EDICIÓN DIRIGIDA POR SALVADOR MONTESA

NARRATIVAS DE LA POSMODERNIDAD

DEL CUENTO AL MICRORRELATO

Narrativas de la posmodernidad. Del cuento al microrrelato

6

NARRATIVAS DE LA POSMODERNIDAD
DEL CUENTO AL MICRORRELATO

BIBLIOTECA DEL CONGRESO

DE LITERATURA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

18

NARRATIVAS DE LA POSMODERNIDAD
DEL CUENTO AL MICRORRELATO

Edición dirigida por Salvador Montesa

Han colaborado en la celebración de este congreso y en la edición de las presentes actas la Dirección General de Investigación del Ministerio de Educación y Ciencia, la Dirección General de Universidades de la Junta de Andalucía, el Centro Andaluz de las Letras de la Junta de Andalucía, el Área de Cultura del Ayuntamiento de Málaga, Málaga Capital Cultural 2016 y los Vicerrectorados de Investigación, Estudiantes y Cultura de la Universidad de Málaga.

PUBLICACIONES DEL CONGRESO DE LITERATURA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

Actas del XIX Congreso de Literatura Española Contemporánea.
Universidad de Málaga, 24, 25, 26, 27 y 28 de noviembre de 2008.

Comité organizador del Congreso
Director: Salvador Montesa
Comisión científica: Hipólito Esteban Soler, Elena Garcés Molina, Ana Gómez Torres, Antonio A. Gómez Yebra, María Isabel Jiménez Morales, José Jiménez Ruiz, Amparo Quiles Faz y María Victoria Utrera Torremocha.

Primera edición: junio 2009

© Congreso de Literatura Española Contemporánea

Edita: AEDILE
ISBN: 978-84-934305-8-0
Depósito legal: MA-2.085-2009
Impresión: Imagraf impresores. Tel. 95 232 85 97

Impreso en España - *Printed in Spain*

ÍNDICE

PALABRAS INTRODUCTORIAS

Presentación del Congreso, por *Salvador Montesa* 9
Microrrelatos al punto, por *Antonio A. Gómez Yebra* 13

PONENCIAS

Formas mixtas del microrrelato, por *Irene Andres-Suárez* .. 21
El microcuento y la estética posmoderna, por *Antonio Garrido* 49
El microrrelato en la vanguardia histórica, por *Domingo Ródenas de Moya*..... 67
Origen del microrrelato en España. Juan Ramón y su poética de lo breve, por *Teresa Gómez Trueba*..... 91
El microrrelato en el último cuarto de siglo en España. Libros fundamentales y características temáticas y técnicas, por *Nuria Carrillo Martín*..... 117
"La imaginación es un lugar en el que no llueve". Primera aproximación a los microrrelatos de Rafael Pérez Estrada, por *Fernando Valls*..... 143
¿Microrrelato o minirretrato en el último Cela?, por *Antonio A. Gómez Yebra*..... 165

SESIÓN DE AUTORES

Materia oscura y literatura cuántica, por *Juan Pedro Aparicio* 189
Algunas notas sobre mi narrativa, por *Julia Otxoa*..... 207

COMUNICACIONES

Difusión y recepción del microrrelato, por *Juan Jacinto Muñoz Rengel*..... 215
Nuevos espacios narrativos en los microrrelatos de Juan Pedro Aparicio, por *Pilar Celma Valero* 221
La sugerencia universalizadora del microrrelato. *En el mar* de Luis Mateo Díez, por *Mercedes Rodríguez Pequeño*..... 235
El espacio narrativo en *El amigo de las mujeres* de Gustavo Martín Garzo, por *Carmen Morán Rodríguez* 249
Epifanías de lo original en la glorieta: cuatro acercamientos a la minificción de José María Merino, por *Ricard Inglés Yuba* 265
Un león en la cocina. Los relatos de Julia Otxoa, por *Ana Sofía Pérez-Bustamante Mourier*.....
El microrrelato en los años cincuenta. Una autora española: Ana María Matute, por *Darío Hernández*..... 315
Teoría de la narración breve de Andrés Neuman (estudio narratológico), por *Francisco Álamo Felices* 331
La estructura como microrrelato en *Microepopeya* de Álvaro Tato, por *Javier Alonso Prieto* 349
"Locuras de cada día". Los microrrelatos de José Herrera Petere en la revista *Romance*, por *Mario Martín Gijón*..... 359
En las fronteras genéricas. *Dinero* de Pablo García Casado, por *Manuel Arana Rodríguez*..... 371
Las identidades narradora y receptora del microrrelato en la obra de Santiago Eximeno, por *Fernando Ángel Moreno* 383
Enunciación oral y yuxtaposición sintáctica en *Crímenes ejemplares* de Max Aub, por *José Jiménez Ruiz*..... 395
El mundo minero en los microrrelatos del siglo XXI, por *José Luis Campal Fernández*..... 429
A mitad de camino entre la canción y el cuento. Pongamos que hablo de Sabina, por *Simone Cattaneo* 439

Pasión por lo breve: minicuento y microteatro en la literatura española del nuevo milenio por *María Jesús Orozco Vera*.. 449
El microrrelato: género literario del siglo XXI, por *Rosa María Navarro Romero*..... 461
Fuentes genealógicas, ironía e intertextualidad en el microrrelato, por *Sebastián Gámez Millán*..... 475
Autobiografías mínimas: la invención del yo en una página, por *María Rosell* 489
El microrrelato como forma literaria del vacío, por *Joaquín Lameiro Tenreiro*..... 501
Espacio y microrrelato ficcional, por *Elena Barroso Villar*. 509
Microrrelato: la otra intertextualidad, por *Basilio Pujante Cascales*..... 523
La fotografía documental como microrrelato visual. Procesos instantáneos, por *Pedro Millán Barroso*..... 535
El microrrelato como reclamo. La persuasión retórica de la imagen y la palabra, *por Ángel Arias Urrutia, Ana María Calvo Revilla y Juan Luis Hernández Mirón*..... 549

PALABRAS INTRODUCTORIAS

PRESENTACIÓN DEL CONGRESO

Salvador Montesa
Universidad de Málaga

Ante todo quisiera daros la bienvenida tanto a los que pertenecéis a esta Facultad de Letras y os desenvolvéis diariamente por los mismos espacios por los que se va a desarrollar el Congreso como a los que venís de otras facultades, o los que no pertenecéis a la universidad y os habéis desplazado para compartir estos días con nosotros.

Quiero agradecer también al Decano de la Facultad de Filosofía y Letras que nos ha dado todas las facilidades en medios materiales y humanos para que estas jornadas puedan celebrarse y que ha tenido la amabilidad de acompañarnos en este acto inaugural.

Igualmente al Delegado de Cultura del Ayuntamiento de Málaga. Gracias a su patrocinio, entre otros, se puede llevar a cabo este congreso. Pero ello no es más que el reflejo de su continua preocupación por la cultura de esta ciudad que, sin duda, tiene todos los méritos, infraestructura y tradición para convertirse en Ciudad Europea de la Cultura en el 2016. Hacemos votos porque así sea.

Vamos a dar comienzo hoy a la decimonovena edición del Congreso de Literatura Española Contemporánea de la Universidad de Málaga. Apenas dos años después de que esta facultad se trasladara al Campus de Teatinos desde el viejo colegio de San Agustín, con el impulso de un acelerado incremento de estudiantes y con la ilusión de un Departamento de Filología Española integrado por profesores muy jóvenes en aquel momento, presididos y guiados por nuestro

maestro el Dr. Cristóbal Cuevas, pusimos en marcha este proyecto con el que pretendíamos acercar a nuestras aulas para disfrute de nuestros alumnos, las voces y el magisterio de los más prestigiosos creadores, críticos e investigadores de la literatura española. Año tras año, asomándonos ya a dos siglos, hemos llenado más de la mitad de la vida de esta universidad y hemos creado un cauce estable de intercambio científico y humano.

Las lecciones impartidas desde esta cátedra, limitada en el tiempo pero en absoluto efímera en sus resultados, han formado e informado a varias generaciones de licenciados que, como vosotros, han tenido la oportunidad de asistir a sus sesiones durante cuatros lustros, y han realizado importantes aportaciones a la comunidad científica sobre cada uno de los temas tratados.

Y aunque en absoluto estoy de acuerdo con el dicho clásico de que las palabras vuelan, *verba volant*, porque toda palabra deja huella si es bien acogida, sí hemos encomendado al papel la noble función de hacer durar en el tiempo y extender en el espacio las conclusiones de los estudios aquí desarrollados: las actas de los congresos.

Muchos, por no decir todos sus volúmenes son hoy referentes de obligada consulta en los temas que tratan. Y así, quiero aprovechar este momento para presentar el último publicado: *Salvador Rueda y su época*. Como la humildad es hija de la verdad, os diré, con toda humildad, que la colección de trabajos que encierra este volumen es lo mejor y más completo que hoy se puede leer sobre el autor malagueño.

No quiero extenderme en comentarios sobre su contenido. Muchos de los que estáis aquí los oisteis directamente de boca de sus autores y los demás los podéis leer en el ejemplar que a todos se os ha entregado con los materiales del congreso.

No puedo dejar de citar, sin embargo, lo más significativo de los tres grandes apartados en que se organiza: lírica, novela y teatro.

Son varios los artículos que matizan y completan lo que se había dicho sobre la lírica ruediana, aspecto en el que hasta este momento había incidido casi de forma exclusiva la crítica anterior. Las relaciones de Rueda con los escritores realistas que le precedieron y con los jóvenes poetas que le siguen no fueron siempre fáciles: aquí

quedan plasmadas con agudeza y brillantez con todo lo que tuvieron de positivo y de negativo para él.

Sus ideas estéticas son expuestas con ejemplar rigor en sendos artículos de gran finura crítica, aportando ambos documentos hasta ahora prácticamente desconocidos o de muy difícil acceso y que nos ofrecen la visión de un escritor vanguardista que finalmente acaba anclado en planteamientos arcaicos.

Por estar menos estudiada, son valiosísimos los artículos sobre su novelística. En ellos se recorren todas las facetas formales, temáticas (e incluso comerciales) y su evolución: costumbrismo, viajes, erotismo, modernismo, colorismo, etc.

Finalmente, fundamentales y del todo inexcusables para conocer la obra de este autor, son los tres largos trabajos sobre su obra dramática. Nada tan extenso, riguroso y profundo se había escrito hasta ahora de esta faceta que apenas había merecido menciones marginales.

La Universidad cumple con la presentación de estas actas la parte de la deuda que, en el ciento cincuenta aniversario de su nacimiento, le correspondía con este hijo de Málaga demasiado injustamente olvidado.

Y si el año pasado nos centrábamos en un autor de la modernidad, en este, nuestro congreso lleva por título *Narrativas de la posmodernidad. Del cuento al microrrelato*. Somos conscientes de que todo en este título encierra una compleja problemática. Asociar microrrelato y posmodernidad no es solamente encuadrar temporalmente estas fórmulas narrativas e integrarlas en una serie literaria a la que la historiografía ha puesto o pondrá unas fechas de inicio y fin. La posmodernidad es, más que un momento histórico, una corriente del pensamiento y una nueva visión del mundo y de la sociedad. Afirmar, pues, la posmodernidad para el microrrelato puede ser equívoco e incluso radicalmente falso. Especialmente si pensamos que esta literatura breve no nació antes de ayer. Como seguramente expondrán aquí voces más autorizadas que la mía, hace más de un siglo que se cultiva, al principio sin bautizar, y luego con muy variados nombres (minificciones, microrrelatos, relatos breves, minicuentos, etc.).

No obstante, lo que es innegable es que la eclosión del género y especialmente la llegada al gran público (eso sí, un lector selecto,

como el de la poesía) se ha producido muy recientemente y es por ello por lo que nos ha parecido necesario dedicar el congreso a clarificar, en lo posible, el mundo de estos relatos mínimos, escurridizos, inclasificables, atípicos, que recorren transversalmente los géneros literarios canónicos y que saltan a otras formas de comunicación artística y social como pueden ser el artículo periodístico, el comic, el anuncio verbal o visual y hasta la fotografía y el vídeo, como tratarán algunos de nuestros comunicantes.

Muy posiblemente, la herramienta más universal de la que disponemos hoy para conocer el mundo y sus intereses se llama Google. Ayer me entretuve en hacer una prueba que quizás no tenga más valor que la curiosidad pero que creo que es síntoma de la atención que hoy merece el tema que llevamos entre manos. Como seguramente sabéis, el microrrelato más famoso de la historia (aunque no el más breve ni, posiblemente, el mejor) es "El Dinosaurio" de Augusto Monterroso. Introduje en Google dos palabras: 'Monterroso' y 'dinosaurio'. Me salieron 24.600 referencias. A continuación hice lo mismo con 'Cervantes' y 'Quijote'. Obtuve 291.000. La distancia parece abismal: doce veces más. Pero ridícula si pensamos que, frente a la extensión del Quijote, el estar traducido a casi todas las lenguas conocidas y el contar con cuatrocientos años de antigüedad, el relato de Monterroso consta de nueve palabras, título incluido, y todavía no ha cumplido los cincuenta años.

Pues bien, deseo y estoy seguro de que así será, todas las conferencias que vamos a escuchar nos aclararán la historia, los orígenes, las características, las influencias, el género, las relaciones y la visión del mundo (si es que alguna hay) de los microrrelatos. Y, sobre todo, despertarán en nosotros el interés por una lectura placentera, que al fin y al cabo, para eso fueron escritos.

MICRORRELATOS AL PUNTO

Antonio A. Gómez Yebra
Universidad de Málaga

Ya desde los primeros años del siglo XX se veía venir. Se veía venir que el lector iba con los tiempos, y estos avanzaban, día a día, a mayor velocidad.

El tren y el automóvil, que favorecieron los desplazamientos por tierra, y la mejora también de los transportes marítimos y posteriormente los aéreos, anunciaban una época en que el mundo iba a tener mucha prisa, prisa por llegar antes a todas partes. También al fin de un texto.

De la interminable novela decimonónica que hoy, desgraciadamente, apenas encuentra lectores, se pasó a otras modalidades menos espesas, y de la novela corta se fue caminando con naturalidad hacia el relato, cuya consolidación y auge habría de esperar hasta el último tercio del siglo pasado, cuando los mejores prosistas se unieron a un movimiento que pretendía decirlo todo con las menos pero más hermosas palabras.

En los últimos tiempos, con la facilidad de comunicación escrita que suponen los mensajes a través del móvil y el *chateo* por Internet, cuando todo va a la velocidad de la luz, tenemos mucha más prisa por llegar al final de un texto. Sin duda contagiados todos por el ansia, tan deportiva, de alcanzar las metas lo más rápidamente posible, con el deseo de llegar al meollo de la cuestión sin preámbulos, porque mil palabras parecen demasiadas cuando se dispone de una imagen que

las abarca e incluso las supera a todas, se hacía indispensable escribir poco y bueno. Y se ha hecho necesario regresar a un conceptismo no exento de valores culteranos donde prima lo breve, que, si es bueno, resulta dos veces bueno.

Vivimos en "la prisa por vivir más", que decía Jorge Guillén, con una ligera variante: prisa por vivir más deprisa, por cultivar antes nuestras cosechas, por engordar en menos tiempo a nuestros animales, por comer más rápido, por ver la película antes de leer la novela de la que han sacado el guión, por aprehender un texto de una ojeada. Y para esto último, el texto ha de ser necesariamente breve.

Claro que relatos cortos han existido desde siempre, y en sus límites tienen cabida varios tipos de expresión. Pero fue a principios del XX cuando Juan Ramón escribió pequeñas prosas poéticas dignas de pertenecer al campo, apenas roturado entonces, del microrrelato. Como tal puede muy bien considerarse el titulado "Paraíso":

> Andábamos desnudos debajo de los pinos y en los graciosos enlaces de nuestras locuras, mientras ella se reía yo acariciaba su sexo húmedo o jugaba, como un niño, con sus pechos. Su desnudez mitolójica daba al campo una gracia nueva, de pie en una colina, caída al borde de un arroyo, apoyada sobre un árbol. Era un campo y un cielo untuosos. Corríamos lo mismo que caballos jóvenes. Sobre la hierba verde y con agua sus pies de nieve chapoteaban, inundándome de cristales partidos y luminosos.
>
> Hicimos del día una gloria antigua y del bosque un paraíso. Desobedecimos a Dios en cada instante –y a los hombres– y probamos de todas las manzanas[1].

Fue por aquel entonces también cuando produjo caricaturas líricas y aforismos que sus jóvenes y luego irreverentes discípulos del 27 imitarían de diversas maneras.

Pero es indudable que para que se haya producido en nuestro país y literatura la evolución hasta el microrrelato tal como lo entendemos un siglo después, ha habido otros pasos intermedios, entre los cuales

1. Juan Ramón Jiménez, *Selección de prosa lírica*, F. Javier Blasco Pascual (ed.), Madrid, Espasa, col. Austral, A 158, 1990, pág. 122.

merece la pena recordar a Ramón Gómez de la Serna y a su discípulo Enrique Jardiel Poncela, ambos en la primera mitad del siglo.

Gómez de la Serna, a quien podemos considerar importador de las nuevas formas metafóricas europeas, elabora sus primeras greguerías con una estructura, tono y dimensión que bien podrían considerarse microrrelatos. Aquellas greguerías de los primeros libros suenan como los microrrelatos más actuales. Por ejemplo:

> Se miraron de ventanilla a ventanilla en dos trenes que iban en dirección contraria, pero la fuerza del amor es tanta que de pronto los dos trenes empezaron a correr en el mismo sentido[2].

O esta otra:

> A veces nos preguntamos cómo algún hombre malísimo puede proceder de la Santa familia que ocupó el Arca, pero para comprenderlo pensamos que alguien se metió de polizón[3].

En aquellas greguerías que él definió en fórmula aritmética como "metáfora más humor", casi siempre aparecía el humor, y muchas veces el amor o el desamor, algo que, junto a los desenlaces inesperados, suele ser ingrediente inexcusable en los microrrelatos actuales

> En los pies muere la vanidad de Venus. Los pies no debían tener dedos. Así, además, se romperían menos las medias[4].

