

## Salarrué y la minificación

### *Salarrué and Minification*

**Ricardo Roque Baldovinos<sup>1</sup>**

Universidad Centroamericana José Simeón Cañas  
El Salvador

[rroque@uca.edu.sv](mailto:rroque@uca.edu.sv)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7785-8337>

Fecha de recepción: 1 de septiembre 2025

Fecha de aceptación: 4 de noviembre de 2025

No pretendo proponer a Salarrué como “antecedente” o “preursor” de la minificación.<sup>2</sup> Me interesa más bien aprovechar releer a Salarrué desde la minificación, desde el establecimiento de una práctica y un género literario novedosos, surgidos después de su muerte. Con ello pretendo “descanonizar” a Salarrué. Descanonizar, palabra al uso en los estudios literarios, no sólo significa ampliar el listado de obras frecuentadas por los planes de estudio escolares y universitarios, sino enfrentar y renovar las lecturas establecidas, que se repiten hasta la saciedad y que constituyen el principal obstáculo para dialogar con los textos consagrados por el canon. Estas lecturas son preconceptos que fácilmente se convierten en prejuicios. En el caso de Salarrué, se vuelve imperativo librarlo de etiquetas tales como de la de costumbrista, no sólo reductivas e improductivas, sino falsas, como lo hacen Bernal Herrera (2009) y Martha Elena Munguía Zatarain (2002) al situarlo con acierto dentro de las vanguardias, ya que se apropió de las innovaciones formales de estas en su abordaje de temáticas de carácter autóctono o vernáculo.

¿En qué sentido, pues, nos puede ayudar entonces el concepto y la práctica de minificación a comprender mejor la novedad de Salarrué? En mucho, si comprendemos a la minificación, no como una nueva preceptiva, sino como una comprensión actualizada de lo literario en el ecosistema cultural contemporáneo. Porque la minificación como narración minimalista es una lúcida intuición sobre el funcionamiento de nuestro mundo y como este está constituido por la circulación incesante de los relatos que lo atraviesan. De este enjambre intertextual, de la saturación ruidosa de la tesitura de nuestra experiencia, la minificación nos ayuda a discernir practicando la interrupción del flujo de historias y comprimiéndolas en su máxima condensación posible, extrayendo así al relato en su dimensión fractal (Ette, 2009, p. 25). Su operación básica es pues extraer la célula básica de las narrativas que se reproducen y viralizan las narrativas en este entorno y crear nuevos sentidos a contracorriente. Por ello, más interesante que pretender

1 Profesor del departamento de Filosofía de la Universidad Centroamericana José Simeón Cañas de El Salvador. Autor de los libros *Arte y parte* (2001), *Como niños de un planeta extraño* (2012), *El cielo de lo ideal* (2016) y *La rebelión de los sentidos* (2020). Director de *Realidad, revista de ciencias sociales y humanidades* de la Universidad Centroamericana José Simeón Cañas.

2 El presente trabajo es la ampliación de una ponencia que se expuso el 19 de octubre de 2024 en el Cuarto Encuentro Centroamericano de Minificación. Empleo la designación de género que se adoptó en el congreso. Otros críticos lo denominan microficción o microrrelato. Para una visión más amplia de la minificación en Centroamérica remito al artículo de Alberto Sánchez Argüello (2023).



que Salarrué escribió o anticipó minificiones, más interesante que contar páginas o palabras, es explorar si la lógica de la minificación anima su creación.

Encontramos al Salarrué innovador de las formas narrativas breves en al menos dos de sus obras que, en un sentido estricto –si atendemos al momento de su escritura y no de la publicación de sus ediciones más difundidas– fueron contemporáneas. Me refiero a *Cuentos de barro* y *Cuentos de cipotes*. Insistimos de nuevo, *Cuentos de barro* no es costumbrista. Salarrué no elaboró “cuadros de costumbres”, forma decimonónica que supone una separación nítidamente del lenguaje culto del narrador y el balbuceo bárbaro de los personajes enmarcados. Supone así una jerarquía entre lo “letrado” y lo “popular”. *Cuentos de barro*, en cambio, juega a transgredir ese límbo. Lo popular no sólo es el color local que aporta notas de humorismo condescendiente, es la potencia lírica de la que brota un nuevo lenguaje, una nueva poesía. Pero es algo más. Como nos muestra Martha Elena Munguía Zatarain, Salarrué no sólo deja atrás el “cuadro de costumbres” sino reinventa la forma del cuento moderno –el género de la brevedad y la sorpresa– aplicando dos operaciones: la densificación lírica y la fragmentación y reducción de la forma con el recurso de la elipsis.

