son «de notable atractivo en épocas de crisis y cuestionamientos» (Alonso y Peña, 2004, p. 97).

La promiscua escena cultural contemporánea implica, por lo tanto, procesos de mezclas, una hibridez cultural, como ya se ha dicho, que se refiere al «entreverado espacio global en el que coinciden, deformados en parte, el arte culto, el de masas y el popular, mezclados entre sí» (Escobar, 2011, p. 47). El nuevo escenario mundial se concibe como una totalidad en cuyo entramado es complicado reconocer las señas de la diversidad. Lo que sí hay que explorar son los lugares propios desde donde se participa del festín global. Las fronteras culturales, así como las prácticas artísticas, saltan las barreras que mantenían las definiciones acotadas. Tanto la literatura como el arte en Hispanoamérica son el documento más claro sobre la dificultad del ser. De este modo, encontramos autores que buscan, precisamente, formas del caos para trabajar con ellas, que se agrega a la hibridez lingüística y conceptual contemporánea. «La idea es señalar, hacer ver», señala Ramos (2011, p. 287). La hibridez connatural a las ciudades se encuentra con la hibridez de los lenguajes artísticos de la última década, y así se producen continuas tomas, apropiaciones y sustituciones en los que múltiples críticos han puesto la lupa.

De esta manera, Latinoamérica, y muy especialmente el Caribe, siempre ha sido un lugar de entrecruces, no como accidente, sino como esencia. Y más aún, pues la diferencia cultural no se plantea como una mera reacción o resistencia defensiva, sino como «un gesto político afirmativo, obediente a sus propias estrategias» (Escobar, 2011, p. 40). De este modo, hablar de un «arte latinoamericano» permite «nombrar un espacio, discursivamente construido, en el que coinciden o se cruzan jugadas alternativas de significación y propuestas que se resisten a ser enunciadas desde las razones del centro» (p. 41). De modo que el concepto del ser latinoamericano implica una aceptación de la periferia y una toma del discurso desde esa posición excéntrica para ofrecer nuevas perspectivas que no responden a una unidad ni tampoco a una coherencia, como se espera de la unificación de su diversidad en una totalidad imposible.

En la década de los noventa, no obstante, fenómenos como la migración, la apertura de canales virtuales que conectan y superponen espacios reales, el alcance masivo de las comunicaciones (lo cual afecta directamente a la creación y difusión de los textos literarios) y el surgimiento de movimientos sociales que traspasan cualquier frontera, pasando por una globalización capitalista y las nuevas formas de marginalidad que surgen de ella, todo ello, contribuye a difuminar la categoría de nación, de identidad, de género y de cualquier otra etiqueta éticoestético ya anquilosada. El reto es, por lo tanto, descubrir cuál es el lugar que le pertenece a América dentro de la historia, es decir, el espacio de América en el mundo.

Es, precisamente, porque, en palabras de García Canclini, «América Latina no está completa en América Latina» (2002, p. 19), ya que la fragmentación se convierte en una consecuencia inevitable, y la globaliza-

ción, en una solución. La imagen de América Latina, continúa García Canclini, «de llega de espejos diseminados en el archipiélago de las migraciones».

A finales del siglo XX, las personalidades que intervienen en el debate sobre qué significa ser latinoamericano incluyen nuevas voces: «indígenas y afroamericanas, campesinas y suburbanas, femeninas y provenientes de otros márgenes» (García Canclini, 2002, p. 19). De ahí que la figura del artista, junto con el texto, se transforme, varíe y esté atravesada por la interdisciplinariedad. Aparece, así pues, a partir de los noventa, el artista versátil que trabaja también en el ámbito performativo. Por lo tanto, en este contexto de crisis que hemos mencionado, la poesía se transforma en el siglo XXI en «uno de los espacios críticos más creativos, independientes y radicales de nuestra cultura» (Guerrero, 2010, p. 32), de ahí la necesidad de un compromiso del artista con su obra, y esta, a su vez, con las circunstancias en las que se origina.

El afán de colocar las obras dentro de lo localista se derrumba ante la característica híbrida del propio ser latinoamericano. «Lo autóctono se debilita ante lo híbrido», argumenta Villoro (2011, p. 32), lo cual demuestra que el contexto en el que surge la obra sí la influye, pero hay que resignificar este contexto y encuadrarlo dentro de una crisis de identidades caracterizada, no por una reivindicación localista, sino por cambiantes sincretismos que denotan un proceder transitorio. Estas transfiguraciones se pueden comprobar en lo dicho por el artista de performance Guillermo Gómez Peña: «Me estoy desmexicanizando para mexicomprenderme» (2011, p. 33). Como apunta García Canclini, lo híbrido –a diferencia de lo sincrético, lo criollo y lo mestizo– se trata de un proceso y no de un hecho consumado, «las culturas híbridas no se han asentado en la tradición; son su zona de cambio» (2011, p. 33). Por ello, quizás sea este el momento en la historia de aceptar una identidad que abandona las exigencias, heredadas del legado romántico, de ser complaciente y desproblematizada, y de asumir su característica múltiple, disidente y ecléctica. En el entrecruzamiento al que tantas veces hemos aludido se encuentra, posiblemente, la capacidad de universalización de la experiencia americana.

