

# Una selva tan infinita

*La novela corta en México (1923-2017)*

Volumen IV



EL  
ESTUDIO

# Una selva tan infinita

*La novela corta en México (1923-2017)*

Volumen IV



COORDINACIÓN  
GUSTAVO JIMÉNEZ AGUIRRE

EDICIÓN  
GABRIEL M. ENRÍQUEZ HERNÁNDEZ,  
GUSTAVO JIMÉNEZ AGUIRRE Y RAQUEL VELASCO

ÍNDICE ONOMÁSTICO  
BRAULIO AGUILAR VELÁZQUEZ

TEXTOS DE DIFUSIÓN CULTURAL  
SERIE EL ESTUDIO  
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
COORDINACIÓN DE DIFUSIÓN CULTURAL



DIRECCIÓN DE LITERATURA  
MÉXICO, 2019

Primera edición: diciembre de 2019

Diseño de portada: Gabriela Monticelli

DR © De la compilación: Gustavo Jiménez Aguirre y los editores.

DR © De los artículos: cada uno de los autores compilados.

DR © Universidad Nacional Autónoma de México

Av. Universidad 3000, Ciudad Universitaria,  
04510, Ciudad de México, México.

**ISBN: 978-607-30-2931-5**

**ISBN de la serie: 968-36-3758-2**

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio  
sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales

Impreso y hecho en México

### **III. NOVELAS EN EL EXILIO**

## PARA LEER A PEDRO F. MIRET

ALFREDO PAVÓN

Universidad Veracruzana

Vino de allá, de una Barcelona acosada por el franquismo, donde nació el 22 de abril de 1932. Y tras un viaje difícil en el Sinaia, desembarcó, en 1939, en el Puerto de Veracruz, al amparo del asilo político brindado por Lázaro Cárdenas. Después, afincó en la Ciudad de México y en Cuernavaca, Morelos, donde moriría el 22 de diciembre de 1988. Ya por acá, fue arquitecto, dibujante, escenógrafo, guionista de cine, periodista cultural y narrador. En esta última actividad, legó a las generaciones por venir *Esta noche... vienen rojos y azules* (1964), *Prostíbulos* (1973), *La zapatería del terror* (1978), *Rompecabezas antiguo* (1981) e *Insomnes en Tahití* (1989), que, pese a sus cualidades, no conquistaron muchos lectores ni atrajeron las evaluaciones de los críticos y los historiadores literarios, lo que llevó a Gerardo Deniz a afirmar: “en la literatura mexicana del último veintenio, Miret casi no existe, lo cual, se mire como sea, es injusto” (“Presentación” 7). No era novedoso el hecho. Recuerda al respecto José de la Colina: “hubo un tiempo en que se diría que, además de Vicki, su esposa y admiradora desenfrenada, Miret sólo tenía cuatro lectores: Juan Almela y Gerardo Deniz (dos escritores en uno) y Luis Buñuel y yo” (“El mirón”). Nada nuevo para 1997, pues, salvo el incremento de “iniciados” —según lo prueban las antologías de Christopher Domínguez Michael, Luis Ignacio Helguera, Alejandro Toledo y Mario González Suárez—, no se ha cumplido una añeja esperanza: “hace unos años, hubo quien previó (José de la Colina, Luis Ignacio Helguera, yo, etcétera) un auge miretiano. No ha llegado” (Deniz, “Prólogo” 9). Así que por acá —y también por allá, vale decir— la narrativa de Pedro F. Miret “casi no existe”, concretándose así la sugerencia de José de la Colina: “la

efe misteriosa que Pedro ponía antes de su cabal apellido, quizá signifique fantasma” (“El mirón”).

Cómo explicar los encuentros y desencuentros entre Miret y los lectores, dejando de lado el canto azaroso de los amigos, las bendiciones editoriales y las avenencias y desavenencias con las capillas y mafias literarias, esto es, partiendo sólo de las cualidades y defectos de la obra.

En 1972, Luis Buñuel planteará la que, a la postre, parece la causa más probable de la liga y la ruptura entre creador y público: la falta de equilibrio entre escritura, proceso narrativo y temática. Alaba, por un lado, el virtuosismo de Miret para llevar al lector “a lo desconocido, a paisajes humanos inexplorados o mejor aún al fondo de nuestra conciencia” (15); lamenta, por otro, la ausencia, “en la obra de Miret”, de “un ‘brillante estilo literario’ ” (16), misma que no impidió la fundación de un mundo narrativo signado por el realismo, donde seres, objetos y situaciones “participan de una doble naturaleza. Son *eso* y al mismo tiempo otra cosa” (15).

La idea de Buñuel se advierte también en José de la Colina, quien, en la presentación de *Prostíbulos*, comenta: “El estilo de Miret desalienta, es un no-estilo y sólo funciona cuando el relato se cumple, cuando es ya una imagen integrada en la memoria del lector. Sí, Miret es un escritor desaliñado y todo lo contrario de un orfebre literario” (“¿Son peces?” 11). Después de enjuiciar la escritura, destaca la visión de mundo de Miret al momento de enfrentarse al acto siempre renovado de la creación, a saber, incidir en la vida cotidiana y encontrar, tras la apariencia de lo inocuo y confortable, capas de lo extraño, insólito, aterrador, extraordinario, que, sin embargo, no asaltan y resquebrajan —visiblemente, cuando menos— aquella vida gris, sorda, llana:

Lo que importa en cualquiera de sus narraciones no es la calidad misma del texto, sino algo que de cualquier manera sin ese texto no existiría: una rara, singularísima calidad de visión, una especie de mirada sobre la materia más cotidiana, la realidad de todos los días;

algo que es como un reojo profundo y prolongado, como un parpadeo de Buster Keaton mantenido más allá del fugaz instante. Todos tenemos alguna vez esa forma de mirar, pero pocas veces y al azar, como sin darnos cuenta, y la extrañeza de la *visión* que fugazmente obtenemos se diluye siempre en lo acostumbrado y anodino, a fin de que podamos seguir girando en el engranaje al que por desidia seguimos llamando realidad. La calidad preciosa de la mirada de Miret [...] consiste en esa permanencia del instante más *revelador* entre el aleteo de los párpados, una manera de ver *distinta* que es ya una manera de ser [...] La mirada miretiana da fe de esa extrañeza radical —del que mira o de lo que es mirado— en medio del espectáculo de todo lo que (como diría el padre Dostoyevski) “bulle y nos rodea por todas partes” (11).

Esa base creativa impacta en el universo narrativo miretiano, cuyo sostén es una realidad de apariencia aterradoramente sedente, por la cual corren, entre pliegues poco afectos a entregar sus secretos, amenazas, sordideces, renunciaciones, pérdidas, expolios, inaniciones: “realidad con comillas o sin comillas, la que en los cuentos de Miret avanza siempre en un inquietante plano resbaladizo, como en una calle de todos los días pero inundada por un avieso e impalpable aceite en el suelo, es y no es la realidad sabida, una realidad trivial que de pronto, o bien lenta e imperceptiblemente, cambia de signo, se nos hace inmanipulable, está allí y a la vez se esconde detrás de una insospechada esquina” (11). También impacta ese ver distinto, indagador y revelador, en los héroes de Miret, enfrentados, de pronto, a momentos epifánicos, cuyo sentido ni siquiera intentan captar, así algo en su interior profundo les impulse a hacerlo:

La imagen más característica del personaje, siempre *uno* y siempre *distinto* de los relatos de Miret, yo diría que es la de ese hombre [...] que esa noche de sábado, después de bañarse, listo para acostarse y leer quizá un rato [...] mira por la ventana, por encima de las azoteas, y ve un lejano anuncio luminoso seguramente nada extraordinario, pero ilegible por la distancia, y entonces, desnudo, sale por la escalera de servicio [...] una expedición a través de azoteas, de

ropas tendidas, de tragaluces y chimeneas, una expedición sin *nada* de particular salvo *todo*, cada pequeña cosa, cada paso que damos, y mientras tanto nuestro cálido departamento, tan real, tan nuestro, se va quedando atrás. Más o menos, en los cuentos de Miret, y siempre de una nueva manera, eso es lo que sucede. Para reír o para temblar, a escoger (11-2).

Alaba, pues, De la Colina, la concepción de mundo y el arte narrativo de Miret, maculado sólo por el desaliño escritural.

El predominio de lo temático sobre lo escritural y lo narrativo lo advierte además Federico Patán al reseñar, en 1987, *Prostíbulos*. Por ello, sólo unas cuantas líneas dedica a estos dos últimos rasgos:

Hay una empeñosa neutralidad de expresión, hecha sobre todo de la descripción minuciosa de actos, gestos, movimientos, cuya acumulación crea la atmósfera del relato; también la crean repeticiones incesantes de una situación: el cambio de luces en los semáforos, automatismos que señalan con certeza la cosificación de la vida humana, uno de sus aspectos más lamentables (*Los nuevos* 224).

Después, el enfoque se centra en las problemáticas humanas del cuentario, aplicables al resto de la obra miretiana: “son los de Miret cinco cuentos inquietantes, en los cuales no resulta difícil precisar la causa del desasosiego: el que no tenga causa visible. Nos gusta andar por el mundo poseedores de razones para explicarlo; en cuanto carecemos de ellas, el temor se precipita en nosotros” (224). A ese mundo de incertidumbres, paradójicamente alimentado por la rutina y lo conocido, se une la violencia, cuyos orígenes permanecen desconocidos, no así sus efectos, para los héroes miretianos, esos “seres anónimos, pequeños, dedicados a tareas sin importancia” (225), habitantes de unos espacios igualmente anónimos, pero identificables por su liga con la existencia diaria de aquéllos. Se trata de



una violencia suave, casi de buenos modales en ocasiones, que surge incesante en la vida de los personajes [...] El rasgo característico de ella es la falta de explicación que la acompaña: detienen a un hombre en un café; a otro lo atan por pedir una llave; a muchos más los conducen por la fuerza a una galería de un cine; etcétera. Nunca se da la razón de tales sucesos, y la incertidumbre reina en el mundo creado por Miret. Una incertidumbre en primer lugar de la circunstancia cotidiana, pero en lo profundo de la condición humana misma. Los cuentos de Miret pertenecen al siglo de Kafka. Son relatos hundidos en lo absurdo de la existencia (224-5).

