

“MINIATURAS PARA DEFINIR A EMILIANO GONZÁLEZ”: LAS MINIFICCIONES INQUIETANTES Y SINIESTRAS DE SU OBRA

Julio María Fernández Meza

El Colegio de México

jfernandez@colmex.mx

Resumen: En este artículo se examinan veinte minificciones de la obra global del escritor mexicano Emiliano González Campos, en las cuales se desarrolla un efecto inquietante o siniestro—uno de los *leitmotiv* del autor— y de desfamiliarización. La selección abarca más de cincuenta años de escritura de minificciones a fin de aportar una lectura de conjunto acerca de esta etapa. Lo inquietante y lo siniestro constituyen el elemento de cohesión de los textos, ya que poseen temas y recursos de índole variada, tales como la transformación, los animales y otras entidades vivas, los objetos, los monstruos y los seres sobrenaturales. Con objeto de interpretar el *corpus*, se utiliza la narratología no natural para las minificciones inquietantes y los seis motivos de lo siniestro para el resto. Se comentan algunos aspectos de este género, como la condensación, la ambigüedad y la intertextualidad.

Palabras clave: Emiliano González, minificción, inquietante, siniestro, no natural

“MINIATURES TO DEFINE EMILIANO GONZÁLEZ”: THE DISTURBING AND UNCANNY MICROFICTIONS OF HIS WORK

Abstract: This article discusses twenty microfictions from the global work of Mexican writer Emiliano González Campos, in which a disturbing or uncanny effect—one of the author’s *leitmotifs*—is developed alongside the effect of defamiliarization. The selection spans more than 50 years of microfiction, offering a comprehensive reading of this stage in the author’s career. The disturbing or uncanny constitute the cohesive component of the texts, as they feature themes and elements of a varied nature, such as transformation, animals and other living entities, objects, monsters, and supernatural beings. The frameworks for interpreting these microfictions are non-natural narratology for the disturbing ones, and the six motifs of the sinister for the uncanny ones. Some aspects of this genre are also discussed, such as condensation, ambiguity, and intertextuality.

Keywords: Emiliano González, microfiction, disturbing, uncanny, unnatural

DOI: <https://10.24029/lejana.2026.19.11795>

Recibido: el 30 de septiembre de 2025

Aceptado: el 1 de febrero de 2026

Publicado: el 25 de febrero de 2026

Introducción

La obra del escritor mexicano Emiliano González Campos (1955-2021) continúa, en su vasta mayoría, inexplorada por la crítica literaria, a pesar de su importancia en la tradición fantástica. En “La literatura fantástica en México”, Augusto Monterroso sostiene que González es un “representante genuino, un servidor en cuerpo y alma y tiempo completos” (1991: 187) de esta tradición literaria. A tal grado lo es que “el panorama de lo fantástico en la segunda mitad del siglo XX estaría incompleto sin su inclusión” (Olvera Vázquez, 2021: 11). Sin embargo, el hecho de que González es autor de minificciones y otros microtextos se ha tomado muy poco en cuenta en comparación con su trascendencia en lo fantástico.¹

Esta circunstancia es, en parte, explicable. Como puntualiza Claudia Gutiérrez Piña, se sabe que González no pocas veces se refirió a sí mismo como “un escritor incomprendido”, que decidió “mantenerse fuera de los reflectores literarios [y] de la vida cultural del escritor reconocido” (2021: 49). Si bien González se excluyó por su cuenta de la escena artística, eso no quiere decir que no haya sido valorado. De hecho, su veta fantástica es lo más reconocido de su trayectoria y lo más comentado por la crítica.

Cabe subrayar la labor de divulgación llevada a cabo por el escritor mexicano Miguel Lupián de la obra de Emiliano González. En 2012, Lupián fundó la revista digital *Penumbria* (consagrada, entre otros géneros, a la literatura fantástica, el terror y la ciencia ficción) y el sitio electrónico del mismo nombre, donde se alojan los más de sesenta números publicados a la fecha. Desde entonces, y hasta antes de la muerte de González, Lupián mantuvo buena relación con el autor, a tal grado que éste empezó a publicar parte de su obra en la revista y el sitio referidos. Sin duda, estos toman el nombre de la ciudad de Penumbria, donde acontece la acción de “Rudisbroeck y los autómatas”, el relato más conocido de la obra global de González, el cual abre su libro más famoso, *Los sueños de la bella durmiente* (Joaquín Mortiz, 1978; en adelante, *Los sueños*). Con él, González se convirtió a sus 23 años en el escritor más joven, hasta el día de hoy, en obtener el Premio Xavier Villaurrutia, uno de los galardones de mayor prestigio de México.

Importa valorar la divulgación hecha por Lupián, porque se difundió a un público más amplio esta etapa de la trayectoria gonzaliana, que, a la fecha, sigue siendo bastante desconocida. Al respecto, es menester mencionar tres publicaciones. Por un lado, en 2019, bajo el sello de la Universidad de Guanajuato, Lupián seleccionó textos poco conocidos o de difícil acceso, que González publicó a partir de la década del setenta en revistas, suplementos culturales y periódicos. Como Lupián (2019: 30-31) menciona en su prólogo, González le proporcionó la mayoría del material, aunque él incorporó escritos que encontró por su cuenta, tituló la compilación *La ciudad de los bosques y la niebla. Textos recuperados* (en adelante, *La ciudad*), dividiéndola en cinco ejes:

¹ Usaré el término “minificción”, porque subsume otras formas de ficción breve, como el microrrelato. Debido a su variedad, este término me parece adecuado al estudiar los textos breves de González, en razón de que en ellos conviven modalidades diversas (narrativa, poética, ensayística, etc.). Me baso en la conceptualización de Irene Andres-Suárez de la minificción, que la considera “una supracategoría literaria poligenérica (un hiperónimo [...]), que agrupa a los microtextos literarios ficcionales en prosa, tanto a los narrativos (además del microrrelato, otras manifestaciones de la microtextualidad narrativa, como la parábola, la anécdota, la escena, el caso o la fábula moderna [...]) como a los no narrativos (el bestiario —casi todos son descriptivos—, o la minipieza teatral destinada a la representación)” (2007: 20).

1) los primeros textos del autor, cuando era adolescente; 2) textos de criaturas que van de lo extraño a lo maravilloso; 3) textos de terror y ciencia ficción; 4) una muestra de prosas poéticas; y 5) las minificciones.

Por otro lado, poco antes de su muerte acaecida en 2021, González aprobó la publicación de parte de su material inédito bajo el sello editorial “Penumbría”, también fundado por Lupián. Así, aparecieron en ese año dos libros en formato electrónico, titulados *De un mundo a otro* y *Prosas artificiales*. Al igual que en *La ciudad*, en ambos se recoge una serie de minificciones, algunas de ellas elaboradas hacía décadas (por ejemplo, González afirma haber publicado parte de *De un mundo a otro* a inicios de los setenta y escribió *Prosas artificiales* en 1973). En lo que se distingue este par de libros con respecto de *La ciudad*, en el cual se incluyen relatos de extensión superior a la minificción y el microrrelato, es que su contenido se conforma en su totalidad de textos breves.

Ahora bien, sería impreciso afirmar que las minificciones de González se encuentran exclusivamente en estas tres recopilaciones. Lo cierto es que el escritor nunca dejó de crear textos breves, tanto en prosa como en verso. Más bien se trata de una constante que se observa desde la juventud hasta el año de la muerte. El decurso es revelador, porque la escritura de “El sueño de la razón produce opúsculos” (título con el que el autor nombró una serie de microtextos publicados en *El Gallo Ilustrado* en 1972, la cual se recoge en *La ciudad*) y la de *Prosas artificiales* básicamente coinciden con la publicación de *Miedo en castellano*, salida a la luz en 1972. Ésta es la primera obra de González con unidad propia que no es parte de una revista o suplemento, sino que abarca un libro entero. En esta antología se reúnen 28 relatos fantásticos y de terror de diversos autores de Hispanoamérica y España.

Las minificciones, pues, se publican desde los años 70, período en el que el autor colabora en diversos suplementos culturales. Gran parte de su producción minificcional se publicó allí: “La década de 1970 fue su fase más activa en el escenario cultural, con su papel como colaborador en los suplementos «Fin de semana», «El Gallo Ilustrado» de *El Día* y «El Herald Cultural» del periódico *El Herald*” (Gutiérrez Piña, 2021: 49).

Además de las tres compilaciones mencionadas, las minificciones pertenecen a la obra global. Entre otros ejemplos, se pueden encontrar microtextos en *Los sueños*, *La inocencia hereditaria* (Ediciones Mester, 1986) o *La habitación secreta* (Fondo de Cultura Económica, 1988). Este tipo de textos se encuentra, sobre todo, en los libros misceláneos o híbridos, pues es sabido que el contenido de muchos de sus tomos es variado. El género está en constante movimiento y tensión en la obra de González. En consecuencia, conviene cuestionar aserciones como la de José Sánchez Carbó, que denomina *Los sueños* como “un libro de cuentos” (2015: 203). Si bien el cuento es uno de los géneros predominantes en esta obra, también lo es la poesía (en verso y prosa), aunado al hecho de que ésta se divide en dos libros, titulados, respectivamente, “libro primero” y “libro segundo” (González, 1978: 7, 135), y posee numerosos paratextos (epígrafes, prólogo y epílogos). Todos estos factores ponen de manifiesto el carácter misceláneo o híbrido de la obra.