La noción de *hibridez*

Teniendo en cuenta las palabras de Alfonso del Toro (2006), la hibridez apunta a dos momentos: primero a una potencialización de la diferencia que conduce; luego, a un reconocimiento de esta diferencia, que permite negociar identidades nuevas en un tercer espacio. La hibridez como transversalidad es una construcción que tiene lugar «en los puntoscruces o en los márgenes, en las orillas de una cultura, donde “orilla”/“margen” no implica siempre y fundamentalmente exclusión/discriminación, sino la articulación de nuevas formaciones culturales» (Toro, 2006, p. 19), así como también de textos bajo las características que se encontraron siempre en la periferia.

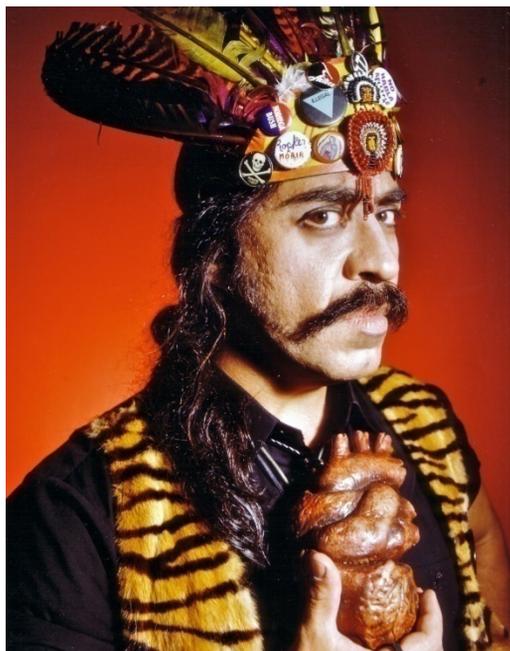
Esta desterritorialización semióticaculturalgenérica permite recodificaciones y reinventiones de los cánones y de las identidades. Lo *auténtico* se negocia hoy en día «en la diversidad de las orillas y en los puntoscruces del encuentro de culturas» (p. 20), de modo que se vive en un intermedio, «un espacio extraterritorial» (p. 20) o simultáneamente en diversos mundos que producen que la fisura sea el verdadero signo de identidad de una generación.

Vemos un ejemplo de esto, como señalábamos en el apartado anterior, en el artista Gómez Peña, quien considera el arte de la *performance* como «un “territorio” conceptual con clima caprichoso y fronteras cambiantes; un lugar donde la contradicción, la ambigüedad y la paradoja no son solo toleradas, sino estimuladas» (2011, p. 302). Se trata, pues, del territorio intermedio por antonomasia, porque esto le garantiza al artista, a su vez, ciertas libertades: «Somos criaturas intersticiales y ciudadanos fronterizos por naturaleza».

Los textos a caballo entre lo poético y lo narrativo no escapan tampoco a esta definición ni a los posibles contenidos en los que se enfocan. «Vemos nuestro futuro probable reflejado en los ojos de los indigentes, de los pobres, los desempleados, los enfermos y los inmigrantes recién llegados» (Gómez Peña, 2011, p. 302), personajes –pues adoptan esa categoría en el texto– que abundan en los poemas actuales de los escritores latinoamericanos. De este modo, Gómez Peña desarrolló una poética fronteriza en la serie «Prophecías, Poems and *Loqueras* for the End of the Century», subtítulo de su obra *The New World Border* (1996) y creó en él al «homus fronterizus».

La historia contemporánea del arte, asegura García Canclini, se debate entre las conductas dedicadas a «afianzar la independencia de un campo propio» y las que insisten en «abatir los límites que lo separan» (2010, p. 15). De esta manera, no hay estabilidad ni definición que asegure la supervivencia de una categoría fija dada, sino que se busca precisamente abrir nuevas posibilidades ante un mundo en el que las normas preestablecidas se derrumban.

Para Gustavo Guerrero, la atomización y la diversificación del concepto de poesía son las que han acreado «el derrumbe del sistema moderno» (2010, p. 22), lo cual conlleva también nuevas formas de leer y de apreciar el texto resultante. Esta heterogeneidad en los textos, que provoca una gran dificultad en el momento de clasificarlos, no tiene por qué seguir siendo vista como un fallo en el sistema, sino que probablemente se trata de una de las herramientas privilegiadas de los poetas surgidos a partir de los años noventa o «postpoetas», como alude Agustín Fernández Mallo (2009, p. 37).



Guillermo Gómez-Peña

García Canclini defiende el surgimiento de un arte «postautónomo» (p. 17), el cual hace referencia a los «desplazamientos de las prácticas artísticas basadas en *objetos* a prácticas basadas en *contextos*» que permiten colocar la obra de arte en «medios de comunicación, espacios urbanos, redes digitales y formas de participación social donde parece diluirse la diferencia estética». De ahí que el texto se convierta en una manera de implantarse en la sociedad y de insertar la sociedad en sí misma en la forma y contenido del cuerpo textual. La poesía, que «dice lo que dice el tiempo, inclusive cuando lo contradice», según Octavio Paz, se enfrenta ahora a una «pérdida de la imagen del mundo» (2012, p. 32), y es por ello que aparece como una «configuración de signos en dispersión: imagen de un mundo sin imagen».