Por esa vía, la de la violencia y la falta de reacción del agredido, arriba la perspectiva social de la narrativa de Miret:

Otro aspecto digno de señalamiento es la pasividad. En muchos personajes se da una actitud de oveja ante la agresividad circundante; aceptan con gesto resignado la violación de su espíritu, de su libertad. Y esto vuelve muy moderna la literatura de Miret, pues reproduce cierta falta de columna vertebral que el hombre de hoy muestra ante la fuerza del sistema político (225).

Así pues, lo temático se acentúa en *Prostíbulos*.

Gerardo Deniz, parco en cuantos a sus juicios sobre la visión de mundo de Miret —su liga con el mundo exterior e interior es “desoladora” (“Presentación” 7)—, asevera, agregando: “si en las páginas de Miret sobreabundan los enigmas, son sencillamente los que a cada instante nos rodean —y él nos ayuda como nadie a verlos (no a aclararlos, pues los verdaderos enigmas nunca se aclaran)” (8)— y sobre la cuentística reunida en *Esta noche... vienen rojos y azules* —difieren en “consistencia y calidad” (10), formulan “con espantosa exactitud las suciedades del trato humano en situación desesperada” (13), sintetiza—, acentuará, a cambio, las recriminaciones de las fallas escriturales: “un estilo pobre” (7); “¿Torpeza? Sin duda; incluso demasiada” (7); “Tampoco faltan confusiones, incongruencias. Pequeñas (y es lo que irrita, pues habría sido tan fácil eliminarlas)” (11-2). No es un re-

godeo sobre las disonancias escriturales, sino un punto de partida hacia el reconocimiento de las habilidades creativas: “la escritura de Miret, tan espontánea, tan acrítica, se acerca por momentos de manera inquietante a eso que llaman asociación libre” (9). Pese a esto último, el descuido escritural pareciera alzarse como uno de los orígenes del desencuentro miretiano con sus lectores.

El tratamiento de lo temático, escritural y narrativo en *Esta noche... vienen rojos y azules* —cuyas características particulares se pueden aplicar a la obra miretiana en conjunto— atrae también la atención de Federico Patán. Respecto de lo temático, propone sólo que lo cotidiano y reconocible están siempre bajo el acecho de lo extraño y amenazador. Para concretar esta propuesta, Miret echa mano de una “prosa tendida”, “sin divisiones, abundante en el empleo de tres puntos suspensivos, en ocasiones dubitativa de su labor como prosa” (“*No más*” 183), una escritura que “funciona con base en la sugerencia y en la sugestión, nunca mediante la afirmación directa” (183). Y con lo escritural, continúa Patán, arribó además el proceso narrativo, a saber, abrir con la configuración de espacios cotidianos, donde aparentemente reinan la tranquilidad y lo sedente, para después sacar de balance los elementos familiares y llevarlos

De la tranquilidad a la incertidumbre primero y a la sensación de amenaza enseguida. Lo grave de tal amenaza es su indefinición: no sabemos en qué consiste, no sabemos dónde radica, no sabemos incluso si existe en realidad. Y por un curioso efecto de vuelta sobre sí misma, tal amenaza crece porque en ningún sitio está (182-3).

Es un procedimiento cercano a la estética de lo fantástico, pero puesto esta vez a favor de un acentuado realismo desrealizado —esto es, arrebatarse a lo real las máscaras a fin de mostrar sus esencias, benignas o malignas—, que, a partir del recurso de los finales anticlimáticos, desilusionantes de las expectativas creadas por el narrador, alimenta el sentimiento de extrañeza y hostilidad plantado en el centro mismo de la cotidianeidad: “parte de la fas-

cinación morbosa (que morbosa es) ejercida por estos cuentos es que terminan sin resolver las situaciones planteadas” (183). El proceso narrativo funciona, en *Esta noche... vienen rojos y azules* —a diferencia de *Prostíbulos*—, por encima de lo temático y lo escritural.

En 2004, Federico Patán da a conocer “Miret cuentista”, donde, además de encontrarle explicación a la indiferencia de los lectores hacia el miembro de la generación hispanomexicana o generación Nepantla, determina la pertenencia de dicho narrador al realismo: “fue con el universo que me encontré cuando la primera lectura de sus cuentos: un modo de ver la realidad cotidiana que la transformaba en algo desusado y, consecuente paradoja, por lo mismo permitía comprenderla mejor”. Con el realismo, se organiza un proceso narrativo adelgazado de referencias, sin “barroquismos”, que desemboca en cuentos que “atrapan”, “fascinan”, “aterran”, no por la presencia de lo anómalo en la existencia ordenada y luminosa, sino por el origen mismo de la anomalía, a saber, la existencia ordenada y luminosa donde cada ser se cree plenamente protegido:

Ese terror no viene de algún personaje monstruoso; es un terror de índole más agobiante: surge de lo cotidiano. Ir al cine, subir a un tranvía, salir a la azotea de nuestro edificio, visitar una fábrica. Algo tan inocente como eso provoca en nosotros la angustia. En especial porque no parecen existir razones para ella.

Por esa vía, una narrativa aparentemente sin sobresaltos ni heroicidades se vuelve sutilmente abarcadora de las esencias humanas: “por tanto, los cuentos de Miret cumplen ampliamente con lo solicitado por Julio Cortázar: que ‘un vulgar episodio doméstico se convierta en resumen implacable de una cierta condición humana, o en el símbolo quemante de un orden social o histórico’ ”. Lo narrativo, pues, se asienta en lo conocido, seguro y casi hogareño, para después dar paso a lo hostil y extraño, aunque esto sólo se insinúe y, por lo general, no estalle e invada la vida de los perso-

najes, concretándose con ello una narrativa de finales inesperados, ilógicos, a contracorriente de las expectativas creadas por lo planteado previamente:

Es justo aquí [en la presencia de la angustia] donde se capta mejor su maestría de narrador, porque fácil es provocar el sobresalto por los medios convencionales de una aparición sorpresiva, de un personaje sub o sobrehumano, de una amenaza palpable, en ocasiones de origen desconocido. Difícil es conseguirlo mediante el expediente de la sugerencia. ¿Ante qué reaccionar si al parecer nada hay ante lo cual reaccionar? Porque vamos a ver, ¿qué de particular tiene la visita a una fábrica? Entra el protagonista al edificio y, fuera de unos guías que se van sucediendo, nadie lo habita. La atmósfera es de oscuridad y ésta crece con el avance de la trama. Los guías parecen estar allí para nada decirle al personaje y, por tanto, nada decirnos a nosotros. Al final, el protagonista queda a la espera de un misterioso señor C que lo llevará a la salida. Nada más.

Y sin embargo, una amenaza indefinida transcurre por el cuento. Proviene de la situación de desamparo en que se encuentra el protagonista, pero también de ese final en el cual no sabemos si realmente lo llevarán a la salida o lo dejarán esperando. ¿Y qué decir de ese personaje kafkianamente definido por una letra, a cuya espera queda el protagonista homodiegético? La inquietud surge de lo indefinible de la amenaza que se percibe. Igual nada ocurre. Sin embargo allí estamos, dispuestos a lo peor. Y sin duda con esto llego a uno de los recursos preferidos de Miret: no precisar lo que subterráneamente está ocurriendo [...] Llegamos al final de lo narrado: nada parece haber sucedido [...] Pero el cuento se transforma en una alegoría, tal vez señaladora del vacío que puede transcurrir por la existencia humana, como a lo mismo apuntan otros cuentos (Patán “Miret cuentista”).

Arte de la sugerencia, sustracción de las causas de los hechos, efectos anticlimáticos y finales imprevistos por el lector o ajenos a la lógica de lo narrado son elementos notorios del proceso narrativo empleado por Miret. Para Federico Patán, la cuentística de aquél se llena con ellos, pero apoyándose en la escritura y la temática. Así lo muestra cuando toma la temática de la violencia:

Otro rasgo presente en la narrativa corta de Miret es la violencia. Pero una violencia a la que calificué de “amable” en otro escrito. ¿Por qué amable? Porque se rehúsa a los fáciles atributos de la exposición *gore* y en los hechos menudos procura hallar el modo de sacudirnos. Uno de sus rasgos característicos es la falta de explicación que la acompaña: detienen a un hombre en un café, a otro lo atan por solicitar una llave, a muchos más los conducen por la fuerza a la galería de un cine. La violencia, curioso efecto, es algo que la narración puede solicitarnos que esperemos sin luego entregárnosla, y en la frustración consecuente radica una parte de la fascinación ejercida por estos cuentos (“Miret cuentista”).

Con todos esos ingredientes, afirma Patán, arriba el arte narrativo de Miret, un arte de lo cotidiano asaltado por el absurdo y lo agresivo, que exige de lo epifánico como alimento de la existencia, así la epifanía, en su momento, sea desdeñada por los personajes, que evitan complicarse con la toma de conciencia sobre las adiposidades de la existencia:

Entonces, diría yo que lo inasible constituye la razón de ser de estas narraciones. Y allí está el modo de examinar la vida que Miret tiene. La realidad no es una y la modifica la manera de examinarla que tengamos. Miret, me parece, indaga si la superficie de los hechos constituye la explicación de los hechos. Sus cuentos responden con un no rotundo. Lo imprescindible es bucear por debajo de esa superficie. Allí nos encontramos con las inquietantes sugerencias de Miret, que no llegan a concretarse en un peligro definido. Justo tal efecto es el buscado y tal el mensaje que desea entregarse: vivimos un mundo de indefiniciones, en el cual nos asimos a lo concreto para creernos seguros (“Miret cuentista”).