El uso sistemático de la metáfora y la elipsis forman el dispositivo con que Salarrué se sitúa ante su tiempo, definido por el choque cruel de la modernidad que devora los mundos tradicionales. Todo lo hace recreando irónicamente una aparente ingenuidad inadvertida de la voz que nos lo refiere. Este procedimiento lo podemos ver en “Semos malos” o en otros cuentos célebres como “La honra”, “La repunta” o “La brusquita”. Pero, por motivos que se harán evidentes más adelante, quisiera recordar uno aparentemente menos trágico, “Noche buena” (famoso por el “para vos nuay” que retoma Roque Dalton en el poema que dedica a Salarrué) que nos sitúa en ese primer encontrón del remoto mundo campesino con la sociedad de consumo. El deseo de la madre de familia de llevar juguetes nuevos a sus hijos y cómo ello la lleva a olvidar que, en su comunidad campesina, el arte y la vida son una sola cosa, y donde las guitarras ríen cuando sale ilusionada del caserío y retorna a él con las manos vacías.

*Cuentos de cipotes*, por otra parte, es un libro muy apreciado por los lectores, pero bastante descuidado por la crítica, quizás por su “ilegibilidad” al recrear de manera densa el habla popular, a la manera del *Finnegans Wake* de James Joyce, lo hace incomprensible para lectores no familiarizados con El Salvador. Para la aproximación que proponemos, podemos comenzar por decir que, contrario a lo que afirma el canon, *Cuentos de cipotes* no es un libro sobre el campo. Es un libro que transcurre en escenarios distintos: rurales, semiurbanos y urbanos. Con ello pretende abarcar toda la gama de espacios que constituyen al país. Ello se pone en evidencia en la introducción del volumen, “¿Qué hay en *Cuentos de Cipotes*?” (Salarrué, 1995, pp. 9-12), en que el autor al presentar el experimento literario a los lectores esboza su escenario de origen:

En un lejano atardecer, en el cruce de tres caminos, nos hallábamos esperando algo el adulto, el niño y yo [...]. Era el adulto un polizonte del tráfico; estaba allí para saber lo números de los vehículos que entraban y salían de la ciudad; estaba, además, para decir requiebros a las muchachas de servidumbre que acertaban a pasar. (Salarrué, 1995, p. 11)

El autor nos lleva a los linderos de la urbe. El adulto, el policía, ejerce una función de vigilancia sobre quienes transitan y, de paso, abusa de su cargo, para asediar a las jóvenes que pasan del espacio urbano a su entorno inmediato, que no es exactamente el campo, sino una zona intermedia, de cruce de caminos, pero también de traslape de fronteras sociales y de lenguaje. Mientras el policía cumple su deber de poner a cada uno en su lugar, el niño, de manera espontánea, hace labor de zapa, al proferir “su cuento con todas las interrupciones propias del cuento del niño, que es un cuento que da sus propias alas, se atiza y se ríe de sí mismo” (Salarrué, 1995, p. 11).

Es un hablar, un narrar, que el policía ignora con desdén pero que tiene una fuerza especial, pues desordena la seriedad opresiva del mundo adulto. Y es el alter ego del autor, quien logra percibir ese sutil pero efectivo poder: “¡Yo te oía, yo gozaba tu cuento loco, yo te aplaudía la

tontería inimitable, esa inimitable tontería que es tu tontería y mi tontería encantadora!" (Salarrué, 1995, p. 11).