Fernández Mallo (2009), al escribir sobre la pospoesía que prepondera en el ámbito exclusivamente español desde los años noventa, comprometida con el pulso de su época, reconoce en ella una fusión de géneros mediante procedimientos no versales del poema; es decir, una «inmersión en territorios de frontera» donde la narrativa, el artículo y el informe tienen especial importancia. Entre otras características que Fernández Mallo (p. 72) nombra, destaca la disolución del yo, el ritmo visual, y, lo que aquí nos interesa especialmente, «el poema como fragmento». Esta poesía pospoética se aleja de la poesía actual escrita en Hispanoamérica en tanto y en cuanto rechaza la oralidad en los textos y se origina como un objeto poético imposible de recitar.

Por el contrario, en Hispanoamérica todavía se mantiene y se renueva la oralidad proveniente de la tradición, que no por ello excluye la posibilidad de que pueda ser vista y leída, creando así dos composiciones distintas según cómo se perciba, incluyendo aquí esa «tercera naturaleza» constituida por los recursos electrónicos: ventanas interactivas, hipertextos, iconos, entre otros. De este modo, la comprensión del texto se hace inseparable del soporte en que venga dada. La oralidad, por tanto, se recupera de la tradición y se renueva mediante nuevos medios de comunicación, «el regreso de la poesía como fiesta, ceremonia, juego o acto colectivo», como apunta Octavio Paz (2012, p. 38). La apropiación de la oralidad, tanto en la poesía como en la narrativa, es, a su vez, un rasgo definidor de las culturas tradicionales de las «trastierras», como señala Carlos Pacheco (1989).

García Canclini (p. 22) aseguraba que «el arte trabaja ahora en las huellas de lo ingobernable», pero todas las disciplinas comparten actualmente la indefinición a la hora de clasificarlas. Estas zonas de confluencia

cia son denominadas por Fernández Mallo (2009, p. 93) «extrarradios», un término ya utilizado por Guy Debord en los años cincuenta dentro de la Internacional Situacionista. Si bien Fernández Mallo lo emplea para referirse a los límites indefinidos entre la poesía y la ciencia, podría ser aquí nuevamente recuperada para hacer referencia a esos bordes donde coincide la poesía con la microficción. Esta última es, para Lauro Zavala (2004), solo uno de los síntomas de un fenómeno cultural más amplio que traspasa los límites de la escritura y alcanza los terrenos de la ética, la estética y la vida cotidiana urbana.

La última poesía latinoamericana microficcional

El microrrelato y la poesía parecen tener una unión genética, «los experimentos provenientes de la poesía encontraron una forma que luego sería desarrollada por narradores decantando esta forma mínima más del lado de lo narrativo» (Roas, 2010, p. 274). Del mismo modo, el manifiesto de la revista colombiana *Zona* también asienta los orígenes del microrrelato en la poesía y lo concibe como «un híbrido, un cruce entre el relato y el poema (...). Su estructura se parece cada día más a la del poema» (Rojo, 1996, p. 40-41). Esto último puede verse doblemente enfatizado si contamos con la hipótesis de que también el poema se acerca cada día más a la estructura del microrrelato, como señala el manifiesto de *Zona*: «No se deja dominar ni encasillar y por eso tiende su puente hacia la poesía cuando le tientan aplicar normas académicas». Si bien hay autores como Dolores Koch que consideran que definir al microrrelato sobre la base de un género híbrido es «lanzarla a tierra de nadie, negarle identidad y envergadura» (2004, p. 46), no creemos que esto sea completamente válido, porque, aunque plantea incesantes cuestionamientos sobre su naturaleza, negar su carácter fronterizo sería omitir su propia razón de ser.

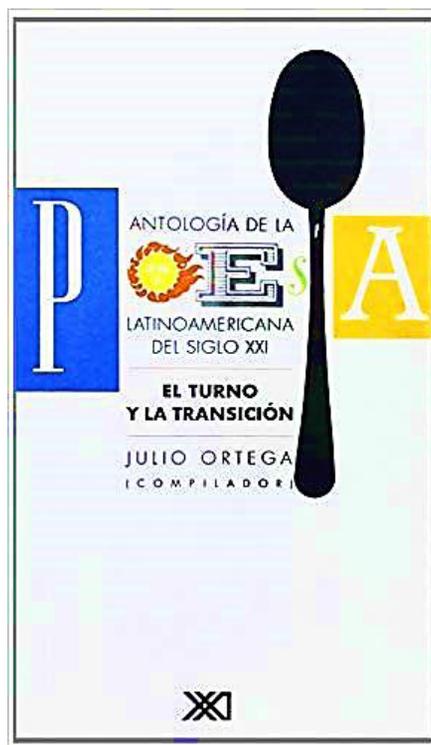
La comparación entre el microrrelato con el poema, y sobre todo el poema en prosa, está latente, aunque se intente, aun así, encontrar las características que los diferencian. No obstante, algunas de las características propias del microrrelato coinciden con las que se pueden ofrecer del poema. Estos rasgos que se han aportado con el fin de oponerlos al cuento tradicional, por un lado, hacen confluír, por otro, las cualidades en común que tiene con el poema, tanto en verso como en prosa. De este modo, es inevitable que, en muchas ocasiones, poema y microrrelato se amalgamen en un solo texto hasta tal punto que las diferencias genéricas dejan de ser operativas. Esto puede ser reconocido en el texto «Contra el imaginario», del escritor cubano Ricardo Alberto Pérez (1963), recopilado en *Encuentro de la cultura cubana* (1996-1997). Se trata de todo un cuento en verso, en el que hay personajes, espacio y tiempo, incluso anécdotas: «Se trataba de una conversación / de un encuentro / con Bernabé Ordaz / sobre el match de Sevilla / con don de miniaturista / comentando las jugadas de algunas partidas / En vida de mi madre / jamás hablamos sobre el ajedrez / parece ser que el único juego que le interesaba / era el de las brisacas con la baraja española» (Ortega, 2011, p. 216).