Los procedimientos narrativos de Miret, desde la óptica de Patán, dominan pues la escritura y la temática y llevan hacia un arte narrativo “harto inquietante” y singular, que no merece “la discreta atención hasta el momento recibida”.

José Francisco Conde Ortega, partiendo del análisis de “Prostíbulos”, del cuentario homónimo, observa cómo la escritura de Miret es capital en su narrativa, así lo haya alejado del público:

En Pedro F. Miret hay una voluntad escritural omnívora. En sus textos quiere apropiarse de todo: historia literaria, tradición, cine, música: vida en general. Y con ello hacerse parte de los proscritos, que son, ya, casi todos. Porque en todos los escritores del siglo xx esa ‘calidad de visión’ es un signo que —feliz paradoja— los distingue y los acerca (“El no” 186-7).

Es una escritura difícil que, además de repetir un párrafo una y otra vez, incluye

Dos marcas textuales. Primero, elimina todas las mayúsculas. Sí utiliza el punto, sobre todo el punto y seguido; pero la letra que sigue tiene que ser minúscula. En segundo lugar, separa los periodos gramaticales con puntos suspensivos. A veces tres, pero en otras ocasiones muchos más [...] Esto le permite, en un primer momento, crear atmósferas; y después, enfatizar estados de ánimo y situaciones (188).

Y para complicar aún más las dificultades, une esa escritura con técnicas poco usuales: construye “de acuerdo con los recursos aprendidos de la tradición inmediatamente anterior a él: interpolación de planos narrativos, simultaneísmo, cambio de punto de vista, frecuentes elisiones, libre fluir de la conciencia...” (188), aprehendiendo, con “la ruptura de esquemas convencionales”, “un universo caótico” (185), habitado por “personajes casi siempre sin nombre, pero rabiosamente vivos; apenas aludidos en breves y certeros trazos, pero que, extrañamente, siempre parecen entrañables” (185-6). Conde Ortega, pues, encuentra un maridaje entre escritura y procedimientos narrativos, machihembrado que sostiene “una historia que es, al mismo tiempo, muchas historias”, todas ellas anodinas, “sin importancia” (187), pero donde se insinúa cómo “nada parece ser más absurdo que la realidad” (188). Encuentra también en “la apuesta escritural” y en la “peculiar forma de contar” de Miret “esa serie de encuentros y desencuentros con la tradición” (186) del lector, respetuosa ésta del principio causa-efecto, la linealidad temporal, la concordancia espacial,

los finales epifánicos, los hechos heroicos, complejos, angustiantes o terroríficos, ajena, por eso mismo, del arte de narrar del hispanomexicano.

El interés por la narrativa de Miret cristalizará, de manera ambiciosa, en *Pedro F. Miret, un raro del medio siglo*, donde Javier Perucho atenderá toda la obra de aquél. El capítulo “Miretologías” será la base de las dos entregas de “Pedro F. Miret, cuentista”, publicadas en *Texto Crítico*, una puntual revista a los defectos y cualidades de dicha narrativa.

Para Javier Perucho, Miret fue “un escritor caído en la desgracia del olvido literario”, causado esto “por la urgencia de su escritura, por los apremios de la lectura y el prejuicio de que fue un narrador descuidado en los quehaceres de su escritura” (“Cuentista I” 136). Después asume una postura crítica y válida como verdad los supuestos prejuicios:

Es imposible dejar a un lado señalamientos crónicos sobre las fallas estructurales: ortográficas, la falta de aire en los cuentos, su monotonía, la ausencia de puntos de corte, para el apropiado respirar del lector, las concordancias inexactas, los artículos de objeto directo fallidos... (137).

Más tarde, si bien refiriéndose sólo al cuento “Prostíbulos”, observa otras precariedades, extendibles a otros ejemplos de la obra miretiana: “la inadecuada administración de la situación dramática, la profusión de acontecimientos incidentales que se suceden, la carencia de un conflicto y la falta grave de contención en la forma” (“Cuentista II” 123). Agrega a ello, partiendo del estudio de *La zapatería del terror*, algunas debilidades presentes en el armado de las diégesis: “abundan las peripecias del personaje, pero no la realización de un propósito; por esta misma condición, la historia se vuelve llana, sin ascensos en su desarrollo, sin cimas climáticas en su conclusión” (136). Perucho cumple así, en parte, su deber como divulgador y comentarista “que pretende sustraer del olvido una escritura *sui generis*” (“Cuentista I” 136). La otra

tarea, mostrar las cualidades del cuentista Miret, la inicia con una cartografía general: fueron varias “las técnicas a las que recurrió en sus composiciones, tales como el recurso de la imagen, los puntos suspensivos como estilema, el registro de los tópicos, el censo y la demografía de sus personajes, los escenarios sui géneris, el versátil cultivo de disciplinas. Naturalmente, con ellos afina el tono de la escritura, perfila las psicologías, incursiona en las variantes del humorismo, ubica los conflictos, los modos de narrar, las conclusiones del relato; en suma, los elementos literarios que se requieren para construir las voluntades de estilo, de representación y significación. En fin, los valores que dan consistencia a un universo narrativo singular que exploró la anodina o fantástica vida cotidiana como ningún otro escritor del presente o del pasado” (128-9). Después de este desborde evaluativo, suelta aquí y allá, a propósito de cada cuentario, comentarios precisos, aunque, a veces, la argumentación sea un tanto pichicata: Miret hilvana historias que “más que consumarse en una contundencia inapelable o en la puerta falsa de un final abierto, se gasificaron en la implosión” (130); partiendo de “la gente sin historia” (139), pergeña “personajes anodinos, carentes de identidad” (131) o de identidad difuminada e inestable; su escritura ancla en “la parodia y el sarcasmo” (134); la violencia gratuita es una constante (137-8); “el realismo fue el espacio natural donde la ficción arraigó a los personajes miretianos, pero también tuvo incursiones en el género fantástico” (139); hitos de sus narraciones son “el narrador en primera persona y los puntos suspensivos”, “el cuerpo del relato es el epicentro donde debe buscarse el propósito del escritor, no en la conclusión” (142); las acciones de los héroes “no tienen explicaciones lógicas o causalidades conocidas [...] los actos gratuitos o sin motivación son los que rigen las acciones de los personajes” (143); “los espacios de trabajo o de ocio, de soledad o de socialización, al aire libre o cerrados, de gregarismo o soledad, iluminados u oscuros, por falta de luz artificial, de incidencia nocturna o diurna, rigen” la



mayoría de sus brevedades (143); la arquitectura narrativa está dominada “por una relación sumaria de hechos y acontecimientos centrados en el protagonista, a la manera de una crónica; contribuyen a ello la descripción física de las cosas y el registro de los estados anímicos, descripciones que predominan, por su abundancia” (153); el diseño de sus historias está “muy distante de la estética que propugna los finales abiertos, la clausura explosiva o epifánica” (“Cuentista II” 123); en ocasiones, los textos miretianos poseen “una anécdota mínima, protagonistas y personajes diluidos, descripción escasísima, conflicto irresoluto, atmósfera asfixiante” (137-8); “la infancia recuperada fue otra de sus constantes temáticas” (146). El esfuerzo crítico de Javier Perucho, pues, se completó con la puesta en escena de las varias cualidades de la narrativa de Miret. Durante el proceso indagatorio, se dio tiempo para reflexionar sobre el desencuentro entre “un escritor asertivo, sistemático, disciplinado, cuya forja escritural fue creando el universo narrativo que lo ha distinguido entre sus lectores numerados” (122), y los lectores, críticos e historiadores latinoamericanos, hispanos y mexicanos. Describió, entonces, un hecho irrefutable: Miret es un escritor injustamente olvidado, pese a sus conquistas estéticas:

La realización personal, el reconocimiento público y la permanencia cultural estaban asegurados por este trayecto de vida. Para entonces, conformaba ya un acervo artístico y un patrimonio cultural que gravitaban por su propio peso. El ciclo siguiente —según los modos contemporáneos más usuales— partía de los patrocinios que dan los premios literarios, las distinciones universitarias que otorgan derechos sociales —mesa, picaporte—, las becas que confortan, por el aliciente económico, los medios de comunicación, que ofrecen una atalaya. Sin embargo, tales aperturas nunca sucedieron (140).

Y propuso como explicación para este olvido las características especiales del universo narrativo del hispanomexicano, un verda-

dero “desafío al lector, al escritor y a las estéticas narrativas que afirmaron el *statu quo* de la época” (148): las narraciones de Miret “configuran conflictos humanos de bajo perfil, que no suelen registrarse en los horizontes habituales de interés literario” (148). Explicación plausible, pero corta ante las complejidades del asunto. Con todo, Perucho es hasta ahora quien más se acercó con la obra de Miret.

