

# ELOGIO DE LA BREVEDAD INSÓLITA. APROXIMACIÓN AL MICRORRELATO FANTÁSTICO EN EL PERÚ DE LOS ÚLTIMOS VEINTICINCO AÑOS

Richard LEONARDO-LOAYZA\*

- **RESUMEN:** La microficción está experimentando un auge creciente al menos desde hace tres décadas en América Latina. La literatura peruana no es una excepción a tal fenómeno. Una de las vertientes de este género en dicho país es el microrrelato que aborda el tema de lo fantástico, el que aún no ha sido estudiado del todo. El siguiente artículo analiza los microrrelatos de seis de los autores más representativos de este periodo: Carlos Herrera, Daniel Salvo, Ricardo Sumalavia, Julia Sovero Lazo, Amalia Álvarez Camere y Violeta Jurado Serpa.
- **PALABRAS CLAVE:** Literatura peruana; narrativa peruana; microficción; microrrelato; microrrelato fantástico.

## Introducción

Según Elton Honores (2010, p. 164), el microrrelato en el Perú irrumpe “con claridad y conciencia” en los años 50 del siglo XX, década en la que se manifiesta el primer gran horizonte del microrrelato. Giovanna Minardi (2019, p. 233) califica esta época como “un momento crucial en la arquitectura del microrrelato como género”. Destacan en este grupo los escritores Luis Loayza, Manuel Mejía Valera, José Durand, Luis León Herrera, Luis Felipe Angell (conocido con el seudónimo de Sofocleto) y Carlos Mino Jolay. También realizan incursiones menores en el género: Julio Ramón Ribeyro y Carlos Meneses.

El mismo Honores (2017a) afirma que entre las décadas de 1960 y 1980 el microrrelato parece desaparecer o replegarse, a pesar de que se publican una serie de libros importantes como *Isla de otoño y otras fábulas* (1966) de Manuel Velázquez Rojas, *Cuentos para cerebros detenidos* (1974) de Raquel Jodorowsky, *Parque de leyendas* (1975) de Jorge Díaz Herrera, *Cuentos sociales de ciencia ficción* (1976) de Juan Rivera Saavedra y *Juguetería* (1976) de Raúl Keil Rojas. Entre 1980 y 2000 el panorama no cambia mucho, pero, de igual modo, aparecen libros importantes como *Zoológico de bolsillo* (1984) de José Abel Fernández, *Azaroso inventario de las visiones, testimonios y recordatorios*

---

\* Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC), Lima, Perú. Doctor en Literatura Peruana y Latinoamericana por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. pchurile@upc.edu.pe.

Artigo recebido em 15/08/2021 e aprovado em 16/10/2021.

de *Chinchinchin* en la Ciudad de los Reyes (1987) y *Sonata de los espectros* (1991) de Nilo Espinoza Haro. Un lugar importante durante el periodo lo constituyen los dos números de *El ñandú desplumado. Revista de narrativa breve* (1990 y 1995), “primer órgano difusor de la minificción en la narrativa peruana” (VÁSQUEZ GUEVARA, 2012, p. XXVI), en los que publicaron narradores como Cronwell Jara Jiménez, César Vega Herrera, Oscar Colchado Lucio, Carlos Augusto Rivas, Víctor Borrero, Dante Castro, Raúl Párraga Jurado, entre otros.

El segundo gran horizonte del microrrelato en el Perú se inicia en el año 2000. Honores (2017a, p. 164) ha denominado a dicho horizonte “del esplendor y consolidación, de auge”. Y no le falta razón al mencionado crítico para llamar así a esta época, porque en ella aparecen un conjunto de libros notables que asientan el microrrelato en el Perú y lo convierten de una de las expresiones más interesantes de la narrativa peruana contemporánea. Entre los libros más destacables se puede citar *Crónicas del argonauta ciego* (2002) de Carlos Herrera, *Ajuar funerario* (2004) de Fernando Iwasaki, *Enciclopedia mínima* (2004) y *Enciclopedia plástica* (2016) de Ricardo Sumalavia, *Fábulas y antifábulas* (2004) de César Silva Santisteban, *Cardumen seis* (2005), de Tania Guerrero, *El pez que aprendió a caminar* (2006) de Claudia Ulloa Donoso, *No mires atrás* (2006) de María Luisa del Río, *Cuentos de bolsillo* (2007) de Harry Belevan, *Haruhiko & Ginebra* (2008) de José Donayre, *Cuentero empedernido* (2010), de Rosa Zoila Silva Latorre, *Cuaderno de Almanaque* (2011) de William Guillén Padilla, *4 páginas en blanco* (2011) de Lucho Zúñiga, *Objeto perdido* (2012) de Margarita Saona, *El hombre roto* (2012), de Ana María Intili, *Aztiram, un mundo de brevedades* (2013) de Maritza Iriarte, *Historias selladas* (2017) de Aliza Yanez y *La fugacidad del color* (2018), de Elga Reátegui. Resulta necesario enfatizar el papel preponderante que durante este periodo desempeñó en la difusión del género la editorial Micrópolis (2008), dedicada exclusivamente al microrrelato y las revistas *Plesiosaurio. Primera revista de ficción breve peruana* y *Fix 100*.

Una pregunta que surge en este tramo de la investigación es si puede hablarse de una tradición del microrrelato en el Perú. En 1996, Harry Belevan (1996) negaba tal posibilidad. Elton Honores, quien aprecia la situación más contemporáneamente, está de acuerdo con el anterior crítico, porque considera que no hubo conexión, ni retroalimentación entre lo que se hizo en las diferentes épocas en las que se cultivó más o menos asiduamente el relato breve. Honores (2017a, p. 167) afirma que quizás los únicos autores que sirvieron de referentes sean Julio Ramón Ribeyro y Luis Loayza, los más difundidos en este género, de la generación del 50. Sin embargo, habría que añadir si se habla estrictamente de microrrelato es Loayza el mayor referente a seguir. Respecto a lo anterior, Oscar Gallegos explica que este último es el primero en publicar un libro (exclusivo) de microrrelatos modernos en el Perú. Con *El avaro* (1955) “comienza un proceso diferente al anterior: la constitución genérica del microrrelato” (GALLEGOS, 2015, p. 235-236).

Desde la última década el microrrelato en el Perú ha empezado a recibir una especial atención por parte de la crítica especializada. Así se puede identificar como trabajos medulares que realizan dicho estudio los de Rony Vásquez en *Circo de pulgas*, 2012 (un estudio introductorio seguido de una antología), Elton Honores, “Las hordas salvajes o

una teoría del microrrelato peruano contemporáneo”, 2017 (primera parte corregida de un trabajo presentado en 2013), Oscar Gallegos, *El microrrelato peruano. Teoría e historia*, 2015 y *Extrañas criaturas. Antología del microrrelato peruano moderno* (2018), estudios y antología elaborada por José Güich Rodríguez, Carlos López Degregori y Alejandro Sustí. Ahora bien, si hay un interés por estudiar el auge que está experimentando el microrrelato en el Perú, lo cierto es que se hace necesario abordar las diferentes aristas que comprende dicho fenómeno. Por ejemplo, Rony Vásquez Guevara (2020, p. 76) afirma: “aún resulta escaso el estudio sobre la producción minificcional de estos últimos veinte años”. Esta situación se agudiza si se refiere al microrrelato fantástico, pues no hay estudios que trabajen críticamente la mencionada temática.