De este modo, cabría considerar, como Violeta Rojo, que el ámbito poético es solo una de las «calas genéricas» (1996, p. 8) en las que repara la microficción. La brevedad, como ya hemos señalado, implica en ambos tipos de discurso un exquisito cuidado del lenguaje, un ritmo, una musicalidad y el empleo de rasgos estilísticos propios de la poesía. Estos textos de naturaleza lírica se construyen mediante un yo narrativo que ofrece su visión del mundo de una forma particular, «con orientación pictórica o musical, fragmentación temporal y mayor atención al espacio» (Alonso y Peña, 2004, p. 97). El resultado se designa, entonces, como poesía o como microrrelato según la intención que haya tenido el autor.

La correlación entre el minimalismo y el uso del lenguaje figurativo de la lírica es notable, ya que la restricción de palabras produce que el aspecto figurativo y metafórico del texto se vea fortalecido, igual que su poder semiótico, en detrimento del carácter narrativo. Esta cercanía se explica, a su vez, por motivos que ya han sido mencionados como la difuminación del personaje narrativo y de la relación sintácticológica entre las frases. El alejamiento de la ficción desdibuja la secuencia cronológica y fortalece la descripción. Sin embargo, y como señalamos en este estudio, también la poesía, particularmente hispanoamericana, se acerca a la ficción desarrollando un espacio, un tiempo y los perfiles de personajes, incluido el yo lírico; características que, según Gerlach (1989, pp. 77-78), son importantes en la creación de un relato. En esta línea encontramos, por ejemplo, el poema «Sin llaves y a oscuras», de *El salmón* (1996), escrito por el escritor argentino Fabián Casas. Este texto implica un tiempo (una mañana), un espacio (la casa), un personaje que realiza una serie de acciones y un monólogo interior que conforma este texto poético, pero también microficcional. Se trata de una forma de relatar el poema de forma cercana y cotidiana, pues no hay hábito más frecuente que sacar la basura: «Es transitorio, me dije; / pero así también podría ser la muerte: / un pasillo oscuro, / una puerta cerrada con la llave adentro, / la basura en la mano» (Guerrero, 2010, p. 210).

Julio Ortega, en su obra *Antología de la poesía latinoamericana del siglo XXI: el turno y la transición* (2001), plantea dos cuestiones fundamentales en la discusión actual sobre los límites entre la poesía y la narración microficcional, los cuales se presentan difusos en la literatura hispanoamericana. El primer interrogante que se nos plantea es «¿cómo hacer legible lo que aún no se configura del todo?» y, a continuación, «¿cómo entender estos esfuerzos de reconstrucción poética liminar y fronteriza?» (p. 19). Ambas cuestiones implican un estudio sincrónico aproximado que, más que compararlo con la tradición que rompe o supera, mira hacia el futuro. Ese debe ser, de hecho, el signo que le corresponde a una América que ya ha cumplido el bicentenario de las primeras declaraciones de independencia: el signo de «una memoria proyectada hacia el futuro» (Jiménez, 2011, p. 22). La poesía más joven de este fin de siglo es una «futuridad compartible» (p. 11), porque «el futuro es un exceso de presente» (p. 12). Esto implica una reafirmación de cuatro elementos principales que han de definir y responder al contexto de la década en la que se origina. En primer lugar, se reafirma la individualidad; luego, la comunicación humanizadora; en tercer lugar, la intimidad del diálogo, y, en cuarto lugar, el deseo creador. El empleo de representaciones irónicas y desapegadas, perturbadoras, tanto en la poesía como en los microrrelatos implica, a su vez, un mayor distanciamiento para lograr abarcar todos los temas que afectan a la sociedad actual. Se remonta el paisaje emotivo común hasta la contradicción mediante escenarios mundanos y temporalidades anímicas. La voz poética equivale a un monólogo dramático en el cual la poética se enuncia como una verdad, como una experiencia única: son los nuevos aforismos.

La poesía hispanoamericana desde los años noventa es leída, según Ortega, «en un lenguaje que ya no es “literario” o “poético”; que es un lenguaje tentativo pero intransferible, cotidiano pero distintivo, subjetivo pero documental» (2001, p. 16). De este modo, se liberan de la obsesión teorizante y de la normatividad saltándose, como ocurrió en la vanguardia, los límites genéricos ya establecidos. Estos poetas no se adhieren a un solo modelo de lectura, a una estética dominante o a una opción monológica excluyente, sino que logran que los géneros entren en interacción. Por ello, y como Cortázar ya había anunciado con el cuento, la poesía actual hispanoamericana logra que el tema más vulgar y cotidiano se revista de una gran carga semántica. Así se logra que «un vulgar episodio doméstico (...) se convierta en el resumen implacable de una cierta condición humana, o en el símbolo quemante de un orden social o histórico» (1962, p. 310).