La crítica literaria —no así los historiadores de la literatura ni los lectores, salvo los fieles, aunque poco numerosos— ha proporcionado ya una cartografía de la narrativa de Pedro F. Miret, a la cual, en 2011, contribuiría José de la Colina, con una de las síntesis más clarificadoras, donde escritura, procedimientos, temática y arte de narrar son evaluados con justicia:

Miret, escritor inclasificable, escritor de una graciosa y finalmente experta impericia. Nada tiene que ver con el Arte de las Letras, con los prestigios y las prestidigitaciones de la Escritura, de la Prosa, del Estilo. Escribe sin ningún cuidado de la forma, sin trabajar páginas intachables y bellas, frases resplandecientes de corrección y de gracia, astucias retóricas, *gags* ingeniosos, y a cambio de eso, como sin querer, se deja llevar por un nato don de narrador, de tusitala fatal, con una escritura inmediata, nada autocontemplativa, leal a la mera anotación de un hecho tras otro, de una cosa y otra y otra, en presente de indicativo, casi siempre en primera persona gramatical pero desde una rara suerte de *yo* desindividualizado, sin buscar significados, contenidos, moralejas, filosofías, psicologías, sin pretender construir una historia, pero nunca dejando de contar algo: pasa esto, veo aquello, hay tal cosa. Las más de las veces las situaciones de sus cuentos no tienen nada de anormal o misterioso, y sus personajes son tipos cualesquiera de los que ni siquiera podríamos decir que tienen posible biografía o visible rostro: más bien son presencias casi impersonales, siluetas en hueco a través de las cuales el escritor y luego el lector pueden colarse en el relato y hacer suyas sus peripecias. No sucede en principio nada fantástico, pero poco a poco una especie de otra realidad empieza a filtrarse en la narración a causa de un detalle un poco discordante o *demasiado* normal y acostumbrado, o por alguna cadena de repeticiones de hechos triviales, que nos llevan imperceptiblemente a un sentimiento

de total extrañeza bajo cuya aparente, ocasional comicidad, puede haber algo muy inquietante [...] Leer, entrar en un cuento de Miret es entregarse a una experiencia nueva y que sólo lateral y como inevitablemente es literaria o estética. Abolido en el texto cualquier propósito filosófico, moral o formal, sólo queda el testimonio directo o reportaje de una aventura de *extrañación* de lo cotidiano. Lo cotidiano registrado “en bruto”, sin las claves que para racionalizarlo le imponemos para poder vivir la “vida de todos los días”, esa forma de existencia en la que, por ejemplo, estamos en nuestra hogareña sala, en el sillón de siempre, en el ambiente familiar, y estamos convencidos de que eso es la realidad; pero de pronto estamos allí mismo como por primera vez, como podría estar un marciano recién aterrizado e infiltrado en nuestro “ser” y enfundado en nuestra bata y nuestras zapatillas, y ya todo lo que suceda, *aun cuando no suceda nada*, será una progresiva, acelerada, desconcertante aventura que ha comenzado en el perímetro de esa sala y se ha extendido a toda la casa, a la calle, a la ciudad, al mundo. Narración nada más: sucede esto y esto y esto, y la mera sucesión de hechos, de accidentes, de actos, de miradas, de gestos, de pausas, de puntos suspensivos, de parpadeos, las aceleraciones, detenciones, deslizamientos, lentitudes, que nos hace recorrer Miret como en el palacio de las Sorpresas de una feria a la vez sórdida y magnífica, resultan en efecto una aventura prodigiosa que nunca abandona este mundo, esta realidad, esta *existencia*. Miret es un Gómez de la Serna sin greguerías, un Felisberto Hernández sin ensoñación, un Kafka sin símbolos ni significaciones, es sólo y nada menos Miret, nuestro desconocido hermano que nos olvidamos de ver en el espejo, el marciano que tenemos aguardando en el sotabanco de nosotros, y con el descaro de proponer lo ordinario y tranquilo como extraordinario e intranquilizante (“El mirón”).

Mas no siempre justicia es justeza. Y De la Colina lo sabe cuando destaca las singularidades de Miret, su estilo único e irrepetible:

He quedado mal con él, porque en momentos a la vez comunes y extraños de la realidad, me he dicho: esto es un cuento de Miret por escribir, debo escribirlo yo en nombre de Miret, y tampoco he cumplido, que muy bien sé que aunque el azar me dé cuentos de Miret, ocurrirá que sin la mirada de Miret, sin su prosa inmediata y

sabiamente inocente, sin su respiratoria técnica de los puntos suspensivos, sin su estilo invisible pero existente, nunca saldrán bien (“El mirón”).

Y lo saben además quienes buscan explicarse los desencuentros y encuentros de la narrativa de Miret con los lectores: ¿descuidos?, sí —la escritura y los pasajes incongruentes lo prueban—, ¿excesos?, también —lo testan los puntos suspensivos, las palabras finales cortadas de una oración, los párrafos repetidos, sin cambio alguno, para acentuar la mecanicidad de un hecho, las situaciones reiteradas, las extensas descripciones, que paralizan el curso de las acciones—, ¿dislocaciones narrativas?, por supuesto —lo ejemplifican la supresión de las causas de actos y sensaciones, la discontinuidad entre lo narrado y la clausura—, ¿gratuidad y futelezas?, faltaba más —véase para lo primero los desgarros de la violencia, la angustia, lo amenazador, lo extraño, sin que se especifique, la mayoría de las veces, su origen ni efectos; y para lo segundo, los actos de los personajes emprendiendo algo bajo el sólo impulso de lo nimio o superficial—. Y desde luego, lo sabe su cofradía —no sólo Victoria Schussheim, Luis Buñuel, José de la Colina y Gerardo Deniz, ¿eh?—, que halla en los “conflictos humanos de bajo perfil” de Miret (Perucho, “Cuentista II” 148), en sus estrategias y tratamientos de la escritura, los procesos narrativos y las contadas temáticas, en su crítica sutil y soterrada de la normalización del absurdo en la vida cotidiana, en su mundo de cotidianidades y en su orfebrería de consumado narrador varios “cuentos de impostergable lectura” (Patán, “Miret cuentista”). Sólo parece desconocerlo el lector desalentado —incluso irritado con un Miret empeñado “en seguir —más que en trazar— la mecanicidad de la vida cotidiana, sus tiempos muertos”, diría Mario González Suárez (*Paisajes del limbo* 97 y 98)— que, en tanto le hablan más al intelecto que al corazón —razón última del desencuentro con Miret—, abandona la compleja cuentística de uno de los más experimentales y osados narradores de la generación de medio siglo y de la generación hispanomexicana o

nepantla, si bien a ese lector poco le importa si un escritor debe pertenecer, con justicia y/o justeza, a la historia literaria de una o varias culturas o de uno o varios países.

Ahora bien, dentro del marco general de la cuentística de Pedro F. Miret, ¿qué papel desempeñó *La zapatería del terror* en las convergencias y divergencias entre creador y lector?

Para Deniz, es uno de “los libros esenciales” (“Prólogo” 10), por sus “personajes indefinidos pero inquietantes y dotados de poderes peligrosos” (11), con “relaciones humanas” sumamente “deplorables”, de las cuales “casi dan ganas de decir que no existen, y si existen se caracterizan por ser a menudo ininteligibles”, cuando no molestas y “hasta alarmantes” (11). Las aventuras de aquéllos, acompañadas de descripciones certeras y abundantes y de múltiples divagaciones, concluyen de manera simple, sobre todo “La zapatería del terror”, “el más flojo de los cuatro” (15), lo que no le impide a Deniz afirmar: “se trata de uno de los libros de Miret más imprescindibles” (16).

A su vez, para Perucho con “este libro de cuentos” Miret alcanzó “la madurez literaria”, concretándola “con el dominio de las formas, los recursos, la fijación de sus temáticas, temporalidades, demografía de los personajes, conflictos, remates, léxico, orden y ritmo de las palabras y la circunscripción de sus ámbitos” (“Cuentista II” 132). El burilado de estos elementos puso de relieve

los estilemas en que se concentró el autor para elaborar sus historias: miedo, misterio, fantasmagorías góticas y terror, en cuanto géneros; violencia, nocturnidades, urbanidad, burocracia y vida cotidiana, asuntos referidos a las temáticas; narraciones en primera persona, identidades diluidas, ausencia de mayúsculas, de puntos y aparte, trespuntillismo, conservados como recursos de significación. Los remates implosivos se mantienen. En cada historia, al situacionismo<sup>1</sup> lo llevó a sus últimas consecuencias [tanto] que hace

<sup>1</sup> Perucho define situacionismo de esta manera: “la serie de acciones concatenadas en que se involucran los protagonistas de cada historia” (134-5).

perder el propósito de la narración, cuyo héroe extravía el impulso vital que le ha dado origen (134).

Llevó, además, a cercenar de tajo “la descripción moral, psicológica, física”, ya “de por sí escasa en la narrativa miretiana (134). En fin, la madurez literaria cristalizó, aunque no pudo evitarse alguna mácula: “respecto a la unidad espacio-temporal del volumen, no fue un elemento logrado, pues cada relato transita o salta de la época premoderna a un futuro incierto; y de ahí al tiempo actual. Sin embargo, sus personajes se ajustan a esa conjugación temporal y a la circunscripción espacial, ya que las acciones suceden en un territorio geográfico nunca explicitado, pero sí implicado. El escenario fue México” (135). El defecto tempo-espacial, sin embargo, no impidió la conversión de Miret “en un autor consolidado” (135), si dispar, como lo testan los cuatro textos reunidos en *La zapatería del terror*. Así, en “Zoo: léase Zu” “abundan las peripecias del personaje, pero no la realización de un propósito; por esta misma condición, la historia se vuelve llana, sin ascensos en su desarrollo, sin cimas climáticas en su conclusión” (136). A su vez, “Recuerdos de un benevolante” e “Invierno de 1893” “son los cuentos más audaces, por los desafíos, remontados, que se propuso el escritor” (136). El primero destaca “por el imaginismo con que fue elaborado” y por la incursión de Miret “en el género de la ciencia ficción”, despojada ésta de “marcianos, viajes a la luna, conquistas espaciales y terrícolas en Marte” (137); el segundo “sobresale por ser un relato extenso, con una anécdota mínima, protagonistas y personajes diluidos, descripción escasísima, conflicto irresoluto, atmósfera asfixiante”, y por estar “narrado en una gran parrafada, sin cortes sintácticos en la puntuación” (137-8). Y finalmente, “La zapatería del terror” “juega con los sueños diurnos y deseos cotidianos del señor T”, enfrentado éste a las penitencias burocráticas a fin de abrir su negocio en “un día feriado nacional” (138). En lo técnico, la clausura “admite al menos cinco finales en su historia,

cada una interdependiente de las demás”, aunque se imponga el “final concluyente”, a saber, las ganancias del protagonista, “no como vendedor de zapatos, sino disponiendo del sanitario de su local comercial para que la gente que asistió al desfile pase a satisfacer su sed o necesidades al precio de una moneda” (139). Los cuatro textos de Miret, pues, testimonian la madurez del escritor, aunque “Zoo: léase Zu” no salga muy bien parado.