El siguiente artículo se propone abordar el microrrelato fantástico escrito en el Perú de finales del siglo XX e inicios del siglo XXI. Para realizar este estudio se analiza tres de los autores más representativos del periodo (Carlos Herrera, Daniel Salvo y Ricardo Sumalavia), así como tres autoras (Julia Sovero Lazo, Amalia Álvarez Camere y Violeta Jurado Serpa) que, si bien aún no alcanzan a concretar su obra en un libro, han escrito textos significativos para la tradición del microrrelato fantástico en el Perú de las últimas décadas.

## **Giros fantásticos en la micronarrativa de Carlos Herrera**

Carlos Herrera empezó su carrera literaria con su libro *Morgana* (1988), una colección de cuentos fantásticos que destacaron porque lo que se escribía durante esa época estaba marcado “por el realismo y el vitalismo de aliento subterráneo” (GÜICH; LÓPEZ; SUSTI, 2018, p. 289). Herrera ha publicado las novelas *Blanco y negro* (1995) *Gris: las vidas de la penumbra* (2004) y *Claridad tan oscura* (2011), así como las colecciones de cuentos *Las musas y los muertos* (1997), *Crueldad del ajedrez* (1999) y *Crónicas del argonauta ciego* (2002), libros que, a opinión de José Güich Rodríguez (2019, p. 239), constituyen un “valiosísimo aporte a una narrativa peruana contemporánea que al fin se libera de los pesados lastres del neorrealismo urbano”. Precisamente, en estos dos últimos textos el autor los dedica casi íntegramente al microrrelato.

Una de las características más importantes (sino la más importante) de los microrrelatos es la brevedad, lo que, como afirman David Roas y Ana Casas (2008), hace que el microrrelato se incline naturalmente hacia lo extraño, lo absurdo y lo simbólico, y que provoque, a su vez, el efecto fantástico. Violeta Rojo, por su parte, explica que una de las consecuencias de una narración muy breve, “es que en ésta no se puede perder tiempo dando explicaciones, situando al lector o describiendo situaciones, personajes o acciones. Todo debe estar narrado de una manera muy concisa” (ROJO, 1996). A lo que añade bien Rosa Navarro Romero (2013, p. 249) que en el microrrelato “los elementos del texto se sintetizan hasta el límite”. En efecto, la trama casi siempre carece de complejidad estructural, desaparecen algunos componentes, como la progresión tradicional tripartita: planteamiento-nudo-desenlace, mientras otros adquieren mayor relevancia. En el caso de los textos de Carlos Herrera la brevedad es una de sus mayores virtudes. El autor no

se detiene a explicar o contextualizar lo que narra a su lector. Solo presenta, muestra, sugiere. Y a pesar de que sintetiza al extremo los recursos narrativos que utiliza los aprovecha bien. Por ejemplo, el título, el cual es fundamental para la comprensión de sus textos. Un ejemplo de lo dicho es su microrrelato “Ciencia ficción”, el cual, por su brevedad, puede citarse en su integridad: “Después de todo, no fue tan terrible’ se dijo, mirando la nube en forma de hongo, mientras desplegaba los élitros” (HERRERA, 1999, p. 105). El título puede asumir “un papel de gran relieve semántico y ser dotado de considerable peso sociocultural” (REIS; LOPES, 2002, p. 245), pero también suele formar parte de la estructura de un texto al completar el significado de este u orientar su lectura y, como acota Navarro Romero (2013, p. 250), “hacernos tomar una línea de interpretación u otra, marcándonos los elementos que debemos tener en cuenta”. El título del microrrelato de Herrera ha sugerido un protocolo de lectura específico del contenido que viene a continuación. Se marca la lectura dentro de lo que se conoce como ciencia ficción. Conviene recordar qué se entiende por este término. Miguel Barceló García (2005, p. 3-4) explica que:

Por una parte, la ciencia ficción es una narrativa que nos presenta especulaciones arriesgadas y, muy a menudo, francamente intencionadas que nos hacen meditar sobre nuestro mundo y nuestra organización social o sobre los efectos y las consecuencias de la ciencia y la tecnología en las sociedades que las utilizan (...) Pero, por otra parte, la ciencia ficción ofrece unas posibilidades de maravilla y de admiración.

Una vez que se ha leído el microrrelato de Herrera se puede afirmar que este se inscribe en la primera acepción del término “ciencia ficción”, porque se alude a una hecatombe nuclear (la nube del hongo a la que se hace referencia en la diégesis es su indicio mayor), promovida por los efectos y las consecuencias de la ciencia y la tecnología. Lo que ha derivado en la destrucción del planeta. De este modo, el texto de Herrera se constituye en una distopía,<sup>1</sup> en la que los seres humanos destruyen su mundo. Una primera cuestión interesante del texto es que el tipo de narrador que vehicula la historia es heterodiegético, desde la terminología de Gerard Genette (1989a, p. 299), es decir un narrador “ausente de la historia que cuenta”. Dicho narrador le cede la palabra al único personaje de la diégesis, al parecer el único sobreviviente de dicha catástrofe: un coleóptero. Se sabe que se trata de este insecto por el tipo de alas que despliega (élitros), lo que implica que los únicos seres que sobrevivirán a un desastre nuclear son los insectos, hipótesis sostenida por más de un científico a lo largo del tiempo.

Una segunda cuestión que se presenta en la lectura de este relato es que el coleóptero tiene la capacidad de pensar y hablar. Así dice: “Después de todo, no fue tan terrible”. El insecto ha focalizado el desastre y es capaz de emitir un juicio verbal sobre el mismo. Mike Bal, quien trabaja la focalización, explica:

---

<sup>1</sup> La distopía está asociada con la representación de un mundo futuro en ruinas, devastado por una pandemia, un holocausto nuclear o una guerra planetaria (LEONARDO-LOAYZA, 2021, p. 31).

La percepción (...) constituye un proceso psicológico, con gran dependencia de la posición del cuerpo perceptor. Un niño ve las cosas de forma completamente distinta que un adulto, aunque sólo sea en lo que se refiere a las medidas. El grado en que se es familiar con lo que vemos influye también en la percepción” (BAL, 1990, p. 106).

El insecto no focaliza como tal, sino que lo hace de manera antropomórfica, como si fuera un ser humano.<sup>2</sup> Lo anterior puede implicar dos situaciones. Una, que el insecto desarrolló la capacidad de pensamiento y habla debido a la radiación atómica producto de la explosión y, dos, que siempre pensó y habló, incluso antes de que ocurra la catástrofe planetaria. Esta segunda opción es la más aceptable, porque la primera demandaría un proceso de aprendizaje largo. Esta segunda opción vincularía el relato no solo con el género de la ciencia ficción, como indica el título, sino de lo fantástico, ya que en la realidad que presenta el texto de Herrera los seres humanos no son los únicos con capacidad cognitiva, sino también los insectos. Esta situación hace ingresar en el relato lo sobrenatural inédito. Toda narración fantástica debe presentar algún elemento que no respete las leyes naturales propias del mundo real (los insectos pensando y hablando). Como añade David Roas (2001, p. 8): “aquello que no es explicable, que no existe, según esas leyes”. Además, dicho elemento tiene que permanecer sin explicación en todo el desarrollo de la narración. Se trata de una manifestación de lo raro. Mark Fisher (2018) explica que lo raro debe ser entendido como aquello que no debería estar allí, que trae al dominio de lo familiar algo que, por lo general, está más allá de esos dominios y que no se puede reconciliar con lo doméstico (incluso como su negación). Asimismo, Fisher acota que lo raro es un tipo de perturbación particular. Conlleva la sensación de algo erróneo: una entidad rara o un objeto tan extraño que hace sentir que no debería existir, o que, al menos, no debería existir aquí. Pues “si esta entidad u objeto está aquí, las categorías que hasta ahora nos han servido para dar sentido al mundo dejan de ser válidas. Al fin y al cabo, no es que lo raro sea erróneo, sino que nuestras concepciones deben de ser inadecuadas” (FISHER, 2018, p. 19). En el microrrelato de Herrera el horror no se produce por el fin del mundo y la existencia humana, sino debido a que en la diégesis aparece un ser que no debería pensar ni hablar, según lo que se sabe de la realidad.