La cotidianeidad adquiere en el texto un carácter universal. El conflicto en el día a día de los personajes explica el carácter lírico en la narración o la narración dentro del mismo poema. Son textos que parten, por lo tanto, del mismo proceso de creación, de la imagen, y se traslada al papel no mediante una explicación de los hechos, sino mediante una confrontación vana, a simple vista, pero abarcadora, de la condición humana.

En el microrrelato, debido a la brevedad que lo define, no cabe la proliferación de imágenes, sino que, como el poema, se vale de una sola imagen para ironizarla, alterarla o denunciarla.

Si bien la individualidad es un rasgo que ha sido destacado por Ortega como constituyente de la poesía última, conviene también destacar grupos poéticos surgidos a partir de los años ochenta y que perviven en los distintos países latinoamericanos. Encontramos así al Grupo Tráfico, en Caracas, caracterizado por una lengua poética más idiomática; Los Nuevos, en Lima, grupo que se ha extendido hasta la organización de Los Nuevos Nuevos; también en Lima se encuentra Hora Zero, y la revista *Hueso Húmero*. Otras de las revistas que continúan su labor actualizándose en los nuevos formatos y soportes digitales son *Diario de Poesía* e *InterNauta Poesía*, ambas en Argentina. A su vez, cabe mencionar las editoras artesanales que cuentan cada vez con un mayor renombre entre las editoriales de Venezuela como Tierra de Gracia y Pequeña Venecia.

Es posible marcar una diferencia en los poetas nacidos en torno y después de 1960 porque tienen, según Ortega, otra sensibilidad: «El de la depresión sin salida» (2001, p. 21). Cambia, de este modo, el tipo de representación de la realidad que se refleja en los textos: un mundo menos remoto, más inmediato, que implica un mayor acercamiento a la cotidianidad. La temporalidad también es diversa respecto a la generación anterior. A partir de 1960, la página se convierte en un registro emotivo mediante un lenguaje más enunciado que desplegado. Esto implica, nuevamente, que el hablante se encuentra más cerca del lector, y el hecho poético es ahora un acto poético «menos performativo y más dialógico» (p. 14), aunque esto puede ser puesto en duda si tenemos en cuenta el avance que ha tenido la *performance* entre artistas como Gómez Peña, al que ya hemos aludido anteriormente.

Lo que es importante destacar, no como diferencia respecto a lo anterior, sino como una pervivencia desde la vanguardia, es la contextualización dentro de lo urbano del entorno cotidiano en el que nos movemos día a día, los objetos que se integran en la dinámica rutinaria de nuestras vidas. No obstante, también la cultura popular se fusiona en el frenesí de la ciudad en aras de un debate social y cultural inmediato. De ahí la importancia que supone la web en la actualidad, la cual permite que circulen creaciones iniciados por artistas y modificados por otros, de forma que incluso las fronteras entre el arte y el noarte se desdibujan. Sin embargo, no se circunscribe solo a este siglo el propósito del arte de ampliar la participación. «Se democratiza la innovación», de modo que entramos en una era de «innovación abierta y multidireccional» (García Canclini, 2010, p. 48). De este modo, quedan alterados los vínculos entre creación, espectáculo, entretenimiento y participación, elementos condensados en la propia obra artística. Los distintos lenguajes del coloquio se fusionan en una correspondencia clara con la lengua oral: la voz es instantánea y ocurre. La intimidad debe ser dicha, la escena es compartida, de modo que se logra un conocimiento mutuo que permite la glosa irónica. Se recupera, así, el valor más inmediato y fluido del habla, lo cual supone un retorno a la tradición más antigua de los pueblos americanos.

El espacio en el que el texto se ubica es en el anfiteatro de la imagen migratoria: «El poema viene de un lugar y sigue a otro» (Ortega, 2001, p. 19). Por lo tanto, el poder articulador del poema se encuentra en su tránsito y no en su origen. Esto puede enmarcarse dentro de la posmodernidad periférica que implica una crisis de todos los órdenes, como ya señalábamos anteriormente. Todas las explicaciones posibles son insuficientes respecto a la violencia, corrupción y depresión del espacio político, panorama que conforma la realidad de cada uno de los artistas. Los objetos culturales han perdido su estatuto normativo, su índole disciplinaria prefijada, «se han hecho híbridos, desplazados de su origen, fronterizos» (p. 18). Ese es otro de los signos, por tanto, que se debe destacar dentro de Latinoamérica como una creación cultural: la apertura al mundo en todos los ámbitos de las artes, abrirse en diálogo con las demás culturas y no cerrarse sobre «el espejismo de una identidad supuestamente protectora de “esencias” inexistentes» (Jiménez, 2011, p. 22).