La tontería del niño es como el "idiota" o *ilota* para los griegos, que designa a quien es ajeno a la *polis* (la ciudad griega), pero vive dentro de ella, que pasa desapercibido, pero la transforma desde dentro. Es también la tontería de Mishkin, el príncipe idiota de Dostoevski, quien no comprende las reglas del mundo y, precisamente por ello, al actuar, pone en evidencia la locura del mundo que se pretende cuerdo. Esa fuerza disolvente del orden, pero afirmativa de la vida, es la que Salarrué busca recoger en la nueva forma: "¡Yo cogía de allí en mi corazón la estúpida carambada deliciosa que es el cuento de cipotes, que aquí distribuyo para todos los aburridos polizontes del mundo!" (Salarrué, 1995, p. 11).

El cuento de cipotes práctica, pues, la interrupción de la saturación intertextual del mundo, y la transforma en juego, desde la experiencia marginal, desde su mirada al sesgo a lo que se nos impone como normal y racional. Este juego lo podemos ver de manera bastante clara en "El cuento de lo que quiero y no quiero, las magiconerías y otras tonteras", del cual el cineasta Ricardo Barahona ha realizado una espléndida animación.<sup>3</sup> Este relato nos presenta la extracción del fractal, en este caso, del esquema narrativo simple que está a la base de toda narración: el deseo, que se manifiesta como el «querer tener», el deseo de posesión. Pero luego esta se somete en el duelo verbal de la Firulina y la Cocolina, las dos niñas protagonistas, a un proceso recursivo de versiones, reversiones e inversiones, llevado al extremo por un vuelo incontrolable de la imaginación de las amigas, que terminan transformando el deseo de posesión en algo distinto.

La primera ronda de intercambios es sobre "querer tener". Con el correspondiente espíritu de competencia, Cocolina se guarda su deseo para desear algo mejor que su amiga. Su disputa por el "querer tener" se aplica a la casa de muñecas. Para Firulina es una casa de muñecas que le responde con una voz que la trata de "grande", le hablan de usted y con cortesía: "¿Qué quería la que toca?" (Salarrué, 1995, p. 73). A lo que Cocolina agrega otros detalles de ese querer ser aún más: la criada que la trata como a una señorita bien, la "niña Colina", y se convierte en una de las muñecas rubias, que chismean entre ellas de las vecinas, "las niñas de enfrente", y de sus novios. Es el deseo de ser rica como las niñas de enfrente; pero también de ser rubia y ser grande como para hablar de novios. Firulina descalifica el deseo de Cocolina por su falta de "verosimilitud". Dice que son "cosas que no pueden ser", y lo atribuye a que esta última no es lo suficientemente "grande".

El siguiente deseo de Cocolina es el de la "arcancia" que transforma centavos en reales. Nuevamente la reprende su amiga por su falta de realismo y la descalifica del juego por desear cosas mágicas, las "magiconerías". De ese reproche, se defiende Cocolina aplicando el sentido común más lapidario de resignación a la pobreza: "más magiconería es estar queriendo tener y ni tiene uno nada" (Salarrué, 1995, p. 73).

Viene entonces una variación del esquema: el deseo de tener en negativo. El no querer tener. Que pareciera ser el único deseo que se permite a quienes nada tienen. En esta ronda del duelo verbal, Cocolina enuncia el primer no-deseo: el "gran chuchío con rabia en el estómago" (Salarrué, 1995, p. 73). Firulina, obsesionada con insistir en el sentido de realidad, traduce lo figurado a lo literal: "eso es los que tienen hambre", padecimiento de la pobreza.

Firulina pretende entonces superar a su amiga con su propio deseo en negativo: "no tenerbolejabón en el galiyo" (Salarrué, 1995, p. 74), a lo que Cocolina sigue a su vez con el juego de traducir lo figurado a lo literal: "eso es tener güegüecho", que se refiere a tener bocio, una condición de hipertrofia de la tiroides por carencia de yodo, otro estigma de la pobreza. Pero en la defensa de su no deseo, Firulina recurre a algo nuevo, el poder del lenguaje imaginar mundos ya sin ninguna restricción de referente, cuando se detiene a describir las bombas de jabón: "bombas de vidrio de espuma con aigre adentro y colores que van volando" (Salarrué, 1995, p. 74).