Claro que también las *Máximas mínimas* de Jardiel vienen a ser consecuente de las greguerías y antecedente de los microrrelatos contemporáneos. No pocas de ellas podrían caracterizarse así e integrarse en una antología de microrrelatos antes del microrrelato; entre otras, esta:

---

2. Ramón Gómez de la Serna, *Greguerías*, César Nicolás (ed.), Barcelona, Óptima, 1997 (reed. de la de 1979 de Espasa), pág. 96.

3. Ramón Gómez de la Serna, *Greguerías completas*, José Janés (ed.), Madrid, 1974, pág. 51.

4. *Ibid.,* pág. 55.

> Todas las personas inteligentes mueren sonriendo. Al borde mismo del estanque podrido de la muerte, esos seres comprenden la vacuidad de la vida, lo intrascendente y lo necio de nuestros afanes, y al marcharse, al dejarnos debatiéndonos en el círculo de esas pobres quimeras, sonríen con una sonrisa de lástima y de piedad[5].

O esta otra, en que el protagonismo pertenece a un ente tan terrible y tan irremediable como las erratas de imprenta:

> Las imprentas tienen el techo cubierto de erratas al acecho, que se dejan caer sobre el texto en cuanto el tipógrafo se dispone a encender el cigarrillo[6].

Entre los miembros del grupo generacional del 27, que asumió los postulados estéticos de Juan Ramón tanto como las innovaciones metafóricas de Ramón, no pocos cuentos de Max Aub pertenecen al subgénero microrrelato, al cual han de adscribirse asimismo algunos poemas y algunas prosas breves de Vicente Aleixandre, y, desde luego, muchos aforismos de José Bergamín, tan emparentados con los juanramonianos y las greguerías. Varios de los incluidos en *El cohete y la estrella* tienen todas las características del subgénero que abordamos:

> NO ESTABA MUERTA
>
> Cuando la sacaron, inmóvil, del agua, el bañador ceñía la forma pura de su cuerpo, modelando el desnudo de blanquísima transparencia. Viéndola yerta de ese modo, exclamaste, alegremente sorprendida: ¡Qué belleza! Pero al enterarnos de que era solo un desmayo la muerte que habíamos supuesto, ibas diciendo entristecida, sin darte cuenta, mientras nos alejábamos: No estaba muerta… no estaba muerta…[7] .

5. Enrique Jardiel Poncela, *Máximas mínimas y otros aforismos*, Fernando Valls y David Rosas (eds.), Barcelona, Edhasa, 2000, pág. 163.

6. *Ibid*. pág. 216.

7. José Bergamín, *El cohete y la estrella. La cabeza a pájaros*, José Esteban (ed.), Madrid, Cátedra, 1984, pág. 73.

Actualmente algunos de nuestros mejores escritores se han interesado con frecuencia por el género narrativo más breve produciendo textos de gran belleza, lo que significa la atención que se está prestando al género. Con ellos, el microrrelato ha adquirido carta de naturaleza en nuestro país, que quizás había perdido la cabecera de la línea a favor de los narradores hispanoamericanos, comandados por Augusto Monterroso y su famoso microcuento "El dinosaurio".

Entre los nuestros, Javier Tomeo me parece uno de sus más dignos representantes. Su dialogado texto II de *Historias mínimas*, que recuerda, y tanto, el celebérrimo "Margarita, está linda la mar", de Rubén Darío, es significativo:

> Mujer tejiendo junto a la ventana. Inesperadamente, entra en la habitación un NIÑO, sosteniendo algo en el hueco de la mano.
>
> NIÑO. –Madre, mira qué te traigo.
>
> MADRE. –¿Qué me traes?
>
> NIÑO. –Una luz.
>
> MADRE. –¿Dónde estaba?
>
> NIÑO. –En la charca, debajo de la luna.
>
> MADRE. –¿Te vio alguien cómo la cogías?
>
> NIÑO. –No, nadie.
>
> MADRE. –Anda, préndemela pues en el pelo.
>
> Pausa. El NIÑO se alza sobre la punta de los pies y prende la luz en el cabello de la MADRE. Por un instante, la MADRE deja de tejer y sonríe[8].

Y un breve texto de José María Merino titulado "Génesis, 3", tan emparentado con "Paraíso", de Juan Ramón, lo confirma:

> Génesis, 3
>
> Aquella mañana empezamos a ver las cosas más claras: la complejidad del universo, la evolución de los seres vivos, que sobre un punto de apoyo se podría levantar el mundo, que era la tierra la que giraba alrededor del sol y no al contrario y, sobre todo, intuimos que la existencia es un misterio indescifrable. No habían pasado ni dos horas cuando llegó el guardia con la carta de desahucio: el casero

8. Javier Tomeo, *Historias mínimas*, Barcelona, Anagrama, 1996, pág. 12.

había conseguido echarnos a la calle. Nos vinimos a este lugar tan frío, tuvimos hijos. Del resto saben ustedes mucho más que nosotros. El caso es que aquella mañana, en el desayuno, habíamos compartido una manzana[9].

La actualidad del microrrelato invita a su práctica también a escritores que dedican su creación a la Literatura Infantil y Juvenil. Con *Cuentos como pulgas*, de ese talante, obtuvo Beatriz Osés el Premio Lazarillo en el año 2006, y sus breves textos ejemplifican con precisión las características del género. Así:

> La cigüeña
>
> Cuando sonó el timbre de la casa, la cigüeña se acercó a la puerta principal hecha un manojo de nervios... Llevaba ya varios meses esperando aquella visita. Tragó saliva y notó cómo se le aceleraba el pulso. Al abrir la puerta, descubrió a un desconocido que llevaba una cesta en sus manos. La cigüeña miró enternecida en su interior…
>
> El señor venía de París.

El microrrelato hace furor en nuestros días, pero no cabe duda de que no es un invento de ahora, aunque en la primera década del siglo XXI sea cuando tiene mejor acogida. Los grandes maestros del siglo XX lo habían practicado de mil maneras y bajo otras tantas catalogaciones, pero no es menos cierto que bajo otras denominaciones estaba ya en la Literatura Universal: los *haikus* japoneses, el brevísimo cuento popular, el chiste, el chascarrillo, la anécdota, la fábula, la parábola, el *koán zen*, los relatos sufíes, las tradiciones hasídicas y, por supuesto, los aforismos y las greguerías.

En literatura, como en casi todas las artes, queda muy poco por inventar. Pero siempre cabe la posibilidad de aquilatar, perfeccionar, completar, renovar lo que existe y, desde luego, analizar filológicamente los textos que los creadores van poniendo al alcance de nuestros ojos, al alcance de nuestras manos, y sacar conclusiones. Eso es lo que se pretende en congresos como el que nos reúne estos días en Málaga.

---

9. José María Merino, "Siete DI/VERSIONES", *Quimera*, 235, octubre de 2003, pág. 60.

PONENCIAS

FORMAS MIXTAS DEL MICRORRELATO

Irene Andres-Suárez
Universidad de Neuchâtel (Suiza)

Antes de exponer lo que entendemos por formas mixtas del microrrelato, conviene precisar que, cuando hablamos de microrrelato, nos referimos a un microtexto[1] narrativo en prosa de condición ficcional[2], es decir, al eslabón más breve en la cadena de la narratividad, y que esta categoría narrativa no es el producto de un cruce de géneros, sino una forma literaria de "singular pureza", según declaró en su día David Lagmanovich[3].

Tampoco está de más aclarar que, cuando hablamos de formas literarias híbridas, mestizas, no aludimos en modo alguno a la intertextualidad formal, es decir, a la refundición en el microrrelato de formas narrativas hiperbreves de la tradición (como la parábola, la fábula, la leyenda, el bestiario, etc.) o de determinados modelos o subgéneros literarios (entre otros, el policíaco, el epistolar o el diario), con el propósito de parodiar los géneros canónicos, subvertirlos

1. Aunque la noción de brevedad varía de unas culturas a otras; en el ámbito hispánico, hay consenso en afirmar que idealmente no debería rebasar la extensión de una página y, en Hispanoamérica, según Ana María Shua, no suelen exceder la media.

2. La ficcionalidad remite a la condición imaginaria del universo representado en el texto literario.

3. David Lagmanovich, *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico*, Palencia. Menoscuarto, 2005, pág. 31.

y crear propuestas nuevas. No, nosotros nos referimos a aquellos casos en los que el microrrelato aparece en combinación con otras formas literarias no narrativas, como el ensayo o el texto dramático, por ejemplo.

Se trata, en suma, de formas que participan de patrones discursivos y genéricos diversos, cultivadas ya a principio del siglo XX por escritores como Juan Ramón Jiménez, quien manifestó una firme voluntad de trascender las artificiosas fronteras de los géneros literarios, y favoreció la hibridación de los discursos narrativos y poéticos, o por Ramón Gómez de la Serna, cuya obra se caracterizó por una oposición programática a las modalidades que procedían del siglo XIX y muy especialmente a la novela realista basada en la noción de obra compacta, unitaria y totalizadora, y que, para combatirla, practicó la atomización del discurso en unidades textuales breves, lo que implicó la desestabilización de la coherencia textual tanto en los discursos narrativos como en los de carácter expositivo-argumentativo.

Dentro de estas formas fronterizas, cabe distinguir dos categorías fundamentales:

1) Los *microtextos de naturaleza teatral* o las *minipiezas teatrales de naturaleza narrativa*. Hay que descartar de este grupo a los microrrelatos de estructura dialógica en los que se da un conflicto de fuerzas en oposición, pero cuyo desarrollo es mínimamente teatral y, además, no poseen marcas escénicas.

2) Los *microtextos* en los que *el discurso narrativo interactúa con el argumentativo* (el apunte periodístico) poniendo en entredicho el estatuto ficcional del texto. Pese a que se presentan como un ensayo, cuentan una historia, es decir, lo ensayístico influye en la configuración ficcional y, sobre todo, discursiva, ya que en ellos suele predominar el discurso expositivo-argumentativo y la voz del que narra coincide con la del autor, al menos así lo percibe el lector. Un caso especialmente interesante en la actualidad es el de José María Merino, quien incorpora en algunos de sus microrrelatos (de *Días imaginarios,* 2002, *Cuentos del libro de la noche*, 2005, y *La glorieta de los fugitivos. Minificción completa*, 2007) elementos formales y expresivos propios de la prosa de ideas, incluso del debate, porque,

según sus propias declaraciones, el microrrelato se adapta muy bien a la exposición de una teoría[4].

Por razones de espacio limitaremos nuestra exposición a la primera categoría.

Microtextos de naturaleza teatral

Se trata de unos textos en prosa muy breves que, aunque presentan forma teatral, es decir, poseen acotaciones, actos, diálogos o monólogos, no parecen haberse concebido para la representación sino para la lectura, y que, además, cuentan con un narrador que nos presenta los hechos e incluso los comenta. Este es el caso, por ejemplo, de los *Diálogos* de Federico García Lorca, o de los textos que configuran *Crímenes ejemplares* de Max Aub, o *Historias mínimas* de Javier Tomeo, cuyos rasgos formales y estructurales mestizos dificultan su adscripción genérica.

Desde el punto de vista histórico, cabe señalar que la propensión a la contracción textual en el ámbito teatral, así como la aspiración a la máxima síntesis, se manifiestan ya en algunos textos de Franz Kafka (1883-1924) de difícil clasificación, como "Sueño destrozado"[5], cuya entidad es esencialmente narrativa, pese a que su forma es teatral –en él dialogan un Príncipe y un Edecán–, y, desde esta perspectiva, es aún más interesante el libro de Bertold Brecht (1898-1956) *Terror y miseria del III Reich*, compuesto de una treintena de minipiezas teatrales muy breves, escritas entre 1935 y 1938 e inspiradas en el ambiente de terror que reinaba en la Alemania nazi antes de la segunda Guerra Mundial. Tal vez convenga recordar que, pese a las sucesivas tentativas del escritor alemán, dicho libro no llegó a ver la luz hasta 1945, y ello fuera de Europa, en la editorial neoyorkina Aurora; y, en España, tampoco tuvo mucha suerte, pues su primera publicación

4. *Cfr.* Presentación de su libro *La Glorieta miniatura*, en *El Mundo / La Crónica de León*, 1de febrero de 2008, pág. 6.

5. *Cfr*. Franz Kafka, *En la calle del Alquimista*, Barcelona, Thule, 2006, págs. 95-97. En este mismo volumen hay varios textos de similar naturaleza: "Niños en el camino vecinal", "Desdicha", "Chacales y árabes", etc.

llegó de la mano de la democracia, en 1975, aunque, eso sí, una vez difundido, tuvo mucho impacto entre los jóvenes dramaturgos, como pone de manifiesto el libro de José Sanchis Sinisterra *Terror y miseria en el primer franquismo* (2003)[6], un verdadero juego dialógico con el del alemán.

Otros escritores fuertemente atraídos en Europa por el cultivo del microdrama fueron el irlandés Samuel Becket (1906-1989) –quien cultivó asimismo el performance–,[7] al igual que el francés Jean Tardieu[8] (a Max Aub se le llamó el Tardieu español), representante del teatro del absurdo cuyo libro *Théâtre de chambre* (1955-1965) está compuesto íntegramente de microdramas –algunos son tan breves como las *Historias mínimas* de Tomeo–, desarrollados en forma de letanía, diálogos o monólogos reducidos a su mínima expresión lingüística. Además, en 1960, publicó sus *Poèmes à jouer*, libro extremadamente original concebido como un concierto o un intento de teatralización de la postura lírica. A su vez, en mayo de 1964, Eugène Ionesco, a petición de Michel Benamou, profesor de la Universidad de Michigan y de la de California –San Diego–, realizó los famosos *Exercices de conversation et de diction françaises pour étudiants américains*[9], unos treinta diálogos destinados a estudiantes sin conocimientos de dicha lengua. Parodiando los manuales al uso y dando libre curso a su imaginación, Ionesco convirtió la lengua francesa en la protagonista de estas micropiezas absurdas.

Pues bien, en relación al ámbito hispánico, hay que destacar el caso del argentino Marco Denevi con sus *Falsificaciones*[10], piezas escritas, según Lagmanovich, siguiendo las convenciones del género

6. Milagros Sánchez Arnesi (ed.), Madrid, Cátedra.

7. Esta forma nace por los años 50 del siglo XX y representa una mutación del arte contemporáneo. Incluye lo que convencionalmente llamamos "drama", "teatro", "actuación" o "representación". (*Cfr.* el texto "Performance en tres actos" de Julia Otxoa, en *Un extraño envío*, Palencia, Menoscuarto, 2006, pág. 54).

8. *Cfr*. Jean Tardieu, *Oeuvres*, Edition dirigée par Jean-Yves Debreuille avec la collaboration d'Alix Turolla-Tardieu, Paris, Quarto Gallimard, 2003.

9. Ed. de la Pleyade, págs. 915-958.

10. Existen tres ediciones de este libro: Buenos Aires, Eudeba, 1966; Buenos Aires, Calatayud-Dea, 1969, y Buenos Aires, Corregidor, 1977.

teatral, pero para una duración de representación máxima de diez minutos[11] y, ya más cerca de nosotros, al dramaturgo venezolano León Febres-Cordero, cuyos minidramas ("Instinto de curación", "Perfecto error", "Fugaz desencuentro", del libro *Textos sedientos*[12]) poseen una gran originalidad y fuerza expresiva; conocemos, además, algunas piezas sueltas de los argentinos Pablo Urbanyi ("Comunicación" o "El paso del tiempo"[13]) y Diego Golombek ("El chal del viento"[14]), y dos del chileno Juan Armando Epple ("El cazador" y "Problemas de teoría literaria VII")[15]. Nos consta que este último prepara una antología de minipiezas teatrales.

En cuanto al punto de arranque del miniteatro español, hay que situarlo sin duda en las vanguardias históricas, y de forma más concreta tal vez en la pieza teatral compuesta de cuatro miniactos de Luis Buñuel (1900-1983) *Hamlet*[16], escrita y representada en París en 1927 (no fue publicada hasta 1982), la cual, además de desempeñar el papel de pionera del teatro surrealista español, influyó poderosamente en la producción lorquiana, según afirma Sánchez Vidal:

> Y al hablar del teatro de Lorca en su fase surrealista […] no debe perderse de vista en ningún momento su más directo antecedente, el *Hamlet* de Buñuel, ni la colaboración de ambos en los montajes de la Residencia tomando como punto de partida el *Tenorio* […][17].

---

11. *Cfr.* David Lagmanovich, "Marco Denevi y sus falsificaciones", en *Microrrelatos*, Buenos Aires-Tucumán, Cuadernos de Norte y Sur, 1999, págs. 119-140.

12. Varios de los textos que componen este librito fueron publicados en la revista *Quimera*, núms. 232-233, julio-agosto 2003, págs. 99-100. Poseo una versión más amplia de este libro que me envió el autor por Internet.

13. Textos reproducidos en la antología de Neus Rotger y Fernando Valls (eds.), *Ciempiés, Los microrrelatos de Quimera*, Barcelona, Montesinos, 2005 págs. 70-75.

14. *Ibid*., pág. 253.

15. *Ibid*., págs. 108-111.

16. "Según me contó Buñuel –dice A. Sánchez Vidal–, lo escribió en el Café Select de Montparnasse, donde fue representado en una función de amigos por Francisco García Lorca, Augusto Centeno, Joaquín Peinado, Bores, Hernando Viñes Ucelay, el hijo (o el hermano) del pintor Regoyos y el propio Buñuel, que hacía de Hamlet", en Luis Buñuel, *Obra literaria*, Agustín Sánchez Vidal (ed.), Zaragoza, Ediciones Heraldo de Aragón, 1982, pág. 259.

17. *Ibid*., pág. 44.

No cabe duda de que Federico García Lorca (1898-1936) manifestó muy pronto el interés por el teatro brevísimo así como por las novedades técnicas de los movimientos vanguardistas. Gracias a su correspondencia, sabemos que había emprendido un libro de "Diálogos extraños", como él los denomina, y que en julio de ese mismo año ya había escrito varios. Solo dos de ellos vieron la luz en vida del escritor, como se verá más adelante, pero fueron escritos entre 1925 y 1926 y reúnen ya las características del miniteatro, tal como lo concebimos en la actualidad. Curiosamente, estas piezas hiperbreves, debido a su carácter mestizo, híbrido y fuertemente experimental, apenas han retenido la atención de la crítica, lo que no deja de ser sorprendente, ya que otorgan a Lorca un papel de precursor en la nueva estética teatral llamada a imponerse décadas más tarde.