El «coloquialismo» que señala Sánchez García en la poesía última de Latinoamérica se caracteriza, según Carmen Alemany, por «un acercamiento a la naturalidad, tan propia en la expresión oral» (1997, pp. 11-12) y que, además, se trata de una poesía que «se alimenta de lo cotidiano (...), elementos de la realidad que utilizamos en nuestras conversaciones y que el poeta adopta como propios» (p. 30). A su vez, Kiko Mora (2002) observa que el lenguaje coloquial es «un intento de hermanamiento y de solidaridad con la gente de la calle, una “rehumanización”, según Félix Grande, que se contrapone al sentido orteguiano de la vanguardia deshumanizada». De este modo, se puede comprobar una diferencia entre dos momentos históricos: el que proclama una poesía alejada del discurso de sus lectores, que busca «artefactos verbales que funcionan gracias a juegos de ingenio» (Calderón, 2014, pp. 23-24) y otro que persigue interpelar a su lector, traerlo al presente y a sus problemáticas. Como plantea Hernández Montecinos, «el lenguaje poético fue, es y será la principal

operación que puede desarticular su propia genealogía, narrar la catástrofe y a la vez construir un futuro» (2010, p. 7).

Una poesía que se convierte en una conversación en la que todos pueden formar parte, pero cada uno desde sus condiciones personales y sociales, ya que cada uno «busca refugio en la palabra frente a las incertidumbres del mundo contemporáneo» (Sánchez García, 1997, p. 41), es la corriente que caracteriza a Hispanoamérica desde los años noventa. Surge, así pues, una «poesía ante la incertidumbre» que vincula autores de distintos países de Hispanoamérica como Federico DíazGranados (Colombia), Xavier Oquendo (Ecuador), Carlos Aldazábal (Argentina), Roxana Méndez (El Salvador) o Gabriel Chávez Casazola (Bolivia), por nombrar algunos. Por otro lado, Sánchez García hace referencia también a otros dos grupos dominantes de la literatura escrita a partir de 1970, como es la poliédrica «Estética del Fragmento» y los herederos de la poesía neobarroca.

Hispanoamérica destaca por poetas muy jóvenes, pero con una obra reconocida y de interés común, los cuales pretenden, en su mayoría, hacer «una poesía perfectamente entendible», como se señala en el prólogo de la antología *Poesía ante la incertidumbre* (Calderón et al., 2011, p. 9). También basándose en la realidad y la experiencia, pero a través de una percepción caleidoscópica de esa realidad a modo de conciencia poética, surgen los textos abiertos, resultado de una crisis múltiple que vive la sociedad moderna, y que se reflejan a través de una «estética del fragmento». Esta poesía que es «necesariamente inacabada, necesariamente incompleta» (Sánchez García, 1997, p. 54) busca su espacio intermedio entre la realidad y el silencio usando un lenguaje fragmentario, elíptico. Aquí nuevamente la microficción hace su presencia igualándose en la definición. El silencio es integrante esencial tanto del poema como del microrrelato.

La idea de la fragmentación dentro de la totalidad ya fue impulsada también desde los estudios culturales de Cornejo Polar, así como también de la tensión y de la «sobredeterminación de subjetividades –individuales o colectivas– intersticiales, que crecen y se desarrollan desgarradas entre diversas tradiciones y proyectos» (Moraña, 2004, p. 280). Si el texto se construye a partir de un sujeto latinoamericano que es «complejo, disperso, múltiple como protagonista de una historia ya no colonial, ni siquiera poscolonial, sino posoccidental» (p. 281), es esperable que sea, por lo tanto, un producto igual de híbrido que responde, a su vez, a una realidad también fragmentada. Este *posoccidentalismo* ya fue defendido en 1976 por Roberto Fernández Retamar, y retomado en 1996 por Walter Mignolo.

Encontraremos, así pues, en el sujeto migrante las rupturas y rearticulaciones culturales que constituyen su experiencia cotidiana, así como los fenómenos de desterritorialización y sincretismo que se pueden advertir en los textos desde los inicios de la modernidad. Por ello, la dinámica entre localismo y globalidad permite a los antólogos recopilar aquellos fragmentos que constituyen una descripción del continente y no solo de un país, puesto que es el historial migrante, individual o colectivo, el que problematiza las dicotomías centro/periferia, alta cultura/cultura popular, hegemonía/marginalidad por las que también se encuentran atravesados los textos. La experiencia migrante establece para el caso latinoamericano, según Cornejo, la idea de que la subjetividad y las formas identitarias solo pueden entenderse como una «categoría relativa, proteica y conflictiva» (como se citó en Moraña, 2004, p. 284). Precisamente en la figura del migrante se puede reivindicar el derecho a la contradictoriedad, la asimetría y la multiplicidad. Sánchez García ve en esta estética un paralelismo con la poética del fragmento española, reconociendo así una confluencia en la poesía escrita en español.

Es cierto, por otra parte, que, dentro de la heterogeneidad de las poéticas hispanoamericanas, tanto en la tendencia más conversacional como, en el otro extremo, en los neobarrocos son claves. Estos últimos rechazan el «coloquialismo comprometido», en palabras de Roberto Echavarren, Jacobo Sefamí y José Koser (1996, p. 14), y, en general, la poesía conversacional, la que consideran sometida al sistema de la lengua, logocéntrica y estructurada con intereses sociopolíticos. Otros ensayos fundamentales que estructuran la definición de esta corriente literaria aparecen recopilados en la antología *Medusario: muestra de la poesía latinoamericana*. Jacobo Sefamí (2000, p. 420) destacó cuatro características esenciales de este grupo que reunimos a continuación: los poetas ponen énfasis en el aspecto fónico del lenguaje, se rebelan contra los sistemas simétricos y centrados, usan diversos registros del lenguaje y utilizan una sintaxis distorsionada orientada a un fin prosódico. De este modo, y continuando con las palabras de Mabel Moraña, la intervención barroca propone «desde la opacidad de los lenguajes y recursos representacionales, contenidos anómalos (en el sentido etimológico de irregularidad, es decir, antinormatividad) que invitan a un desmontaje» (p. 262).