Este ensayo es pionero en la bibliografía crítica de Emiliano González, pues, a la fecha, no se cuenta con ningún trabajo sobre su minificción. Por ello es menester situar en contexto esta

faceta casi secreta de un autor poco conocido y estudiado. Al respecto, subrayo dos características que considero fundamentales en el tratamiento de este aspecto. Primero, que la escritura de minificciones no es particular de una etapa de la trayectoria de González, como podría pensarse si uno lee las secciones de *La ciudad*, en que se recogen escritos de este tipo, sino que se observa en la obra global. De modo que el análisis de estos textos será eficaz en la medida en que se estudien desde una perspectiva global. Segundo, que las constantes estéticas del autor, como lo inquietante y lo siniestro son rasgos esenciales de sus minificciones y otros microtextos. Mi hipótesis de trabajo es que González explora con maestría el potencial de lo inquietante y lo siniestro a partir de los textos breves. Por esta razón, un número considerable de estos escritos se alinea con lo anómalo o sobrenatural, trata sobre transformaciones o metamorfosis, o bien es narrado por animales, plantas u otras entidades, o bien se desarrolla en ambientes imposibles. Algunas minificciones gonzalianas suscitan un efecto de desfamiliarización (Alber—Heinze, 2011: 2, Richardson, 2011: 34) que se aprecia en la narratología no natural, y otras producen un efecto siniestro.

Como dije, la comunidad receptora todavía está por adentrarse en los microtextos del autor. En su renombrada monografía sobre el cuento mexicano, Luis Leal hace un comentario del autor, pero no hace mención de esta veta, probablemente por desconocer el material, no tener acceso a él o porque no lo consideró representativo: “si bien [González] ha publicado poesía, su fuerte es la narrativa de horror y de misterio, tanto en la novela como el cuento” (2010: 284). Sin embargo, es pertinente agregar que, hasta que el microrrelato adquirió plena autonomía en México, su historia ha estado vinculada a la del cuento, y, por esta razón, la figura de Luis Leal es de suma importancia, ya que sus investigaciones dieron pie a las primeras aproximaciones críticas de la narración microficcional en la literatura mexicana.

Por su parte, Javier Perucho (2020: 146) enlista *La habitación secreta* en la cuarta versión (la más reciente) de su estudio del microrrelato mexicano. En efecto, “El pueblo de las niñas”, “La fiesta en la playa” y “Aventura”, tres de los textos contenidos allí, se leen como microrrelatos. Aun así, la inclusión por parte de Perucho llama la atención, puesto que hay una cantidad sobresaliente de minificciones en *La ciudad*, *De un mundo a otro* y *Prosas artificiales*, a diferencia de lo que se observa en *La habitación secreta*, conformada, en su mayoría, de textos en verso. En su reseña de *La ciudad*, Disa Villada se refiere de manera somera a las miniaturas del autor: “«El estanque», eje temático de la minificación, con más de ciento cincuenta textos hiperbreves. Aquí, González habla de, por ejemplo, lo que son los versos [,] la timidez [...] o la soledad del planeta” (2020: 30).

No es de extrañar, pues, que esta faceta sea tan poco conocida. Si se toma en cuenta que no es sencillo conseguir la mayoría de la obra global, dado que muchos libros de González están agotados y no se han reimpresso, aunado a la exclusión autoimpuesta del autor, es clara la dificultad del tratamiento y del análisis. Con acierto, Vicente Quirarte lo llama un “autor culto y un autor de culto” (2009: 34) debido a la erudición que rezuma en sus páginas y a la condición de escritor secreto que posee en la literatura mexicana contemporánea.

El estudio de esta etapa permite reivindicar la obra de Emiliano González desde un ángulo novedoso. Este y otros acercamientos afines nos hacen comprenderlo mejor. Gutiérrez Piña tiene razón en afirmar que “su obra podría dejarse de pensarse como rara o excéntrica para reconocerle también su cualidad visionaria” (2021: 66); es decir, independientemente de que el autor haya

decidido alejarse de los reflectores de la comunidad literaria, la intención es reconocer otras cualidades de su obra.

Dividiré este trabajo en tres apartados principales. En el primero, “Aviesa brevedad”, indicaré lo que entiendo por minificción inquietante y siniestra y cómo leo mi *corpus* a partir de la narratología no natural y las ideas de Eugenio Trías en *Lo bello y lo siniestro*. Los dos siguientes apartados, titulados respectivamente “Minificciones inquietantes” y “Minificciones siniestras”, son analíticos. Mi *corpus* se conforma de veinte minificciones, las cuales abarcan poco más de cincuenta años de producción, de inicios de 1970 a 2021.² Para entrar en materia, primero analizaré las minificciones inquietantes, y continuaré con las siniestras, que, además, se distribuyen en los siguientes seis subapartados: A) el individuo siniestro; B) el doble; C) los seres vivientes u objetos; D) la repetición de situaciones; E) las imágenes de lesiones o amputaciones; y F) la ambivalencia entre lo real y lo fantástico. Cada minificción del *corpus* se organiza por orden de publicación.

Aviesa brevedad

El sintagma “Miniaturas para definir a Emiliano González”, que es parte del título de este ensayo, se inspira en “Miniaturas para definir a Borges”, un poema incluido en el segundo libro de *Los sueños*. Consta de diez cuartetas numeradas en verso endecasílabo, de rima consonante y abrazada. En cada cuarteta se enumeran varios tópicos de la obra de Borges, como el espejo, el laberinto, la biblioteca, la filosofía, lo policial, lo fantástico y lo épico, entre otros, así como figuras y personajes de las letras, como Verlaine, Simbad, Gulliver o Wells. Lo que nos deja ver cuán bien conocía el joven González, que entonces tenía 23 años, la obra del escritor argentino. En esta decena de miniaturas, el autor logra un efecto asombroso de condensación, porque define con precisión al escritor argentino. La brevedad se carga de sentido, adquiere densidad, y ambas se imbrican perfectamente entre sí. La idea me parece propositiva para estudiar las miniaturas gonzalianas.

² Para el primer apartado analítico, dedicado a las minificciones inquietantes, escogí un solo texto sin título de “El sueño de la razón produce opúsculos” (todos los textos de esta serie carecen de título) que se recoge en *La ciudad*; de *Prosas artificiales*, elegí “Los gatos”; y de *La ciudad*, “Temperatura”, “Descenso” y “Desnudez”. Para el segundo apartado, dedicado a las minificciones siniestras, elegí de *Prosas artificiales*, “Muerte en el Sena”; de *Los sueños*, “Beata Beatrix” y “Relación de un esclavo”; de *La inocencia hereditaria*, “Melusina”; y de *La ciudad*, “La dormida mordida”, “Misterio”, “Pase usted”, “El caminante”, “Impresión [I]”, “Tamiz”, “Consuelo”, “Versos” y “El poema”. Es oportuno puntualizar que los once de los doce microtextos de *La ciudad* que elegí se publicaron en 1992, en tres entregas (enero, marzo y agosto), en *Azteca. Boletín Bibliográfico Internacional*. La manera en que Lupián organizó las secciones de *La ciudad* posibilita que algunos textos puedan leerse como minificciones, sin que tenga que seguirse su criterio durante el proceso de interpretación. De ahí, por ejemplo, que elija textos como “La dormida mordida” o “La ciudad de las memorias”, que Lupián engloba en “El bosque” y “La niebla”, respectivamente. Es secundario que él haya titulado “Minificciones” una de las dos subsecciones de “El estanque” (la cual se trata de la tercera sección de *La ciudad*). Cabe mencionar que este último paratexto no es de la autoría de González sino de Lupián. Cada una de las tres series íntegramente conformadas por minificciones que Lupián incluye en *La ciudad* posee su título respectivo. “Los sueños de la razón producen opúsculos” corresponde a la primera serie y, como se indicó, se publicó en *El Gallo Ilustrado* en 1972. “Breves cuentos” y “Teléfono” corresponden a la segunda y tercera series. Se echa de menos que Lupián especificara a cuál de las dos series pertenece cada microtexto, porque aglomera todas ellas en el rubro “Minificciones” sin hacer indicaciones al respecto. Esta aclaración sería de gran utilidad al comentar el conjunto o sus partes.

¿Cómo escribe Emiliano González sus minificciones? ¿Cuáles son sus modalidades, recursos y temas? Según se verá, varias se leen como inquietantes o siniestras. En primer lugar, algunas de sus minificciones suscitan un efecto inquietante. Quiero aclarar que en este trabajo lo inquietante no se utiliza como sinónimo de siniestro. En vez de producir una sensación de angustia e infortunio como consecuencia del efecto siniestro, en ciertos microtextos se produce una sensación de inquietud y desfamiliarización. Este efecto altera lo conocido en desconocido, además de volver transgresor o poco convencional el texto (Alber—Heinze, 2011: 2). Como lo alude el nombre, la desfamiliarización resulta inquietante, porque lo familiar se trastoca en algo no familiar, extraño o inusual. En la narratología no natural, lo inquietante y la desfamiliarización ocasionan la deconstrucción de una serie de convenciones, como el narrador, el ser humano como personaje, la noción de la realidad, el espacio-tiempo, entre otras. Así, el texto se leerá como no natural si es anti-mimético en vez de no-mimético (Richardson, 2011: 23-40), en razón de que se produce una desfamiliarización de los elementos básicos de las narraciones no ficcionales, orales y escritas, y de la narración ficticia como el realismo.