3 Se puede acceder a esta animación por medio del sitio web del Museo de la Palabra y la Imagen, en el siguiente enlace: [https://archivomesoamericano.org/media\\_objects/db78tc01m](https://archivomesoamericano.org/media_objects/db78tc01m)

Es precisamente este poder ya irrestricto de la imaginación en el lenguaje el que se pone en práctica en el tercer momento del duelo: "el querer y el no querer". Ello se ve en la intervención de Cocolina: no querer tener "unos dientes de quitar de noche", es decir una dentadura postiza. El querer es para asustar "al que uno le da la gana" y no ser después de muerto "calavera de dientes pelados". El no querer es por miedo a la oscuridad y para que no se reían con ella dentro de un vaso.

La intervención de Firulina, la grande y más seria, la supera en desmesura. No querer "una lamparita en el fundiyo como las luciérnagas" (Salarrué, 1995, p. 74). El querer es para que "la saquen en carroza de columbrón" y para no "necesitar candela para ir al común [la letrina] y espantar a las cucas" (Salarrué, 1995, p. 74), es decir a las cucarachas. El no querer es para que cuando su papá le pegue no se queme las manos, deseo terrorífico de la naturalización y aceptación de la violencia en la crianza de los niños que, sin embargo, tiene un lado más jocoso cuando dice que con la lamparita la iban a regañar en el cine e iban a gritar "i que se calle el jundío esa muchachita diadelante que no deja ver bien!" (Salarrué, 1995, p. 74). Este último intercambio en que las amigas compiten en el tamaño de lo disparatado es el que sella su complicidad. Se rién a carcajadas, se empujan y salen agarradas de la mano. Las pone en plano de igual, pues Firulina desiste en imponer su sentido de realidad, desde su posición de "niña grande".

En el despliegue recursivo del esquema fractal del deseo a través de torsiones y distorsiones, *Cuentos de cipotes* nos da una mirada a su presente y al nuestro, de la mirada al sesgo del mundo adulto -de los polizontes- donde la ambición, el deseo de posesión, pone en movimiento la angustia de un mundo despiadado. El cuento nos presenta la reducción al absurdo desde la mirada al sesgo que se sitúa en la posición de máxima marginalidad: dos niñas pobres que habitan en las orillas de la ciudad. En un mundo que se ve a afectado por la pulsión consumista aún en sus rincones más lejanos, como en "Noche buena" de *Cuentos de barro*, el juego fractal con la célula narrativa básica de la compulsión de tener lo hace estallar como las pompas de jabón de la garganta imaginaria de Firulina. Y de esta manera, las niñas descubren que más importante que poseer objetos es el poder de creación infinita del lenguaje, en pocas palabras la poesía, que incluso a ellas, en su pobreza y marginación, les pertenece.

Con este breve y apresurado ejercicio de lectura, he intentado mostrar cómo la minificación nos permite rescatar a Salarrué de los empolvados catálogos del canon literario y atisbar así el juego innovador que ejercita sobre la tarea de escribir.

Al descubrir este juego, quizá podamos comprender lo su palabra aporta de vitalidad a nuestro tiempo.

## Referencias

- Herrera, B. (2009). Modernidad y modernización literaria en Centroamérica, en V. Grinberg y R. Roque Baldovinos (Eds.), *Tensiones de la modernidad: el modernismo al realismo* (pp. 3-34). F&G Editores.
- Ette, O. (2009). *Del macrocosmos al microrrelato*. F&G Editores.
- Munguía Zatarain, M. E. (2002). La construcción del universo poético en Cuentos de barro de Salarrué. *Istmo, revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*. <http://istmo.denison.edu/n03/articulos/universo.html>
- Salarrué. (1995). *Cuentos de cipotes*. Dirección de Publicaciones.
- Sánchez Argüello, A. (2023). Minificación centroamericana: una primera mirada a la génesis y los rasgos propios del formato narrativo breve de la región. *Revista Ístmica*. (31), 85-115. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8751485>