Por otra parte, Carlos Herrera no solo tematiza las tradiciones científicas, sino también las que se refieren a los viejos monstruos que procuran el horror desde siglos atrás. Uno de estos monstruos es el vampiro, criatura asociada “por excelencia a lo fantástico” (HONORES, 2017b, p. 177). Este imposible fantástico es uno de los personajes en el microrrelato denominado: “Interior con vampiro”.

Afuera llueve.

Desde hace buen rato, para calentarse, han estado bebiendo un rústico aguardiente de ciruelas.

---

<sup>2</sup> En “Se acabó la rabia” (1959), de Mario Benedetti puede distinguirse que el personaje que focaliza no es el dueño de Fido, sino la misma mascota.

Ambos están envueltos en pellejos de carnero, lo que contribuye a fundirlos en el decorado del establo donde se han refugiado.

Uno parece más humano que el otro. Tirita, pese al alcohol, y luego llora.

Llora bajito, primero; de frío, quizás; por su vida, como siempre, y acaso ya por algún presentimiento.

Después gime abiertamente, cuando el otro, el oscuro, seca la botella de un solo trago, se limpia la boca con el velludo dorso de la mano y se le aproxima, encorvado.

La víctima reacciona: saca de algún bolsillo un ajo —pequeño, reseco— y lo extiende apretado entre el pulgar y el índice en cruz, al extremo de un tembloroso brazo.

El otro no se inmuta. De un zarpazo le arrebata el ajo, que parte en dos entre los dientes, y le unta el cuello con uno de los trozos antes de modérselo y succionar lentamente, casi con cariño, hasta que deje de temblar.

Cuando acaba, lo deposita, despacio, sobre la paja y se sienta al lado con un suspiro. Luego extrae de Dios sabe dónde una pequeña libreta negra, de bordes de tela un tanto deshilachados, y un tosco lápiz de punta roma. Anota entonces, con trabajosa letra, a la luz de la luna, algunas reflexiones sobre el relativo valor de los ritos y las peculiaridades del sentido del gusto (HERRERA, 1999, p. 15).

En el texto se puede identificar una serie de estrategias narrativas. Por una parte, la intertextualidad, entendida “como una relación de copresencia entre dos o más textos; la presencia efectiva de un texto en otro” (GENETTE, 1989b, p. 10). El título del microrrelato de Herrera, en el que se menciona al vampiro, instala un protocolo de lectura que se nutre con lo que el imaginario acepta de este monstruo, es decir, que se trata de una criatura

[...] que duerme durante el día para alzarse de su lecho-ataúd con la llegada del crepúsculo y nutrirse con la sangre de los vivos; su facultad de asumir la forma de murciélago, el lobo, o la niebla; que puede ser destruido atravesándole el corazón con una estaca y rechazado eficazmente mediante el uso del ajo, el acónito, el crucifijo o el poder de la Eucaristía (SKAL, 2015, p. 14).

Tanto la víctima del relato como el lector conocen el discurso que se tiene del vampiro en el imaginario y saben cuál debería ser el desenlace de esta historia: el vampiro siendo repelido por el ajo al que se le expone. Sin embargo, el microrrelato de Herrera realiza un giro excepcional, por cuanto dicho vampiro no actúa conforme a los cánones, es decir, no se inmuta ni retrocede ante la presencia del ajo, sino que, por el contrario, lo utiliza de sazónador en el cuello de su víctima. El microrrelato termina con una ironía, pues luego de la acción del vampiro, este último anota algunas reflexiones “sobre el relativo valor de los ritos y las peculiaridades del sentido del gusto”. Como se aprecia, se produce un alejamiento del sentido, o como indica Pierre Schoentjes (2003, p. 148), “un desvío del sentido”, que es un indicador de la ironía. Situación que se enfatiza en el hecho de

que el vampiro tradicionalmente es relacionado a lo animal, a lo salvaje. Lugar común que pareciera corroborarse en el microrrelato de Herrera cuando se anota que el victimario “seca la botella de un solo trago, se limpia la boca con el velludo dorso de la mano y se le aproxima, encorvado” (HERRERA, 1999, p. 15). La representación del vampiro es la de un ser tosco, velludo, torcido. Sin embargo, el final muestra a un individuo de formas educadas, letrado, que luego de haber saciado su sed de sangre decide elaborar una disquisición sobre aspectos culturales como los ritos y el sentido del gusto. Esta representación del vampiro es parte de lo que Roas (2019, p. 32) ha denominado la “domesticación del monstruo fantástico”, tendencia que manifiesta la omnipresencia de “los miedos y fantasmas más enraizados en el subconsciente colectivo” que hace que “todos los monstruos sean humanos” (TRAPERO, 2015, p. 79). Al igual que el Minotauro de “La casa de Asterión” (1947)<sup>3</sup> de Jorge Luis Borges, quizá uno de los primeros textos de la narrativa latinoamericana que plasman esta domesticación, el monstruo es desacralizado, humanizado.

## La humanización del monstruo en Daniel Salvo

Abogado de profesión, Daniel Salvo ha publicado una serie de microrrelatos en diversas revistas y plataformas virtuales, lo que lo ha posicionado en uno de los autores más representativos de este género. En 2014 Salvo publicó su primer libro de cuentos: *El primer peruano en el espacio*, que obtuvo una positiva recepción de la crítica. Los microrrelatos de este autor se inscriben en la “Fantaciencia, las paradojas y texturas más próximas a lo fantástico” (GÜICH; LÓPEZ; SUSTI, 2018, p. 353).

Daniel Salvo juega con la intertextualidad y le gusta desarmar el conocimiento previo que se posee sobre determinados temas. Como sostiene Navarro (2013, p. 256): “El microrrelato tiende a subvertir los mitos, a cambiar los papeles con una marcada entonación irónica que hace que el lector se replantee sus certidumbres”. Salvo cumple a cabalidad dicha característica. Por ejemplo, en el microrrelato “El llanto de Polifemo” se lee: “Te di cobijo a ti y a tu tripulación, sin conocerlos. Te di comida, bebida y abrigo. ¿Por qué no me dejas amarte, Ulises? (SALVO, 2018a, p. 355). El uso del paratexto, el título, es fundamental para entender el sentido del texto. Se está ante una nueva versión de lo sucedido entre Ulises y el cíclope Polifemo. Según se puede inferir a partir de lo citado, el primero no habría huido, porque el gigante quería comérselo, sino porque se sugiere que Polifemo le habría propuesto sostener algún tipo de relación homoerótica. En esta línea de sentido, Polifemo es un monstruo, no solo por tener un solo ojo, sino, porque encarna la transgresión, el desorden. Como señala bien Roas (2019, p. 30), acerca del monstruo: “Su existencia subvierte los límites que determinan lo que resulta aceptable desde un punto de vista físico, biológico e incluso moral”. Polifemo no solo es el Otro, el diferente, sino que, además, encarna la amenaza de lo distinto, la homosexualidad.