El entusiasmo de Deniz y Perucho por *La zapatería del terror*, aunque éste señale algunos defectillos, contrasta con la postura severa de Miguel Ángel Hernández Acosta, para quien algunas de las narraciones de Miret “provocan un terror indescriptible” y “una angustia insuperable”, generando “en el lector un regusto entre agradable y terrorífico, una sensación de estar leyendo la obra de un loco, pero que resulta verosímil e intrigante” (“La zapatería”). Ese elogio no se extiende a *La zapatería del terror*. En la reseña a la reedición de este volumen, Hernández Acosta irá del desborde crítico al juicio discreto, concluyendo con el rechazo lapidario: primero, alaba el volumen al considerarlo “una joya”; después, matiza el halago y ya sólo es “un libro interesante”; finalmente, dicta condena, en dos tiempos: uno: leerlo “resulta decepcionante, además de aburrido, tedioso e incongruente”; dos: “desgraciadamente, el libro que reeditaron sólo contiene una perla en medio de textos prescindibles. Tal vez hubiera resultado mejor para la difusión de esta obra la publicación de una antología y no de un cuentario imperfecto, pues *La zapatería del terror* eso es”. Este último juicio está antecedido por un breve análisis a cada uno de los textos aglutinados en el volumen. De “Zoo: léase Zu”, comenta: “ochenta páginas donde no hay un hilo conductor, una atmósfera que atrape o una intención que el autor quiera mostrar”. Igual suerte corre “Recuerdos de un benevolante”: “la narración avanza con equívocos, con incoherencias [...] con frases que no sugieren nada. Acaso hay una escena que ameritaría considerar a Miret un escritor raro [...] pero después todo vuelve al caos y no pasa nada”. También

“Invierno de 1893”: “la anécdota es interesante”, pero “prolongarla por más de 50 páginas la convierte en aburrida”. Sólo salva Hernández Acosta “La zapatería del terror”: es un “cuento [...] magistral”, una “perla”, “lo único destacable de este libro”. Así, con juicios dispares y con la sola argumentación de los breves resúmenes de cada texto, Hernández Acosta no sólo discrepa de Deniz y Perucho, sino condena al olvido *La zapatería del terror*, salvando únicamente al texto homónimo.

¿Cómo explicarse evaluaciones tan disímiles?, ¿cómo entender el disgusto de Deniz y el aprecio de Hernández Acosta por “La zapatería del terror”? ¿cómo aceptar que “Zoo: léase Zu” tenga, para Javier Perucho, en el situacionismo “su mejor exposición” (“Cuentista II” 135) y su más débil base para la historia de aquél, que cae en la llaneza y en la gris clausura (136)? La posible respuesta reside, de inicio, en las confusiones genéricas de los tres analistas, que indistintamente se refieren a los textos de *La zapatería del terror* como cuentos o relatos. Aclarar este barullo no es un hecho menor pues los ingredientes narrativos no funcionan igual si se hallan en un relato, un cuento, un relato breve o una novela corta; incluso, si en una de esas variantes tales ingredientes devienen virtud, en otra se vuelven lastre y hundimiento. Entonces, previo a realizar la lectura de esos textos conviene resolver el dilema genérico o preguntar —como en otro sentido lo hiciera José de la Colina— “Eh, Miret, ¿son peces o pájaros?”.

La clave de la distinción genérica se halla en la historia, entendida como “un acontecimiento o serie de acontecimientos” (Genette 81) sujetos a un “orden natural, o sea, el orden cronológico y causal de los acontecimientos, independientemente del modo en que han sido dispuestos e introducidos en la obra” (Tomachevski, “Temática” 202), y desde luego “inscritos en un universo espacio temporal dado” (Pimentel, *Relato* 11); también en la intriga, esto es, el “conflicto de los intereses y la lucha entre los personajes”, “acompañados por el reagrupamiento de estos últimos y por la táctica de cada grupo en sus acciones contra otro” (Tomachevski 206). De acuerdo con ello, el relato plantea-



ría una historia central —de la cual pueden desprenderse otras, subalternas, obligadas a tornar a su fuente, en cuyo ámbito tienen funcionamiento y sentido—, mas resumiendo —o ausentando— las intrigas —usualmente, una sola— y brindando escasas acciones y expurgadas referencias a la identidad, constitución física, mundo interior, cualidades intelectuales, ubicaciones tempo-espaciales y estatus socio-económico-político de los personajes. El cuento no desdeñaría la historia central ni las subalternas —si bien éstas sólo se darían en resumen—, narraría obligadamente las intrigas de aquélla —usualmente, también una sola—, reduciendo, como su vecino más cercano, los detalles referidos a los personajes. Con la misma base diegética, el relato breve ampliaría los detalles de los hechos y los personajes, mas resumiendo —o ausentando— las intrigas, tanto de la historia base como las de las subalternas. La novela corta, a su vez, amén de recurrir a la expansión de hechos y personajes, pondría en escena, obligadamente, las intrigas de la historia central, con la alternativa de hacerlo también con las subalternas o de no hacerlo, recurriendo en este último caso a la síntesis.

A estas diferencias genéricas, no contribuye nada el universo del narrador —ya sea intra o extradiegético—, pues su identidad, espacio y tiempo, sus funciones —narrativa, de control, comunicativa, ideológica—, su focalización, perspectiva y punto de vista son comunes a todas las variantes del género narrativo.

No ocurre lo mismo con los elementos del discurso narrativo. Éste crea, primero, la isocronía;<sup>2</sup> después, puede o no poner en juego las prolepsis<sup>3</sup> y las analepsis,<sup>4</sup> cuya presencia en el texto es mínima en el relato y el cuento y más o menos abundante en el re-

<sup>2</sup> Se trata de un “estado de perfecta coincidencia temporal entre el relato y la historia” (Genette 91), donde “los acontecimientos se narran en el mismo orden en que ocurren en la historia” (Pimentel 42).

<sup>3</sup> Es “toda maniobra narrativa que consiste en contar o evocar por adelantado un acontecimiento posterior” (Genette 95).

<sup>4</sup> Es “toda evocación posterior de un acontecimiento anterior al punto de la historia donde nos encontramos” (Genette 95).

lato breve y la novela corta. A ese aporte a la diferencia genérica, se une el de la amplitud, que no sólo informa el tiempo consumido por un suceso; contrasta, además, la duración del evento en la historia y la duración de ese mismo evento en el discurso. Genera, con ello, el *tempo narrativo*, esto es, los ritmos discursivos que imitan o rompen el orden natural de los eventos: el sumario,<sup>5</sup> la pausa,<sup>6</sup> la elipsis<sup>7</sup> y la escena.<sup>8</sup> Tales ritmos, excepto el de la escena, contribuyen al deslinde de fronteras de las variantes de lo narrativo: el sumario y la elipsis se corresponden bien con la naturaleza concentrada del relato y el cuento; la pausa aviene más con la naturaleza expansiva del relato breve y la novela corta.<sup>9</sup> El discurso narrativo, sin embargo, no agota aún sus sorpresas. Colabora a la clarificación genérica con la frecuencia narrativa, o sea, cuántas veces cuenta el discurso los eventos de la historia; cuántos “acontecimientos distintos o presentaciones alternativas de acontecimientos, que muestran similitudes” (Bal 85), fueron convocados. En esa línea, se puede contar una vez lo que ha ocurrido una vez (relato singulativo), contar *n* veces lo acontecido *n* veces (relato anafórico), contar *n* veces lo que ha ocurrido una vez (relato estereoscópico), contar una sola vez lo que ha ocurrido *n* veces (relato iterativo). Dichos actos narrantes impactan en el diseño del relato y el cuento, propicios, por su concentración,

<sup>5</sup> Se trata de un movimiento discursivo acelerado, capaz de comprimir, en apenas unos instantes, sucesos diegéticos que requirieron amplios periodos temporales para cumplirse, o, en palabras de Genette, “la narración en algunos párrafos o algunas páginas de varios días, meses o años de existencia, sin detalles de acción ni de palabras” (153).

<sup>6</sup> La pausa suspende la relatoría de los eventos y se solaza en detalles descriptivos, cuyo aporte a las transformaciones diegéticas es nulo.

<sup>7</sup> La elipsis sintetiza los detalles sobre los eventos diegéticos, los personajes, el tiempo y el lugar a un muy comprimido informe.

<sup>8</sup> En la escena, cuyo rostro típico es el diálogo, “la duración diegética de los sucesos es casi equivalente (o por lo menos nos da la ilusión de serlo) a su extensión textual en el discurso narrativo” (Pimentel 48).