En segundo lugar, la mayoría de mi *corpus* produce un efecto siniestro. Considero que gran parte de la selección despierta esta sensación, porque se observa cómo lo familiar se convierte en inhóspito, según Trías conceptualiza lo siniestro:

es siniestro aquello, *heimlich* o *unheimlich*, que “habiendo de permanecer secreto, se ha revelado”. Se trata, pues, de algo que acaso *fue* familiar y ha llegado a resultar extraño e inhóspito. Algo que, al revelarse, se muestra en su faz siniestra, pese a ser, o precisamente por ser, en realidad, en profundidad, muy familiar, lo más propiamente familiar, íntimo, reconocible. (2016: 42, el subrayado es del original)

Ésta es la diferencia básica que planteo entre lo inquietante y lo siniestro y la razón de no usarlos aquí como sinónimos. Si bien ambos tipos de microtextos coinciden en que se trastoca lo familiar, difieren en cómo se lleva a cabo el proceso: la minificción inquietante produce desconcierto y extrañeza; la siniestra, angustia y zozobra. La intención de dividir el *corpus* en dos bloques es apreciar con amplitud la expresión minificcional del autor y dar cuenta de su riqueza.

En su libro, Trías recupera los postulados del clásico ensayo de Sigmund Freud, “Das Unheimliche” (1919), y alude a un inventario de temas y motivos. En primer lugar, el efecto estético de lo siniestro tiene que estar presente en la obra artística para que sea leída o interpretada como tal, pero debe mostrarse de manera velada (Trías, 2016: 27). Este inventario es especialmente útil para interpretar la expresión de lo siniestro en las minificciones gonzalianas. Trías toma como punto de partida la segunda y tercera partes del ensayo, en que Freud examina lo siniestro en el relato “Der Sandmann” (“El hombre de arena”), de E.T.A. Hoffmann. No es ocioso recordar que, en la primera parte, Freud define *Heimlich* como aquello que es propio de la casa, lo familiar o cómodo y, por extensión, lo secreto u oculto. En cambio, *Unheimliche* sería lo opuesto de lo familiar.

En opinión de Trías (2016: 43-45), el inventario se conforma por seis temas o motivos: 1) el individuo siniestro como portador de maleficios, presagios o infortunios; 2) el doble; 3) la ambivalencia de que los seres animados y los objetos estén vivos, tales como las figuras de cera,

muñecas y autómatas; 4) la repetición de situaciones que suscitan una sensación de *déjà vu*; 5) las imágenes de amputaciones o lesiones de órganos del cuerpo humano; y 6) la manifestación de lo fantástico en lo real o que lo real asume el carácter de lo fantástico.

En seguimiento de Freud, Jorge Olvera Vázquez, uno de los grandes estudiosos de Emiliano González, plantea un inventario muy similar:

Todo lo relacionado con la muerte (el espectro, el cadáver, las apariciones), la práctica de la magia y encantamientos, la omnipotencia del pensamiento, los miembros separados del cuerpo, las repeticiones que trascienden la casualidad (que apuntan hacia lo sobrenatural y el *déjà vu*), las ocultas fuerzas nefastas, lo inanimado que parece animado y viceversa, y por supuesto el doble en sus distintas formas, componen el inventario de lo siniestro. Sin olvidar que siniestro puede ser una situación, un objeto o una persona. (2021: 20-21)

Como puede verse, Olvera coincide bastante con Freud y, por extensión, con Trías, aunque añade la muerte, lo mágico y las potencias nefastas. Del inventario freudiano, lo más recurrente en las microficciones gonzalianas es la manifestación de lo fantástico en lo real o que lo real se asuma como fantástico. Debido a que los monstruos y las criaturas sobrenaturales tienen un lugar privilegiado en la obra gonzaliana global, es razonable que aparezcan con frecuencia en sus miniaturas. Además, y como señala Olvera, es más o menos común que se manifieste la muerte, lo mágico o las fuerzas nefastas.

El segundo tema prevalente es la ambivalencia de lo viviente en los seres animados u objetos, si bien hay que precisar que, por la brevedad que caracteriza a la minificción, la ambivalencia se da por sentada. Más bien se observan las consecuencias de que la entidad viviente o el objeto exprese su razón de ser en el mundo ficticio. El tercero es la repetición de situaciones que despiertan una impresión de *déjà vu*. La incertidumbre, el desasosiego y la circularidad son habituales en estas minificciones. El resto de los temas —el individuo siniestro, el doble y las imágenes de lesiones o amputaciones— son menos frecuentes en comparación, pero en mi selección se observará por lo menos un ejemplo de los seis motivos para aportar una lectura lo más completa posible de lo siniestro en la minificción gonzaliana.

Es importante señalar que lo siniestro se trata de una constante en Emiliano González (Rodríguez Ramírez, 2019: 17). El ejemplo idóneo es “Rudisbroeck y los autómatas”, ya que se observa la totalidad de temas y motivos del inventario freudiano. Cabe subrayar la riqueza de tradiciones de la que abreva el autor, precisamente porque lo siniestro emerge con asiduidad. Así pues, en sus páginas se funden y confunden tradiciones diversas como lo fantástico, la literatura anglosajona e hispanoamericana de horror y gótica, el simbolismo y el decadentismo europeo, el modernismo hispanoamericano, la literatura medieval, el esoterismo y el erotismo (Olvera Vázquez, 2021: 88; Gutiérrez Piña, 2021: 51).

Para facilitar la lectura de los apartados analíticos, véase el siguiente recuadro, en el que las minificciones se distribuyen, por un lado, en inquietantes y siniestras; y, por otro, las siniestras se subdividen por tema.

MINIFICIONES GONZALIANAS	
Inquietantes	Siniestras
1. Minificción sin título (de “El sueño de la razón produce opúsculos”); 2. “Los gatos”; 3. “Temperatura”; 4. “Desnudez”; 5. “Descenso”.	A) <i>El individuo siniestro</i> : 6. “Muerte en el Sena”.
	B) <i>El doble</i> : 7. “La dormida mordida”.
	C) <i>Los seres vivientes u objetos</i> : 8. “Misterio”; 9. “Pase usted”; 10. “El caminante”.
	D) <i>La repetición de situaciones</i> : 11. “Relación de un esclavo”; 12. “La ciudad de las memorias”.
	E) <i>Imágenes de lesiones o amputaciones</i> : 13. “Posesión”.
	F) <i>Ambivalencia entre lo real y lo fantástico</i> : 14. “Beata Beatrix”; 15. “Melusina”; 16. “Impresión [I]”; 17. “Tamiz”; 18. “Consuelo”; 19. “Versos”. 20. “El poema”.

Tabla 1. Distribución de las minificciones gonzalianas

Uso lo inquietante y lo siniestro como base del marco conceptual con el que interpreto la aviesa brevedad de Emiliano González. En consideración de la brevedad y condensación que caracterizan la minificción en general, conviene tomar en cuenta que los efectos aludidos se desarrollarán eficazmente si siguen principios como la economía, la expresividad y la carga semántica: “En el microrrelato y la minificción, lo sobrenatural puede transitar por el relato sin necesidad de remarcar lo extraordinario del acontecimiento” (Rodríguez, 2020: 111). Por razones evidentes, las minificciones de González carecen de construcción indicial y de la develación paulatina de lo sobrenatural como se estructura una trama fantástica. De ahí, por ejemplo, que las minificciones sobre entidades vivas, objetos y de la ambivalencia entre lo real y lo fantástico sigan un desarrollo distinto.

Minificciones inquietantes

Los microtextos de este apartado tratan sobre transformaciones o metamorfosis, o bien están narradas por animales, plantas u otras entidades. En este microtexto sin título, la metamorfosis se relaciona con la literatura:

Había yo conocido a esa muchacha hacía ya veinte años. Un día se me acercó y me confesó que era un personaje inventado por un autor desconocido. Asustado, traté de escapar. Una página vacía me salió al paso. (González, 2019: 269)

Como dije, ningún microtexto de la serie “El sueño de la razón produce opúsculos” —un guiño al célebre aguafuerte de Goya— cuenta con título propio. El título es revelador, pues González cambia “monstruos” por “opúsculos”. Anuncia el género (Vizcaíno Mosqueda, 2022: 79-81) de la serie desde el título debido a que un opúsculo es una obra en miniatura o de poca extensión. Además, el sueño es otro de los tópicos característicos del autor. De este modo, González aúna “el sueño de la razón”, lo que equivale a la creación, con un género determinado. Al respecto del texto, se observa la doble metamorfosis de la muchacha. La joven con la que el narrador se ha codeado es, en realidad, un personaje ficticio creado por un autor desconocido, y así éste huye. Sin embargo, se le cruza la página en blanco. El texto produce una inquietud en tono con la poética gonzaliana, que diluye las fronteras entre la realidad y la ficción. El narrador no tiene por qué dudar de que la muchacha (de la que quizá se enamoró o que por lo menos disfrutó su compañía por años) sea imaginaria. Y la confesión lo atemoriza. El hecho de que el autor sea desconocido acentúa la extrañeza, porque poco o nada puede discernirse del personaje femenino (se sobreentiende que el narrador no ha leído la obra de donde procede la muchacha), que atrajo por un tiempo al narrador y que termina por provocarle pavor.

El resto de las minificciones de este apartado tratan sobre seres vivos, o bien ellos las narran. Alber (2011: 49) denomina este tipo de escritos “*it-narratives*”, o sea, las entidades no-humanas las cuentan o protagonizan. En “Los gatos” se percibe la conjunción de elementos naturales y culturales:

Ya que todos los inventos se adjudican a los chinos —pólvora, mujeres, tiempo— debía adjudicárseles también el de los gatos. Con ellos “hablan”, en sus ojos parecen leer el libro de las horas. El mundo —inventado también por los chinos— es para los gatos un enorme trozo de excremento llevado a cuevas por una hormiga. En realidad todos los inventos posibles comienzan y terminan en la mirada ausente de los gatos, y me estremezco al discernir en sus ronroneos el más original de todos ellos: la muerte, un atributo que no pertenece a los chinos, ni a las horas ni a los gatos. (González, 2021b: 39)

El autor hace de una cultura milenaria como la china una metonimia de nuestro devenir, porque se les atribuyen todas las invenciones concebibles. Se especifican cuatro de ellas: pólvora, mujeres, tiempo y mundo. El orden en el que se desarrolla la enumeración alude a ese devenir: primero se inventa la guerra (la pólvora), luego el amor (la mujer), después el tiempo y por último el mundo. El gato, en tanto elemento natural, sobrepasa las invenciones de los chinos. Se sugiere la superioridad de la natura ante la cultura. De ahí que el mundo, que para los hombres tiene sentido, no es sino un desecho para los gatos. El cierre es particularmente inquietante, porque se plantea que la muerte rige por igual la natura y la cultura, y prevalece sobre todo lo demás.