---

<sup>3</sup> Este cuento fue publicado en el diario *Los anales de Buenos Aires*, en 1947 y luego formó parte de la colección *El Aleph* (1949).

La precisión hecha por el cíclope en el microrrelato de Salvo le imprime un nuevo cariz al asunto, en el que comer no hace referencia a alimentarse, sino a un segundo sentido simbólico que está relacionado con el sexo. También esto explicaría el sadismo con el que Ulises castiga a Polifemo, al privarle del único ojo que tenía. La razón de esta violencia se explicaría porque Polifemo al proponerle sostener una relación homoerótica habría puesto en duda la masculinidad de Ulises, por eso es necesario dañarlo de tal modo de que no quede ninguna sombra sobre su virilidad. En este orden de ideas, no es casual que Ulises cegara al cíclope con una lanza, la que, como es evidente, tiene la forma de un falo. “El llanto de Polifemo” se constituiría en uno de los primeros microrrelatos en la literatura peruana, que abordan la temática homoerótica.

Ahora bien, Salvo no solo recurre a la mitología, sino que trabaja sobre tradiciones discursivas del horror como la del vampiro, lo que sucede en su microrrelato “Víctima”:

Hey flaquita, mírame. Estoy frente a ti, no te hagas la loca. Sí. Quiero que me des plata, pues. Yo sé que tienes, no te hagas. Por gusto gritas, por aquí no pasa nadie, ni vivo ni muerto. Tranquila flaquita, tranquila. Ahhh. La verdad que estás buena, flaquita, franco. Por gusto miras a todos lados, ya te dije que por aquí no pasa nadie. Sí, me doy cuenta que es de noche y que hay luna llena. No me amenaces, flaquita, vas a perder. No me cambies de cara. Sí, seguro que vas a defenderte con uñas y dientes. Sobre todo, con tus dientes, ¿no? Pero yo tengo un crucifijo de plata. Ves, quema. Ahora, suelta el billete (SALVO, 2018b, p. 363).

Aunque no se lo mencione expresamente, el texto reactualiza la tradición del vampiro. Tradición que, al parecer, conocen tanto la víctima, que está a punto de ser asaltada, como el victimario, que es el malhechor. En la diégesis del microrrelato resulta curioso que el papel de la víctima no esté a cargo de un ser humano, sino que se trata de una mujer vampiro, quien trata de alertar a su agresor de que no intente nada en contra de ella, ya que se encuentran en circunstancias en las que tiene todas las de ganar. Ahora, esta falta de cautela no se debe a que el agresor no sepa a quién se está enfrentando, por el contrario, pareciera saber a ciencia cierta de quién se trata. Por eso, este narrador autodiegético le dice a su víctima que es consciente de que esta se defenderá con “uñas y dientes. Sobre todo con tus dientes” (SALVO, 2018b, p. 363). El agresor sabe que se trata de una vampira, pero pese a esta situación la asalta, porque tiene un arma con que intimidar a su víctima y reducirla: un crucifijo. Como indica la tradición los objetos santos impuestos sobre el cuerpo de los vampiros les producen quemaduras, lo que sucede a continuación, permitiendo que el asaltante logre su cometido de arrebatarle el dinero que llevaba el monstruo.

El texto es excepcional, porque muestra como el hecho de ser un vampiro ya no causa miedo como antaño, sino que quien conoce la tradición puede jugar con las reglas de la misma. He aquí un cambio de sentido, una nueva valoración del vampiro, ya no como un agresor, sino como una víctima, a causa del conocimiento que se tiene sobre sus actos. A esto habría que añadirle que este monstruo no es semejante a la “vampiresa”, como la protagonista de *Carmilla* (1872) de Joseph Sheridan Le Fanu, es decir, “una mujer



fatal que impregna erotismo, seductora, deslumbrante y mucho más desalmada y poderosa que los hombres de su especie” (CARDÓ, 2008, p. 29). A pesar de la brevedad del texto, lo anterior se puede afirmar debido a que el personaje de Salvo no utiliza la seducción para evitar el robo, estrategia que comúnmente emplea este monstruo para lograr sus objetivos (AGUSTÍ, 2012). Más bien, se está ante lo que Marcelo Cardó denomina “vampiro humano”, una forma contemporánea del monstruo, el cual interactúa socialmente en comunidades, seres que “si bien están separados de los hombres, se encuentran ligados a ellos por un pasado común” (CARDÓ, 2008, p. 29), cuyo modelo remite a las *Crónicas vampíricas* de Anne Rice.

Una cuestión fundamental en el microrrelato de Salvo es el factor sorpresa, tanto para el personaje agredido como para el lector que asiste a la vulneración del vampiro. Nuevamente se está ante la “domesticación del monstruo fantástico”, a la que se aludía párrafos atrás. El monstruo se ve “desvirtuando su valor como anomalía, su esencia excepcional y, por ello mismo, subversiva” (ROAS, 2019, p. 32). Este ser se convierte en “un posible más del mundo”, procedimiento que termina por “desfantastizarlo” (ROAS, 2019, p. 51). Un aspecto final sobre este microrrelato es el tono coloquial de la narración. A diferencia de un gran porcentaje de relatos en los que el narrador es de corte heterodiegético, aquí se está ante la voz de un personaje dedicado a la delincuencia, lo que estaría marcada por la presencia de la oralidad.

### **Limites difusos entre lo real y lo fantástico en la micronarrativa de Ricardo Sumalavia**

Sumalavia es uno de los escritores más importantes que se dedican a la ficción breve. Entre los libros que ha escrito se puede nombrar dos en los que privilegia el microrrelato: *Enciclopedia mínima* (2004) y *Enciclopedia plástica* (2016). Sumalavia es un autor que en sus textos presenta “un diseño riguroso de la anécdota, así como la presencia de la paradoja en situaciones cotidianas y aparentemente intrascendentes” (LÓPEZ DEGREGORI, 2018, p. 45). En efecto, los microrrelatos del mencionado escritor trabajan muy bien la historia y se caracterizan porque al final se produce un giro sorprendente, lo que no significa que caiga “en la tentación del mero ingenio o la fórmula efectista” (GÜICH; LÓPEZ; SUSTI, 2018, p. 371). Por ejemplo, lo anterior se produce en “Burdeles y aparecidos”:

Los últimos sucesos terminaron por ahuyentar a las familias que habitaban el viejo caserón de la calle Huatica. Si bien todos sabían que dicha casa fue el burdel más vistoso y concurrido de los años treinta, nadie pensó que al ser clausurado y ocupadas sus habitaciones por numerosas y desventuradas familias, éstas fueran sorprendidas por particulares apariciones en los salones, los corredores y en las propias camas donde dormían. Al principio, no todo fueron quejas. Los hombres se divertían al ver mujeres semidesnudas en sus puertas, y hasta un muchacho confesó haber descubierto el sexo gracias a las visitas nocturnas de una lívida mujer. Sin embargo, la incomodidad y el miedo llegaron cuando los hombres ya

no diferenciaron entre sus esposas y las aparecidas, y el joven iniciado tuvo más de un susto cuando su visitante le exigía su correspondiente pago. Para remediarlo, se convocaron algunos espiritistas y rezadoras, pero poco se pudo hacer. Por el contrario, el número de aparecidos se incrementó. Ahora no sólo surgían prostitutas ante la vista de todos, sino también clientes espectrales que formaban fila en las entradas de las habitaciones. Generalmente, estos clientes se marchaban apenas terminaban sus fantasmales descargas, pero, para desesperación de los vivos, siempre quedaba uno, tímido e indeciso, que caminaba por todo el caserón una y otra vez. Por ello, cuando las familias decidieron abandonar el lugar, no supieron si el rostro tristísimo de aquel cliente era porque ellos se marchaban o porque aún no se animaba a entrar a una de las habitaciones (SUMALAVIA, 2004, p. 59-60).