<sup>9</sup> Desde luego, los cuatro ritmos discursivos pueden funcionar en las cuatro variantes narrativas, pero su presencia abundante o mínima está determinada por la naturaleza de cada una de estas variantes.

al relato singulativo e iterativo, y en el del relato breve y la novela corta, inclinados, dada su querencia por la expansión, al relato anafórico y estereoscópico, así no desdeñen éstos los guiños del singulativo e iterativo. Se cierra con la frecuencia narrativa el aporte del discurso al problema de la distinción genérica pues la tonalidad de aquél —evocativa, prospectiva, simultánea e intercalada— no aporta nada: es un expediente narrante propio de cualquiera de las variantes de lo narrativo y no ayuda al ansiado deslinde genérico.

Ya con el apoyo teórico, se puede tornar, primero, al asunto de las fronteras genéricas, uno de los orígenes de las evaluaciones disímiles de Deniz, Perucho y Hernández Acosta respecto de *La zapatería del terror*, y, después, ir hacia una propuesta de lectura de dicho volumen, que conduzca a una respuesta más o menos ponderada sobre el poco impacto de la narrativa de Miret en los lectores.

*La zapatería del terror* está integrado por tres relatos breves y una novela corta, “La zapatería del terror”, aunque uno de aquéllos, “Invierno de 1893”, no desdeñó los códigos de la segunda variante narrativa —planteamiento de un conflicto y varios enigmas, más su resolución, así ésta fuera anticlimática—. La pertenencia al relato breve o a la novela corta determinó la presencia de los ingredientes constructivos y las funciones de éstos al interior de cada uno de los textos de dicho volumen.

“Zoo: léase Zu”, como en su momento lo hiciera Salvador Novo con *El joven*, se nutre del deambular ciudadano de un *flâneur*, no más el fino y reflexivo caminante de finales del siglo XIX, sino el hombre sin atributos de mediados del siglo XX, sin pareja, aventuras dignas de memoria, conciencia sobre sí y sobre los otros, ni proyectos personales —salvo cumplir con el trabajo, alimentarse magramente, esquivar toda agresión que pueda dañar su integridad física—. Dicho deambular inicia muy temprano, en un zoológico; continúa, después, por algunas calles urbanas; y concluye, ya en la noche, en su departamento, pleno de desorden,

comida casi a la entrada de la putrefacción y avisos publicitarios. Es, pues, el relato, nada sintético, de un día en la vida de un hombre gris, pusilánime, antiheroico, para quien lo más extraordinario de la existencia es que ésta no le brinda nada extraordinario. A este diseño se atiene Miret. Y así, trae a escena —con apenas unas cortas analepsis interrumpiendo la linealidad de la historia— la llamada telefónica de un amigo prescindible, con el cual el protagonista se cita en el zoológico; las percepciones visuales y auditivas de aquél, más sus cruces cercanos o lejanos con otros paseantes, durante la mañana; el ingreso “a una cabaña de madera” (Miret, *Zapatería*, 2010 20) para defenderse del sol de mediodía, donde un “cómico pordiosero” (21), primero, y cierto pasaje de la cabaña, aparentemente secreto, después, le auguran posibles aventuras, augurios incumplidos, desde luego; el recorrido azaroso por entre las jaulas, experiencia que nutre los deseos por lo anormal y lo terrorífico —como la imaginaria caída de su madre en la celda de los leones o la de él mismo en “la fosa de los osos polares” (24)—; el encuentro con el amigo y el pronto alejamiento de éste, ya en franco coqueteo con dos mujeres; el acoso de un guardia del zoológico, acusándolo de violar una regla —darle de comer a los animales—, imputación injusta que lo lleva a la defensa un tanto virulenta, si bien plena de temores e inseguridades; la hostilidad de un desconocido frente a la jaula de los monos, respondida con igual violencia; otra caída imaginaria en la celda de los leones, de cuya experiencia surge la reflexión sobre los peligros cotidianos —“esta mañana salí de mi casa y podría no haber vuelto nunca más a ella” (33)—; el intento fallido de ingresar al restaurante de un quiosco; nuevos recorridos y nuevo intento fallido de comer; ingreso a lo más profundo de un bosque en el zoológico; más experiencias disfóricas del *flâneur*, entre ellas, la del serpentario; arribo a una casa, donde conoce a una de las autoridades del zoológico, un ingeniero que, sin razón alguna, se ofrece a llevarlo al centro de la ciudad, oferta aceptada, aunque haya implicado otros recorridos, que permitieron obser-

var el sistema operativo de empleados y jefes, el modo de vida de los hámster y un espectáculo público nocturno de motoristas; después, el pequeño rodeo para llegar al coche del ingeniero y más recovecos visitados... hasta iniciar el viaje hacia el centro de la ciudad —un extraño y oscuro viaje por el laberinto urbano, con la sola compañía de las conversaciones vacías entre el visitante y la autoridad—, que, después de varios extravíos y exposiciones a inminentes peligros, jamás concretados, se convierte en viaje a la casa del protagonista, quien, después de subir las escaleras, entra a ésta, sólo para topar con un intenso “olor a humedad” (93) y una cocina de desastre, donde, por fin, puede satisfacer el hambre, con la ingesta de unas desaliñadas sardinas, sobras de una comida anterior, acto previo a meterse en la cama y revisar la correspondencia. El diseño de “Zoo: léase Zu” ha cobrado forma con la historia central —un día más de la gris existencia del ocasional *flâneur*— y con las historias subalternas —la visita al zoológico y el tránsito por una parte de la ciudad—; con las diversas situaciones reales e imaginarias, apenas salpimentadas con episodios tensos, resueltos éstos de manera anticlimática; con las abundantes descripciones, petrificando el curso de las acciones, ya de por sí poco atractivas, por corresponder al modo de vida sedente y pasivo del protagonista urbano elegido cómo héroe. No se puede, entonces, reclamar un incumplimiento narrativo de Miret: diseño y concreción del relato se corresponden.

La concordancia entre el plan narrativo del autor y la obra terminada también se advierte en “Recuerdos de un benevolante”. Miret se propuso unas memorias que sirvieran de apoyo al evento final: el homenaje en vida de uno de los fundadores del sistema aéreo de un país. Y eso son en definitiva: los recuerdos remotos y recientes de un héroe. Por tanto, nada se puede esperar, sino un relato, recompuesto por la memoria, encargada ésta de suprimir adiposidades, resaltar conquistas, recomponer desastres, hasta entregar sólo el diamante de las experiencias vividas, a saber, la

plena satisfacción. Siguiendo una linealidad diegética, iniciada mediante una amplia analepsis, el proceso narrativo toma, primero, el conjunto de hechos más antiguo: las dudas sobre el futuro profesional; el ingreso a una academia en ciernes, sostenida por tercios pioneros, cuya misión es preparar a varios soñadores en un campo científico-tecnológico poco desarrollado hasta ese momento: “yo sé que algún día el aire estará poblado de gente que viajará por él, de la misma manera que ahora se viaja por tierra, y volar no será una curiosa experiencia como es ahora” (98); el *modus vivendi* de los estudiantes, incluyendo sus juegos, bromas, estrategias de estudio, remembranzas, vínculos con los profesores y autoridades del plantel, castigos y premios, aprendizajes continuos, sobre todo el derivado de la visita al más reconocido de los pioneros aeronáuticos. A este conjunto, le continúa la primera experiencia de vuelo del protagonista, acompañado por un grupo de sus compañeros. Estrenan la nave prototipo del sistema náutico y sufren todo tipo de inconvenientes: además de la casi insoportable rutina, impuesta por días y días en el aire, y las avenencias y desavenencias entre los benevolantes, padecen el desconocimiento de algunos instrumentos y sus funciones, los olvidos en la construcción del aparato volador — algunas puertas y pisos no existen—, la ignorancia sobre la naturaleza de la gravedad, la debilidad de los materiales de la nave. Todo lo vencen y prueban cómo el sistema náutico imaginado es, si perfectible, una realidad al alcance de los hombres. El sueño es ya una realidad. Y los viajeros se convierten, así, en héroes. El tercer bloque de recuerdos consigna la vida familiar del protagonista y la visita a la ciudad donde se ubicaba la academia y al viejo edificio donde se realizaron los estudios, adecuado ahora para albergar una empresa mercantil. Finalmente, se da cuenta del día del homenaje al protagonista —sorpresivo, pues éste sólo se entera de ello en el momento de su cumplimiento—, una honra no exenta de detalles chuscos, como el de la “corona de flores” que “cayó en otro patio” (172), e inconvenientes, como el de la visita de los jóvenes

benevolantes al héroe, cuyo hogar no posee las dimensiones para recibir a aquéllos y obliga a varios a mantenerse de pie o a no recibir el chocolate ofrecido como ágape, en justa correspondencia al reconocimiento del fundador de la nueva época del sistema de transporte aéreo. Como “Zoo: léase Zu”, el relato breve “Recuerdos de un benevolante” plantea su historia central —el homenaje al protagonista y los antecedentes de su conversión en héroe— y, dentro de ella, las historias subalternas, una y otras con ciertos momentos de tensión, resueltos sin clausuras epifánicas, sorprendidas o extraordinarias. Privilegia las descripciones del narrador, las sugerencias discursivas y las divagaciones de los personajes, todo envuelto por una analepsis tradicional, muy del siglo XIX, que va del presente al pasado más remoto, para después desarrollarse linealmente desde ese ayer hasta el presente narrativo, no marcado sino sugerido por el discurso: el momento de echar mano de la memoria para reconstruirlo todo. No hay desacuerdo, pues, entre el plan inicial de la narración y su cumplimiento cabal. Si alguien echa de menos los planteamientos tensos, los desarrollos climáticos y las clausuras reveladoras, es porque olvida que “Recuerdos de un benevolante” es un relato breve y no un cuento o una novela corta.