En este par de minificciones, González vuelve a los espacios (géiseres y arbustos, respectivamente) los personajes:

Los géiseres eran las fuentes de los jardines prehistóricos donde copulaban los reptiles alados, entre arcadas de minerales rosáceos. (“Temperatura”, 2019: 241)

Los arbustos aman los ropajes femeninos. (“Desnudez”, 2019: 250)

Los títulos sugieren el erotismo, puesto que ambos se refieren de uno u otro modo a los placeres sexuales. Los géiseres se comparan con las fuentes primitivas y representan el lugar propicio para que los pterodáctilos copulen. Es de destacar la ausencia de la especie humana. Se connota que no fuimos los primeros en practicar el erotismo, ni que es privativo de nosotros, porque otras especies lo han ejercido desde tiempos inmemorables. En cambio, se evidencia nuestra presencia en “Desnudez”, además de que la elipsis es notable aquí. El acto sexual no se describe, tan sólo queda insinuado. Al igual que los géiseres, los arbustos representan otro escenario erótico, y hasta idílico, pero su acción está más pronunciada, porque son capaces de amar. Se embelesan con las ropas femeninas que se les quedan prendidas como resultado de la sexualidad ejercida por las mujeres al desnudarse, según se infiere por el título. González trastoca la condición del *locus amoenus* de escenario en partícipe, a fin de que los arbustos gocen su sensualidad.

Por último, en “Descenso”, el autor trata el espacio como oposición y desplazamiento:

La planta baja lentamente las escaleras del gran edificio hasta llegar a la planta baja. (2019: 254)

Descuella la polisemia y ludismo del lenguaje. González juega con las palabras “la planta baja” al hacer que la protagonista se desplace a lo largo del edificio. Hay un vistoso efecto de circularidad, ya que la minificción arranca exactamente como termina, con el mismo sintagma.

Minificciones siniestras

A) *El individuo siniestro*

Por individuo siniestro se entiende el “portador de maleficios y presagios funestos para el sujeto: cruzarse con él lleva consigo un malfortunio (el fracaso amoroso, la muerte, el asesinato, la demencia)” (Trías: 43). “Muerte en el Sena” está narrado por un individuo como tal, pero el lector no se percata de ello sino hasta que lee entre líneas:

Ha muerto una bella mujer en el Sena, hoy, a las seis de la tarde, luego de la extra vespertina y bajo un fuerte olor a pescado y mejillones secos. Su muerte no fue presenciada más que por mí, el único testigo, juez de sí mismo y con un papel secundario en la representación. No se me ocurrió gritar, ni siquiera llamar a nadie. Tuve la corazonada de presenciar el acto más íntimo de esa pobre mujer, el más personal y el más sagrado, y por esa razón permanecí absorto por primera vez, inverosímil en mi banca, observando la tarde sombría reflejada en esa pequeña escena, tosca, vulgar, inexpresable, absurda, respetable, ignorada, inhábil, ajena, secreta, sacra, terrible... y por primera vez mi testimonio fue el de un cómplice, un cómplice del azar y del respeto. (González, 2021b: 30)

Entre otros potenciales vínculos, la minificción evoca “El misterio de Marie Rogêt”, de Edgar Allan Poe, uno de los tres cuentos policiales protagonizados por el célebre Auguste Dupin, que justamente trata del deceso de una mujer cuyo cuerpo ha sido encontrado en el Sena. Pero los textos difieren más de lo que se parecen. El cuento es extenso, porque se hace hincapié en el proceso de investigación del detective y por ello tiene la estructura de una narración policial; en cambio, la minificción prescinde de ese elemento. Debido a que se abre con el punto de vista del narrador —único testigo del crimen—, el lector se identifica, en principio, con él. Pero en realidad es tramposo,

porque dice ser “juez de sí mismo” y ejercer “un papel secundario en la representación”, a pesar de que ocurre lo opuesto exacto, si bien el lector solamente puede darse cuenta una vez leído el texto. El hecho de que el personaje diga presenciar el “acto más íntimo” de la mujer, así como “el más personal y el más sagrado”, da a entender que abusó de ella de la peor manera posible y después la echó en el río.

González deliberadamente altera el orden de los acontecimientos. De manera que lo que se lee al principio es el último suceso de una serie de atrocidades. Lo siniestro se ocasiona, porque el narrador es, en efecto, portador de las desgracias, pero el efecto se robustece, porque el autor no cuenta sus crueldades, ni las consecuencias. La narración es oblicua no solamente por lo que se elide sino por lo que sugiere: es igualmente posible que el narrador cometa el crimen como su doble. De ahí, por ejemplo, que diga haberse quedado “inverosímil en su banca”, como si no creyera lo que presenció y como si su otro yo más bien lo hiciera. Lo alude la larga enumeración de adjetivos, que se conecta con la enumeración anterior, aquella con la que se califica el supuesto acto llevado a cabo por la mujer según el narrador. Así, este personaje parece identificarse con su doble. Por eso el primer adjetivo con el que se describe la escena es “tosca”, después resulta “vulgar” a sus ojos, y poco a poco cambia en “absurda” y “respetable” hasta volverse “secreta”, “sacra”, “terrible”. El remate refuerza esta lectura, puesto que el personaje dice ser testigo y cómplice a la vez, y se exime de la responsabilidad con descaro y cinismo. Más aún, esta interpretación subraya la riqueza del inventario siniestro, puesto que en algunas minificciones se manifiesta más de un tema y pueden converger, como en este texto.

B) El doble

Como el motivo anterior, el doble es materia fértil de lo siniestro por su asociación con los temas relativos a la identidad. Si el sujeto puede ser siniestro, también puede serlo el doble.

A diferencia de “Muerte en el Sena”, en el que se alude al doble, en “La dormida mordida” se pone de manifiesto:

Aquella noche, la bella durmiente soñó con una representación donde era imposible reconocer a los actores y a las actrices. Al despertar, sintió las picaduras en el cuello y no pudo recordar su propio nombre.

Al mirarse en el espejo, éste no le devolvió su imagen.

Entonces, recordó.

Y entre las memorias estaban aquellas de las que se había acordado la noche anterior, en su cama, junto a otras.

Estas memorias complementaban lo que a la anterior parecía incompleto.

Ahora su repertorio de recuerdos era verdaderamente bello: toda circunstancia había sido borrada por la esencia de sus dos vidas juntas. (González, 2019: 125)

Al unir la bella durmiente y el vampiro en un solo individuo, el autor reconfigura sus papeles. La primera figura no permanece dormida; la segunda complica la trama por medio de la belleza: el beso que despertaría a la bella durmiente en la leyenda se cambia por la mordida del vampiro. Esta entidad, que tradicionalmente se asocia con el monstruo y, por ende, la fealdad, transforma por medio de su mordida. Así, la bella durmiente perpetuará el ciclo y convertirá a otros

en vampiro. Desde el título se alude a ello, pues la mujer no es la que duerme, sino la mordida. La afinidad morfológica del adjetivo (dormida) y el sustantivo (mordida) se trata de un ingenioso anagrama propuesto por González.

Después de levantarse, la protagonista no recuerda su nombre y no se refleja en el espejo. El despertar se corresponde con su naciente identidad. La situación se condensa en el párrafo de cierre. Así, los recuerdos se embellecen: las experiencias previas de la mujer se difuminan ante su verdadera esencia, la de sus dos vidas. Se da a entender que, si la mujer se vuelve vampiro, la mordida significa un proceso o rito de iniciación. Para convertirse en otro, el ser humano tiene que dejar de ser quien ha sido. Por eso la mordida se califica como “dormida”, pues está latente, y el que sea mordido tendrá, necesariamente, que cambiar.

Por lo demás, cabe subrayar el significado de la bella durmiente y del sueño en la obra global de González. Se asocia el soñador con el creador y el sueño con la imaginación e invención. Basta recordar el título de su obra más conocida, *Los sueños de la bella durmiente*. Un título tan rico en significado no remite directamente a la leyenda, porque los textos del libro no tratan de la bella durmiente. Más que el soñador, el autor se interesa en el sueño: la creación vale por sobre el creador.³

C) Seres vivientes u objetos

Como dije, la ambivalencia de lo viviente a la que se refiere Freud se da por sentada en las minificciones siniestras del autor. Un aspecto significativo es el erotismo, que, por lo general, no se asocia con lo siniestro: “La sensación final no deja de producir cierto efecto siniestro muy profundo que esclarece, de forma turbadora, la naturaleza de la apariencia artística, a la vez que alguna de las dimensiones más hondas del erotismo” (Trías, 2016: 43). En efecto, el erotismo destaca en las minificciones gonzalianas, como algunas inquietantes que ya comenté, y como la siguiente:

En los parques nocturnos hay espectáculos improvisados en que los faroles fantasmagorizan los perfiles. (“Misterio”, 2019: 240)

El escenario funge de protagonista. El “misterio” estriba en que los faroles “fantasmagorizan” los perfiles. Por medio de este neologismo se sugiere que los sujetos se citan en el parque nocturno para dar rienda suelta a sus deseos. Sobresale la economía con la que se narra el encuentro. Tanto los faroles como el lector se vuelven voyeristas. Los perfiles se afantasman por cuán frecuentes — por no decir monótonos— son los encuentros: los sujetos importan menos que sus actos.