Este microrrelato de Sumalavia pone en escena al fantasma, un clásico de la literatura fantástica, pero no lo representa como se lo hace tradicionalmente. Debe recordarse que el fantasma evidencia la frágil consistencia de la realidad en la que los seres humanos se desenvuelven, cuestiona “la relativa validez del conocimiento racional al iluminar una zona de lo humano donde la razón está condenada a fracasar” (ROAS, 2001, p. 9).<sup>4</sup> En el microrrelato de Sumalavia la presencia de los fantasmas implica una ruptura con la realidad, la prueba de la falibilidad del saber racional, lo que, como es evidente, genera miedo, pero lo singular en la diégesis de dicho microrrelato es que un miedo mayor aparece a partir de las confusiones que se generan por la interrelación entre vivos y muertos: los hombres no logran diferenciar entre sus esposas y las mujeres aparecidas (lo que seguro es materia de desavenencias entre las parejas que habitan la casona), o algunos de ellos son requeridos para pagar (económicamente) los servicios sexuales prestados por las apariciones. En tal contexto, el miedo ha sido resemantizado, reasignado en el orden de lo práctico y lo material. Puede decirse que lo fantasmal se ha hecho más terrenal, más humano. En esta misma línea, se entiende por qué no solo las trabajadoras sexuales regresan a la antigua casona, sino los parroquianos que hacían uso de sus favores. Son sus necesidades humanas las que los obligan a regresar a este mundo sin importarles estar muertos o la presencia de los vivos. Pero la figura más ostensible de esta humanización es la del cliente que nunca abandona la casa, el cual ya no es motivo de temor entre los habitantes de la misma, sino más bien lo que produce es pena y conmiseración. Este espectro es representado como un sujeto de piedad, por el que solo se puede sentir lástima. Como se puede apreciar, “Burdeles y aparecidos” se trata de un texto que naturaliza el miedo de los fantasmas y que lo redirecciona hacia lo material y lo humano. No asusta que haya otra vida, o la inseguridad de no saber exactamente los contornos de la realidad, sino el hecho de que los seres humanos, pese a estar muertos, mantengan la posibilidad de seguir experimentando problemas similares a los del mundo real, con sus desencuentros y sus obligaciones.

---

<sup>4</sup> Como explica Blanco (2004, p. 10): “El terror de la vieja historia de fantasmas no proviene de la identidad de quien se aparece –un muerto– ni de la imposible cualidad de esa vida en la no vida que es la del muerto apareciéndose. La imposibilidad misma es la que llena las fibras íntimas del racionalista (...). La desorganización de un sistema racional de construcciones tiene que ser experiencia mucho más terrible con la simple aparición de una cosa que, bajo ningún concepto, debería estar ahí”.

Otra peculiaridad que presenta la micronarrativa de Sumalavia es que en las historias que narra se puede reconocer esta incertidumbre acerca de los límites entre lo real y lo fantástico. Si bien en el microrrelato anterior dicha situación se aborda con cierto humor, en otras historias no sucede así. Por ejemplo, en su microrrelato “Disfraces”, perteneciente a su libro *Enciclopedia plástica* (2016), que relata la historia de una familia, cuyos integrantes quieren incursionar en el mundo de las fiestas. Así:

Después vino la decisión de los disfraces, que prácticamente ni se pensó, puesto que nos llegó la idea de un modo espontáneo. Las chicas reproducirían a tamaño natural los rostros que aparecían en nuestras antiguas fotos familiares. Ninguna correspondía a algún pariente vivo. Estuvo el rostro en sepia de mi abuelo, que me lo asignaron; el de mi tía abuela, que sobrevivió a todos los de su generación y que había muerto tan solo un par de años atrás; mi suegra, a quien no llegué a conocer, y la de otro pariente que nadie consiguió darle su nombre o vínculo de parentesco, pero cuyas mejillas y pómulos lo revelaban sin duda como un simpático integrante de nuestro árbol genealógico.

La idea me pareció original y decidimos hacer de esto un guión familiar, privado. Por supuesto, no puedo negar que me inquietaba la posible reacción de los invitados, y así lo manifesté a mis hijas. Ellas fingieron no oírme.

La noche de la fiesta llegamos a casa de los anfitriones y todos los invitados ya se encontraban allí dentro. Mala táctica, supuse. Noté que observaron detenidamente nuestros trajes, pero no mostraron mayor impacto. Detuvieron, eso sí, sus ojos en nuestros rostros. Bueno, los rostros que teníamos en ese momento. Me atrevería a decir que nos tuvieron miedo. Miré a mis hijas y a mi mujer; es decir a mi suegra y a mi tía abuela y al pariente desconocido que éramos, y creí comprender la reacción.

Intenté decir alguna broma, pero la voz me sonó diferente; no mucho, pero sí distinta. Mi mujer hizo algunos movimientos con sus brazos, como si agitara un molinete. No supe qué quiso expresar, pero ese movimiento me pareció familiar. Mis hijas, por su parte, empezaron a cantar una canción que juro no haber oído antes, pero cuya letra supe de pronto, entre lágrimas que me corrían debajo de la máscara, o quizá sobre ella.

Desde ese día, hemos asistido a otras fiestas de disfraces, cómo no. Y juntos. Por algo somos una familia (SUMALAVIA, 2016, p. 15).

El microrrelato sugiere que el ponerse las máscaras, con los rostros de los familiares muertos, posibilita en los miembros de la familia del narrador el que puedan experimentar una serie de hechos que no son suyos, sino de aquellos de los que están disfrazados. Esto implicaría que las máscaras tienen el poder de evocar el pasado y toda la carga afectiva de los dueños de dichos rostros. Los límites de lo real se rompen, por cuanto aquello que formaba parte del pasado, se activa nuevamente con el uso de las máscaras. Es como si se dijera que los afectos y los recuerdos trascienden a los cuerpos de aquellos que en vida los experimentaron. Lo real ha quedado devastado por la irrupción de lo insólito. En la reacción de los invitados puede verse el horror de este retorno. Pero una cuestión

interesante es que la familia del narrador no se espanta ante tal situación, sino que, por el contrario, permite que esto se repita en otras fiestas. No porque les cause algún tipo de placer morboso, sino que se puede inferir que se trata de una especie de solidaridad con los otros familiares muertos, los cuales gracias a esta actividad pueden otra vez sentir el mundo mediante los cuerpos de los familiares vivos. Por eso, el enunciado final: “Por algo somos una familia”. He aquí una ponderación de lo que significa esta institución, ya que de algún modo los cuerpos de los vivos sirven para que los muertos puedan seguir gozando de este mundo.