Y otro hito fundamental en el proceso evolutivo del teatro muy breve en España lo constituye Max Aub (1903-1972), un caso excepcional por la abundancia de su teatro en un acto y por su concepción fuertemente narrativa del género dramático. No en vano, los textos hiperbreves de *Crímenes ejemplares* (publicados muchos de ellos por entregas entre 1948 y 1950 y recogidos después en forma de libro en 1957[18]), clasificados por la crítica dentro de los parámetros del microrrelato, son, en realidad, narraciones escenificadas especialmente novedosas, en las que se omite una buena parte de lo ocurrido, por ejemplo, la etapa previa al asesinato o el acto violento de los protagonistas, lo que obliga al lector a un sobreesfuerzo de interpretación, y constituyen una confesión o declaración ante un juez de Instrucción, mencionado explícitamente ("SÍ, SEÑOR JUEZ: no intento justificarme, sino explicar, darle noticia…") o indirectamente, aunque tal vez el receptor sea un abogado o la Corte Penal.

Por lo general, el protagonista-narrador reconoce haber cometido un crimen y lo relata él mismo en primera persona gramatical y en estilo directo, pero solicita la clemencia ante las autoridades aduciendo circunstancias atenuantes –nunca eximentes–, una responsabilidad restringida (me dolía tanto la cabeza…), invoca el concepto jurídico

18. México, Impresora, Juan Pablos, 1957; Madrid, Calambur, 1957.

de la proporcionalidad[19] y, en ocasiones, manifiesta arrepentimiento y hasta culpabilidad, aunque esto último no es frecuente. La estrategia de defensa es siempre la misma: no niego los hechos, pero mi responsabilidad es restringida porque tenía circunstancias atenuantes. No solicita ser absuelto porque nunca mata en legítima defensa, sino que se limita a relatar los móviles que lo llevaron al arrebato. Casi todos son crímenes pasionales, aunque no faltan aquellos que son fruto del hastío, resultando especialmente chocantes por la trivialización de la violencia: "¿Usted no ha matado nunca a nadie por aburrimiento, por no saber qué hacer? Es divertido".

Los móviles que conducen a los personajes al acto final son múltiples, pero los más recurrentes son: el orgullo herido, la hombría mancillada, el cuestionamiento de la autoridad o de la maestría profesional, los celos, el machismo, la desesperación, la envidia, la indiferencia, el convencimiento de tener razón, y hasta el sueño:

> SÍ, SEÑOR JUEZ: no intento justificarme sino explicar, darle noticia. Soñé que mi socio me estafaba. Lo vi tan claro, tan evidente, que aunque al despertar me di cuenta de que era una imagen de la modorra, tuve que degollarle. Porque no podía deshacer nuestra sociedad sin razón valedera y no podía aguantar verle cada día teniendo presente la sombra del sueño que llegó a quitármelo.

La información nos va llegando mediante la voz de los propios criminales, que confiesan sus crímenes en diálogos sesgados, reducidos a monólogos *informativos* –que dan cuenta de los actos ocurridos previamente y fuera de escena–, *meditativos* –cada asesino reflexiona acerca de su acto–, y *emotivos* – como indica ese autor-transcriptor-editor del prefacio, que Aub tituló "Confesión" y que aparece desde la edición mexicana de 1957, los protagonistas de *Crímenes ejemplares* se dejan "arrastrar por su sentimiento"–. Dicho autor ficticio desem-

19. "SOY UN HOMBRE exacto, nunca llego tarde a una cita. Es mi *hobby*. Y tenía una cita. Tenía una cita y tenía hambre. La cita era muy importante. Pero aquel mesero tardó tanto, tanto en servirme, y yo tenía tanta, tanta prisa… Ustedes dirán que fue desproporcionado. Pero hagan la prueba…"

peña incluso varias funciones: comenta el comportamiento de estos criminales ("Ingenuamente dicen –a mi ver– verdades"; "No hacen alarde, se quedan en lo que son. Se dan a conocer con llaneza"), y se desdobla en otros personajes (Juez, abogado…), y también en receptor, pues escucha y transcribe las declaraciones de los protagonistas. "Por lo general –dice Arturo del Hoyo– el teatro de Max Aub, más que acción es puro diálogo, casi diría diálogo socrático con que ayuda a sus personajes a parir la verdad que llevan dentro, o el significado de su situación en el mundo"[20].

Y en esta misma línea se inscriben las *Historias mínimas* (1988) de Javier Tomeo, libro compuesto asimismo de textos de difícil clasificación, como señalaremos al final de este trabajo.

Pues bien, este magnífico legado dejado por los tres precursores mencionados va a ser recogido años más tarde por una plétora de jóvenes dramaturgos, fuertemente atraídos por el teatro breve[21], así como por la irracionalidad poética que llegó de la mano del surrealismo, primero, y, posteriormente, de la literatura del absurdo. Así, el dramaturgo valenciano José Sanchis Sinisterra, en "El Teatro Fronterizo. Manifiesto (latente)"[22], postula unos principios estéticos, constructivos e ideológicos que regirán, en adelante, su dramaturgia, basados en la investigación sobre las fronteras del teatro, lo no teatral y su conversión en hecho escénico, así como sobre las dramaturgias menores como alternativa del teatro establecido. Con ello, este autor marca la senda por la que se adentrarán numerosos dramaturgos experimentales[23], como José Luis Alonso de Santos, Ignacio Ames-

---

20. Arturo del Hoyo, "Prólogo" a Max Aub, *Teatro Completo*, México, Aguilar, 1968, pág. 19.

21. *Cfr.* Emilio Peral Vega, *Formas del teatro breve español en el siglo XX (1892-1939)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2001. *Ecos y silencios*, Madrid, Ñaque, 2001. *Teatro español de vanguardia*, Agustín Muñoz-Alonso López (ed.) Madrid, Castalia, 2003. *Teatro breve entre dos siglos*, Virtudes Serrano (ed.), Madrid, Cátedra, 2004. José Romera Castillo (ed.), *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI,* Madrid, Visor, 2006.

22. En *Primer Acto*, 186, 1980, págs. 88-89.

23. *Cfr.* el trabajo de María Jesús Orozco, "El teatro breve del nuevo milenio: claves temáticas y artísticas", en José Romera Castillo (ed.), *op. cit.,* págs. 721-734.

toy, Jesús Campos, David Desola, Ana Diosdado, Jerónimo López Mozo, Juan Mayorga, Alberto Miralles, Diana de Paco Serrano, Itziar Pascual, Paloma Pedrero, Concha Romero, Sergio Rubio, y algunos más. Dichos autores escriben piezas que se reducen frecuentemente a un acto y que apuestan por la hiperbrevedad, la elipsis, la concisión y la intensidad dramática.

Desde el punto de vista formal, suelen ser muy breves y muchas de ellas oscilan entre las dos páginas y la media página, lo que las acerca a la extensión del microrrelato; ello explica que estén sometidas a un proceso muy severo de simplificación y condensación del tiempo, el espacio (el escenario es único), y los personajes (dos, por lo general), los cuales suelen verse privados de nombre propio y hasta de identidad. El conflicto suele sustentarse en el diálogo, extremadamente despojado e intenso, de los interlocutores o en el monólogo en primera persona gramatical de uno de ellos, y las acotaciones se reducen a su mínima expresión convirtiéndose a menudo en un mero apunte. Ello es patente en textos como "Guor", de Javier Maqua[24]; "Ciegos en un desierto estrellado", de Sergio Rubio[25]; o "El buen vecino", de Juan Mayorga[26]. A continuación transcribo dos minipiezas de David Roas, autor de cuentos[27] y de algunos microrrelatos, que reúnen a mi modo de ver las características que acabamos de enumerar y que ponen en evidencia la dificultad de deslindar a veces el microteatro del microrrelato:

> MÁS ALLÁ[28]
>
> El amanecer los alcanza en plena discusión. Los ánimos están algo exaltados.

---

24. AA.VV., *Teatro contra la guerra* (2003), Madrid, Asociación de Autores de Teatro, 2003 (se trata de una antología sobre el tema de la guerra de Irak).

25. *Ibid*.

26. Virtudes Serrano (ed.), *Teatro breve entre dos siglos*, Madrid, Cátedra, 2004.

27. David Roas, *Horrores cotidianos*, Palencia, Menoscuarto, 2007.

28. Texto reproducido y comentado por Ana Casas en "Lo fantástico en el microrrelato español (1980-2006), en Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas (eds.), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, Palencia, Menoscuarto, 2008, págs. 152-153.

El escéptico. –Sigo pensando que te lo inventas. El otro lado no existe. Son cuentos de viejas para asustar a los niños y a los imbéciles.

El creyente. –Y yo te digo que los he visto. Una vez fugazmente. Pero son horribles. Nada nos une a ellos…

El asustadizo. –No quiero seguir escuchándoos. Esas son cosas con las que no hay que jugar.

El incauto. –Pues yo he leído que es posible comunicarse con ellos. Podríamos probarlo…

Un ruido llega desde el pasillo. Todos se desvanecen en el aire.

Más acá[29]

Obscuridad.

Una pequeña lámpara se enciende y su escasa luz solo deja ver la mesita sobre la que reposa y, junto a esta, una silla. Un hombre joven irrumpe en el espacio iluminado. Se le nota intranquilo. Tras mirar a su alrededor con movimientos rápidos, se sienta en la silla. Con un gesto concentrado, rompe a hablar:

Hombre joven.– Espíritu, si estás ahí, da dos golpes.

En el silencio de la habitación resuena un único golpe. La lámpara se apaga.

Ambos textos, de factura fantástica, constituyen una reflexión sobre la complejidad de la realidad y la presunta existencia de otros seres y órdenes distintos al nuestro. Como dice Ana Casas, "es difícil saber con exactitud qué cosa es ese "más allá" evocado en el título (¿se refiere al otro mundo intuido por los personajes o, por el contrario, alude a la realidad de estos?), y, por la misma razón, resulta imposible delimitar el "más acá" representado en el texto"[30].

En cualquier caso, es obvio que estas piezas no están destinadas a la representación sino a la lectura, y aunque poseen muchas similitu-

29. Texto del libro *Distorsiones* (en preparación), que gentilmente me envió el propio autor.

30. "Lo fantástico en el microrrelato español", en Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas (eds.), *La era de la brevedad*, *op. cit.*, 2008, pág. 153.

des temáticas y formales con el microrrelato, no son microrrelatos, ya que su condición escénica los aparta de todos los modelos existentes de la narración.

Tras esta breve presentación histórica pasemos a analizar los textos mencionados del escritor granadino.

Los diálogos de Lorca

Es a mediados de la década de los 20 cuando Lorca se enfrenta de un modo intenso con el debate estético de las vanguardias e integra en su obra las novedades técnicas de estas corrientes[31], según se refleja en ese conjunto de prosas transgresoras y originales, escritas entre 1927 y 1928, que ha recogido recientemente Encarna Alonso Valero bajo el membrete de "Prosa narrativa breve"[32]. Y antes de esa fecha, como ya se dijo, Lorca había iniciado la redacción de un libro de diálogos especialmente novedoso, que anunció por carta a Melchor Fernández Almagro:

> Me renuevo. […] Hago unos diálogos extraños, profundísimos de puro superficiales que acaban todos ellos con una canción. Ya tengo hecho "La doncella, el marinero y el estudiante", "El loco y la loca", "El teniente coronel de la Guardia Civil", "Diálogo de la bicicleta de Filadelfia" y "Diálogo de la danza", que hago estos días. Poesía pura. Desnuda. Creo que tienen gran interés. Son más "universales" que el resto de mi obra… (que, entre paréntesis, no la encuentro aceptable)[33].

Hasta el presente, se han publicado siete diálogos completos[34] y cinco incompletos[35], recogidos todos ellos por Miguel García Posada

---

31. *Cfr.* Ana María Gómez Torres, *Una teoría teatral de la ruptura: Lorca y la España de anteguerra*, Málaga, Universidad de Málaga, 1996.

32. *Cfr.* Federico García Lorca, Encarna Alonso Valero (ed.), *Pez, astro y gafas. Prosa narrativa breve*, Palencia, Menoscuarto, 2007.

33. *Cfr.* Federico García Lorca, *Obras Completas*, Miguel García-Posada (ed.), IV tomos, Barcelona, Círculo de Lectores, 1996. La cita en *III*, págs. 843-844.

34. *Cfr.* Federico García Lorca, *Obras Completas, op. cit., II* pág. 842, págs. 177-191. Todas las citas relacionadas con los *Diálogos* provienen de esta edición y volumen.

35. *Ibid., Otros textos dramáticos*, págs. 637-644.

en su edición de las obras completas de Lorca. Los primeros son: *El paseo de Buster Keaton* (fechado en julio de 1925 y publicado en el núm. 1 de la revista granadina *Gallo*, 1928, págs. 19-20), *La doncella, el marinero y el estudiante* (fechado el 6 de julio de 1925 y publicado a su vez en el número 2 de *Gallo*, 1928, págs. 17-19), *Quimera*[36] (destinado inicialmente al núm. 3 de *Gallo* –solo vieron la luz dos números–, apareció póstumo en la *Revista Hispánica Moderna*, Nueva York, VI, 1940, núms. 3-4, págs. 312-313), *Diálogo mudo de los cartujos* (fechado el 9 de julio de 1925)[37], *Diálogo de los caracoles* (en febrero de 1926), publicados ambos por primera vez en 1985, junto al "Diálogo con Luis Buñuel", por Manuel Fernández-Montesinos bajo la responsabilidad de la Fundación FGL. Por último, *Escenas del teniente coronel de la Guardia Civil* y *Diálogo del Amargo*, de asunto gitano ambos (fechados respectivamente el 5 y el 9 de de julio de 1925), poseen un fuerte componente lírico y son los únicos que acaban con una canción, lo que explica su inserción en la primera edición de *Poema del cante jondo* (1931)[38].

Los inconclusos fueron publicados por primera vez por Marie Laffranque en 1987[39], y se titulan: "[Diálogo con Luis Buñuel]", "La sabiduría" (nomenclatura que coexiste con "El loco y la loca"), "[Diálogo de Fabricio y la señora]", "[Diálogo del dios Pan]" y "[Diálogo de la Residencia]".

Pues bien, todos esos "extraños diálogos", como los calificó Lorca, tan dramáticos como poéticos e inequívocamente vanguardistas en su humor y falta de lógica, responden a las convenciones del género teatral, es decir, constan de diálogos o monólogos y de acotaciones;

---

36. *Cfr.* Sarah Turel, "La 'quimera' de García Lorca: expresión surrealista de un mito", *Homenaje a García Lorca*, *Cuadernos Hispanoamericanos*, septiembre-octubre de 1986, núms. 435-436, I, págs. 351-358.

37. *Cfr.* Federico García Lorca, *Obras Completas, op. cit. II*, pág. 843.

38. "García Lorca escribió este libro en 1921, fundamentalmente en noviembre, según atestiguan los mss. publicados por Rafael Martínez Nadal (…), aunque hasta 1931 el texto fue sometido al habitual proceso de depuración que sufrieron casi todas sus obras", Federico García Lorca, *Obras Completas, op. cit. I*, págs. 335-343.

39. *Cfr.* Federico García Lorca, Marie Laffranque (ed.), *Teatro inconcluso. Fragmentos y proyectos inacabados*, Fundación Federico García Lorca (FGL), Granada, Universidad de Granada, 1987.

sin embargo, su extremada brevedad (los más extensos no llegan a las dos páginas) y su carácter fuertemente experimental hacen casi imposible su representación –que yo sepa, nunca fueron llevados a la escena–, y no solo constituyen un hito importante en el desarrollo literario del poeta granadino, pues prefiguran en muchos aspectos sus obras más audaces: *Poeta en Nueva York*, *Así que pasen cinco años* y *El público*, sino que son precursoras del microteatro español así como de esas formas discursivas mestizas que se iban a imponer con el paso del tiempo, formas a caballo entre distintos géneros literarios.

Nosotros centraremos nuestra exposición en los cinco primeros diálogos que hemos mencionado y pondremos el énfasis en el carácter híbrido de estas piezas –es decir: en su doble entidad dramática y narrativa– pero antes efectuaremos una sucinta presentación de las mismas.

Mediante *El paseo de Buster Keaton* Lorca rinde tributo a uno de los cineastas más originales de la historia del cine americano: Joseph Francis Keaton (llamado Buster), admirado por los surrealistas por la compleja comicidad de sus películas[40]. El poeta granadino no solo convirtió al cineasta en protagonista de su texto, sino que las acotaciones de esta pieza se asemejan a veces al guión cinematográfico: "*Buster Keaton sonríe y mira en "gros plan"* [sic] *los zapatos de la dama…*", resultando muy visible su afán por incorporar a la escena los hallazgos del nuevo arte plástico de la visualidad, que él percibía como un nuevo medio de indagación en la realidad[41]. La acción se desarrolla en las cercanías de Filadelfia y es en la transmutación

40. Rafael Alberti publicó en 1929 su poema *Buster Keaton busca por el bosque a su novia, que es una verdadera vaca*, inspirado en la película *Go West* (*Mi vaca y yo*, en el estreno español). Y Buñuel escribió en *Cahiers d'Art* (núm. 10, 1927) una crítica entusiasta del film de Keaton, *Deportista por amor*, con argumentos claramente surrealistas.

41. Recordemos que él mismo escribió un guión cinematográfico *Viaje a la luna* (publicado en la edición del Círculo de Lectores, a cargo de Miguel García-Posada, págs. 265-278) cercano en su concepción al *Público* y presidido por los tabúes sexuales, la frustración y la muerte. *Viaje a la luna* vendría a representar "la etapa en que pasó de los diálogos breves y experimentales a los poemas más complejos de *Poeta en Nueva York*". *Cfr.* Virginia Higginbotham, "El viaje de García Lorca a la luna", *Ínsula*, 254, 1968.

literario-poética de las acotaciones donde las imágenes del mundo del cine –muy abundantes– inspiran las metáforas y los giros más sorprendentes; de hecho, esta pieza ha sido considerada por los críticos como una de las obras maestras del surrealismo español por: a) sus inquietantes imágenes visuales concentradas en las acotaciones (*Entre las viejas llantas de goma y bidones de gasolina, un negro come su sombrero de paja. La bicicleta tiene una sola dimensión. Puede entrar en los libros y tenderse en el horno del pan. La bicicleta de Buster Keaton no tiene el sillón de caramelo ni los pedales de azúcar, como quisieran los hombres malos*; y la joven que se cae de la bicicleta tiene a su vez "*piernas a listas*" que "*tiemblan en el césped como dos cebras agonizantes*"), b) por el protagonismo de los objetos (la bicicleta, los zapatos de cocodrilo de la americana, la espada adornada con hojas de mirto, el anillo con la piedra envenenada, etc.), c) por la liberación del discurso y d) por la quiebra de los principios morales[42].