“Pase usted” tiene un aire en apariencia cálido, cuyo título invita al lector a entrar al negocio:

³ No es atípico que González cuestione el género. Al respecto, cabe mencionar el prólogo del segundo libro de *Los sueños*, titulado “La torre de los espejismos” (1978: 139-141). Desde mi punto de vista, este texto se lee más como una minificación sobre el doble siniestro que prólogo: la razón es que es una narración breve en la que prácticamente no se reflexiona del libro en cuestión, como se estilaría en un prólogo ordinario. En comparación, los dos epílogos de la obra sí funcionan como peroraciones, puesto que se hace una reflexión de cada libro (la argumentación prevalece por la invención). Invito a futuros investigadores a ahondar en este aspecto de la minificación gonzaliana.

En los escaparates de la Confianza [sic] están los sombreros que las señoras nunca se ponen y las muñecas espectrales que las niñas temen comprar. (González, 2019: 260)

La venta de mercancía corriente y anómala se torna siniestra, porque despierta temor o desconfianza en la clientela, aun cuando se pretenda lo contrario. Pese a que no se dice explícitamente, los artículos vivos o animados podrían traer consecuencias negativas y hasta fatales para el comprador. Por ello las muñecas provocan miedo. Es curioso que los escaparates se describan de manera positiva. Hasta el sustantivo “Confianza” se escribe en mayúscula, aunque quizá se trate de una errata de Lupián (recordemos que él transcribió los textos de *La ciudad*).

En la obra gonzaliana, los negocios donde se vende mercancía extraña son relativamente frecuentes, como lo recuerda en su ensayo “Dobles en un panorama soñado”, en el que reflexiona sobre el doble siniestro en varias obras. Una de ellas es *Nußknacker und Mausekönig* (*El cascanueces y el rey de los ratones*) de Hoffmann, de la cual comenta lo siguiente: “Los adultos sensibles encuentran algo turbador en los maniqués, figuras de cera y autómatas” (González, 2009: 78). Al respecto cabe recordar la tienda de antigüedades de Mefisto en “Rudisbroeck y los autómatas”, donde se venden objetos inusuales, y que justamente es atendida por Mefisto, el doble de Johan Rudisbroeck.

“El caminante” gira alrededor de otro comercio singular:

Al salir de la tarde de la zapatería con los zapatos puestos, nunca sospechó que se trataba del par de zapatos que lo llevaría al Paraíso [sic]. (González, 2019: 262)

A primera vista, la adquisición parece benéfica para el comprador. No obstante, despierta una sensación turbadora: si la entrada está garantizada por conseguir los zapatos, entonces cualquier sujeto, sin importar sus virtudes o vicios, puede alcanzar el paraíso. El corolario es que la moral tiene valor y hasta precio. Por eso el título sobresale por su ambigüedad: el caminante puede tratarse del usuario, los zapatos o bien de ambos.

D) Repetición de situaciones

A diferencia de los demás temas del inventario siniestro cuya expresión resulta negativa, la repetición de situaciones, según Trias (2016: 43), puede ser benéfica o perjudicial: si la repetición queda sospechada, es placentera; en cambio, si resulta incuestionable, produce horror o fatalidad. Claramente, González se interesa por la segunda reacción. Los dos microtextos elegidos en este subapartado desencadenan una sensación de perturbación y fatalidad.

“Relación de un esclavo” es una alegoría kafkiana:

Construyen el pozo de Babel.
Franz Kafka.

Esa mañana, por fin, llegamos al cielo. “Tantos siglos de esfuerzo para nada”, lamentó un arquitecto, luego de golpear con su martillo el cristal transparente que definía, como nunca antes, a los orbes celestes: era más recio que la indestructible piedra de nuestra torre. Aquel vidrio era límpido, pero atrás podía verse, ay, sólo el mismo azul monótono de siempre.

Antes de que emprendiéramos el descenso, el arquitecto que había comprobado nuestros temores quiso tomar un camino más corto, lanzándose al vacío con un grito que permaneció unos instantes mientras, leguas abajo, la mota de polvo que había sido él se disipaba.

Muchos siglos después (treinta o cuarenta más de los que abarcó la construcción de la torre) nos dimos cuenta de su error y, en consecuencia, del nuestro: la tierra firme anhelada por todos no era menos quimérica que los espacios divinos; la caída del arquitecto sería infinita.

Desolados, inmóviles en aquel punto, nos resignamos a esperar a la muerte, considerando preferible un simulacro de tierra firme al pozo sin fondo que, después de todo, era lo único verdaderamente real. (González, 1978: 164-165)

Desde el epígrafe se vislumbra lo kafkiano. Se trata de la traducción a lengua española del fragmento “Wir graben den Schacht von Babel” (Kafka, 1992: 428). Es curioso que se cite este texto en particular, si se toma en cuenta que Kafka ha escrito sobre la torre babélica en diversas partes de su obra, y que el autor checo no constituye una figura tutelar del panteón literario de Emiliano González, como lo son Machen, Lovecraft, Darío o Borges. En efecto, el escritor mexicano rara vez cita o alude a Kafka. Sin embargo, “Relación de un esclavo” destaca en la producción minificcional gonzaliana por el hecho de que se cita al autor y porque se dialoga de manera propositiva con su obra. Quizá el ejemplo más conocido de Kafka sobre el mito babélico sea “Das Stadtwappen” (“El escudo de la ciudad”), relato publicado póstumamente en *La muralla china*, el cual trata de la construcción de la Torre de Babel. Como puede verse, el fragmento que sirve de epígrafe en la minificción descuelga por tratarse de un revés del mito al contrario del relato señalado. Ahora bien, me parece que el fragmento está perfectamente bien elegido, porque el pozo representa lo opuesto de la torre. Si en el mito se buscó alcanzar el cielo a raíz de erigir la torre, ¿cuál es la intención de construir el pozo babélico? ¿Llegar al infierno, los orígenes, o excavar sin fin? Kafka deja la cuestión abierta, pero que haga referencia al “pozo” en vez de la “torre” sugiere otra lectura del mito: la construcción sin objetivo o, dicho de otro modo, la pérdida de propósito.

Además, lo kafkiano emerge por el tono: se arranca con la concreción de la torre y la llegada al cielo; no obstante, uno de los arquitectos se queja de que la empresa ha sido inútil tan pronto como golpea con el martillo la transparencia del cielo, que supera en dureza “la superficie indestructible de nuestra torre”. Así, los esclavos emprenden el descenso. Evidentemente, el narrador es uno de ellos. De ahí el título de la minificción.

La repetición se pone de manifiesto en cuanto el desesperado arquitecto se arroja: nadie puede liberarse del destino, ni lanzándose al vacío, ni llegando a la esperada tierra firme. La caída del arquitecto resulta infinita, porque la muerte no es la salida. Más bien uno se resigna a morir. La ilusión, el simulacro —sentencia el narrador— es lo único que queda. El pozo termina por ser real, como Kafka da a entender en su fragmento portentoso: el pozo revela la irrealidad de la torre y las ínfulas del ser humano por alcanzar la divinidad.

“La ciudad de las memorias” se trata de un homenaje a Lovecraft, un autor caro a González:

Piloteando las pequeñas [naves] de exploración nos internamos por el planeta de los bosques y las nieblas hasta alcanzar las ruinas de una ciudad donde lo curioso de las construcciones nos detuvo. Una enorme estatua de Yamath-Nogoth alzaba al cielo morado sus quinientos ojos, brazo serpentinos y jeroglíficos. Recordé el *Libro del Kraken*, donde se describía esa terrible deidad. Explorando la gran boca de afilados dientes se extravió el robot que me acompañaba y pasé todo el

día observando las construcciones y buscándolo inútilmente. Hice mi fogata bajo columnatas, mosaicos y frisos, y a la mañana siguiente descubrí que la ciudad había desaparecido. El sol brillaba en los contornos de las montañas irregulares y rocas semipreciosas de aquella región. Pasé el día dando vueltas para encontrar al robot y la pequeña nave que [é]ste conducía. En la tarde, al pasar por la región en que había visto la ciudad, volví a verla. Por lo visto, la ciudad se veía a veces y a veces no. Por la boca de la estatua surgió la pequeña nave con el robot adentro. Volvimos al cohete y al acostarme grabé la información que me suministró el robot. Decía esto: “La boca del dios-monstruo me condujo hacia laberintos internos donde lo extraño e informe de ciertos seres habría helado la sangre en las venas de cualquier humano. Entre surtidores y grutas vegetadas me narraron su historia y solicitaron tu presencia para emplearte en los sacrificios. Según mi memoria artificial, me han programado para ayudar a quienes me construyeron. Sin embargo, debo ser creativo. De modo que los distraje con anécdotas y detalles acerca de nuestro planeta y en la noche entré por primera vez en eso que los humanos llaman el sueño. Allí supe que los habitantes de esa ciudad, los edenios, habían construido en la antigüedad una cultura sólida que debido a la soberbia de los sacrificios fue destruida y condenada a rememorar las viejas vidas, y con el tiempo la fuerza de los recuerdos traía consigo las imágenes de las construcciones y los templos vetustos. Una cierta vida ambigua les era permitida, una relativa solidez al aparecer como los vi cuando accedí a esos secretos con [ó]lo entrar por la boca del dios-monstruo. Eternamente están condenados a rememorar los sacrificios, y así continúan una existencia entre la vida y la muerte como vampiros o fantasmas...” (2019: 143-144)⁴

En primer lugar, cabe conjeturar que una de las ciudades a las que se refiere Lupián en su prólogo a *La ciudad* (en el cual se recoge este texto) es aquella de la que se habla: “El nombre del libro se debe a [...]: 1. A lo largo de la colección se mencionan diferentes ciudades ficticias” (Lupián, 2019: 20). Nótese que los dos términos del título —bosques y nieblas, respectivamente— se señalan de manera explícita en la minificción citada y es razonable suponer que sirven de inspiración para titular el libro.