Conclusiones

La actualidad implica que los poetas nacidos entre 1960 y 1980 revelen una nueva manera de escribir la realidad, ya que fue en estos años cuando se empezó a vislumbrar los signos de una crisis profunda en el concepto de *poesía* y de *arte*, en general. Una generación debe interpretarse como una realidad policéntrica, por ello, los años noventa cumplen el papel de frontera o de encrucijada de los itinerarios específicos de las distintas tradiciones nacionales. Es posible comprobar en los últimos textos breves que se producen en Hispanoamérica espacios en los que se solapan, se complementan, se intersectan o contienden discursos de diversa procedencia que provocan la indefinición del texto en sí y resignifican los conceptos que hasta el momento se había tenido de la microficción y la poesía. En este trabajo se ha apostado por *historiar* la sincronía para establecer un estado de la cuestión y del panorama tanto narrativo como poético en Hispanoamérica, teniendo en cuenta que la identidad latinoamericana como tal se encuentra tan en crisis al igual que las teorías de los géneros literarios que habían sobrevivido hasta el momento.

El sujeto americano implica una identidad oscilante que se refleja también en sus discursos. Asumir esa hibridez es el primer paso para comenzar a conformar una nueva definición del ser latinoamericano y de la literatura que emerge de esta interseccionalidad, una tendencia que implica un acercamiento de la poesía a la narratividad más cotidiana y cercana a la oralidad, aun cuando el verso se mantiene. De este modo, la encrucijada entre la microficción y la poesía se comprueba en distintos rasgos que reflejan también la idiosincrasia a partir de la década de los noventa en el continente latinoamericano.

Referencias bibliográficas

- Aleman Bay, C. (1997). *Poética coloquial hispanoamericana*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Alonso, R., y Peña de la, M. V. (2004). Sugerente textura, el texto breve y el haikú: tradición y modernidad. En F. Noguero Jiménez (Ed.), *Escritos disconformes: nuevos modelos de lectura* (pp. 95-106). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Calderón, A. (2013). Poesía Hispanoamericana: historia y configuración de nuestro momento estético. En V. Toledo y M. Calderón (Eds.), *Para qué poetas en tiempos de penurias* (pp. 13-26). México: BUAP.
- Calderón, A., Cote, A., Galán, J., Lanseros, R., Rodríguez Moya, D., Ruiz Udiel, F., Wajszczuk, A. (2011). *Poesía ante la incertidumbre*. Madrid: Visor Libros.
- Camnitzer, L. (2011). La figura del artista. En J. Jiménez (Ed.), *Una teoría del arte desde América Latina* (pp. 111-129). Madrid: Turner.
- CastroKlarén, S. (2000). Interrumpiendo el texto de la literatura latinoamericana: problemas de (falso) reconocimiento. En M. Moraña (Ed.), *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina: el desafío de los estudios culturales* (pp. 387-406). Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Cornejo Polar, A. (2003). *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*. Lima: Latinoamericana Editores.
- Cortázar, J. (1962). Algunos aspectos del cuento. En L. Zavala (Ed.), *Teorías del cuento I: teorías de los cuentistas*. Ciudad de México: UNAM.
- Echavarren, R., Sefamí, J., y Kozer, J. (1996). *Medusario: muestra de poesía latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Escobar, T. (2011). Arte indígena: el desafío de lo universal. En J. Jiménez (Ed.), *Una teoría del arte desde América Latina* (pp. 31-52). Madrid: Turner.
- Ferman, C. (2004). Del posttrabajo a la postliteratura: los nuevos cruces en la narrativa centroamericana reciente. *Istmo*, 8. Recuperado de http://istmo.denison.edu/n08/articulos/post_trabajo.html#notas
- Fernández Mallo, A. (2009). *Postpoesía, hacia un nuevo paradigma*. Barcelona: Anagrama.
- Fuguet, A., y Gómez, S. (1996). *McOndo*. Barcelona: Grijalbo Mondadori.
- García Canclini, N. (1997). *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- García Canclini, N. (2002). *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*. Buenos Aires: Paidós.
- García Canclini, N. (2010). *La sociedad sin relato*. Buenos Aires: Katz.
- Garrido Gallardo, M. Á. (1988). Una vasta paráfrasis de Aristóteles. En M. A. Garrido Gallardo (Ed.), *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco Libros.
- Gerlach, J. (1989). The Margins of Narrative: The Very Short Story, the Prose Poem, and the Lyric. En S.