## Las damas, los concursos y los microrrelatos fantásticos

Un campo fértil para el desarrollo de los microrrelatos fantásticos son los concursos de microficción que, desde un tiempo a esta parte, se realizan en el Perú. Una peculiaridad de dichos certámenes es la presencia creciente de mujeres.<sup>5</sup> Si bien muchas de estas autoras no logran aún publicar un libro, resulta interesante analizar algunos de los microrrelatos más representativos escritos por mujeres para conocer los temas sobre los que escriben estas escritoras. Así se tiene el microrrelato “Trasmutación” de Julia Sovero Lazo, texto que alcanzó una mención honrosa en el I Concurso Nacional de Cuento Breve, Brevíssimo, celebrado en el año 1992 y organizado por la revista *El ñandú desplumado*.

Sonó el timbre de salida. Pablo se despidió de sus compañeros de clase y bajó hacia la Vía Expresa. Eran las seis de la tarde; a esa hora los transeúntes pululaban como polvo en casa desatendida. Al llegar el autobús tragó a cuantos pudo, luego satisfecho siguió su camino. El muchacho se acomodó en el pasadizo hacia la ventana derecha. Desde allí, jugaba a chocar sus ojos con los letreros luminosos que iban quedando atrás. De pronto un hombre le habló: “Permiso abuelo déjeme pasar al fondo”. Luego un niño le pisó el pie: “Discúlpeme” y una señora gritó: “Malcriados. ¿Por qué no le dan asiento al anciano?”. “¿Abuelo yo? ¿Anciano? ¡Debe haber un error!”, exclamó Pablo confundido y se bajó del carro. Prefirió llegar a pie hasta su casa. Al abrir la puerta se encendieron las luces, muchos rostros lo bañaron con sus sonrisas. En la mesa del comedor: una torta, bocaditos, gaseosas. “Feliz cumpleaños papá”, le dijo un señor fornido apretándolo. Otros hombres y mujeres se sumaron al apretón. Pablo tuvo que desprenderse de ellos con hostilidad. Corriendo se escondió en el baño. “Casi asfixian al abuelo”, señaló una voz desde el pasillo. Todavía jadeante se puso frente al espejo: “¿Qué significa esto?”, le reclamó a su imagen, la que muy serena le contestó: “Pablo, si quieres salir de este trance, empieza a soñar otra cosa” (SOVERO LAZO, 2012, p. 75).

---

<sup>5</sup> Resulta curioso que en *Extrañas criaturas. Antología del microrrelato peruano moderno* (2018), antología elaborada por Güich Rodríguez, López Degregori y Susti, el proyecto más ambicioso que pretende abordar el microrrelato en el Perú, no haya una sola mujer entre los antologados. En ninguno de los estudios introductorios que acompañan dicha antología se explica la razón de tal decisión.

Se trata de un microrrelato fantástico porque, por un lado, Pablo, el día de su cumpleaños, pasa de ser un muchacho a un anciano sin que se percate del cambio. Sale del colegio y en el trayecto de regreso a su casa envejece. La otra situación que rompe las reglas del mundo real es que cuando se dirige al espejo del baño preguntándose de forma retórica qué es lo que está sucediendo, su imagen le contesta que está en un sueño y que debe soñar otra cosa si desea salir de ese problema. Debe notarse que este personaje no sabe exactamente si en realidad está soñando o es que acaso ha sufrido la transmutación a la que alude el título de la microficción. Como dice Roas (2011, p. 87), lo fantástico “suscita la perplejidad tanto del personaje como la del lector a los que obliga a buscar una explicación, un sentido a lo que ocurre. Operación condenada siempre al fracaso lo que proviene el miedo del receptor”. Puede cuestionarse el carácter fantástico del microrrelato, quizá solo se remita a un acto onírico, pero como dice Teodosio Fernández (2001, p. 296-297): “Basta con que se produzca una alteración de lo reconocible, del orden o desorden familiares. Basta con la sospecha de que otro orden secreto (u otro desorden) puede poner en peligro la precaria estabilidad de nuestra visión del mundo”.

El mismo tema aparece en “Sonámbula” de Amalia Álvarez Camere, microrrelato que también recibió una mención honrosa en uno de los concursos de microficción más importantes que se organizaron en el Perú en la última década: el Concurso Nacional de Microficción: “Historias mínimas”, que llevaron a cabo el diario limeño de *El Comercio* y la Fundación BBVA, que se desarrolló entre los años 2016 y 2017.

Estaba profundamente dormida, pero cuando levantó la cabeza de su carpeta, se encontró con todos sus compañeros degollados en el piso. Se paró de su asiento y de su regazo cayó una cuchilla ensangrentada. Sonrió. Su madre ya le había advertido que hacía cosas mientras dormía (ÁLVAREZ CAMERE, 2016).

La diégesis del microrrelato presenta la historia de una muchacha que ha degollado a sus compañeros de clase. El elemento fantástico estriba en que este personaje ha realizado dicha acción en sueños. Esto resulta importante, porque abre la posibilidad de que haya una especie de correspondencia entre la realidad real, la cotidiana, y la que se instaura en el sueño. La muchacha tiene la capacidad para transportarse de un ámbito al otro, en el que puede llevar a cabo su impulso asesino. Asimismo, que este personaje tenga una doble personalidad (la sosegada en la vigilia, la asesina en el sueño). Como es evidente, esto remite al tema de la dualidad humana, bien descrita por Robert Louis Stevenson en *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*. Se trata de una personificación del alter ego. Una cuestión que no debe soslayarse es que el enunciado final del microrrelato alude a que su madre ya le había advertido que hacía cosas mientras dormía, pero como es evidente estas “cosas” pueden referirse a hablar, moverse mucho u otras, pero no necesariamente matar a los compañeros de su centro de estudios. He qui una vez el tono irónico que logra cambiarle el sentido al texto y lo trasforma de ser trágico por la acción homicida a uno de carácter humorístico.

En el mismo concurso anteriormente citado, el tercer lugar lo ocupó Violeta Jurado Serpa, con su microrrelato “Huida”:

La primera vez que ingresé al espejo solo contemplé el desierto oscuro de mi soledad. Las otras veces, casi pude ver el cielo azul, las playas de arena blanca. He aprendido a viajar dentro del espejo, incluso cuando mi madre duerme. Incluso cuando su hermano, mi tío, no me toca (JURADO SERPA, 2016).