En segundo lugar, en el texto se combina la ciencia ficción, lo sobrenatural y el horror. El narrador y su robot acompañante exploran el planeta a bordo de unas aves, pero la expedición se interrumpe ante las ruinas de una ciudad. Allí se alza la estatua de la deidad Yamath-Nogoth, una alusión al panteón lovecraftiano de los mitos de Cthulhu. En efecto, uno de los *Great Old Ones* se llama Yamath. La mención del “cielo morado” es otra evocación a Lovecraft y al repertorio de lecturas de González: “En «Días de ocio en el país de Yann», cuento de lord [sic] Dunsany, el humo de las pequeñas ciudades de la jungla se une en la bruma y se vuelve neblina, que pasa a ser morada. [...] Thomas de Quincey y Lovecraft mencionan la neblina morada” (2009: 205). La descripción de la estatua y la mención del *Libro del Kraken* aluden al universo lovecraftiano, rico en monstruos, entidades extraordinarias y un vasto y ficcional acervo bibliográfico: “Las formas

⁴ Es importante aclarar que, al inicio de esta minificción, escribí el término “naves” entre corchetes en vez de “aves”, como se lee en *La ciudad*, porque es bastante probable que se trate de una errata de Lupián. El hecho de que González use el gerundio de “pilotar” al hacer referencia a las “pequeñas aves” consolida esta lectura, aunado a que, más adelante, el robot “conduce” su “pequeña nave”. Si bien la errata no es grave, porque no complica el proceso de interpretación, cabe subrayar que la transcripción de *La ciudad* no es del todo cuidada. Es posible que los ya comentados “Pase usted” y “El caminante” también tengan erratas, en los que se lee, respectivamente, “Confianza” y “Paraíso”. Ambos sustantivos se escriben en mayúscula. A menos que uno consulte los suplementos culturales en los que se publicaron los textos por primera vez, no es posible determinar si la intención del autor fue escribirlos así o no. Cabe añadir que, en su transcripción, Lupián no hace ninguna aclaración al respecto.

tentaculares, obscenas, fálicas, nos hacen pensar en la obra de Lovecraft y en sus alusiones veladas” (González, 2009: 61).

El meollo acontece cuando el robot, que se extravió por un tiempo, emerge de la boca de la estatua —referida como “dios-monstruo” en el pasaje entrecomillado de la minificción— y le transmite al protagonista su experiencia. El androide se entera de que los edenios, los antiguos habitantes de la ciudad, pidieron sacrificar a su compañero humano, aunque el robot los disuade con su pericia narrativa. Por un lado, el sacrificio —practicado a gran escala, como puede inferirse— llevó a esta gente a la destrucción; por otro, hace que el ciclo se perpetúe, o por lo menos es lo que se pretende. Se colige que la estatua provocó el eterno castigo.

Que se remate con la mención de los vampiros y fantasmas en el cierre revela el significado profundo. Además de que estas entidades simbolizan la perpetuidad a la que están sometidos los edenios, pues tienen en común la atemporalidad, la mención puede tratarse de un comentario sobre la ficción misma, sobre todo el uso que suele dárseles al vampiro y el fantasma en el arte, y que pueden llegar a ser repetitivos o hasta rayar en el cliché. Los edenios pueden leerse como personajes tipo a los que se compele a representar sin cesar el mismo papel, y, por consiguiente, se sacrifica su identidad.

E) Imágenes de lesiones o amputaciones

Este tema está directamente relacionado con la pérdida de miembros del cuerpo humano, máxime si son íntimos y personales como los ojos o los órganos sexuales. Si bien no son usuales las minificciones gonzalianas en las que se desarrolle el motivo, “Posesión” descuella por la elipsis y la ambigüedad:

Una a una, todas las partes de tu cuerpo me han abandonado. Volublemente, indiferentemente. Guardo aún la huella de tus manos, de tus piernas, de tus vísceras. Y he contado lo demás, lo que se me ha perdido. No es mucho: podrás notarlo cuando te levantes —luego de un sueño pesado— y la luz del día dé con los huecos y las partes intactas. Prefiero imaginarte así: una pequeña nariz olfateando en el gatillo de un arma de juguete. Lo demás puedes guardarlo, quedarte con tus tobillos y tu imaginación. Puedes decir que te he saqueado. Así, cuando te vayas toda y no me pertenezcas, no serás ya de nadie, porque ningún otro querrá llevar consigo a la nada, ni los trozos dispersos de tu cuerpo indivisible.

(Prometo devolver tus pertenencias —sin que falte una sola— con la condición de que me ayudes a unir las.) (González, 2021b: 44)

Más que tratarse del encuentro de los amantes, el texto se centra en las consecuencias. El hecho de que se haga tal hincapié en los miembros, sugiere que se cometió asesinato y que, por si fuera poco, el narrador desembró al amante. Ahora bien, como en “Muerte en el Sena”, González hilvana los sucesos a la inversa de lo que se lee, de manera que se abre con el despecho del relator. Por ello el primer verbo es “abandonar”, lo que se consolida por medio de los adverbios enunciados inmediatamente después. El giro acontece en la enumeración. Es comprensible que el personaje conserve el recuerdo de haber tocado las manos y piernas del amante, ¿pero por qué hace mención de las vísceras, si son órganos internos?

A partir de entonces emerge la ambigüedad señalada. La minificción es un constante ir y venir entre dos posibilidades: el narrador mató (y mutiló) al otro, o bien no lo hizo. De lo que no cabe duda es de que se habla del cuerpo del amante y, sobre todo, de sus partes. Subyace una cierta intención de diseccionar al otro al describirlo con tal detalle. Por ende, destaca la riqueza de imágenes siniestras de las (potenciales) amputaciones, pero lo que resulta más significativo, desde mi punto de vista, no es lo que señala Trías a partir de Freud; es decir, que los miembros “producen un vínculo entre lo siniestro y lo fantástico cuando el ser despedazado es un ser vivo aparente” (2016: 44), sino la indeterminación. La posesión a la que se alude a lo largo del microtexto es más compleja de lo que parece: el amante es el que posee al otro, y no el narrador, como podría pensarse. Por consiguiente, el narrador promete devolver al otro lo que era suyo, siempre y cuando colabore. Nótese el tono confesional del párrafo de cierre, que además se consigna entre paréntesis, incluyendo el punto final, como si el personaje hablara en voz baja.

F) Ambivalencia entre lo real y lo fantástico

He dicho que este tema es el que se manifiesta con más frecuencia en las minificciones gonzalianas. Ahora bien, la ambivalencia en cuestión se da por hecho en vista de la brevedad inherente de la minificción. Algo similar se observa en otros microtextos, como los que examiné en el subapartado de seres vivientes y objetos. Más bien lo fantástico se encarna:

Produce, pues, el sentimiento de lo siniestro la realización de un deseo escondido, íntimo y prohibido. Siniestro es un deseo entretenido inconsciente que comparece en lo real; es la verificación de una fantasía formulada como deseo, si bien temida. En el intersticio entre ese deseo y ese temor se cobija lo siniestro potencial, que al efectuarse se torna siniestro efectivo. *Lo fantástico encarnado*: tal podría ser la fórmula definitoria de lo siniestro. (Trías: 44-45, el subrayado es del autor)

Si lo fantástico es notable en la obra global, también lo es en la minificción. Precisamente este rasgo sobresale en “Beata Beatrix” (“Bendita Beatriz” en español). El título y el texto se inspiran en las versiones de la pintura homónima hechas por Dante Gabriel Rossetti de 1864 a 1872:

Menos fieles que las fotografías a color que los prerrafaelitas imprimieron en sueños, los daguerrotipos sepías la corporizan en sus peores momentos. Aquellas carnes olímpicas, bajo el severo terciopelo negro, merecían una eternidad más rigurosa que la de los pinceles: por eso fueron respetadas en la tumba. Cuando Dante Gabriel destapó el catafalco añoso para dar a la imprenta un libro de sonetos escrito por el Ángel tuvo que retroceder, perplejo: Elizabeth, aunque tan pálida como antes, mostraba una incorruptibilidad sobrenatural y sus bucles irradiaban luz propia, como si la Muerte hubiera ocupado el espacio justo para enaltecerse. Manos temblorosas retiraron el manuscrito del pecho virgen y un rizo quedó prendido en la tapa gracias (dicen los médicos) a un óxido perverso. Lo que ocurrió después no figura en los testimonios de la época, y yo lo he recibido de una fuente dudosa: en menos de diez segundos, bajo los efectos de un viento otoñal que se había desatado, el cadáver de Elizabeth adquirió una rigidez de pergamino, la piel cedió su lugar al hueso y, para el asombro, la desdicha y el recuerdo imborrable de Dante Gabriel, un ruiseñor anaranjado que provenía de la mortaja se posó en el manuscrito, tomó con el pico el mechón de cabellos y se perdió para siempre entre los cipreses. (González, 1978: 175-176)

La minificción constituye una écfrasis de la pintura, pero también es una crítica a Rossetti y los prerrafaelitas. Para elaborar la pintura, Rossetti se basó en los bocetos que había hecho de la poeta y artista Elizabeth Siddal (1829-1862), con quien se casó, y que representó el ideal de belleza para los prerrafaelitas, especialmente para Rossetti que la dibujó obsesivamente. Para entonces, Siddal había muerto de sobredosis de láudano. Tenía treinta y tres años.