El tema central de este texto es el deseo de liberarse de las ataduras familiares y sociales y elevarse por encima de las realidades que nos impone la vida cotidiana. Con el fin de alcanzar este propósito, Keaton corta las amarras, mata a sus cuatro hijos y huye en bicicleta en pos de una libertad inalcanzable, ya que los obstáculos con los que va a toparse son numerosos: el estatus social (simbolizado por el sombrero, el cuello de pajarita y la corbata de moaré), y el temor al sexo femenino, representado por el encuentro con una dama que le pregunta si tiene "una espada adornada con hojas de mirto" –claro símbolo fálico– o "un anillo con piedra envenenada", posible alusión al compromiso matrimonial.

El segundo texto, *La doncella, el marinero y el estudiante*, consta de un breve acto, compuesto de dos escenas distintas sustentadas en el diálogo. La primera, situada en la calle, presenta el encuentro entre dos mujeres, una muchacha y una vieja –tal vez la misma persona en

42. *Cfr.* Huélamo Kosma, "Lorca y los límites del teatro surrealista español", en Dru Dougherty y Francisca Vilches de Frutos (eds.) *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, Madrid, CSIC-Fundación Federico García Lorca, 1992.

dos etapas diferentes de su vida–, cuya percepción de la existencia es antagónica; el diálogo entre ambas, plagado de símbolos eróticos (los "caracoles" evocan el sexo femenino, y la "culebra" el masculino), permite a la anciana comprender que la joven comercia con su cuerpo, lo que la hace huir *"arrimada a la pared, hacia su Siberia de trapos oscuros donde agoniza la cesta llena de mendrugos de pan"*.

Esta vieja ladina y esquinada, amante de los mundos fríos y oscuros, dos símbolos de muerte, nos recuerda inevitablemente a Tadea, la arpía que provoca la tragedia en *Los cuernos de Don Friolera* de Valle Inclán, aunque posiblemente sea un espejo del destino que espera a la doncella, lo que podría explicar la pulsión suicida de esta al final del texto. En la segunda escena, la joven entra en su casa y recibe, primero, a un marinero, un joven lleno de sensualidad y fuerza viril (Ella le pregunta, "¿Qué sabes hacer?", y él responde, "Remar"), y, después, a un estudiante con preocupaciones existenciales (intenta huir del futuro), al que va a rechazar pese a la intensificación de la carga erótica que emana del diálogo entre ellos porque su extremada blancura y frialdad parecen deprimir a la muchacha ("Eres blanco y estarás muy frío", le dice).

Tanto la vieja como la doncella podrían representar dos modelos femeninos –el antiguo y el actual– igualmente negativos, ya que las dos carecen de una identidad propia y de autonomía; recluidas en su casas, las mujeres bordan y esperan la llegada de unos hombres que gozan de libertad y se desplazan en diversos instrumentos de locomoción (barcos, bicicletas, etc.). En un mundo regido por parámetros masculinos no hay salida para la mujer, esta no puede vivir ni el hedonismo de la soltería ni disfrutar de la sexualidad sin ser motejada de prostituta.

Tal vez el diálogo con mayor carga onírica sea *Quimera*[43], pieza compuesta de numerosos parlamentos entrecortados, fuertemente enigmáticos y, en buena medida, incoherentes; Enrique es el único protagonista individualizado y designado con un nombre propio (aparece asimismo en las "comedias imposibles": *El público* y *Así*

43. *Cfr.* Sarah Turel, "La 'quimera' de García Lorca… *op. cit.*, septiembre-octubre de 1986, 435-436, vol. I, págs. 351-358.

que pasen cinco años); los demás son un viejo, el mismo Enrique al final de su vida, que maldice a los caballos y teme al ciclón –imágenes que parecen expresar su temor de no estar a la altura de las expectativas eróticas de su esposa–, y los hijos de ambos perfilados como siluetas arquetípicas más que como figuras dramáticas. Tampoco se precisan ni el tiempo ni el lugar donde transcurre la acción; el cuadro correspondiente a la despedida de Enrique se desarrolla en el exterior, fuera del territorio de la casa –mundo masculino–, y las voces de los niños irrumpen en la escena desde el interior –mundo femenino–, despidiendo a su padre y haciéndole encargos contradictorios (animales: una ardilla –símbolo erótico–, "un lagarto", "un topo", y una colección de minerales, todos ellos de signo negativo). La mujer encarna aquí el arquetipo de la madre dominadora y el de la hembra devoradora e insaciable, atormentada por voraces deseos eróticos; "Enrique. Enrique… Te amo. Te veo pequeño. Saltas por las piedras. Pequeño. Ahora te podría tragar como si fueras un botón". Una vez más, el hombre –Ulises– abandona a sus hijos y a su esposa y huye en pos de la libertad mientras ella se ve obligada a ocuparse de la progenitura de ambos y a esperarle como Penélope.

Pero es en *Diálogo mudo de los cartujos* y *Diálogo de los caracoles* donde el autor lleva hasta sus últimas consecuencias la compresión textual, la elipsis y el teatro del absurdo. Además, pese a que los personajes permanecen mudos, el lector percibe con claridad el contenido de los mismos. Así, *Diálogo de los caracoles* parece ilustrar el mundo femenino presidido una vez más por dos modelos antitéticos: el nuevo, simbolizado por el caracol blanco, símbolo de juventud, belleza, luz e inocencia y el viejo, encarnado por el caracol negro, al igual que por la rata mala y las hormigas negras[44], expresión de vejez, fealdad, oscuridad, perpetuación de la tradición y gregarismo. Y *Diálogo mudo de los cartujos* nos presenta

44. "La lluvia de hormigas sobre el mar" del "Poema" de Savador Dalí (Agustín Sánchez Vidal (ed.), *Obra Completa, III. Poesía, prosa, teatro y cine*, Barcelona, Destino / Fundación Gala-Salvador Dalí / Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004, pág. 180), preludia las hormigas que en "Un chien andalou" salen de la mano del ciclista caído en la calle, las cuales se convierten, primero, en el vello de la axila de la mujer que lo besa y, después, en un erizo de mar.

un mundo cerrado e incomunicado –un convento de cartujos–, con sus reglas milenarias y conflictos sexuales sublimados, encarnados por una "rosa recién abierta" –emblema de la pasión amorosa– que el cartujo más viejo se apresurará a cortar con el fin de evitar cualquier veleidad de los jóvenes. Como Agustín Muñoz-Alonso, pensamos que "en estos textos, el autor granadino dramatiza una pugna de orden inconsciente en la que las preocupaciones más íntimas e inconfesables del ser humano luchan por manifestarse"[45], las cuales resultarían indescifrables, incomprensibles sin los comentarios de ese narrador (o pseudo-narrador) al que aludimos al inicio de este trabajo y del que nos vamos a ocupar ahora.

Entidad narrativa de los Diálogos

Curiosamente, la presencia del narrador así como su función varía de unas piezas a otras y se intensifica en los diálogos hiperbreves de los cartujos y de los caracoles, presididos ambos por el silencio total de los personajes. .

La pieza menos lograda de las cinco según los críticos, "Quimera", es también la menos interesante desde el punto de vista de la voz narrativa, ya que las intrusiones del narrador son mínimas y se limitan a transmitir información sobre el juego escénico. No ocurre lo mismo en *La doncella, el marinero y el estudiante*, donde el narrador interviene en cuatro ocasiones con comentarios expresionistas, metafórico-simbólicos y muy visuales, de marcado signo testimonial. En las tres primeras intervenciones (comentarios), dicho narrador (extraheterodiegético) se limita a observar a la doncella, el marinero y el estudiante (focalización externa) y a describir lo que ve (se da mucha importancia a la imagen plástica); en la última, en cambio, adopta el papel de una instancia narrativa omnisciente que conoce los entresijos más íntimos de la historia y los pensamientos de la protagonista, sus inclinaciones suicidas: "*la Doncella, en su balcón,* ***piensa*** *dar un salto desde la letra Z y lanzarse al abismo*"[46]. Acto

45. Agustín Muñoz-Alonso, *op. cit.*, pág. 50.

46. Ese balcón recuerda la casa de los Dalí en la que Lorca acaba de pasar unos

seguido, se produce una transgresión de los niveles narrativos (metalepsis) y una intrusión de personajes reales en el universo diegético, ficcional; así, los poetas malagueños amigos del escritor: "*Emilio Prados y Manolito Altolaguirre, enharinados por el miedo del mar, la quitan* [es decir, alejan a la doncella] *suavemente de la baranda*", lo que implica el menoscabo de la verosimilitud, con la consiguiente supresión de las fronteras entre realidad y ficción.

Pero el papel del narrador es aún más significativo en *El paseo de Buster Keaton*, ya que el diálogo propiamente dicho consta únicamente de 116 palabras mientras que las intervenciones del narrador ascienden a 464. De hecho, sin las acotaciones escénicas[47] y sus intervenciones, el diálogo no tendría ningún sentido, ni lógica u orden cronológico perceptible.

Estos comentarios personales del narrador son especialmente poéticos y metafóricos y responden a una de las máximas aspiraciones de Lorca, que es llevar la poesía a la escena. En su opinión, "el teatro que ha perdurado siempre es el de los poetas. Siempre ha estado el teatro en manos de los poetas"[48].

> Tengo un concepto del teatro en cierta forma personal y resistente. El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana. [...] El teatro necesita que los personajes que aparezcan en la escena lleven un traje de poesía y al mismo tiempo que se les vean los huesos, la sangre[49].

Pues bien, los comentarios del narrador constituyen, en buena medida, ese "traje de poesía" que envuelve el discurso de los per-

---

días, así como el cuadro del pintor cadaqués *Venus y el marinero* pintado aquel mismo año (1925). *Cfr.* Ian Gibson, *op. cit.*, págs. 234-236. Todas las negritas que aparecen en las citas son mías.

47. Las didascalias son más extensas que los parlamentos y aportan indicaciones muy precisas, pero, a la vez, son fuertemente surrealistas y están plagadas de imágenes insólitas y audaces y también de metáforas.

48. *Cfr.* Federico García Lorca, *Obras completas, op. cit*, *II*, pág. 13

49. *Ibid*. pág. 14.

sonajes.

Estamos aquí ante un narrador omnisciente que conoce y comprende los sueños de Buster Keaton –romper amarras y volver al estado primigenio del hombre–. En relación con esto, una de sus intervenciones más significativas es: ("…¡Oh, qué zapatos! **No debemos admitir** esos zapatos. Se necesitan las pieles de tres cocodrilos para hacerlos"). Dicha frase conlleva un mensaje ideológico y didáctico: la denuncia de la civilización que corrompe y destruye la naturaleza ("El paisaje se achica entre las ruedas de la máquina"), y la invitación por parte del narrador (alter ego de Lorca, que interpela directamente al espectador-narrador y lo involucra en su concepción del mundo: "no debemos" remite a un "nosotros" genérico) a rechazar a esa sociedad de consumo desenfrenado que se perfila en el horizonte y que Lorca iba a experimentar de lleno en 1929 durante su estancia en los Estados Unidos.

Al inicio de la pieza el narrador es extradiegético (narra en tercera persona), pero a partir de este *no debemos* se vuelve intradiegético (funciona como personaje de la diégesis o historia, y su mirada y percepción coinciden con la del protagonista, lo confirma la frase: ("El vals, la luna y las canoas estremecen el precioso corazón de **nuestro** amigo"). Y, al final, parece volver al nivel extradiegético porque ya no se incluye en ese "nosotros" y se limita a describir el gramófono, la joven de talle de avispa y cabeza de ruiseñor, así como el horizonte de Filadelfia. Una vez más se da una transgresión de los niveles narrativos, lo que acentúa el efecto surrealista del texto, y el narrador desempeña aquí la función testimonial e ideológica (resistencia a la sociedad de consumo, a la gran ciudad, a la mujer prostituta).

Como ya se dijo, el diálogo, elemento central del género dramático, está prácticamente ausente en esta pieza –lo que predomina es el monólogo de Keaton–, y, cuando existe, como por ejemplo en el encuentro con la americana –mujer emancipada que se le insinúa sexualmente– o con la joven que se desmaya al final del texto, refleja a nuestro modo de ver el miedo a la mujer fuerte y la dificultad para establecer con ella una relación afectiva. En realidad, en esta obra el verdadero diálogo es el que se establece entre el narrador y el lector, un diálogo enigmático y surrealista que confirma y acentúa el carácter intelectual de ese teatro de Lorca "irrepresentable", según

sus propias palabras.

Y la importancia de la instancia narrativa se incrementa aún en los diálogos de los cartujos y de los caracoles, entre los que se dan numerosas correspondencias: los personajes permanecen mudos (solo uno de los caracoles emite una queja al final: "¡Ay!"); de ahí que el peso de la información recaiga sobre el narrador, cuya información va mucho más allá de lo que permite el código dramático clásico; se trata en ambas piezas de un narrador extraheterodiegético y omnisciente que adopta actitudes distintas.

En realidad, estos dos diálogos (o, más bien, falsos diálogos) son inaudibles y absurdos y, sin las acotaciones y los comentarios del narrador, resultarían incomprensibles, lo que parece confirmar, si aún fuera necesario, que fueron destinados a la lectura y no a la representación. Todo ello nos lleva a pensar que estos textos constituyeron un campo de experimentación para Lorca, y que se inscriben en un proceso de reflexión más amplio sobre las relaciones entre el teatro y el público, o entre el texto y el lector. Su propósito sería, pues, más metaliterario que literario. Por otra parte, las referencias a la tragedia griega antigua –tan admirada por García Lorca– son implícitas, así como al coro, componente esencial de la tragedia. No hay que olvidar que el coro trágico desempeñó papeles fundamentales; además de presentar el contexto, sintetizaba las situaciones desarrolladas, permitía los comentarios, mostraba las reacciones de un público ideal y se servía a menudo del canto y la coreografía para expresarse (los aspectos poéticos y visuales son muy marcados en los diálogos lorquianos). En numerosas tragedias griegas, el coro desempeña incluso el papel de protagonista y antagonista. Pues bien, tanto el narrador de los diálogos lorquianos como el coro de la tragedia griega parecen perseguir los mismos cometidos: lograr que el público se distancie mental, emocional e intelectualmente de lo que contempla en la escena y que desarrolle su sentido crítico. Es muy posible, además, que el escritor granadino intentase además renovar la función del coro trágico antiguo y adaptarlo al teatro vanguardista que él preconizaba.

Tal vez por ello, en el *Diálogo mudo de los cartujos*, solo queda, el esqueleto, la sombra de los personajes, cuya voz se reduce a los

signos de puntuación y cuya identidad se pierde en el anonimato ("Son cinco y son uno"), convirtiéndose el narrador en el hechicero que los viste con el ropaje de la poesía:

> DIÁLOGO MUDO DE LOS CARTUJOS
>
> En el patio de la Cartuja pasean los Cartujos vestidos de blanco. Van y vienen entre las zarzas y las malvalocas. Son cinco y son uno.
>
> El Fraile más viejo está mirando una rosa recién abierta. Los demás se acercan delicadamente.
>
> CARTUJO.–. ?
>
> CARTUJO.–. !
>
> CARTUJO.–. ( )
>
> CARTUJO.–. …
>
> CARTUJO.–. .
>
> (*El hermano despensero cruza la galería con el manojo de llaves envuelto en algodón.*
>
> *En la vidriera de la tarde vuelan los pájaros místicos. La rosa sentenciada tiembla en las manos del más viejo.*
>
> *La sombra de las alas de los ángeles cubre la superficie católica. Los Frailes se calan sus capuchas y emprenden el camino de la iglesia*).
>
> CARTUJO (*Andando lentamente*).
>
> CARTUJO (*Detrás*).
>
> CARTUJO (*Detrás*).
>
> CARTUJO (*Detrás*).
>
> CARTUJO (*Detrás*).
>
> CARTUJO (*Detrás*).
>
> . . . (*Entran*)
>
> (*En una esquina del gran refectorio prismático de rumores y ecos difíciles, un chorro de hormigas sube por la pared a los sazonados membrillos del techo.)*

Pensamos que en esta pieza se percibe igualmente la reflexión del autor sobre el papel del silencio en la obra dramática, en relación también con la tragedia griega. En *Hipólito* de Eurípides, por ejemplo,

los protagonistas nunca logran expresar verbalmente lo que realmente importa (es decir, lo que está escrito en la tablilla que Fedra, muerta, lleva atada a la muñeca), y el coro lo explica todo y formula numerosas preguntas para suscitar las reflexiones de los espectadores; en correspondencia con el coro griego, el narrador lorquiano rompe igualmente la ley del silencio y busca al lector participativo, cómplice.

Otra obra en la que se conjugan dos formas discursivas y genéricas diferentes es la que sigue.

Historias mínimas de Javier Tomeo

Compuesta de cuarenta y dos textos en la primera edición (1988)[50], y de cuarenta y cuatro en la segunda (1996)[51], responden asimismo todos ellos a las convenciones del género teatral (es decir, se sustentan en el diálogo o en el monólogo y poseen marcas escenográficas), y su extensión oscila entre media y cuatro páginas. Los personajes apenas están esbozados y son siempre arquetípicos, simples actores (marionetas) de una representación; acosados por la duda existencial, monologan o dialogan sin cesar con el propósito de desvelar "la verdad", lo que supone un medio excelente para que el lector perciba "dónde les aprieta el zapato", como diría el propio escritor; las indicaciones temporales o espaciales son también muy escasas con el fin de descontextualizar histórica y socialmente los relatos y conferirles un carácter universal. No hay que perder de vista que lo que interesa al autor con estos espacios cerrados y asfixiantes (habitación, teatro, barco, trastienda de un circo, buhardilla, vagón de ferrocarril, estudio de un artista, interior de una tienda de campaña, plaza de toros) es la creación de un ambiente irreal e inquietante que acentúe la soledad en la que viven sus personajes, así como su incapacidad para comunicarse con los demás a causa de su intolerancia y su ineptitud para escuchar.