Ricardo Piglia (2000, p.113) explica que el cuento “siempre cuenta dos historias”. Esta situación puede ser atribuida también al microrrelato y aún más al de corte fantástico. Aquí la primera historia se refiere a la capacidad de la narradora protagonista de introducirse en el espejo y desplazarse a voluntad por diversos lugares. La segunda historia hace referencia al abuso sexual que experimenta esta niña a manos de su tío materno. Si se sigue las reflexiones de Jaime Alazraki, sobre la literatura fantástica, los textos que se enmarcan en este rubro son metafóricos, porque “ese lenguaje segundo —la metáfora— es la única manera de aludir a una realidad segunda que se resiste a ser nombrada por el lenguaje de la comunicación” (ALAZRAKI, 2001, p. 278). Alazraki denomina a estas figuras como “metáforas epistemológicas”, entendiéndolas como una imagen que no es un “complemento” del conocimiento científico, sino un modo alternativo de nombrar lo innombrable por el lenguaje científico (ALAZRAKI, 2001, p. 278). En “Huida” se narra un hecho horroroso: el abuso de una niña, por parte de un familiar cercano. El lenguaje cotidiano, el científico, se niega a simbolizar tal atrocidad, por eso se recurre a esta “metáfora epistemológica”, a este segundo lenguaje de lo fantástico para referir tal hecho. La literatura fantástica desde sus orígenes ha sido acusada de “escapista” (BARRENECHEA, 1972, p. 402; HAHN, 1990, p. 24) o “evasiva” (LLOPIS, 1967, p. 154), porque supuestamente no se involucra con la realidad. El microrrelato de Jurado Serpa prueba lo contrario, porque se erige como un documento que se atreve a denunciar hechos que están relacionados con la realidad social, con los problemas cotidianos como la violencia intrafamiliar o el abuso sexual que los niños pueden sufrir en sus hogares.

## Consideraciones finales

Los microficción en el Perú vive un momento de auge y plenitud, lo que se refleja no solo en la publicación de libros específicos que cultivan dicho género, sino que también se manifiesta en la convocatoria y desarrollo de diversos certámenes que tienen como temática el microrrelato. Asimismo, la crítica especializada empieza a abordar seriamente esta producción, dejando de lado el estigma que pesaba sobre el microrrelato y la minificción en general, al ser considerada como “un simple juego de ingenio, con muy pocas aspiraciones” (HONORES, 2017a, p. 171). En estas aproximaciones críticas aún quedan por estudiarse una serie de aristas sobre dicho fenómeno narrativo. Una de estas es el microrrelato fantástico.

El artículo se propuso analizar la obra de seis representantes representativos del género. Lo que se encontró es que estos microrrelatos comparten una serie de peculiaridades como, por ejemplo, poseer un comienzo sin sobresaltos, generalmente con un narrador en primera persona. En un momento, casi siempre al final, se quiebra la línea discursiva

y se produce la ironía, lo que produce el humor y, por ende, la recodificación del texto. Sucede en “Vampiro interior”, “Víctima”, “Burdeles y aparecidos”. Un añadido es que en estos mismos textos se asiste a la “domesticación de la monstruosidad”, fenómeno en el que no solo se muestra al vampiro o al fantasma como un ser humano, sino, incluso, como un ser más débil, como el caso del microrrelato “Víctima” de Daniel Salvo.

Algunos de los textos abordados ponen en evidencia las tres fronteras que, según Enriqueta Morillas, “no han podido ser traspasadas con la ayuda de la ciencia”, es decir: los límites que separan vida y muerte, sueño y vigilia y animado e inanimado (MORILLAS, 1999, p. 315). Situación que se puede reconocer en “Burdeles y aparecidos”, “Trasmutación”, “Sonámbula” y “Huida”. En dichos microrrelatos no se sabe exactamente en qué ámbito se encuentran los personajes, lo que hace que el lector también se sienta desconcertado e inseguro de la realidad en la que se desenvuelve, lo que implica que la realidad es, como afirman Roas y Casas (2008, p. 48) “algo más de lo que nos dejan ver las herramientas que hemos diseñado para percibirla y comprenderla”.

En estos microrrelatos se produce una resemantización de los monstruos tradicionales (cíclopes, vampiros, dobles), ya que sus representaciones desbordan lo que se sabe de ellas en el imaginario social. Dichos monstruos se presentan con rasgos humanos e, incluso, más vulnerables que estos. Esta peculiaridad permite que estos microrrelatos se ocupen sobre problemas actuales que usualmente son invisibilizados por la sociedad. De esta manera, lo insólito se revela como un aparato de crítica social, desvirtuando la idea generalizada de que lo fantástico elude la realidad.

LEONARDO-LOAYZA, R. In Praise of the Unusual Brevity. The Fantastic Micro-story in Peru of the last twenty-five years. **Revista de Letras**, São Paulo, v.61, n.2, p.147-165, 2021.

- **ABSTRACT:** *Microfiction has been experiencing a growing boom for at least three decades in Latin America. Peruvian literature is not an exception to such a phenomenon. One of the aspects of this genre in that country is the short story that deals with the subject of the fantastic, which has not yet been fully studied. The following article analyzes the short stories of six of the most representative authors of this period: Carlos Herrera, Daniel Salvo, Ricardo Sumalavia, Julia Sovero Lazo, Amalia Álvarez Camere and Violeta Jurado Serpa.*
- **KEYWORDS:** *Peruvian Literature; Peruvian narrative; Microficción; Short-short story; Fantastic short-short-story.*

LEONARDO-LOAYZA, R. Em louvor da brevidade incomum. Abordagem da fantástica micro-história no Peru nos últimos vinte e cinco anos. **Revista de Letras**, São Paulo, v.61, n.2, p.147-165, 2021.

- **RESUMO:** *A microficção vive um boom crescente há pelo menos três décadas na América Latina. A literatura peruana não é exceção a tal fenômeno. Uma das vertentes desse gênero naquele país é o conto que trata do tema do fantástico, ainda pouco estudado. O artigo a seguir analisa os contos de seis dos autores mais representativos desse período: Carlos Herrera, Daniel Salvo, Ricardo Sumalavia, Julia Sovero Lazo, Amalia Álvarez Camere e Violeta Jurado Serpa.*
- **PALAVRAS-CHAVE:** *Literatura peruana; narrativa peruana; microficção; micro conto; micro conto fantástico.*

## REFERENCIAS

AGUSTÍ, C. La creación del arquetipo de la vampiresa en la literatura gótica anglosajona y su evolución en la literatura juvenil española actual: Carmilla y Visita de tinieblas. **Polifonía**, Clarksville, v. 2, p. 43-56, 2012.

ALAZRAKI, J. ¿Qué es lo neofantástico? *In*: ROAS, D. (ed.). **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arco Libros, 2001. p. 265-282.

ÁLVAREZ CAMERE, A. Sonámbula. *In*: EL COMÉRCIO. **Concurso Historias Mínimas**: Y los ganadores son... [S.l.], 19 dic. 2016. Disponible en: <https://elcomercio.pe/eldominical/actualidad/concurso-historias-minimas-ganadores-son-400737-noticia/?ref=e.cr>. Acceso en: 12 jun. 2021.

BAL, M. **Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)**. 3. ed. Madrid: Cátedra, 1990.

BARCELÓ GARCÍA, M. Ciencia y Ciencia ficción. **Revista Digital Universitaria**, Ciudad de Mexico, v. 6, n. 7, p. 1-10, 2005. Disponible en: [http://www.revista.unam.mx/vol.6/num7/art69/jul\\_art69.pdf](http://www.revista.unam.mx/vol.6/num7/art69/jul_art69.pdf). Acceso en: 12 jun. 2021.

BARRENECHEA A. M. Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (a propósito de la literatura hispanoamericana). **Revista Iberoamericana**, Pittsburgh, n. 80, p. 391-403, 1972.

BELEVAN, H. Brevisísima introducción al cuento breve. **Quehacer**: Revista bimestral del Centro de Estudios y Promoción del desarrollo (DESCO), Magdalena Del Mar, n. 104, p. 169, 1996.