La primera oración alude a este contexto, porque se señalan a los prerrafaelitas. Se marca un contraste entre las fotografías y los daguerrotipos de Siddal que no reproducen fielmente su imagen. Que se haga referencia a Siddal o Rossetti por el nombre y no el apellido sugiere el aire intimista que permea el texto, aunque también puede tratarse de un cuestionamiento hacia a Rossetti, como se verá a continuación.

En el túmulo, Siddal permanece impoluta y, por ende, hermosa. Hasta la Muerte encarnada en personaje contribuye a embellecerla. Rossetti retrocede al presenciar a la amada, pero se apodera del manuscrito de sonetos de Siddal que tenía entre las manos, y uno de los rizos se queda atorado en la tapa del catafalco. A la usanza borgeana, el narrador afirma que no hay registros de lo ocurrido y hasta cuestiona la versión que está contando. Así, el cadáver se descompone en un instante a causa de las acciones de Rossetti, aunque el ruiseñor toma el cabello y se va volando.

La lectura se enriquece si se contempla la pintura. El retrato muestra a Beatriz Portinari en “La Vita Nuova”, un poema de Dante Alighieri. A Rossetti le gustaba tanto esta composición que la tradujo al inglés. El ave roja simboliza el amor de Rossetti por Siddal; la amapola que tiene en el pico, el láudano.



Dante Gabriel Rossetti, “Beata Beatrix”, óleo sobre lienzo, 86.4 cm x 66 cm, Tate Britain, Londres⁵

El escritor mexicano reconfigura la pintura al cuestionar el trato de Rossetti hacia Siddal. Tal es la crítica que subyace en “Beata Beatrix”. González declara su inconformidad al respecto, como lo dice en “De Elizabeth Siddal a Alice Liddell”:

⁵ Obra de dominio público, disponible en: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/rossetti-beata-beatrix-n01279>.

Elizabeth, que no sabía del todo y que sólo veía como salidas lo pagano o lo católico (un círculo ya extinto), no despertó... por lo contrario: se volvió melancólica, religiosa y aficionada al láudano, droga semejante al alcohol en sus efectos dañinos, producto químico a partir de una flor, la amapola, que no está ahí para que le saquen el juego o la fumen o beban. Elizabeth no despertó, además, porque el medio —el miedo— que la rodeaba, los decadentes caballerescos (o sea, bélicos y machos, no caballerosos), lo pseudo-subversivo de las enfermedades literarias, el vino y el láudano, en fin, enrarecían el ambiente. Los prerrafaelitas la ocultaban al utilizarla como modelo, la deseaban quieta, entre flores y agua, pero en un contexto ofélico, de tragedia. La falta de drogas benéficas, como la mariguana, empeoraba el asunto. Sin embargo, Elizabeth era otra. Y ahora, por fin, Elizabeth está despierta. (1987: 125)

La minificción tiene un tinte reivindicatorio que no cae en lo panfletario, puesto que la crítica es profunda. Es claro el interés de González por Siddal: “En *Los sueños* figura también Elizabeth Siddal, en el cuento «Beata Beatrix»” (1987: 132). En este microtexto sobresale la intertextualidad, porque se hace ficción de “algún aspecto biográfico o pseudo biográfico, del autor del hipotexto: convertirlo en personaje, reflexionar sobre los límites de la ficción u otro propósito creativo-ensayístico” (Rodríguez, 2020: 75). Lo fantástico siniestro revela a otro Rossetti, uno con intenciones deshonestas, que se apropia del material de su amada en vez de pintarla o componerle versos. También se reivindica a Siddal, cuya belleza resulta inaprensible en la vida y la muerte. Se nota aquí la preeminencia de la muerte, uno de los elementos constitutivos de lo siniestro gonzaliano según Olvera.

“Melusina” también es un texto protagonizado por una entidad femenina:

Yo, que siempre me vi obligado a optar por las sombras, fantasmas de negro corazón, bebí el agua que brota en los musgos del jardín de Melusina, la bella ordenadora de ritos, para evaporar mis obsesiones nocturnas en la caída de sus cabellos solares. Perseguí el vuelo de su sombra musical hasta los bordes, llenos de liquen, de la fuente encantada. Se encendió entonces una lámpara o un cometa. Una serpiente divina, enroscada en las formas voluptuosas de la hechicera, narró una historia aterciopelada de ladrones en patios llenos de perfume. La princesa Melusina, jugando con piedras preciosas, acostada bajo el sol, desnuda, entregaba su cuerpo de niña a las miradas de un paje encadenado.

Las colas luminosas de los pavorreales fueron eternizadas en constelaciones, que podemos apreciar en este libro de encuadernación opulenta, obra de un portugués, y las raras gemas letales de la princesa son ahora lo que llamamos la Luna de los Sabios, diadema sideral que actualmente conserva en el atrio número quince del Templo Equivocado. (González, 1986: 20)⁶

Desde luego, la minificción constituye una reescritura de la leyenda del hada Melusina (una de cuyas versiones conocidas es la de Jean d’Arras) y por tal razón el título se considera narrativo (Vizcaíno Mosqueda, 2022: 86). La mención de este nombre condensa la historia que sirve de hipotexto. González se centra en el narrador, que bebe del pozo de Melusina, como lo hizo el rey Elinas al encontrar a la madre de Melusina, el hada Persine, cerca de un pozo. El narrador contempla a Melusina mostrar su desnudez al paje. En la leyenda ocurre lo contrario, porque

⁶ Debido al escaso tiraje de *La inocencia hereditaria*, González (1989: 473) afirma reproducir la totalidad de esta obra y corregir las erratas en *El libro de lo insólito*. En lo que respecta a “Melusina”, publicado originalmente en *La inocencia hereditaria*, no hay variante alguna entre el original y el texto recogido en *El libro de lo insólito*.

Raymondin de Lusignan, que se enamora de Melusina y con quien engendra descendencia, la ve bañarse un sábado, con lo cual rompe la promesa que le hizo a Melusina de jamás verla en ese día. Como se sabe, Melusina fue hechizada por su madre y convirtió la mitad de su cuerpo en serpiente y le advierte que aquel con quien se case no debe verla en esas circunstancias, si es que desea recuperar su forma original. En “Melusina”, el registro es férico y erótico. El narrador se embelesa con el personaje femenino y el clímax acontece cuando él contempla a la mujer mostrarse al paje. Es llamativo que sea la serpiente la que narra una historia, porque el narrador no siente temor de que Melusina sea en parte una víbora, como sucede en la leyenda. González hace hincapié en los atributos del ser sobrenatural, que resulta fascinante a los ojos del narrador. Además, el cierre explicita el proceso de recepción, porque la voz del narrador cambia al plural de primera persona (“que podemos apreciar”), y por ello indica que la leyenda puede disfrutarse en el libro de bella encuadernación.

En “Impresión [I]”, los caballos experimentan una transformación:

Después de tomar el sol bajo los troncos delgados de aquella selva, los caballos quedaron llenos de rayas, convertidos en cebras. (González, 2019: 251)

En esta minificción cromática y de viso poético, González reviste de sentido los sustantivos. Cada uno de ellos remite a un color, lo que remarca la metamorfosis. Así, el tono cálido del sol y los colores vibrantes de la selva ocasionan la mutación de un solípedo en otro, y se evoca un mito de creación, en este caso, el origen de las cebras.

En “Tamiz”, el cambio se produce en la gente:

De cierta casa de los espejos, los asistentes salen convertidos en monstruos infelices y sus reflejos originales gozan inefables en un edén de espejos. (González, 2021: 239)

Si, por un lado, los que entran salen como monstruos; por otro, los reflejos de los asistentes celebran dentro de los espejos. Es un ejemplo de transformación doble, pues cambian ambos tipos de personajes. El autor alude veladamente a la etimología de monstruo como aquello que se muestra. Se revela la verdadera condición tanto del espectador (desdichado) como de su reflejo (gozoso). Resulta significativo, además, el título, en vista de que el tamiz es aquel instrumento que sirve para separar o hacer una criba de distintos materiales. González parece decirnos que la acción de pasar algo por el tamiz revela lo oculto y, por extensión, la esencia del individuo.

El erotismo no está ausente en las minificciones de seres monstruosos:

Estaba tan aburrido, que las imágenes proyectadas por el *fantasmatoscopio* empezaron a variar y adoptar posturas audaces en grupos amorosos. (“Consuelo”, 2019: 250, el subrayado es del autor)

El título “Consuelo” cobra pleno sentido hasta que se lee el cuerpo del texto, y se comprende por qué el narrador siente consuelo luego de haber estado aburrido. Es un ejemplo de título temático, que “[aporta] una nueva información sobre el eje de la narración, como añadido o desarrollo sucesivo” (Rodríguez Gándara, 2011: 67-68), o bien, de título narrativo (Vizcaíno Mosqueda, 2022: 84-86). En vez de sugerir o describir, está contando algo. Así, la percepción y perversión es

central, ya que al sujeto le consuela ver a los fantasmas adoptar posiciones lúbricas, aunado al curioso neologismo, el “fantasmacospio”.

Las siguientes dos minificciones tratan sobre el arte de los seres sobrenaturales:

Los seres del bosque anotan sus poesías en las hojas estivales que el viento del otoño lee antes de dispersarlas por los caminos. (“Versos”, 2019: 241)

El ser amorfo y gigantesco, en un planeta lejano, oprime las teclas de una gran máquina de escribir, donde cada luminosa tecla es una palabra que un ojo ve y un tentáculo que toca.