---

50. Javier Tomeo, *Historias mínimas*, Barcelona, Anagrama, 1988.

51. Publicada igualmente por Anagrama. En adelante se cita por esta edición incluyendo la página en el texto.

El verdadero motor de estas miniescenas es el juego dialéctico –el diálogo– entre los dos interlocutores –pocas veces exceden este número– mediante el cual dan rienda suelta a su malestar y desvelan sus frustraciones así como sus preocupaciones más íntimas e inconfesables. Y, si bien es verdad que lo esencial de la narración se confía a los personajes cuyos diálogos constituyen el eje básico de la comunicación, hay que reconocer sin embargo que las acciones y reacciones de los protagonistas así como la totalidad de la escena nos llegan a menudo por medio de un narrador ajeno al género dramático, que desempeña varias funciones y tiñe el libro de subjetividad otorgándole un estatuto genérico mestizo, híbrido.

Por falta de espacio y también porque ya me he ocupado de esta obra en otros trabajos[52], me limitaré a resaltar aquí las funciones más destacadas del narrador con el fin de establecer, en la medida de lo posible, el estatuto genérico del libro.

Recordemos que estos textos, al igual que los de Lorca, no parecen haber sido concebidos para la escena, sino para la lectura[53]; de hecho, la hiperbrevedad y la concisión así como su sentido metafórico y ambiguo, además de exigir una lectura muy atenta y rigurosa, dificulta notablemente la puesta en escena. ¿Cómo llevar a las tablas, por ejemplo, la aventura de ese filósofo que reúne dentro de su cabeza

52. Irene Andres-Suárez, "Los microrrelatos de Javier Tomeo, variantes genéricas", *Quimera*, 222, noviembre de 2002, págs. 30-34; de la misma autora, "El fracaso comunicativo en la obra de Javier Tomeo", Yvette Sánchez y Roland Spiller (eds.), *Poéticas del fracaso*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2009, págs. 105-17, y "Los microtextos dramáticos de Javier Tomeo", en Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas (eds.), *Javier Tomeo*, Madrid, Arco Libros, col. "Cuadernos de Narrativa" (en prensa).

53. Dice Lagmanovich a propósito de *Historias mínimas*: "El lector puede tener un momento de perplejidad al advertir que la escritura no es la convencional de la prosa narrativa, sino específicamente aquella de la literatura teatral. Pero claro está que el teatro también relata. La extrema brevedad de estas piezas ayuda a ver que, a pesar de los rasgos externos, el destino final no es representación sobre un escenario, sino la lectura. Son textos curiosos, anómalos en el buen sentido del término, cercanos a la literatura del absurdo cuando no totalmente integrados con esa corriente literaria. Tomeo se ha declarado lector, en su juventud, de Kafka, Ionesco y Beckett y ello se nota. Pero la sustancia de sus narrativa es indudablemente ibérica, arraigada en las tierras desoladas de una España de sueños", *El microrrelato. Teoría e historia*, *op. cit*., págs. 263-264.

"toda la fuerza del absurdo" y que se empeña en introducir el mar embravecido en una botella?

> *Saca un pequeño frasco del bolsillo trasero del pantalón y empieza a llenarlo de agua de mar, sin que la botellita llegue a colmarse nunca. Es una labor fatigosa, pero al cabo de cierto tiempo* ***–aunque el tiempo, en tareas de envergadura, es lo que menos importa–*** *el océano se seca y el barquito encalla resoplando en una gran llanura repleta de peces plateados, que colean desesperadamente.*
>
> *Silencio. EL FILÓSOFO NÁUTICO enrosca el tapón de su frasco prodigioso y, por debajo del fiero noroeste, sonríe beatíficamente al ver aparecer, en lontananza, el primer camión de la columna de rescate* (I, págs. 10-11)[54].

Es evidente que no estamos en presencia de una didascalia funcional –destinada a configurar la escenografía y transmitir indicaciones relativas al juego escénico–, sino frente a un texto de sentido metafórico que va mucho más allá de las necesidades de la representación y que encierra sentidos ocultos; no en balde, ciertas acotaciones llegan a expresar metafóricamente la situación mental de los personajes. Así, el escenario del cuento XV alude al desorden que reina en la cabeza del retrasado mental que protagoniza el texto:

> *Interior de una casa. Puertas torcidas y ventanas torcidas. Por detrás de los cristales, inclinada, la torre del campanario. Es un decorado extraño, en el que todo parece complacerse huyendo de la vertical.*
>
> *Junto a la ventana, cosiendo, MADRE vestida de negro. De súbito, entra el HIJO. Es un muchacho como de quince años* (pág. 42).

Y es también en las acotaciones donde se advierte la presencia de esa instancia narrativa que no se limita a narrar o describir, sino que emite juicios y efectúa comparaciones que dirigen, orientan o manipulan incluso, la interpretación del lector. Estas observaciones

54. Todas las negritas del libro de Tomeo son mías.

subjetivas del narrador, a menudo entre guiones, suelen encerrar una determinada concepción de la existencia y contener la clave de interpretación del texto.

Con el mismo fin, utiliza los paréntesis o ciertas frases comparativas hipotéticas, introducidas por "como si", que tiñen el texto de ambigüedad y de una fuerte subjetividad:

> *Mar embravecido. Sobre las olas, minúsculo, el barquito de chimenea roja. Agarrados fuertemente al mástil, el FILÓSOFO NAÚTICO (**tierno compañero de la infancia, a quien uno no desearía ver envejecer**) y el MARMITÓN (**a quien uno no conoce, pero que puede imaginarse fácilmente con un rostro apretadito y dulce, como hecho de mazapán de Toledo**)* (I, pág. 9).

Puede observarse que en las piezas en que se juega con los recursos metaliterarios, como la inserción de una pieza dentro de otra (VII, XIII) o la integración del público dentro de la historia, la función del narrador se intensifica y gana en complejidad.

En ocasiones, siguiendo a los dramaturgos que practican las técnicas de distanciamiento, Tomeo consigue que el lector se aleje emocional e intelectualmente de lo que ve, que se forje su propio juicio y extraiga sus propias conclusiones. Así, en el texto número VII, cuando el protagonista, en un rapto de furor, "estrangula" en el escenario a un payaso que acaba de burlarse de él, y el público prorrumpe en estruendosos lloros, el presunto difunto (el payaso) se incorpora de un salto y les ruega que dejen de hacerlo porque lo que han contemplado en el escenario es pura ficción:

> No lloren más, señores, que se me parte el corazón. Les aseguro que no vale la pena. Todo ha sido una farsa inocente, que hemos tramado para que ustedes, aunque solo sea por un momento, dejen de pensar en sus problemas (pág. 24).

Pero, pese a sus denodados esfuerzos –se pone incluso a bailar un charleston frenético–, no logra romper la ilusión dramática en la que se han sumido los espectadores y entonces interviene el narrador y nos muestra las reacciones del público:

…el público continúa llorando y las lágrimas, descendiendo tumultuosamente por el pasillo, inundan el foso de la orquesta y ahogan al pianista asmático, que estaba libre de toda culpa (pág. 25).

Este narrador-demiurgo que, al inicio, se limitaba a perfilar el escenario ("trastienda del circo"), se encarga ahora de resaltar el carácter surrealista y paródico de la escena: el pianista muere ahogado por las lágrimas del público.

Y el texto III constituye una vuelta de tuerca en estos juegos metateatrales, ya que los espectadores, además de convertirse en actores comentan la acción, mientras el narrador se comporta como un demiurgo insensible a sus problemas:

En el centro del escenario, Colombina*, con aire desconcertado.*

COLOMBINA. *(Mirando a derecha e izquierda.)* –¡Pierrot! ¡Pierrot! ¿Dónde estás?

Silencio, solo turbado por el cuchicheo del público, que se mantiene a la expectativa.

COLOMBINA. *(Avanzando un par de pasos.)* –¡Pierrot! ¡Amor mío! ¿Dónde estás?

. Silencio.

COLOMBINA. –¡Pierrot! ¡Mi dulce amado! ¿Dónde te escondes?

PIERROT. *(Invisible, con voz de bajo.)* –¡Aquí estoy, amor!

COLOMBINA. –¿Dónde? ¿Dónde?

PIERROT. *(Siempre invisible.)* –¡Aquí, princesa mía!

COLOMBINA. *(Con un gracioso mohín de enfado, apretando sus puñitos de porcelana.)* –¡Anda, ven conmigo! ¡No me hagas sufrir más!

Pausa. Por la izquierda aparece una bota colosal, que ocupa casi todo el escenario. La cabeza del individuo que la calza debe de llegar, por lo menos, a la altura de un quinto piso. Colombina muere aplastada y, de inmediato, desciende el telón. Los espectadores, perplejos, se preguntan:

PRIMERO. –¿Fue real la muerte de Colombina?

SEGUNDO. –¿Fue, por el contrario, una farsa hábilmente montada?

TERCERO. –¿Pertenecía tal vez la bota al pie de un Pierrot anormalmente desarrollado?

CUARTO. –¿Pertenecía, por el contrario, al pie de ese gigante que se complace aplastándolo todo?

(págs. 13-14)

Aquí el narrador se mantiene a distancia, como si existiese una pieza teatral dentro de otra, y observa a los espectadores de la historia de Colombina y Pierrot, que se interrogan sobre el sentido de la representación. Esos comentarios de los espectadores, dispuestos al final de la pieza en forma de preguntas, además de disolver las fronteras entre la realidad del público y la ficción teatral, devuelven al relato su plena dimensión semántica al ofrecer un *patchwork* de interpretaciones abiertas, sin imponer ninguna de ellas. Las dos primeras relacionan la pieza con una farsa vinculada a la Comedia dell'Arte, según reflejan los nombres de los protagonistas. Tomeo nos ofrece una farsa doble: la italiana, refundida, y la suya, una parodia de aquella en la que los papeles de los personajes se han invertido: Pierrot ha dejado de ser la víctima ingenua para convertirse en el verdugo de Colombina, desprovista aquí de picardía.

Los dos últimos comentarios plantean, en cambio, el problema de la interpretación de la historia. El tercero llama nuestra atención sobre la supuesta y posible pertenencia del pie a un Pierrot gigante, lo que podría sugerir el motivo de la imposibilidad de equilibrio en la pareja, tema recurrente en la obra de Tomeo, y el cuarto espectador ofrece una perspectiva más distanciada y global al considerar el pie monstruoso como una metonimia del mal que asola a la humanidad.

Cada uno de los espectadores que interviene expone sus razones y estas pesan igualmente en el ánimo del espectador, que capta así la pluralidad del sentido de las acciones humanas. Con su dialéctica, dibujan, en suma, la compleja estructura de la realidad mientras el narrador se comporta como un dios cruel insensible a las preguntas del público.

Conclusión

Llegados a este punto, intentemos atar cabos: ¿nos hallamos en presencia de unas piezas microteatrales fuertemente narrativas o más bien ante una serie de microrrelatos de estructura teatral?

Pues bien, tanto en los Diálogos de Lorca como en las *Historias mínimas* de Tomeo nos enfrentamos con un narrador, ajeno al género dramático, que desempeña distintas funciones, según se ha señalado, y que, en ocasiones, se interfiere incluso en los pensamientos de los actores y orienta y manipula al lector. Por otra parte, la escritura de estos textos no es la convencional de la prosa narrativa y tampoco de la prosa teatral, lo que les confiere un estatuto genérico mestizo.

Ahora bien, los Diálogos de Lorca, más que obras definitivas y acabadas, nos parecen atrevidos y geniales ensayos teatrales con un fuerte componente narrativo, hitos de una reflexión global sobre el teatro; de hecho, es muy perceptible en ellos la búsqueda de la modernidad dramática, capaz de conjugar las técnicas vanguardistas con las de la tragedia antigua, así como los diferentes géneros literarios (el teatro, la narración breve, la poesía y hasta el ensayo), con el fin de crear una literatura más acorde con la complejidad de los tiempos que le tocaron en suerte al escritor. Y, en filigrana, se perfila asimismo la cuestión del valor del texto teatral como entidad autónoma independiente del espectáculo al que pueda dar origen.

La postura de Tomeo nos parece, en cambio, sensiblemente diferente, pues, independientemente de su forma teatral y de la posibilidad de ser llevados a los escenarios, los textos de *Historias mínimas* reúnen todas las características del relato hiperbreve (sustancia narrativa, concisión, intensidad, elipsis, causalidad, temporalidad, acción, movimiento y progresión dramática); pese a todo, creemos que más que microrrelatos, constituyen, según sugiere David Lagmanovich[55], un tipo especial de minificción[56].

---

55. David Lagmanovich, *El microrrelato. Teoría e historia*, *op. cit.*, pág. 30.

56. Para nosotros, la Minificción es una supracategoría literaria poligenérica, un hiperónimo que agrupa a los microtextos literarios ficcionales en prosa, tanto a los narrativos (el microrrelato, por supuesto, pero también las otras manifestaciones de la microtextualidad narrativa, como la fábula, la parábola, la anécdota, la escena o el caso) como a los que no son narrativos (por ejemplo, el bestiario –casi todos son descriptivos–, el poema en prosa, la estampa o el miniensayo), *cfr.* Irene Andres-Suárez, "Una asignatura pendiente. La nomenclatura", en Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas (eds.), *La era de la brevedad.*, *op. cit.*, 2008, págs. 16-21.

EL MICROCUENTO Y LA ESTÉTICA POSMODERNA

Antonio Garrido Domínguez
Universidad Complutense (Madrid)

1. Existe un prejuicio relativamente extendido, según el cual el cuento –el literario, obviamente– es hijo de la Modernidad mientras el microcuento se vincula directamente con la Posmodernidad. Es preciso señalar que el prejuicio se sustenta en bases poco fiables y que ambas modalidades cuentan con orígenes remotos –piénsese, sin ir más lejos, en las narraciones que aparecen en el *Satiricón*: específicamente, en la celebrada cena de Trimalción– y parientes cercanos como la anécdota, el chiste, etc. Hay que reconocer, sin embargo, que su cultivo se ha potenciado muy notablemente en la literatura postromántica y, especialmente, a lo largo del siglo XX (sobre todo, en lo que al microcuento se refiere).

Hegel, primero, y Bajtín[1], después, han advertido de la importancia del contexto social e ideológico en la afloración y desenvolvimiento de los géneros literarios. Es un hecho particularmente evidente en lo que se refiere al cuento en general y, como no, al de más corta extensión. Las páginas que siguen se consagran a la verificación de esta constante literaria: cómo el llamado cuento breve se hace eco de los valores de la época en que su florecimiento ha sido a todas luces

1. *Cfr.* Mijail Bajtín, "El problema de los géneros discursivos", en *Estética de la creación verbal* (1979), México, Siglo XXI, 1982, págs. 248-293.

mayor, esto es, la Posmodernidad. Se impone comenzar, pues, con la exposición de los rasgos caracterizadores del movimiento o episteme posmoderna, obviando cualquier polémica –las ha habido, como se sabe, y las aguas todavía bajan turbias– en torno a la justificación de lo que se entiende por Posmodernidad. Conviene advertir también que existe una tendencia muy arraigada a satanizar todo lo que tiene que ver con lo posmoderno, ignorando que constituye una parte indesligable, *velis nolis*, de esta época histórica y, por consiguiente, nadie puede renunciar a ella como tampoco es posible prescindir del aire que respiramos.

Para el estudioso, resulta claro que la Posmodernidad es un movimiento que se enfrenta en negativo a los grandes valores de la Modernidad: la fe en el progreso (como el mejor camino para transformar el mundo al servicio del ser humano), la afirmación de la identidad individual, la importancia de los grandes discursos legitimadores (en los más diversos ámbitos: filosófico, religioso, político, económico, etc.), la consideración de la realidad como un todo organizado (y, por ende, interrelacionado)…En este sentido, puede muy bien afirmarse que la Posmodernidad ha aprovechado las grietas y los resquicios introducidas en el gran edificio de la Modernidad por su propia disidencia.

Desde una perspectiva general, cabe destacar como cualidades más sobresalientes, entre otras, la importancia del mundo urbano y de la sociedad de consumo, la exacerbación del individualismo, la globalización (y el neoliberalismo), el multiculturalismo, el rechazo radical del poder establecido, la desmitificación en grado extremo (igualitarismo: todos al mismo nivel), la primacía de lo económico, el hedonismo, la omnipresencia de los *media*, el auge de la interpretación (la Posmodernidad ha hecho suyo el aforismo nietzscheano de que no hay hechos, solo interpretaciones), el retorno de lo sentimental (en sus más diversas manifestaciones: melodramas radiofónicos y televisivos), la novela rosa (novela sentimental en los países anglo-parlantes: recuérdense, entre otros, los nombres de Rosamund Pilcher, Danielle Steel o Victoria Holt).

Según John Barth[2], las raíces de lo posmoderno se remontan, de acuerdo con determinados autores, al propio Cervantes, Sterne, Jarry, Flaubert, Mallarmé, Hofmann y, entre los más próximos, Borges, García Márquez, Cortázar, Barthes, Beckett, Ionesco, Nabokov, Faulkner, Gide, Mann, Musil, Pound, Proust, V. Wolf, Unamuno, Robbe-Grillet, Butor, Mauriac, por citar solo algunos; a ellos habría que añadir cineastas como Antonioni, Fellini, Godard, Resnais, etc. Se trata, como se ve, de personajes estrechamente vinculados a la renovación del arte, a los que es preciso sumar los nombres de otros directamente asociados al mundo del pensamiento como Jacques Derrida y Paul de Man, entre otros.

La Posmodernidad cuenta, por lo demás, con una serie de exégetas realmente importantes como J. Habermas, G. Vattimo, F. Lyotard, F. Baudrillard, P. Bourdieu, Linda Hutcheon, F. Jameson, Jenks, P. Anderson[3], etc., según los cuales, en este movimiento entran en crisis valores importantes de la época anterior y se ponen en circulación otros nuevos como el desengaño asociado a la pérdida de la fe en el progreso o el desinterés por el pasado –solo el presente es importante–, aunque la nostalgia de otros tiempos ha desencadenado un cultivo muy intenso de la novela histórica. Esta vasta tarea de rescate de otros tiempos (supuestamente mejores) presenta un carácter inequívocamente conservador.

---

2. *Cfr.* John Barth (1988), "Retorno al Posmodernismo", en *Textos sobre el Posmodernismo*, León, Universidad León, 2000, págs. 39-65.