BLANCO, C. Ensayo sobre el Terror. **A parte Rei**: Revista de filosofía, Madrid, n. 36, p. 1-17, 2004. Disponible en: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/blanco36.pdf>. Acceso en: 12 jun. 2021.

CARDÓ, M. C. Reconstruyendo al vampiro. **Revista digital miNatura**, Valencia, n. 83, p. 27-30, 2008.



- FERNÁNDEZ, T. Lo real maravilloso de América y la literatura fantástica. *In*: ROAS, D. (ed.). **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arco Libros, 2001. p. 283-297.
- FISHER, M. **Lo raro y lo espeluznante**. Barcelona: Alpha Decay, 2018.
- GALLEGOS, O. **El microrrelato peruano**: Teoría e historia. Lima: Micrópolis, 2015.
- GENETTE, G. **Figuras III**. Lumen: Barcelona, 1989a.
- GENETTE, G. **Palimpsestos**: La literatura en segundo grado. Madrid: Taurus, 1989b.
- GÜICH RODRÍGUEZ, J. **Universos en expansión**: Antología crítica de la ciencia ficción peruana: siglos XIX-XXI. Lima: Universidad de Lima, 2019.
- GÜICH RODRÍGUEZ, J.; LÓPEZ DEGREGORI, C.; Y SUSTI, A. (ant.). **Extrañas criaturas**: Antología del microrrelato peruano moderno. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 2018.
- HAHN, O. **Antología del cuento fantástico**. Santiago de Chile: Universitaria, 1990.
- HERRERA, C. **La crueldad del ajedrez**. Lima: Ediciones del Santo Oficio, 1999.
- HONORES, E. Las hordas salvajes o una teoría del microrrelato contemporáneo”. *In*: HONORES, E. **La división del laberinto**: Estudios sobre la narrativa fantástica peruana contemporánea (1980-2015). Lima: Polisemia, 2017a. p. 163-173.
- HONORES, E. Los que moran en las sombras. *In*: HONORES, E. **La división del laberinto**: Estudios sobre la narrativa fantástica peruana contemporánea (1980-2015). Lima: Polisemia, 2017b. p. 175-189.
- HONORES, E. **Mundos imposibles**: Lo fantástico en la narrativa peruana. Lima: Cuerpo de la metáfora, 2010.
- JURADO SERPA, V. Huida. *In*: EL COMÉRCIO. **Concurso Historias Mínimas**: Y los ganadores son... [S.L.], 19 dic. 2016. Disponible en: <https://elcomercio.pe/eldominical/actualidad/concurso-historias-minimas-ganadores-son-400737-noticia/?ref=e-cr>. Acceso en: 12 jun. 2021.
- LEONARDO-LOAYZA, R. Distopía, representación, cuerpo y maternidad en El libro de Joan, de Lidia Yuknavitch. **452ºF**: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada, Barcelona, n.24, p. 29-48, 2021.
- LLOPIS, R. Recuento de lo fantástico. **Revista Casa de las Américas**, La Habana, n. 42, p. 148-155, 1967.
- LÓPEZ DEGREGORI, C. Breve panorama de la muestra antológica. *In*: GÜICH RODRÍGUEZ, J.; LÓPEZ DEGREGORI, C.; SUSTI, A. (ant.). **Extrañas criaturas**: Antología del microrrelato peruano moderno. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 2018. p. 39-45.

MINARDI, G. Para una periodización de la minificción peruana: un nuevo desafío de la crítica en el Perú. *In*: REGAZZONI, S.; CECERE, F. (ed.). **America**: il racconto di un continente América: el relato de un continente. Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 2019. p. 227-240. Disponible en: [https://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/books/978-88-6969-320-5/978-88-6969-320-5-ch-17\\_GEjYuXJ.pdf](https://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/books/978-88-6969-320-5/978-88-6969-320-5-ch-17_GEjYuXJ.pdf). Acceso en: 12 jun. 2021.

MORILLAS, E. Identidad y literatura fantástica. **Anales de Literatura Hispanoamericana**, Madrid, n. 28, p. 311-321, 1999.

NAVARRO ROMERO, R. El espectáculo invisible: las claves del microrrelato a través de los textos de Ana María Shua. **Castilla**: Estudios de Literatura, Valladolid, n. 4, p. 249-269, 2013.

PIGLIA, R. Nuevas tesis sobre el cuento. *In*: PIGLIA, R. **Formas breves**. Barcelona: Anagrama, 2000. p. 113-137.

REIS, C.; LOPES, A. C. **Diccionario de narratología**. Salamanca: Ediciones Almar, 2002.

ROAS, D. El monstruo fantástico posmoderno: entre la anomalía y la domesticación. **Revista de Literatura**, Madrid, v. 81, n. 161, p. 29-56, 2019.

ROAS, D. **Tras los límites de lo real**: Una definición de lo fantástico. Madrid: Páginas de Espuma, 2011.

ROAS, D. La amenaza de lo fantástico. *In*: ROAS, D. (ed.). **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arco Libros, 2001. p. 7-44.

ROAS, D.; CASAS, A. **La realidad oculta**. Palencia: Menoscuarto, 2008.

ROJO, V. El minicuento, ese (des)generado. **Revista Interamericana de Bibliografía**, n. 54, p. 1-4, 1996. Disponible en: <http://webs.uolsinetis.com.ar/rosae/breve9.htm>. Acceso en: 12 jun. 2021.

SALVO, D. El llanto de Polifemo. *In*: GÜICH RODRÍGUEZ, J.; LÓPEZ DEGREGORI, C.; SUSTI, A. (ant.). **Extrañas criaturas**: Antología del microrrelato peruano moderno. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 2018a. p. 355.

SALVO, D. Víctima. *In*: GÜICH RODRÍGUEZ, J.; LÓPEZ DEGREGORI, C.; SUSTI, A. (ant.). **Extrañas criaturas**: Antología del microrrelato peruano moderno. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 2018b. p. 363.

SKAL, D. J. **Hollywood gótico**. Madrid: Es pop ediciones, 2015.

SCHOENTJES, P. **La poética de la ironía**. 2. ed. Madrid: Cátedra, 2003.

SOVERO LAZO, J. Trasmutación. *In*: VÁSQUEZ, R. **Circo de pulgas**: Minificción peruana. Lima: Micrópolis, 2012. p. 75.

SUMALAVIA, R. **Enciclopedia plástica**. Lima: Estruendomudo, 2016.

SUMALAVIA, R. **Enciclopedia mínima**. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2004.

TRAPERO, P. Todos los monstruos son humanos: El imaginario cultural y la creación de bestiarios contemporáneos en American Horror Story. **Brumal**: Revista de Investigación sobre lo Fantástico, Bellaterra, v. 3, n. 2, p. 69-88, 2015.

VÁSQUEZ GUEVARA, R. El estallido en la marginalidad: Apuntes preliminares para un panorama del microrrelato escrito por peruanas (2000-2019). **Ogigia**: Revista electrónica de estudios hispánicos, Segovia, n. 27, p. 75-94, 2020. Disponible en: <https://doi.org/10.24197/ogigia.27.2020.75-94>. Acceso en: 12 jun. 2021.

VÁSQUEZ GUEVARA, R. **Circo de pulgas**: Minificción peruana. Lima: Micrópolis, 2012.