La apertura de “Invierno de 1893” —con el recurso *in medias res*, ya utilizado en “Zoo: léase Zu”— plantea de inmediato la tensión y los enigmas, propios éstos del cuento y la novela corta: “llevaban más de ocho días encerrados en el palacio y parece que no avanzan en la tarea” (177). ¿Quiénes están, no reunidos, sino “encerrados”? ¿Qué “tarea” deben resolver? ¿Por qué en un “palacio”? Las respuestas se van desgranando poco a poco. Se trata de los integrantes de dos grandes comisiones rivales, encargados de “delimitar una línea fronteriza” (184) entre dos países y de dar solución, dados los intereses nacionales en juego, “a infinidad de problemas, tanto de tipo humano como físico” (184). Es tal la importancia del problema y tal la cadena de consecuencias implicada en las resoluciones tomadas respecto de él que dichos

comisionados han optado por recluirse en un lugar aislado —sin contactos familiares ni amistosos; sin las distracciones de la vida cotidiana y laboral—, con todo el personal y avituallamiento requeridos para satisfacer las necesidades diarias y las exigencias propias del asunto por tratar. Ese lugar es un palacio, espacio institucional para dirimir diferencias internacionales mediante representantes gubernamentales. Inmejorable inicio el de “Invierno de 1893”. ¿Qué ocurre después? Para alcanzar la clausura del conflicto —y consecuentemente la de la historia central—, Miret irá hilvanando una serie de historias subalternas, resumidas, donde explica la composición jerárquica de las comisiones —alto comisionado, asesores, ayudantes, taquígrafos, topógrafos, etcétera—, las tácticas dilatorias y los acuerdos, parciales o definitivos, de un grupo y otro, las funciones y estrategias de los infiltrados, los secretos, favoritismo y envidias entre miembros de una comisión, la presencia en los debates de extraños, el rol y modos de comportamiento de los invitados de ocasión —destaca, aquí, el pasaje de los comisionados rurales, con quienes se compone un cuadro de ebriedad, desaseo y pésimas conductas—, la dilatada labor técnica de los topógrafos, las tareas cotidianas de los empleados y su renuncia a continuar al servicio del Estado. En fin, el Miret socarrón alcanza plenitud narrativa en su burla al mundo de la burocracia, ese inabarcable ente malévolo, anónimo, ineficaz la mayor parte de las veces y capaz siempre de transformar lo sencillo en complejo. Y por concentrarse en ello, disminuye la fuerza del conflicto inicial planteado, en vez de incrementarlo, tanto que cuando se arriba a la clausura del mismo —el aparente acuerdo definitivo: establecer los límites geográficos— éste ya no tiene mucho interés para nadie, como bien lo prueba la actitud y actos de uno de los dos altos comisionados, quien, ante la tardanza de los topógrafos en fijar en mapa las coordenadas de los deslindes, opta por invitar a un desconocido a tomar café, indicador esto de la insignificancia de lo acontecido, por un lado, y, por el otro, de la continuidad *ad infinitum* de las reuniones. El



quehacer burocrático ha triunfado sobre los intereses nacionales en este relato breve, disfrazado, en un principio, de novela corta. La medida en las descripciones, el manejo de los resúmenes diegéticos y el uso preciso de los puntos suspensivos; la pertinencia en la configuración de los personajes y sus actos, el trazado de las situaciones, el perfil de los espacios y la entrega sintética de los atisbos de intrigas y su puntual cierre —ajeno, desde luego, a lo epifánico o sorpresivo—, convierten a “Invierno de 1893” en una de las cimas de la narrativa de Miret.

Menos contundente en su apertura, “La zapatería del terror” también pone en escena un conflicto: cómo satisfacer las ambiciones personales si debe vencerse al enemigo de mil cabezas que es la burocracia, dependiendo, además, de la demanda de los compradores. Aquel tiene su origen cuando, en un día de fiesta nacional, un empresario menor concibe un programa de ventas —“ ‘Si mañana abro... mi zapatería será la única abierta en la ciudad... y podré vender como nunca lo he hecho...’ ” (231)—, mas no sin considerar el duro obstáculo de la burocracia y sus reglamentos, ni la manera de superarlo. Se plantea, así, una apertura digna del cuento y la novela corta, prevaleciendo los códigos de esta última. Para arribar a este ámbito, Miret armó una historia central —las acciones del zapatero, impulsadas por la ambición pecuniaria, frustrada, primero; satisfecha, después—, en cuyo interior dispuso de una subalterna —creada imaginariamente por el empresario para matar el tiempo en espera de clientes, ya abierto el negocio, y para adecuar la realidad a sus deseos: en cada una de las versiones de su fantasía, él imagina un futuro promisorio, pleno de ganancias. El desarrollo casi lineal de “La zapatería del terror” parte de la visita al “edificio de Normas y Medidas” (231), donde inicia el protagonista, en “la oficina de guardia” (231), los trámites para obtener el permiso de venta en día feriado nacional. Llena ahí —después de exhibir la ignorancia del burócrata en turno y de recibir sutil reprimenda por parte de éste, que le reclama la falta de civismo derivada de sus pretensiones comerciales—

“una hoja color de rosa” (236) —la tan temida fórmula rosa—, firmada y sellada posteriormente por el encargado de la oficina; baja “a la ventanilla número tres” (236) a pagar el derecho de trámite; y ya con ella, se traslada “al Departamento de Vialidad para que le den la autorización definitiva... o no se la den...” (236). Después de ingresar, erradamente, a la jefatura de policía, donde obtiene una firma en la hoja rosa, que el encargado le da sólo porque sí, llega por fin a su verdadero destino y logra, no sin notar el sistema de operación de los agentes del Departamento, la tan ansiada firma. Ha vencido al monstruo, conociéndole, de paso, las entrañas: cómo se obtiene la “norma AA”, después de superar el obstáculo de la máquina “rasgante-dilatadora-contractora-aplastante” (232); cómo se realiza el apoyo monetario para los inspectores de centros nocturnos; cómo aturde el nacionalismo a los empleados de gobierno; cómo se rinde declaración en la jefatura de policía, así sea con “una espantosa herida que va desde la oreja a la boca”, con “un puñal clavado en el hombro” o con “una navaja enterrada en el nacimiento del muslo” (237); cómo se vigila a los presuntos sospechosos de delitos reales o supuestos. Puede, entonces, cumplir su anhelo: abrir la zapatería en día de fiesta nacional. Aquí se produce un corte en el decurso de la historia, para dar paso a la historia subalterna, de corte policiaco, y sus variaciones. En la primera versión, el dueño imagina, entre varias alternativas, que un perro del grupo de “primeros auxilios” (240) se zafa de la correa, entra a la pequeña empresa, toma uno de los zapatos, huye, sube al carro “del general en jefe de la parada” (251), sitio al cual, sometido por la guardia especial, el protagonista llegará, hecho que da lugar a un interrogatorio amable, al término del cual el militar muestra su interés por los productos en venta, dejando a aquél “presa de una gran emoción...” (241). La segunda versión pone al propietario en calidad de terrorista, investigado, perseguido y acosado, finalmente, en su tienda, donde el agente persecutor lo atrapa, neutraliza la bomba con la cual se atentaría contra el general y descubre que el artefacto explosivo

es, en realidad, una caja con zapatos. Esos mismos zapatos atraen el interés de la víctima, que da una orden irrevocable, causando éxtasis en el victimario: “¡diez mil pares de zapatos!... bello sueño en verdad... diez mil pares serían... ¡\$60 000!... ¡lo que se vende en tres años!” (249). En la tercera versión, se da cuenta de la presencia de unos encapuchados dentro de la zapatería y del arribo a ésta de “un sarcófago desmontado en dos partes cuyo interior estaba llenos de pinchos...” (250), lo cual origina una profunda investigación por parte del mismo investigador de la versión segunda. Éste consulta a un evaluador de situaciones de riesgo, llegando ambos a una conclusión viable: el general va a ser secuestrado por los extraños encapuchados, con la complicidad o dirección del dueño del establecimiento. Mediante la técnica de los planos simultáneos, Miret crea un pasaje casi cinematográfico, donde el agente da aviso al general del posible rapto; prepara el contraataque, posicionando dentro de la zapatería a diez agentes de su brigada y frente a ella a varios francotiradores; ingresa al establecimiento para dar cuerpo a la planeada captura, mientras el desfile conmemorativo inicia, con el general amenazado al frente. Se da tiempo Miret para incluir en dicho cuadro una variante diegética, a cargo, desde luego, del imaginativo propietario: uno de los tanques del desfile dispara al establecimiento, dejando atrapado bajo una viga a aquél, que “piensa que si sale bien de esto podrá presentar una demanda por un millón... ¡cuando menos!” (264). Después vuelve a las fantasías del zapatero y deja fluir los hechos imaginados: los agentes fingen probarse la mercancía; preparan el ataque cuando miran bajar del piso superior a los encapuchados; ingresan a la habitación donde éstos se hallan ahora, puliendo sus disfraces, sarcófago y otros aditamentos, necesarios para cumplir sus tareas publicitarias, porque de eso se trata: de una campaña publicitaria. Miret echa por la borda la narrativa de corte policiaco, transformándola en escena de carnaval, en mojiganga, en bufonada, manteniendo, eso sí, una escritura seria, aparentemente ingenua, por la cual corre a raudales

la carcajada. La imaginación del dueño alcanza, así, su cúspide, marcada siempre por el ansia monetaria:

El agente W se acerca al hombre que está en mangas de camisa.  
—¿Usted es el dueño?  
El hombre aprueba con la cabeza.  
—Bajen las manos ya, hemos cometido un error... una falsa pista... quizá la competencia, ¿no?  
El dueño sonriendo niega con la cabeza.  
—Así que nos tiene que perdonar... ¿hay algo que mis hombres y yo podemos hacer por usted?  
—Comprar (269).