3. Perry Anderson (1998), *Los orígenes de la posmodernidad,* Barcelona, Anagrama, 2000; Jean Baudrillard, *La ilusión y la desilusión estéticas,* Caracas, Monte Ávila, 1998; Pierre Bourdieu, *Contrafuegos 2. Por un movimiento social europeo,* Barcelona, Anagrama, 2001; Jürgen Habermas (1980), "La modernidad, un proyecto incompleto", en Hal Foster (ed.) (1983), *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1998, págs. 19-36; Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism,* Londres&Nueva York, Routledge, 1998; Fredric Jameson (1991), *Teoría de la posmodernidad,* Madrid, Trotta, 2000; Charles Jenks, "¿Qué es el posmodernismo?", *Los cuadernos del Norte,* 43, 1987, págs. 2-17; Jean-Francois Lyotard (1979), *La condición posmoderna,* Madrid, Cátedra, 1998; Gianni Vattimo (1985), *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna,* Barcelona, Gedisa, 1998. Pilar Lozano Mijares, *La novela española posmoderna*, Madrid, Arco/libros, 2007; Alfredo Saldaña Sagrado, *Modernidad y posmodernidad. Filosofía de la cultura y teoría estética,* Valencia, Episteme, 1997.

Son varios los rasgos que han de tomarse en consideración a la hora de acometer una definición de la narrativa posmoderna; cabe destacar, entre ellos, la revisión del canon y el hibridismo. Dicha revisión se lleva a cabo a la luz de los valores de la cultura de masas y se manifiesta, en primer término, en la indistinción entre lo popular y lo culto a través de la parodia y la ironía; es un rasgo de carácter general, que traslada al mundo del arte un derecho fundamental como es el de igualdad ante la ley: si todos somos iguales, tan respetable es el teatro de Shakespeare o Calderón como un drama chicano de denuncia. Dicho en otros términos, tan dignas y de calidad son las culturas marginales o emergentes como las más consagradas dentro del canon tradicional (supuesto contra el que, como es sabido, ha arremetido de forma bastante impetuosa Harold Bloom en *El canon occidental*). En cuanto al hibridismo, puede afirmarse que afecta tanto a los géneros como al propio texto individual; es un fenómeno fácilmente constatable en el ámbito de la novela y, en menor medida, del cuento. Un buen ejemplo lo ofrece la novelística de Manuel Puig[4]: en su interior conviven el culebrón radiofónico, el consultorio sentimental, las letras del bolero, el diario, la carta, informes policiales, relaciones, fichas médicas, textos en torno a la homosexualidad sacados de autoridades de la medicina, el psicoanálisis o la contracultura, etc.

Otro aspecto destacable de la estética posmoderna es el concerniente a la consideración del sujeto y, más específicamente, su disolución en cuanto entidad productora de sentido: más que punto de partida, se dice ahora, el sujeto es el resultado del proceso textual. Pero, no terminan aquí las penalidades de una categoría que no ha hecho más que perder peso desde los albores de los tiempos modernos, a pesar del aparente refuerzo de fórmulas como la cartesiana. Por otra parte, la concepción que de él tienen Nietzsche[5]–"'Sujeto' es la ficción como si muchos estados *iguales* fueran en nosotros el efecto de Un sustrato. Ahora bien, primero nosotros hemos establecido la

4. Manuel Puig: *Boquitas pintadas* y *El beso de la mujer araña* (en especial).

5. Friedrich Nietzsche (2000), *El nihilismo: Escritos póstumos,* Barcelona, Península, 1998, pág. 86.

'igualdad' de esos estados."– o Schopenhauer[6] terminará confinándolo en el ámbito de lo ficcional. La puntilla vendrá de la mano de Roland Barthes[7] y sus conocidas tesis sobre la muerte del autor: como lectores postulamos, además de necesitar, la existencia de esta figura, aunque, en realidad, el texto es autónomo. Para Barthes, el texto sirve de punto de encuentro para múltiples textos y, en cuanto tal, carece de autor; este no es más que una garantía semántica, una especie de "seguro de arma de fuego", que hace posible el cierre (y el control) del texto, pero es un intento vano por la simple razón de que "la escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen." Foucault[8] habla, por su parte, del autor como un aval que facilita la circulación de cierto tipo de discursos (no todos lo requieren), mientras Mijail Bajtín[9] alude a él como "un principio representante abstracto (el sujeto representador) y no como una imagen representada (visible)." En términos hasta cierto punto similares se expresa Jacques Derrida[10]: no obstante la desaparición del autor como entidad física, se necesita algún sustituto (autor implícito, contexto, ideología, etc.) con vistas a tranquilizar al lector respecto de la procedencia del texto. Como es lógico suponer, todo ello tendrá repercusiones sobre las proformas del sujeto en el marco del género narrativo: el amortiguamiento de la figura del autor tendría que haber contribuido a la consolidación del papel del personaje, pero no ha sido así. El vendaval posmoderno ha arrastrado consigo no solo al autor –piénsese en la importancia que ha adquirido a lo largo de la Posmodernidad la autoría compartida o la de tipo colectivo– sino también al narrador y, desde luego, al supuesto beneficiario: el personaje (recuérdese *Las babas del diablo*, de Julio

6. Arthur Schopenhauer (1818), *El mundo como voluntad y representación,* México, Porrúa, 2000.

7. Roland Barthes (1968), "La muerte del autor", en *El susurro del lenguaje, más allá de la palabra y la escritura,* Barcelona, Paidós, 1987, págs. 65-71.

8. Michel Foucault (1969), "¿Qué es un autor?", en *Entre filosofía y literatura, Obras esenciales*, Vol. VI, Barcelona-Buenos Aires, Paidós, 1999, págs. 329-360.

9. Mijail Bajtín (1979), *Estética de la creación verbal*, Madrid, Siglo XXI, 1982, págs. 167, 300-301.

10. Jacques Derrida (1971), "Firma, acontecimiento, contexto", en *Márgenes de la filosofía,* Madrid, Cátedra, 1989, pág. 349-372.

Cortázar). El proceso es harto conocido y a su puesta en marcha y consolidación han contribuido de forma decisiva la multiplicación de narradores, las narraciones enteramente dialogadas y, especialmente, el monólogo interior (además de la mezcla de todos estos procedimientos). La presencia, finalmente, de un sujeto escindido en bastantes narraciones posmodernas debe mucho, sin duda, a los planteamientos al respecto de Lacan. Como ejemplo tanto de lo que se refiere al sujeto como al nuevo concepto de realidad baste recordar *Fragmentos de Apocalipsis,* de Torrente Ballester.

Pasando a otro asunto, no es nada casual que la teoría de los mundos posibles y, en general, el constructivismo, se haya desarrollado en paralelo al movimiento posmoderno. En realidad, la idea de que habitamos múltiples mundos como proyección de deseos o temores, las hipótesis científicas, los sueños y, por supuesto, la literatura, se ha ido imponiendo a lo largo de las últimas décadas en los trabajos de Nelson Goodman, Jerôme Bruner, Hilary Putnam, Dolezel, Eco, Pavel, Iser, Schmidt[11], etc. Lo que se esconde tras este supuesto es una nueva noción de realidad fundamentada a su vez en la idea de que construimos continuamente los mundos que habitamos, mundos instaurados, en el caso de la literatura, con el concurso de la imaginación y las estrategias textuales. Se trata de mundos cuyo número es ilimitado –tantos como obras– y no necesariamente conectados, en los planteamientos más extremos (Dolezel), con la realidad empírica, que ha dejado de contar con una prioridad ontológica (lo que, desde otro punto de vista, refuerza la

11. Nelson Goodman (1968), *Los lenguajes del arte,* Barcelona, Seix Barral, 1976; Nelson Goodman (1978), *Maneras de hacer mundos,* Madrid, Visor, 1990; Jerôme Bruner (1986), *Realidad mental y mundos posibles,* Barcelona, Gedisa, 2004; Hilary Putnam, *Representación y realidad,* Barcelona, Gedisa, 2000; Lubomir Dolezel (1998), *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles,* Madrid, Arco/libros, 1999; Humberto Eco (1990), *Los límites de la interpretación,* Barcelona, Lumen, 1992; Thomas Pavel (1986), *Universos de ficción,* Caracas, Monte Ávila, 1995; Wolfgang Iser (1990), "La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias", en Antonio Garrido Domínguez (ed.) (1997), *Teorías de la ficción literaria,* Madrid, Arco/libros, págs. 43-65; Siegfried J. Schmidt (1984), "La auténtica realidad es que la ficción existe. Modelo constructivista de la realidad, la ficción y la literatura", en Antonio Garrido Domínguez (ed.), *op. cit.*, págs. 207-238.

idea de que son mundos del mismo nivel e igualmente importantes, por consiguiente). Mundos, en definitiva, poco estables puesto que mezclan, de forma casi sistemática, diversos niveles de realidad, además de voces y perspectivas; de ahí la simbiosis entre lo histórico y lo fantástico, la novela polifónica y, sobre todo, el difuminado de las fronteras entre lo real y lo que transgrede sus límites. Todo ello es muy acorde con otro de los rasgos básicos de lo Posmoderno como es el muy nietzscheano concepto de sospecha: vivimos el tiempo de la incertidumbre porque, como reconoce Terry Eagleton, la Posmodernidad desconfía por principio de algunas de las certeza básicas del pensamiento de la Modernidad como las que conciernen a la verdad, identidad, objetividad, etc.[12].

Al arraigo de esta convicción han contribuido, obviamente, las tesis de la Deconstrucción, si bien es preciso reconocer –como señala muy acertadamente Brian McHale[13]– que la ficción posmoderna se mueve ciertamente en el marco del antirrealismo, pero sigue siendo mimética. En la ficcionalización de lo real cuenta de manera decisiva el papel de los media, verdaderos responsables de la imagen del mundo que todos los días nos visita sin más esfuerzo que poner en marcha la televisión, hojear las páginas de los periódicos, entrar en la red o ver una película. Como diría Jean Baudrillard, es esta la que, ante los ojos del lector/espectador, termina ocupando el lugar de la "auténtica" realidad, ahora desplazada a los márgenes. La nueva realidad adquiere carta de naturaleza mediante una continua (e interesada) reedición de lo real y su sustitución por los correspondientes sucedáneos, aunque el proceso es mucho más complejo:

> Ya no es el sujeto el que representa el mundo, es el objeto el que refracta al sujeto y sutilmente, a través de los medios, a través de la tecnología, le impone su presencia, su forma aleatoria… El poder del objeto entonces se abre camino a través de la simulación, a través de los simulacros, a través del artificio que le hemos

12. Terry Eagleton, *The Illusions of Posmodernism,* Oxford, Blacwell, 1996, pág. 11.

13. Brian McHale, *Posmodernist Fiction,* Londres, Methuen, 1987, pág. 219.

> impuesto. […] Es el fin de la aventura de la representación, o del dominio del mundo por la voluntad de representación, como dice Schopenhauer […][14].

Se trata, en suma, de una realidad inventada y, por consiguiente, parangonable a las realidades de ficción (el fenómeno a que da lugar es lo que –sobre todo, en el ámbito francés– se conoce como "todo-ficción"). Todo ello tiene importantes repercusiones sobre la noción de verdad tal como se venía entendiendo tradicionalmente y, en este sentido, es preciso aludir una vez más a Nietzsche[15], quien sostiene que la verdad es una construcción ficcional –algo que no reside en la objetividad de las cosas sino introducido desde fuera por el sujeto– afirmación plenamente concorde con otra del mismo autor: no hay hechos, solo interpretaciones. Todo ello se deriva, a su vez, del axioma más básico que concede la primacía absoluta a la subjetividad para reconocer, a continuación, que el sujeto es, como quedó apuntado, también ficción.

Abanderada del mestizaje en el plano social, la Posmodernidad ha potenciado muy notablemente rasgos de tanto arraigo literario como el hibridismo genérico-textual y la dimensión intertextual. Libre de prejuicios, el texto literario se ha vuelto muy receptivo a cualquier variedad genérica o textual que se le presente hasta formar, en no pocos casos, un verdadero *collage*: textos científicos, filosóficos, religiosos, canciones, el cómic, el culebrón, relatos policíacos, de ciencia ficción… Habría que recordar aquí el precedente dieciochesco de *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, y *La vuelta al día en ochenta mundos,* de Julio Cortázar, además de las novelas de Manuel Puig anteriormente citadas. El hibridismo facilita, por lo demás, la potenciación de la polifonía y la variedad de perspectivas.

Las referencias implícitas o manifiestas a otros textos constituyen una de las señas de identidad más importantes del texto literario de todos los tiempos; lo que ha potenciado la Posmodernidad es la

14. Jean Baudrillard, *op. cit*., pág. 24.
15. Friedrich Nietzsche, *op. cit*., págs. 27, 36, 40, 52, 60, 86…

relación paródica y, de manera muy especial, el *pastiche*. Desde Bajtín[16] resulta bastante obvio el papel distanciador y subversivo de la parodia respecto de los lenguajes, géneros o ideologías dominantes. Aunque no con este nombre, Borges alude a la dimensión intertextual en algunas de sus narraciones –*La biblioteca de Babel,* entre otras– a través de la imagen del libro infinito o circular, que recomienza una y otra vez. Un buen ejemplo de este mirarse en el espejo lo ofrece una vez más *Ulises*, de Joyce.

Al lado del hibridismo y la intertextualidad, la metaficción, entendida bien como una reflexión en torno al propio ser o bien como un dejar al descubierto el andamiaje de la narración (muy frecuentemente coloreado por la ironía y, sobre todo, la parodia con fines destructivos, regeneradores o, simplemente, lúdicos). Cada día resulta más claro que el estudio de la literatura –y, específicamente, de la ficción narrativa– no puede prescindir por más tiempo de las importantes aportaciones llevadas a cabo por la vía de lo metaficcional.

Capítulo aparte merece la consideración de la trama por parte de la narración posmoderna. La continuidad característica de la concepción más tradicional se ha visto sustituida por el fragmentarismo y, en suma, una construcción presidida por progreso asincopado de la acción (el fenómeno también resulta apreciable en el cine). Se ha convertido en un lugar común recurrir a la figura retórica de la sinécdoque para dar cuenta de esta preferencia por la parte frente al todo. Creo, no obstante, que no deben desecharse otras razones: principalmente, la nueva consideración de la temporalidad –el interés por el presente y el instante– y el gusto por lo pequeño. Además de la obra de Joyce arriba citada, cabe aludir aquí a la también mencionada de Torrente Ballester, *Fragmentos de Apocalipsis,* entre otras muchas. Al igual que en otros ámbitos o aspectos de la cultura, lo característico de la Posmodernidad es la convergencia, en el seno del texto narrativo, de muy diversas modalidades de tiempo: circulares o cíclicos, lineales, progresivos o regresivos, paralelos, superpuestos… como corresponde a una concepción de la trama mucho más abierta

16. *Cfr.* Michail Bajtín (1955), *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento,* Madrid, Alianza, 1987.

y menos sujeta aun principio jerárquico. Todo ello responde, en última instancia, a la implantación de una lógica a contrapelo de la establecida hasta el momento –una lógica relativamente errática– que demanda del receptor un esfuerzo suplementario para hacerse con la estructura del relato. De ahí, la presencia en determinados textos –algunos muy lejanos en el tiempo– de varios comienzos o finales: el *Tristram Shandy*, de Sterne, o *Si una noche un viajero*, de Italo Calvino, son referencias obligadas; la situación es muy similar en el caso del cine, especialmente, el de Woody Allen. Se trata indudablemente de un elemento que potencia la dimensión lúdica e iconoclasta de la narrativa posmoderna y que requiere un lector dispuesto a entrar en el juego que el autor ha preparado para él.

La muerte u ocaso del autor ha coincidido en el tiempo con el auge del lector erigido en juez supremo. No es casual que, entre los anticipadores de la Posmodernidad figure Roland Barthes (y su teoría de la polilectura de un texto) ni tampoco lo es –y resulta inevitable una vez más la cita de Nieztsche– que la interpretación se haya erigido en la más importante de la operaciones que tienen al texto como destinatario. Como quedó apuntado, es el lector –y no el texto– el verdadero generador del sentido de este y, por supuesto, el principal responsable del relativismo –cuando no desengaño o escepticismo– que inunda la cultura posmoderna.

2. Es el momento de contrastar los datos anteriormente expuestos con la realidad de los textos. El fragmentarismo es sin duda un rasgo caracterizador de la Modernidad cuyo cultivo se ha acrecentado muy notablemente a lo largo de la etapa posmoderna y se ha hecho visible, de manera muy especial, en el género del cuento y microcuento. Además de Italo Calvino[17], algunos creadores y críticos han reconocido abiertamente la conexión del cuento breve con la cosmovisión posmoderna; es el caso, entre otros, de José Luis Martín Nogales[18],

17. Italo Calvino (1988), *Seis propuestas para el próximo milenio,* Madrid, Siruela, 2001[3], págs. 45-65.

18. José Luis Martín Nogales, "De la novela al cuento, el reflejo de una quiebra", en *Ínsula,* 589-590, págs. 32-35.

quien insiste en las condiciones del cuento para hacerse eco de las peculiaridades que conlleva un final de etapa: vacío, transición, ausencia de densidad, dudas e inquietudes y, de manera especial, la incertidumbre propia de una época crepuscular.

El fragmentarismo daría cuenta, pues, no solo de la desorganización/discontinuidad de la trama narrativa sino, sobre todo, del gusto posmoderno por lo pequeño y, en lo que nos atañe, por el microcuento (habría que recordar aquí, algunos de los libros de Luis Mateo Díez, José María Merino, Juan Pedro Aparicio, Juan Eduardo Zúñiga, Javier Tomeo, Juan José Millás, Joaquín Rubio, las antologías de Fernando Valls y, por supuesto, no pocos relatos Vila-Matas, entre otros)[19]. De todas formas, la atracción por lo pequeño no afecta únicamente al cuento sino que es claramente apreciable en géneros como el haiku, la greguería, la anécdota, la máxima o el aforismo (todas ellas formas simples).

La segunda característica atañe a la importancia de lo metaficcional tanto para el cuento como para la novela de este tiempo (aunque la tendencia viene muy de atrás: como se vio, no en vano autores como John Barth sitúan el comienzo de lo posmoderno nada menos que en Cervantes). La metaficción parece responder, en principio, a un cierto complejo narcisista de la literatura pero, como es fácil advertir, no se detiene ahí: por medio de ella la literatura se hace consciente de su naturaleza y reflexiona directa o indirectamente sobre sus condiciones de existencia. Es sin duda una de las señas de identidad más importantes de la narrativa posmoderna.