- Lohafer y J. E. Clarey (Eds.), *Short Story Theory at a Crossroads*. Louisiana: Louisiana State University Press.
- Gómez Peña, G. (2011). En defensa del arte del performance. En J. Jiménez (Ed.), *Una teoría del arte desde América Latina* (pp. 299-325). Madrid: Turner.
- Guerrero, G. (2010). *Cuerpo plural: antología de la poesía hispanoamericana contemporánea*. Valencia: Pre-Textos.
- Hernández Montecinos, H. (2010). *4M3R1C4: novísima poesía latinoamericana*. Santiago de Chile: Ventana Abierta.
- Hutcheon, L. (1988). *A Poetics of Postmodernism: History, Theory and Fiction*. New York y Londres: Routledge.
- Jiménez, J. (2011). Pensar desde América Latina. En J. Jiménez (Ed.), *Una teoría del arte desde América Latina* (pp. 9-22). Madrid: Turner.
- Kermode, F. (1989). *History and Value*. Oxford: Clarendon Press.
- Koch, D. (2001). Retorno al micro-relato: algunas consideraciones. *El cuento en red*, 1, 20-31.
- Larre Borges, A. I. (19 de junio de 1998). Tiempos violentos, estética de la crueldad en la literatura uruguaya. *Brecha*, 12-15.
- Marchán Fiz, S. (1988). *Del arte objetual al arte del concepto: epílogo sobre la sensibilidad «posmoderna»*. Madrid: Akal.
- Martín Aguirrez, O. (2016). Palimpsesto profano. La escritura de Washington Cucurto. *Telar: Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos*, 11, 190-195.
- Mignolo, W. (1994-1995). Entre el canon y el corpus: alternativas para los estudios literarios y culturales en y sobre América Latina. En C. Rincón y P. Schumm (Eds.), *Crítica literaria hoy: entre las crisis y los cambios: un nuevo escenario* (pp. 23-26). Stanford: Stanford University.
- Mora, K. (2002). Corrientes submarinas: las poéticas del 50 española e hispanoamericana (o viceversa). *América sin Nombre*, 3. Recuperado de http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/america-sin-nombre--0/html/027664d0-82b2-11df-acc7-002185ce6064_52.html#I_12_
- Moraña, M. (2003). Literatura, subjetividad y estudios culturales. En C. Walsh (Ed.), *Estudios culturales latinoamericanos: retos desde y sobre la región andina* (pp. 147-152). Quito: AbyaYala.
- Moraña, M. (2004). *Crítica impura*. Madrid: Iberoamericana.
- Moraña, M. (2005). Baroque/Neobaroque/Ultrabaroque. Disruptive Readings of Modernity. En N. Spadacini y L. Martín Estudillo (Eds.), *Hispanic Baroques. Reading Cultures in Context* (pp. 241-282). Nashville: Vanderbilt University Press.
- Noguerol Jiménez, F. (1992). Sobre el microrelato latinoamericano: cuando la brevedad noquea. *Lucanor*, 8, 117-133.
- Oliveras, E. (2011). Recepción estética / públicos plurales. En J. Jiménez (Ed.), *Una teoría del arte desde América Latina* (pp. 196-234). Madrid: Turner.
- Ortega, J. (2001). *Antología de la poesía latinoamericana del siglo XXI: el turno y la transición*. México DF: Siglo Veintiuno Editores.
- Pacheco, C. (1989). Trastierra y oralidad en la ficción de los trasculturadores. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 29, 25-38.
- Paz, O. (2012). *La nueva analogía: discurso de ingreso*. México: El Colegio Nacional.
- Pontes Velasco, R. (2004). La ficción breve engendra movimiento: microacciones en *Gente de la ciudad* de Guillermo Samperio. En F. Noguerol Jiménez (Ed.), *Escritos disconformes: nuevos modelos de lectura*, (pp. 263-278). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Ramos, M. E. (2011). El arte público en la escena urbana, el arte en la escena urbana. En J. Jiménez (Ed.), *Una teoría del arte desde América Latina* (pp. 274-298). Madrid: Turner.
- Roas, D. (2010). *Poéticas del microrrelato*. Madrid: Arco Libros.
- Rojo, V. (1996). *Breve manual para reconocer minicuentos*. Caracas: Ediciones de la Universidad Simón Bolívar.
- Rueda, A. (1989). El cuento hispanoamericano actual: operaciones de desmantelamiento. *Insula*, 512-513, pp. 29-30.
- Rueda, A. (1992). *Relatos desde el vacío: un nuevo espacio crítico para el cuento actual*. Madrid: Orígenes.
- Sánchez García, R. (1997). *El canon abierto: última poesía en español*. Madrid: Visor Libros.
- Sefamí, J. (2000). Neobarrocos y neomodernistas en la poesía latinoamericana. En F. Sevilla y C. Ezquerra (Coords.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (pp. 420-427). Madrid: Castalia.
- Toro del, A. (2006). Figuras de la hibridez. Fernando Ortiz: transculturación. Roberto Fernández Retamar: Calibán. En S. Regazzoni (Ed.), *Alma cubana: transculturación, hibridez y mestizaje* (pp. 15-36). Frankfurt: Vervuert.
- Valenzuela, L. (1975). *Aquí pasan cosas raras*. Buenos Aires: De la Flor.

- Villoro, J. (2011). Identidades fronterizas. En N. García Canclini (Coord.), *Conflictos interculturales*. Barcelona: Gedisa.
- Zátonyi, M. (2003). La imaginarización de la ciudad: un montaje en permanente remontaje. En A. Almada (Ed.), *La ciudad como lugar del arte y objeto de reflexión*. Asunción: Faro para las Artes.
- Zavala, L. (2004). Las fronteras de la minificación. En F. Noguero Jiménez (Ed.), *Escritos disconformes: nuevos modelos de lectura* (pp. 86-99). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Zavala, L. (2006). *La minificación bajo el microscopio*. México: UNAM.