Pese al triunfo imaginado, no deja de resentir los inconvenientes de vender su mercancía a agentes de gobierno acostumbrados a la morosidad en el pago de sus deudas. Tampoco puede esquivar el arañazo de la realidad, gritándole que los sueños, sueños son: “¿Y para qué sirvió abrir si ahora no entra nadie?... qué contento estaba ayer en la noche pensando que hoy iba a vender mucho...” (270). Mediante una puntual analepsis, Miret torna a la historia central. En ella, el protagonista abre el negocio, recibe a sus empleados, duerme un momento, percibe los ruidos del desfile y de la multitud de mirones... y cae en la frustración pues, contra lo planeado, no hay clientes. La empatía del autor con su creatura emerge ahora: una mujer solicita agua para beber y se le complace; un hombre requiere un baño para sus necesidades físicas y se le complace; el dueño ve la oportunidad de un negocio y le da cuerpo, ofertando, por un lado, agua de limón y, por otro, indicando, mediante un cartel, el cobro por el servicio sanitario. Y así, por una vía distinta a la prevista, “sus bolsillos casi reventan por el peso de las monedas...” (273). Con este final conclusivo, otra de las cimas miretianas tomó forma, sintetizándose en él la escritura socarrona, las frases reiteradas, las palabras incompletas, los puntos suspensivos, la crítica a la burocracia y las ambiciones personales, el ensamble de dos historias en perfecto

diálogo —la subalterna, además, con sus varias versiones—, el narrador omnisciente revelando el mundo interior del protagonista —lo cual desplazó el recurso del monólogo, que hubiese impuesto la precaria cultura de la creatura, ajena a los detalles de la burocracia y la segunda guerra mundial, por ejemplo—; los personajes bien delineados; las situaciones en suma concordancia; el machihembrado tempo-espacial; las intrigas pertinentemente planteadas, desarrolladas y concluidas —las de la historia subalterna con clausuras anticlimáticas, sí, pues su objetivo no era lo policiaco, como sugirió, en primera instancia, Miret, sino lo burlesco y carnavalesco, que, en segunda instancia, era el sentido oculto, subterráneo, perturbador—. “La zapatería del terror” —sin nada terrorífico en su interior, salvo los detalles en la jefatura de policía, prontamente disueltos por la ingenuidad del *voyeur*—, es digna de lectura y de figurar en la historia de la novela corta en Latinoamérica, México y España.

El desafío genérico de Miret explica las evaluaciones disímiles de Gerardo Deniz, Javier Perucho y Miguel Ángel Hernández Acosta respecto de *La zapatería del terror*, no así el raquíptico impacto de la narrativa miretiana en los lectores. Cuenta, desde luego —como también lo hacen la escritura encriptada, divagante, pícara tras el velo de lo ingenuo (no desaliñada, pues José Revueltas padecería el mismo olvido de algunas de sus obras, ni desbordada, pues entonces habría rechazo por *La obediencia nocturna*, de Juan Vicente Melo), la temática de contadas ofertas o las tramas narrativas aparentemente discontinuas y con clausuras no conclusivas, epifánicas o sorprendentes—, pero no es abarcador. La propuesta más pertinente para explicarse el desencuentro entre creador y público parece anclar en la visión del mundo de Miret: habla este hispanomexicano de la gente menuda, insustancial, anónima, sin atributos, adaptada al absurdo de la vida posmoderna, comodina y acrítica, pasiva y obediente, dispuesta a renunciar a lo extraordinario si lo extraordinario le exige abandonar su caparazón y arriesgarse a reconocer que lo

extraordinario existe en el centro mismo de la realidad diaria y doméstica. Y ese hablar, ese narrar, pone ante un espejo que no se quiere mirar, porque daña la autocomplacencia, la inconciencia, el abandono de las pasiones, el triste no ser en agonía. Craso error éste pues a los seres grises, sedentarios, planos, al parecer no les interesan las vidas grises, sedentarias, llanas, sobre todo si se las cuentan por las vías del intelecto y no por las del corazón. O sea: hazme sentir, no pensar, ¿eh?, Miret.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAL, MIEKE, *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*, Madrid, Cátedra, 1987.
- BUÑUEL, LUIS, “Palabras liminares”. Pedro F. Miret. *Esta noche... vienen rojos y azules*. Gerardo Deniz, pres., Luis Buñuel, palabras liminares, México, CNCA, 1997, pp. 15-16.
- COLINA, JOSÉ DE LA, “Eh, Miret ¿son peces o pájaros?”. Pedro F. Miret. *Prostíbulos*, México, INBA-Pangea, 1987, pp. 9-12.
- \_\_\_\_\_, “El mirón Miret”. *Letras Libres*. 17 nov 2011, Web, 16 ago 2017. <[www.letraslibres.com/mexico-espana/el-miron-miret](http://www.letraslibres.com/mexico-espana/el-miron-miret)>.
- CONDE ORTEGA, JOSÉ FRANCISCO, “El no estilo de Pedro F. Miret”, *Revista Fuentes Humanísticas* 19.35 (2º sem 2007), 185-189. Web, 16 ago 2017. <[http://zaloamati.azc.uam.mx/bitstream/handle/11191/2410/El\\_no\\_estilo\\_35\\_19.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://zaloamati.azc.uam.mx/bitstream/handle/11191/2410/El_no_estilo_35_19.pdf?sequence=1&isAllowed=y)>.
- DENIZ, GERARDO, “Presentación”. Pedro F. Miret. *Esta noche... vienen rojos y azules*, Gerardo Deniz, pres., Luis Buñuel, palabras liminares, México, CNCA, 1997, pp. 7-13.
- \_\_\_\_\_, “Prólogo”. Pedro F. Miret, *La zapatería del terror*, Gerardo Deniz, pról., México, CNCA, 2010, pp. 9-16.

- DOMÍNGUEZ MICHAEL, CHRISTOPHER, *Antología de la narrativa mexicana del siglo xx*, Christopher Domínguez Michael, selec., introd., y notas, t. II. México, FCE, 1989, pp. 293-305.
- GENETTE, GÉRARD, *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989.
- GONZÁLEZ SUÁREZ, MARIO, selec., y notas, *Paisajes del limbo. Una antología de la narrativa mexicana del siglo xx*, México, Tusquets, 2001, pp. 97-100.
- HELGUERA, LUIS IGNACIO, estudio preliminar, selección y notas. *Antología del poema en prosa en México*, México, FCE, 1993, pp. 368-9.
- HERNÁNDEZ ACOSTA, MIGUEL ÁNGEL, “La zapatería del terror, de Pedro F. Miret”, Web, 16 ago 2017. <<http://sdl.librosamplados.mx/2012/03/lazapateriadelterror-pedrofmiret>>.
- MIRET, PEDRO F, *Esta noche... vienen rojos y azules*, México, ed., del autor, 1964.
- \_\_\_\_\_, *Esta noche... vienen rojos y azules*. Luis Buñuel, palabras liminares. Buenos Aires: Sudamericana, 1972.
- \_\_\_\_\_, *Esta noche... vienen rojos y azules*, Gerardo Deniz, pres., Luis Buñuel, palabras liminares, México, CNCA, 1997.
- \_\_\_\_\_, *Insomnes en Tahití*, México, FCE, 1989.
- \_\_\_\_\_, *Prostíbulos*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1973.
- \_\_\_\_\_, *Prostíbulos*, José de la Colina, “Eh, Miret ¿son peces o pájaros?”, México, INBA/Pangea, 1987.
- \_\_\_\_\_, *Rompecabezas antiguo*, México, FCE, 1981.
- \_\_\_\_\_, *La zapatería del terror*, México, Grijalbo, 1978.
- \_\_\_\_\_, *La zapatería del terror*, Gerardo Deniz, pról., México, CNCA, 2010.
- PAVÓN, ALFREDO, *Al final, reCuento I. Orígenes del cuento mexicano: 1814-1837*, México, UAM-BUAP, 2004.
- \_\_\_\_\_, “Una gota de azogue (para un diálogo sobre la novela corta en México”, Gustavo Jiménez Aguirre, coord., *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)*, t. II, México, UNAM-FLM, 2011, pp. 137-157.

- PATÁN, FEDERICO, “Miret cuentista”, *La Jornada Semanal* 18 ene 2004, Web. 16 ago 2017. <<http://www.jornada.unam.mx/2004/01/18/sem-patan.html>>.
- \_\_\_\_\_, “Pedro F. Miret, *Esta noche... vienen rojos y azules*”. “*No más de tres cuartillas, por favor...*” México, Ariadna, 2006, pp. 182-183.
- \_\_\_\_\_, “Pedro F. Miret, *Prostíbulos, 1973*”, *Los nuevos territorios (notas sobre narrativa mexicana)*, México, UNAM, 1992, pp. 224-225.
- PERUCHO, JAVIER, “Pedro F. Miret, cuentista (I)”, *Texto Crítico*, nueva época XVIII.37 (jul-dic 2015), pp. 127-54.
- \_\_\_\_\_, “Pedro F. Miret, cuentista (II)”, *Texto Crítico*, nueva época, XIX.38 (ene-jun 2016), pp. 121-52.
- \_\_\_\_\_, *Pedro F. Miret, un raro del medio siglo*, México, UNAM, 2008.
- PIMENTEL, LUZ AURORA, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, México, UNAM-Siglo XXI, 1998.
- TOLEDO, ALEJANDRO, selec., y pról., *El hilo del minotauro. Cuentistas mexicanos inclasificables*, México, FCE, 2006, pp. 132-54.
- TOMACHEVSKI, B, “Temática”, B. Eichenbaum, *et al.*, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Tzvetan Todorov, comp., y pres., Roman Jakobson, “Hacia una ciencia del arte poético”, Buenos Aires, Siglo XXI, 1970, pp. 199-232.