---

19. Luis Mateo Díez, *Los males menores,* Madrid, Austral 1993; José María Merino, *Cuentos del libro de la noche,* Madrid, Alfaguara, 2005; Juan Pedro Aparicio, *La mitad del diablo,* Madrid, Alfaguara, 2006; Juan Pedro Aparicio, *El juego del diábolo,* Madrid, Alfaguara, 2008; Juan Eduardo Zúñiga, *Misterios de las noches y los días,* Madrid, Alfaguara, 1992; Javier Tomeo, *Cuentos perversos,* Barcelona, Anagrama, 2002; Juan José Millás (1997), *Cuentos a la intemperie,* Madrid, SM, 2001; Juan José Millás, *Los objetos nos llaman,* Barcelona, Seix Barral, 2008; Joaquín Rubio Tovar, *El dolor de las cosas,* Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2004; Francisco Solano, *La trama de los desórdenes,* Barcelona, Bruguera, 2007; Enrique Vila-Matas, *Exploradores del abismo,* Barcelona, Anagrama, 2007; Rosa Romojaro, *No me gustan las mujeres que lloran,* Algeciras, Fundación Municipal de Cultura José Luis Cano, Colección Fuente Nueva, 2007.

Luis Mateo Díez se hace eco de esta dimensión en no pocos de sus cuentos: "Los temores ocultos"[20], "El vecino"[21], etc. En el primero, el narrador –que, como era de esperar, se comporta de forma explícita a la manera de un demiurgo y pone de manifiesto su dominio absoluto sobre el personaje protagonista de un relato policíaco– comprueba con sorpresa y miedo cómo su destino está en manos de un hacedor de rango superior, que es quien le impide salir del estudio donde escribe su historia. La narración tiene mucho que ver con "Las ruinas circulares" borgianas, relato en el que se sostiene la tesis de que todos somos creadores y criaturas, esto es, producto del sueño de otro. En "El vecino" el autor tematiza un aspecto fundamental de la creación como es la pelea del creador con los materiales a los que pretende dar forma y, más específicamente, la rebeldía de los personajes frente al demiurgo. Es lo que simboliza el protagonista de este último relato, con el que el narrador se topa (casi siempre de noche) bajando atropelladamente la escalera del edificio donde ambos residen, medio desnudo y tiritando de frío; se trata de un autor maltratado por unos personajes, que se han emancipado de su tutela y terminan ocasionando su suicidio final (resulta palmario, por cierto, el paralelismo con el desenlace de "Carta a un señorita en París", de Julio Cortázar).

Metaficcionales son también no pocas de las narraciones que integran *El juego del diábolo*, de Juan Pedro Aparicio: "La sombra de la dicha" –el autor asesinado por unos personajes envidiosos de su éxito–, "Apocamiento sincero" –el autor deja de escribir por miedo a uno de sus personajes particularmente agresivo–, "El ciego que contaba historias" –un narrador de cuentos se queda voluntariamente ciego para potenciar su imaginación y, así, aventajar a un competidor–, "Una pesadilla recurrente", "Metaliteratura", "El atasco", etc.[22] Lo son también muchos de José María Merino en el libro anteriormente

20. *Cfr. El porvenir de la ficción,* Valladolid, Consejería de Cultura de la Junta de Castilla y León, 1999, págs. 95-99.

21. *Cfr. Los males menores, op. cit.,* págs. 131-132.

22. *Cfr. El juego del diábolo, op. cit*., 15, 22, 44, 119, 128, 90, respectivamente.

citado: "Best-Seller" –sobre el autor, que es en realidad un personaje de la historia de otro–, "Micronovela" –contiene el argumento de una narración extensa– o "Las cuatro y media", donde el narrador deja al descubierto el proceso enunciativo[23]. Francisco Solano reflexiona en *La trama de los desórdenes* en torno al acto de escribir: específicamente, en algunos de los incluidos en la sección "Fabulario", o bien, "Prosa nuclear"[24]. Intensamente metaliterarios son algunos de los textos incluidos en *Exploradores del abismo,* de Vila-Matas, como "Nunca hizo nada por mí" –alusión a un comienzo de cuento, que seduce al narrador del marco narrativo– y "Vida de poeta": el arte es un antídoto contra el vacío, definición que, en palabras del narrador, justifica sobradamente su vocación de escritor.[25]

Lo fantástico y, específicamente, el borrado de fronteras entre la realidad y la ficción es otra de las constantes del microrrelato: Luis Mateo Díez presenta en "La gota" a un narrador enterrado vivo, el cual espera saciar su sed cuando la gota de agua logre perforar la madera del féretro[26]. Este tipo de relatos es relativamente abundante en un autor con un perfil tan cortazariano como José María Merino: "Monovolumen" –el mecánico devorado por su amado vehículo–, "Cuento de verano" –la arena se presenta a sí misma como protagonista de una terrorífica historia en la que devora a madres y niños– o "Relato verídico" –homenaje al Luciano del libro de narraciones que lleva este mismo título[27]. El cruce de fronteras al estilo de *La rosa púrpura de El Cairo* aparece en "El asesino", de Javier Tomeo[28] –donde el personaje Juan K. termina intercambiando su espacio con el personaje que asume en la película que está contemplando el papel de asesino–, "Voyeurismo" y "Una película aburrida", de Juan Pedro

23. *Cfr. Cuentos del libro de la noche*, *op. cit.,* 22, 79-80, 100-103, respectivamente.

24. Específicamente, los encabezados por los números 3 y 7.

25. *Cfr. Exploradores del abismo*, *op. cit.,* págs. 113 y 205-208, respectivamente.

26. *Cfr. Los males menores, op. cit.,* pág. 145.

27. *Cfr. Cuentos del libro de la noche, op. cit*., págs. 20-21, 111, respectivamente.

28. *Cfr. Cuentos perversos, op. cit*., págs. 28-30.

Aparicio[29], y "El ángel", "La bailarina", "El jugador" y "La rosa", de Zúñiga[30]. Algo parecido cabe decir de los cuentos de Vila-Matas contenidos en el libro antes citado: especialmente, "Vacío de poder" –comprobación de cómo lo aparentemente más real, el poder absoluto, es una ficción– y "Un tedio magnífico", cuya protagonista, que se despierta muerta, se propone dar un giro a su vida[31]. La instalación en otro nivel de realidad se aprecia también, siquiera momentáneamente, en no pocos de los relatos de Millás: "El móvil" –la persona que encuentra casualmente un teléfono móvil se incorpora transitoriamente a la historia amorosa de la mujer que se halla en una situación límite hasta que interviene su amante– o "Confusión", donde la mujer juega continuamente con su amante y su marido, que son la misma persona, hasta que desaparece definitivamente "porque su marido la necesitaba más que yo"[32].

Pero, la tematización de la ficción atañe también a otras dimensiones del fenómeno. Así, García Márquez considera en "Espantos de agosto"[33] un condicionante de naturaleza pragmática como es la ineludible necesidad de que el receptor colabore suspendiendo temporalmente su incredulidad y activando los códigos que harán posible una lectura exitosa de la narración correspondiente; si se muestra reticente, el mecanismo que pone en marcha la vivencia ficcional terminará bloqueándose. En el relato del escritor colombiano son precisamente los adultos los que se muestran más renuentes a dejarse embaucar por las alusiones al fantasma de Ludovico que, según Miguel Otero Silva, repite cada noche el rito de dar muerte a su amada. Son los niños y el personaje del escritor antes citado los que escapan a la justicia poética que se imparte al final del cuento. Pero la tematización de la ficción no se detiene aquí y alcanza al

29. *Cfr. op. cit.*, págs. 40 y 99, respectivamente.

30. *Cfr. Misterios de las noches y los días, op. cit.*, págs. 45-46, 65-66, 75-76, 121-122, respectivamente.

31. *Cfr. Exploradores del abismo, op. cit.*, págs. 207-208 y 213-214, respectivamente.

32. *Cfr. Cuentos a la intemperie, op. cit.,* págs. 125-126 y 131-132, respectivamente.

33. *Cfr. Doce cuentos peregrinos,* Madrid, Mondadori, 1992, págs. 129-133.

propio meollo de lo ficcional por cuanto se presenta en algunos cuentos como forjadora de mundos o modos alternativos de vivir en el mundo (corresponde, en el plano teórico, a planteamientos como los defendidos, sobre todo, por Paul Ricoeur)[34]. Es una realidad constatable en "Las cinco", de José María Merino[35], y "Un problema novísimo", de Juan Pedro. Aparicio[36].

El asunto de la identidad interesa, sobre todo, a partir del Romanticismo y se intensifica, bien es cierto que desde postulados un tanto diferentes, en el marco de la literatura posmoderna. Se trata, más que nada, de un tópico tras el que se oculta ahora, una vez deconstruidas y sepultadas las figuras del autor, narrador y personaje, un tímido intento de recuperación de la subjetividad individual (con mucha frecuencia, escindida: habría que recordar en este momento "La noche boca arriba", de Cortázar). El factor que facilita su concreción es el tema del "doble"; José María Merino –"Divorcio", "Los días robados"[37]– y Luis Mateo Díez –"Persecución"[38]– ofrecen nuevas versiones de este motivo tan arraigado en la literatura desde el "William Wilson", de Poe. En todos estos casos el doble se da en el mismo mundo y al mismo tiempo que el personaje doblado y otro rasgo bastante común es que los personajes doblados se ven desplazados por el doble correspondiente. Merece destacarse al respecto el cuento "Los muertos y el tráfico", de Juan José Millás[39], en el que taxista de turno dice siempre lo que está pensando la persona que transporta en su vehículo, esto es, el narrador.

La intertextualidad es otro de los rasgos definitorios tanto del cuento como del microcuento. Merino alude en uno de sus relatos

34. *Cfr.* Paul Riceur (1986), "La imaginación en el discurso y en la acción", en *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*, México, FCE, 2002, págs. 197-218.

35. *Cfr. Cuentos del libro de la noche, op. cit.*, pág. 124-125.

36. *Cfr. op. cit.*, pág. 107.

37. *Cfr. Cuentos del libro de la noche, op. cit.*, págs. 11-12 y 72-73, respectivamente.

38. *Cfr. Los males menores, op. cit.*, págs. 142.

39. *Cfr. Cuentos a la intemperie, op. cit.,* págs. 10-12.

breves, "La gran trama/El desenlace"[40], a aquellos autores –Kipling, Mansfield, Luciano de Samósata, Perrault, etc.– que pueden haberle influido en algunas historias (con lo que, de paso, ahorra a los estudiosos largas pesquisas y conjeturas desquiciantes); en otros casos, la alusión se hace a través del personaje principal o el autor: Cenicienta, Lewis Carroll, etc. Algo similar puede apreciarse en Juan José Millás, específicamente, en el relato "Mujeres grandes", contenido en el libro *Los objetos nos llaman:* el narrador alude a unos "hombrecillos imaginarios" y cita expresamente *Los viajes de Gulliver*[41]. La autocita se da en "El atasco", relato de Juan Pedro Aparicio, en el que el narrador hace referencia a las dificultades implícitas en el acto creador[42].

Las tesis del constructivismo y la teoría de los mundos posibles se aprecian claramente en la narrativa posmoderna, independientemente de su extensión: resultan especialmente visibles en no pocos de los relatos contenidos en el libro de Juan José Millás antes citado como "La muerta" –el narrador distingue las mujeres vivas de las muertas: lo que diferencia a estas últimas es que su vida transcurre dentro de una burbuja invisible, hecho que no le impide comunicarse con el exterior, pero condiciona su vida–, "Una amputación invisible" –la pérdida del teléfono móvil se vincula con la convicción del narrador de que, a través de ese medio, se llevará a cabo una revelación divina de enorme trascendencia para la humanidad– o "Llamada de ultratumba"[43]. En este relato, el niño, que se queda en casa mientras sus padres acuden al tanatorio para velar el cadáver de la abuela, les confiesa a su regreso haber recibido una llamada telefónica de esta mientras han estado fuera. Joaquín Rubio incluye en *El dolor de las cosas* el relato "El oro de los miércoles", en el que se narra el hecho extraordinario del grifo que suelta oro en vez de agua una noche por semana[44].

---

40. *Cfr. Cuentos del libro de la noche, op. cit.*, págs. 162-163.

41. *Cfr. Los objetos nos llaman, op. cit.*, págs. 16-17.

42. *Cfr. Cuentos del libro de la noche, op. cit.*, pág. 90.

43. *Cfr. Los objetos nos llaman, op. cit.*, págs. 9-11, 31-33 y 51-53, respectivamente.

44. *Cfr. El dolor de las cosas*, *op. cit.*, págs. 25-28.

No acaban aquí, con todo, los rasgos del género analizado, un género decantado abiertamente por los ambientes urbanos y muy sensible hacia el papel que el azar desempeña en el devenir de la existencia; se trata de elementos claramente interrelacionados a partir de la concepción –borgiana, por cierto– de la ciudad como un laberinto. Es preciso invocar en este sentido las narraciones Juan José Millás: aeropuertos, hospitales, supermercados, chalés adosados, casinos o cafeterías, trenes, taxis, el metro, autobuses, etc., constituyen el marco habitual de muchas de sus historias. En efecto, el taxi, el metro, las calles de la gran ciudad sirven de asiento a gran parte de los diferentes relatos del libro *Cuentos a la intemperie*; es ahí donde el azar asume un papel protagonista dando lugar a coincidencias que le pueden destrozar la vida a cualquiera: "Las voces, las calles, los taxistas", "Retales de conversaciones", "¿Somos felices?", etc.[45]. El azar une también al narrador con la mujer que espera todas las mañanas a la misma hora el autobús en el cuento titulado "Autobús", de Luis Mateo Díez[46], y en "Ella empezó a mirarme en Ríos Rosas"[47], de Millás, aunque los desenlaces difieren notablemente. Como se ha ido viendo, la ironía –cuando no el sarcasmo o la crueldad– son compañeros de viaje del cuento posmoderno tanto en el mencionado Millás como en Javier Tomeo (piénsese en "Dolicocéfalos y braquicéfalos")[48]. El mundo urbano –autobuses, automóviles, luces, soledades, desgarros afectivos y ansias de libertad, además de la vilolencia machista, etc.– aparece también en algunos de los exquisitos microrrelatos contenidos en el libro de Rosa Romojaro *No me gustan las mujeres que lloran* como "El merodista", "Huídas", etc.[49].

La teoría del cuento ha hecho correr ríos de tinta y la reflexión en torno al microrrelato parece estar avocada a un destino parejo. No hay que preocuparse por ello por cuanto son signos de la enorme

45. *Cfr. Cuentos a la intemperie, op. cit.,* págs. 7-9, 13-15 y 19-21, respectivamente.

46. *Cfr. Los males menores, op. cit.,* 134.

47. *Cfr. Cuentos…,* págs. 26-28.

48. *Cfr. Cuentos perversos, op. cit.*, págs. 33-35.

49. *Cfr. No me gustan las mujeres que lloran*, Algeciras, Fundación Municipal de Cultura, 2007, págs. 29-30 y 31-32, respectivamente.

vitalidad del género a lo largo de la Modernidad –y, como no, de la Posmodernidad– y una muestra evidente del interés de los escritores por seguir deleitando a los lectores con sus creaciones y del de los estudiosos por continuar con su análisis. Cabe señalar, por lo demás, la estrecha conexión entre la literatura de un tiempo y los sistemas de valores prevalentes en esa época: en este caso, como acaba de verse, los rasgos caracterizadores de la Posmodernidad y los propios del relato breve.

LA MICROTEXTUALIDAD EN LA VANGUARDIA HISTÓRICA

Domingo Ródenas de Moya
Universitat Pompeu Fabra (Barcelona)

En un libro reciente en el que David Lagmanovich se proponía sintetizar las aportaciones teóricas e historiográficas realizadas en los últimos treinta años sobre el microrrelato, encontramos una "Cronobibliografía del microrrelato hispánico, 1888-2006" que, aunque no se presente como un corpus cerrado, puede servirnos como síntoma de una desatención: la que ha afectado al cultivo de las formas breves en el primer tercio del siglo XX. Entre 1888, año de *Azul…* de Rubén Darío, y 1937, año de *Las vísperas de España* de Alfonso Reyes, Lagmanovich únicamente lista cinco libros, tres de autores argentinos, un mexicano y un español: los *Caprichos* (1925) de Ramón Gómez de la Serna. El siguiente narrador español se hace esperar hasta 1956 y es Ana María Matute por *Los niños tontos*. Por otro lado, el libro de Gómez de la Serna citado ni siquiera es un volumen de microrrelatos sino, como en casi todo Ramón, una miscelánea donde se mezclan ensayos de cierta extensión como "Las dramáticas chimeneas", cuentos largos como "Reverte I" (más de ocho páginas) y, sí, algunos, pocos, relatos muy breves como "Choque de trenes". A la vista de esa relación bibliográfica y de las consideraciones del propio Lagmanovich, cabría deducir que el microrrelato es un género literario cultivado sobre todo en Hispanoamérica a partir de las obras seminales de Juan José Arreola, Jorge Luis Borges y Augusto Monte-

rroso. Sin embargo, la investigación en los últimos años ha probado que el ejercicio de una narrativa muy breve, de inspiración mixta, nutrido tanto en lo aforístico o epigramático como en el lirismo del poema en prosa, proteico en su plasmación formal, proclive al juego culturalista e intertextual e impulsado por el ingenio y el humor, no nace en los años cuarenta, reduciendo a los cultivadores anteriores a la condición de precursores, sino que, por el contrario, fue una de las direcciones preponderantes en la estética moderna desde comienzos del siglo XX. A esa dominante formal que opera en el código literario moderno he propuesto llamarla sencillamente "estética de la brevedad". No afectó únicamente a la ficción narrativa sino a todos los géneros y modos literarios, sin excluir la crítica y la prosa de ideas, y constituyó una de las plasmaciones de la quiebra del concepto de literatura procedente de la centuria anterior.