Por uno de los costados del aparato surge una resbalosa hoja de papel con un poema cósmico y exuberante que los millares de bocas de otro ser leen en voz alta. (“El poema”, 2019: 257)

Como se ha mencionado, en Emiliano González es común la pluralidad de registros y modalidades. Por su contenido, “Versos” es maravilloso y “El poema” es ciencia ficción. En ambos textos sucede el acto literario, es decir, los personajes escriben y leen. Los títulos de los dos textos remiten a la poesía y, más aún, en ambas minificciones las hojas son una sinécdoque de la creación, el medio de expresión de diversos seres. Aunado a ello, el uso del espacio y el proceso de recepción (el acto de lectura) estimulan el desarrollo de cada miniatura.

En “Versos”, la escena es jovial, ya que el viento otoñal lee los poemas grabados en las hojas del verano antes de dispersarlos, quizá porque le gustaron o porque le desencantaron, pero esta apacibilidad despierta lo siniestro: ¿por qué los seres del bosque escribirían poesía? En “El poema”, la situación es ominosa. Tanto el personaje escritor como el personaje lector son monstruosos debido a la variedad de sus atributos y miembros. Así, el primero carece de forma definida, es enorme, tiene ojos y tentáculos, y el segundo tiene miles de bocas. Destaca la máquina igualmente monstruosa, apta para aquellas entidades, de gran dimensión y cuyas teclas luminosas ostentan palabras en vez de caracteres. El texto evoca, una vez más, a Lovecraft.

Conclusiones

Como espero haber mostrado, las minificciones de Emiliano González son ricas, variadas y de una notable calidad. Debido a que forman parte de la obra global y no pertenecen a un período concreto, no deberían de considerarse un aspecto secundario de su obra. Tal es así que González jamás dejó de escribirlas a lo largo de su trayectoria. Leer sus minificciones, comentarlas e interpretarlas contribuye a conocerlo más a fin de adentrarnos en un camino inusitado de su densa y minuciosa obra. Sus miniaturas nos permiten definirlo. No es de sorprender que González escriba minificción, si durante toda su vida cultivó el cuento y la poesía, dos géneros breves por excelencia.

Para el autor, la minificción es un medio adecuado de expresión que se amolda nítidamente a sus ideas e intereses. Por esta razón muchos tópicos, temas, registros, modalidades y recursos que son típicos en sus cuentos, poemas y novelas se manifiestan en esta forma ficcional. Con objeto de aportar una lectura de los microtextos gonzalianos, planteé que se produce un efecto inquietante o siniestro. Las minificciones inquietantes tienen en común desencadenar una sensación de

extrañeza, y resulta útil leerlas a partir de la narratología no natural, habida cuenta de que los animales, las plantas y otras entidades son relativamente frecuentes como narradores o personajes.

Sin duda, las minificciones siniestras sobresalen en el panorama microficcional del autor. En este caso, el inventario freudiano es una valiosa herramienta hermenéutica para comentar por qué ciertos temas y motivos destacan sobre otros y qué se quiere decir con ello. Su pertinencia ha estimulado a que Trías reflexione sobre el asunto desde una visión amplia y filosófica, y también ha contribuido a que Olvera examine la expresión de lo siniestro en Emiliano González. En mi caso, me concentré en analizar este tipo de minificciones, sin desestimar, por supuesto, los textos inquietantes, que, ciertamente tienen un lugar en el repertorio de miniaturas del autor. Me parecería empobrecedor afirmar que sus minificciones son principalmente siniestras si se considera la diversidad de estilos y registros que caracteriza la pluma gonzaliana.

En lo que concierne a la brevedad siniestra, llama la atención la preeminencia de lo fantástico, seguido de los seres vivientes u objetos y la repetición de situaciones. Todos estos elementos emergen a la vez en la obra global, junto con el individuo siniestro, el doble y hasta las imágenes de lesiones o amputaciones. Es de esperar que la frecuencia de temas aumente en los cuentos, novelas y poemas por el desarrollo más dilatado de otros géneros en contraste con la minificción.

La interpretación de lo inquietante y lo siniestro, sus gradaciones y tonalidades, pone de relieve la importancia de estudiar las minificciones del autor. La gran cantidad de criaturas, monstruos y situaciones anómalas o extraordinarias, así como los seres humanos, vivos o vivientes que desentonan, incomodan o que provocan la desgracia, estimulan a que el lector sienta que algo se oculta en tan pocas palabras, que detrás de la miniatura algo está acechándonos.

Bibliografía

- ALBER, Jan (2011): "The Diachronic Development of Unnaturalness: A New View on Genre." En Jan Alber—Rüdiger Heinze (eds.): *Unnatural Narratives—Unnatural Narratology*. Berlín, De Gruyter: 41-67. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110229042.41>
- ALBER, Jan—HEINZE, Rüdiger (2011): "Introduction". En --- (eds.): *Unnatural Narratives—Unnatural Narratology*. Berlín, De Gruyter: 1-19. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110229042.1>
- ANDRES-SUÁREZ, Irene (2007): "El microrrelato: caracterización y limitación del género". En Teresa Gómez Trueba (ed.): *Mundos mínimos. El microrrelato en la literatura española contemporánea*. Gijón, Cátedra Miguel Delibes—Llibros del Pexe: 11-40.
- GONZÁLEZ, Emiliano (1973): *Miedo en castellano. 28 relatos de lo macabro y lo fantástico*. México, Ediciones Samo.
- (1978): *Los sueños de la bella durmiente*. México, Joaquín Mortiz.
- (1986): *La inocencia hereditaria*. México, Ediciones Mester.
- (1987): *Almas visionarias*. México, Fondo de Cultura Económica.
- (1988): *La habitación secreta*. México, Fondo de Cultura Económica.

- (2009): *Ensayos*. México, Fondo de Cultura Económica.
- (2019): *La ciudad de los bosques y la niebla. Textos recuperados*. Guanajuato, Universidad de Guanajuato.
- (2021a): *De un mundo a otro. Textos recuperados*. México, Penumbría.
- (2021b) [1973]: *Prosas artificiales*. México, Penumbría.
- GONZÁLEZ, Emiliano—ÁLVAREZ KLEIN, Beatriz (1989): *El libro de lo insólito*. México, Fondo de Cultura Económica.
- GUTIÉRREZ PIÑA, Claudia L. (2021): “La *Autobiografía* de Emiliano González: un enunciado ético”. En Rogelio Castro Rocha—Claudia L. Gutiérrez Piña (eds.): *Autobiografía*. Guanajuato, Universidad de Guanajuato: 49-68.
- KAFKA, Franz (1992): “Wir graben den Schacht von Babel”. *Nachgelassene Schriften und Fragmente II*. Frankfurt am Main, S. Fischer: 484.
- LEAL, Luis (2010): “El cuento fantástico (segunda parte)”. *Breve historia del cuento mexicano*. México, Universidad Nacional Autónoma de México: 282-284.
- LUPIÁN, Miguel (2019): “Rasgar la cortina de zarzas”. En Emiliano González: *La ciudad de los bosques y la niebla. Textos recuperados*. Guanajuato, Universidad de Guanajuato: 9-22.
- MONTERROSO, Augusto (1991): “La literatura fantástica en México”. En Enriqueta Morillas Ventura (ed.): *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Madrid, Siruela: 179-187.
- OLVERA VÁZQUEZ, Jorge (2021): *Aquelarre en los bosques narrativos. La poética de Emiliano González*. México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- PERUCHO, Javier (2020): “Archivo del microrrelato mexicano. Fuentes para su estudio (1917-2020)”. *Conceptos*, 1: 129-171. DOI: <https://doi.org/10.46608/conceptos2020a/art8>
- QUIRARTE, Vicente (2009): “Emiliano González: defender el lado oscuro para llegar a la claridad”. *Revista de la Universidad de México*, 63: 32-34.
- RICHARDSON, Brian (2011): “What Is Unnatural Narrative Theory?” En Jan Alber—Rüdiger Heinze (eds.): *Unnatural Narratives—Unnatural Narratology*. Berlín, De Gruyter: 23-40. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110229042.23>
- RODRÍGUEZ, Adriana Azucena (2020): *Permanente fugacidad. Ensayos sobre minificción*. México, Universidad Autónoma Metropolitana.
- RODRÍGUEZ GÁNDARA, Frida (2011): “Los elementos paratextuales o títulos. Un acercamiento al análisis literario de la minificción”. En Ángel Acosta Blanco (comp.): *Ensayos de minificción*. México, Universidad Nacional Autónoma de México: 65-74.
- RODRÍGUEZ RAMÍREZ, Milton (2019): *Visiones de lo siniestro y estética fragmentaria a partir de Emiliano González*. Zacatecas, El gatito espejo—Universidad Autónoma de Zacatecas.
- ROSSETTI, Dante Gabriel (1864-1872): “Beata Beatrix”, óleo sobre lienzo, 86.4 cm x 66 cm. Londres, Tate Britain.
- SÁNCHEZ CARBÓ, José (2015): “El cuento mexicano reciente en el sistema literario (1970-2014): Las contradicciones de una práctica masiva”. *Cerrados*, XXIII/38: 195-215.

TRÍAS, Eugenio (2016): *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona, Editorial Ariel.

VILLADA, Disa (2020): “Emiliano González. *La ciudad de los bosques y la niebla. Textos recuperados*”. *Criticismo*, 33-34: 30-31.

VIZCAÍNO MOSQUEDA, Laura Elisa (2022): “Formas de intitular minificciones”. *Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve*, 15: 76-88. DOI: <https://doi.org/10.24029/lejana.2022.15.3555>

© Julio María Fernández Meza



<http://ojs.elte.hu/index.php/lejana>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Español, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C