En la crisis de la representación mimética que caracterizó el arte moderno, esta estética respondió al rechazo de las construcciones orgánicas y totalizadoras de sentido cerrado, implicó la impugnación de las categorías genéricas (que mixtificó, parodió e hibridó), asumió la autonomía de la obra artística (su autotelismo) propugnada desde el Romanticismo e hizo la búsqueda de lo nuevo y del efecto de *shock* o sorpresa una meta. La estética de la brevedad operó contra los valores de completitud, integridad y expansión de los realismos decimonónicos. Al funcionamiento referencial del arte realista, basado en un objetivismo metonímico por el que la obra representaba una parte inequívoca de la realidad histórica, opuso un funcionamiento referencial sostenido en el subjetivismo metafórico por el que la obra se proponía como sustitución de la realidad, como realidad nueva y alternativa. Donde antes se percibía unicidad (un modelo único y abarcable de realidad) ahora se advertía disgregación y multiplicidad. La invasión de formas breves que se produce en la literatura hispánica desde las postrimerías del siglo XIX y muy especialmente en los años de la eclosión vanguardista (1917-1924) tuvo, por lo tanto, profundas raíces en la epistemología de la modernidad, en la metamorfosis que experimentaron los modos en que el cambiante e incierto mundo moderno fue percibido, pensado y fijado en discursos artísticos. Lo que denominamos microrrelato, con independencia

del rango taxonómico que le demos (género, subgénero, modo, forma…), fue el resultado de una confluencia de múltiples géneros breves folclóricos y literarios, antiguos y modernos, especulativos y ficcionales, narrativos y líricos, que originaron un espacio creativo (o un horizonte de expectativa para escritores y lectores) de estatuto impreciso y proteico, sin mucha más legislación que la brevedad del discurso lingüístico y la necesaria complicidad del lector con las elipsis, códigos e indicios intertextuales que propone el autor, géneros que desde entonces formaron parte del repertorio de paradigmas a disposición de los creadores.

Las características con las que los críticos han intentado singularizar en los últimos veinte años el microrrelato las encontramos prefiguradas en la época del Arte Nuevo o las vanguardias, aunque la práctica de la brevedad, entonces, no respondiera a una voluntad definida de *escribir microrrelatos* porque la entidad teórica "microrrelato" no había sido formulada. Por ejemplo, los tres mecanismos básicos que Raúl Brasca considera en el microrrelato: las oposiciones y dualidades, la apelación a la enciclopedia cultural del lector, y la dislocación del sentido, los encontramos por doquier en la miríada de prosas innovadoras de las revistas de vanguardia. Y lo mismo cabe decir de la ambigüedad y la intertextualidad, en las que Lauro Zavala cifra la "fuerza" del género, o de la brevedad extrema, la economía lingüística y los juegos verbales, el empleo de situaciones estereotipadas y el proteísmo con que Violeta Rojo caracteriza el "minicuento"[1].

Mi propósito consiste en hacer un recorrido caprichoso, uno de los muchos posibles, por la narrativa breve del Arte Nuevo que se debatió entre la aventura, la perplejidad y el hallazgo de un nuevo orden. Y, como hay que empezar por algún sitio, empezaré lejos en espacio y tiempo, en el México de entre 1910 y 1912, donde tres estudiantes de Derecho que viven en casas colindantes y comparten inquietudes

1. Lauro Zavala, *La minificción bajo el microscopio*, México, Universidad Pedagógica Nacional, 2005, pág. 46; Violeta Rojo, "El minicuento: caracterización discursiva y desarrollo en Venezuela", *Revista Iberoamericana*, 166-167 (enero-julio de 1994), págs. 566- 567.

políticas están urdiendo una de las tramas de las letras del futuro. Se llamaban Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes y Julio Torri y los tres colgarían las leyes por la literatura. El primero iba a ser pronto un polígrafo eminente; así como también Alfonso Reyes, aunque este guardaba algún secreto que después veremos; el tercero optaría por la vida discreta de docente y pasa por ser el *fundador* del microrrelato hispanoamericano. Así lo proclamó Edmundo Valadés[2] por un texto, "Circe", que apareció en el libro *Ensayos y poemas* (1917) pero que había nacido como humorístico poema en prosa para las páginas de la revista *Nosotros*. Ahí mismo había aparecido en enero de 1913 un cuentecillo, "El mal actor de sus propias emociones", que encerraba una sarcástica ocurrencia sobre el carácter convencional de la representación realista en el arte: un joven aspirante a virtuoso vuelve siete años después a la arisca montaña donde mora el ermitaño que le aconsejó que, para alcanzar la santidad y la sabiduría, no disimulara sus sentimientos. Solo ha conseguido quedarse solo. El ermitaño le besa la frente, sonríe y dice: "Encubre a tus hermanos el amor que les tengas y disimula tus pasiones ante los hombres, porque eres, hijo mío, un mal actor de tus emociones"[3]. Resulta, pues, más eficaz *fingir* las emociones, construirlas artificiosamente como verdaderas, que presentarlas (o representarlas) en su espontánea inmediatez. Ese ha de ser uno de los principios estéticos de una modernidad que arranca en los países de habla hispana por aquellos años, todavía envuelta en el decadentismo esteticista del modernismo hispánico: a lo real no se accede a través de su reproducción fidedigna sino mediante la creación de un artefacto artístico autónomo capaz de evocar en el espectador o lector la experiencia de lo real. Las raíces simbolistas de esa convicción están fuera de duda.

Para Alfonso Reyes, el cuento, en manos de Torri, "se hace crítico, burlesco y extravagante". Lo dice desde París en marzo de 1914 para

2. "Ronda por el cuento brevísimo", en Carlos Pacheco y Luis Barrera, (eds.), *El cuento y sus alrededores*, Caracas, Monte Ávila, 1993, págs. 281-289, en especial pág. 286.

3. Julio Torri, "El mal actor de sus emociones", en *Ensayos y poemas*, incluido en *De fusilamientos*, prólogo de Gabriel Zaid, Madrid, Ave del Paraíso, 1996, pág. 23.

la *Revista de América* y a Torri no le desagrada. Contra la timidez y pereza de este actúa Henríquez Ureña para que publique por fin los brevísimos cuentos que ha ido componiendo durante años: "Me parece que debes *inmediatamente* publicar tu libro, el cual será el más original de cuantos hayan aparecido en México en muchos años", le escribe el 29 de julio de 1916[4]. Cuando, meses después, ve la luz *Ensayos y poemas* –título que evita aludir a la naturaleza narrativa de la mayoría de sus textos–, le escribe el gran preboste de la poesía mexicana de entonces, Enrique González Martínez, expresándole su admiración ("yo quisiera haber escrito un solo libro como el de usted") y sumándose al rechazo de las "construcciones simétricas [y] aparatosas" para acabar con un deseo cuando menos extravagante: "Debiera usted morir joven, de algo desusado y violento, lo cual no es absolutamente imposible en nuestro ambiente burgués […] y dejarnos, a su muerte, un perfume extraño y penetrante de espíritu selecto"[5].

Gracias al azar no se cumplió el negro agüero, pero tampoco se prodigó Torri como escritor: su segundo libro, *De fusilamientos*, no vería la luz hasta 1940 y aún es más breve que el primero porque no llega a sumar ni veinte microtextos. Pero para entonces la suerte de la escritura breve habrá cambiado: Juan José Arreola está escribiendo los cuentos de *Varia intención* (1949) –que incorpora la, digamos, micronovela "Hizo el bien mientras vivió", de 1943– y Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges deben andar espigando ya, de las más impensadas fuentes, los *Cuentos breves y extraordinarios* que publicarían en 1953. Pero volveremos después a Arreola porque todavía quiero detenerme en dos lugares de la obra de Julio Torri.

Uno de los aspectos del debate teórico sobre el microrrelato, ya por fortuna superado, ha residido en la condición necesaria de que el texto literario que llamamos así (o con cualquiera de sus marbetes alternativos) tenga carácter narrativo o, más precisamente, cumpla los rasgos definitorios que la tipología textual reclama para los tex-

4. Julio Torri, *Epistolarios*, Serge I. Zaïtzeff (ed.), México, UNAM, 1995, pág. 240.

5. *Ibid.*, Carta del 29 de agosto de 1917, pág. 397.

tos narrativos. La cuestión, por obvia, está ya libre de disputa entre críticos y teóricos. Sin embargo, creo que desde una perspectiva diacrónica podría hacerse alguna matización y Torri nos ayuda en esto. El libro *Ensayos y poemas* sitúa desde el título los textos que lo componen en dos géneros bien definidos; pero pronto nos damos cuenta de que, si bien los "ensayos" pueden corresponder, en efecto, a prosas de ideas, los poemas no significan otra cosa que "poemas en prosa". De este modo, el volumen se compone tanto de breves relatos como de miniensayos y de poemas en prosa, sin distinción expresa entre unos y otros ni mediante su agrupamiento en secciones distintas ni a través de declaraciones teóricas. Muy por el contrario: uno de los textos de *Ensayos y poemas* se titula "El ensayo corto" y en él describe y pondera Torri las ventajas de la parquedad sin ceñirse al género ensayístico. "El ensayo corto ahuyenta de nosotros la tentación de agotar el tema, de decirlo desatentadamente todo de una vez", comienza afirmando para poner el hecho en relación con el descrédito de lo orgánico, sistemático y monumental de la modernidad: "El afán sistematizador ha perdido todo crédito en nuestros días". Que Torri utiliza el término "ensayo" con el sentido de probatura, tentativa, ejercicio literario tanto en prosa conceptual como ficcional, queda de manifiesto cuando admite que las "apreciaciones fugaces" del "ensayo corto" tendrían "más apropiada cabida en el cuerpo de una novela o tratado"[6], donde, sin embargo, verían dañada "su delicada fragancia". Así pues, ensayo o narración, el texto breve –dice– posee su carácter en "el don de evocación que comparte con las cosas esbozadas y sin desarrollo" y funciona en una relación de proporcionalidad inversa según la cual a menor constricción normativa (por ejemplo la retórica argumentativa en el ensayo o el desarrollo de la trama en la ficción), mayor fruición intelectual. Torri lo dice de manera metafórica: "Mientras menos acentuada sea la pauta que se impone a la corriente loca de nuestros pensamientos, más rica y de más vivos colores será la visión que urdan nuestras facultades imaginativas". De ahí su "horror por la explicaciones y amplificaciones", un horror que se le

6. Julio Torri, *De fusilamientos*, *op. cit.*, pág. 44.

antoja "la más preciosa de las virtudes literarias", y su predilección por "el enfatismo de las quintas esencias". Torri concluye sus consideraciones sobre la microtextualidad –acaso el primer ensayo sobre la brevedad en la literatura hispanoamericana– observando que el desarrollo, en un texto literario, siempre supone la intención de llegar a las multitudes (los "filisteos"), con lo que implícitamente aboga por un auditorio restringido, minoritario y selecto. Frente a la escritura llena de puentes, prefiere "los saltos audaces y las cabriolas", como en el circo, que es, confiesa, su diversión favorita.

La mención del circo y la combativa defensa de una escritura atomizada no pueden menos que remitir a Ramón Gómez de la Serna, quien ese mismo año 1917 publicaba por primera vez en volumen sus *Greguerías*. Tanto aquella primera compilación como la que Rafael Calleja publicó dos años después presentaba la misma diversidad genérica que el libro de Torri, que Ramón, lógicamente, no conocía. Los textos de aquellos dos volúmenes estaban, en general, muy lejos de la fórmula "metáfora + humorismo" y entre la disquisición ingeniosa sobre objetos, tipos o hábitos y el relato brevísimo que, ya en 1917, recibe el nombre de "caprichos". Sobre esta mezcolanza es elocuente el principio del libro de 1919: el primer texto es un apunte de casi una página sobre la fascinación visual y simbólica del ajedrezado blanco y negro en los suelos y en el tablero de ajedrez, seguido por una observación costumbrista muy próxima a lo que entendemos por greguería: "Es más fácil quitar el traje o desollar a un cordero que desnudar a un niño dormido"[7]. Sin embargo, más adelante encontramos auténticos ensayos de muchas páginas sobre, por ejemplo, las piernas femeninas (págs. 79-87), sobre el dominó (págs. 105-110) o sobre las corbatas (págs. 263-268). La escritura ensayística, pues, comparte espacio con la narrativa, como obedeciendo una y otra a unos mismos presupuestos estéticos y a un mismo proyecto literario. En la *Flor de greguerías* de 1935 ya no aparecerán ni microrrelatos ni miniensayos porque en los dieciséis años que median se ha ido produciendo una decantación de las formas breves, primero entre las

7. *Greguerías selectas*, Madrid, Casa Editorial Calleja, 1919, pág. 29.

greguerías por un lado, como fulguraciones "súbitas que en virtud de un desusado modo de relacionar ideas o cosas nos alumbra una visión nueva de algo"[8], y por otro los *caprichos* narrativos y las *gollerías*, más de corte especulativo. Hacia 1920, Ramón desperdiga sus microtextos por numerosas publicaciones[9] y gran parte de ellos pueden ser considerados microrrelatos. Un año después reúne en el volumen *Disparates* los textos que había ido dando en revistas de la vanguardia como *Grecia* o de la burguesía intelectual como *España*. Precaviéndose contra los descontentadizos que ven en la brevedad una coartada de la impotencia, afirma Ramón en la revista *España*: "Lo más fácil de todo es hacer una novela"[10], y en 1935 repetirá: "yo sufro más para lograr cincuenta greguerías que en hacer una novela"[11]. Hacia 1925, Ramón ya ha establecido una separación aproximada entre sus microtextos y en *Caprichos* solo reunirá textos narrativos y ensayísticos, seis de ellos trasvasados aquí desde las *Greguerías* de 1917[12]. Solo un año después, en 1926, publica el volumen *Gollerías* con 233 prosas breves sobre una multitud de asuntos que, en general –pero con muchas excepciones–, carecen de hilazón narrativa.

Ramón había enunciado la poética de esta escritura disuelta en el prólogo a sus *Greguerías*, que en 1919 llamó "Advertencias" y en 1935 prefirió cambiar a "Explicaciones". Edición tras edición, así como añadía y suprimía greguerías, ampliaba y reducía sus declaraciones prologales[13], pero siempre mantuvo un núcleo ideológico

8. Pedro Salinas, "Escorzo de Ramón", en *Obras completas II. Ensayos completos*, Madrid, Cátedra, 2008, pág. 165.

9. Como advierte un autorizado ramonista, Luis López Molina, en su edición de Ramón Gómez de la Serna, *Disparates y otros caprichos*, Palencia, Menoscuarto, 2005, pág. 37, n. 7: "Su recopilación está por hacer». Para un buen estudio de los microrrelatos ramonianos, véase ahora la tesis doctoral inédita de Antonio Rivas, *La narrativa breve de Ramón Gómez de la Serna*, Neuchâtel, Université de Neuchâtel, 2008, en especial las págs. 67-223.

10. "Disparates: prólogo", *España*, 268, 19 de junio de 1920, págs. 16-17.

11. *Flor de greguerías*, Madrid, Espasa-Calpe, 1935, pág. 38.

12. "Las dramáticas chimeneas", "Los despertadores", "Reverte I", "El devorador de mandarinas", "Choque de trenes" y "La criatura imposible".

13. Resulta muy interesante estudiar comparativamente todos los prólogos a *Greguerías*, desde 1917 a 1960.

intacto en el que preconiza la desaparición de "las cosas apelmazadas y trascendentes", el dar a la vida "una breve periodicidad" y a la prosa desleimiento y fragmentación. Ya en 1919 se enorgullece de haber esparcido esa disolvencia por toda la literatura y de haber roto, roturado, "dividido las prosas" abriendo en ellas agujeros y confiriéndoles un ritmo más libre[14], sincopado y atomístico, contribuyendo así a que muchos escritores pudieran "concebir en greguerías, sin darse a ese amaneramiento nocivo que es el largo discurso"[15]. El orgullo de la precedencia empapó sus declaraciones desde los primeros años veinte y, con el correr del tiempo, se fue cargando de tintes amargos a medida que comprobaba que la propagación e imitación de la greguería en España e Hispanoamérica no siempre se acompañaba del reconocimiento de su paternidad. A los émulos ingratos los llamaba "parricidas de las letras" y a los críticos que reprochaban la facilidad u holgazanería de la composición breve los maldice por ignorar lo costoso de esa escritura, pues "en el entretanto del hallazgo de dos buenas greguerías se pueden escribir con facilidad los más largos ensayos o estudios históricos"[16]. Claro que estas afirmaciones se refieren a las greguerías, pero no es impertinente hacerlas extensivas a sus microtextos narrativos, y más si tenemos en cuenta que durante muchos años el propio Ramón no discriminó entre unas y otros.

Muy consciente de que las minificciones exigen un riguroso proceso de depuración y renuncia por el que todo elemento irrelevante debe ser sacrificado, Ramón llegó a jugar incluso con ese imperativo de austeridad transponiendo su perspectiva burlona al plano formal del texto en una humorada genial, la de los "caprichos suspensivos" de *Gollerías* de 1926. En ellos llevaba la deshidratación del discurso narrativo a un límite en el que este rebasaba la extrema delgadez para esfumarse, dejando como indicio de su existencia tan solo el título, convertido por este procedimiento en texto y paratexto. Veámoslo.

14. Lo afirma en *Greguerías selectas*, pág. 3, y en *Flor de greguerías*, pág. 8.

15. *Greguerías selectas*, pág. 24.

16. Prólogo a la sexta edición de *Greguerías. Selección 1910-1960*, César Nicolás (ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 2003, pág. 79.

Hay veces en que es inútil añadir nada al título del apólogo o creación. Las palabras recargan el título y estropean su belleza. ¿Pero comprenderán este nuevo ensayo de arte nuevo los hombres plomizos y mastodónticos que ante toda invención creen que se les está tomando el pelo?...

Ahí van unos ejemplos de las nuevas sugericiones para hombres civilizados, ágiles y con el humorismo que más eleva al hombre sobre el hombre.

Ellos sabrán comprender el hondo trabajo que me ha costado esta creación de un nuevo género y la especial clase de evocación que conecta.

El león que no quería comer sin mostaza
……
¿Hay derecho a ponerse las zapatillas en los viajes?
……
Psicología del que primero se pone en pie en las cogidas[17].

Más que el logro literario de la ocurrencia lo que interesa aquí es la presuposición de que el "arte nuevo" está impulsado por la búsqueda irrestañable de lo nuevo a través de la máxima concisión contra los parámetros estéticos de los hombres "mastodónticos", verificada a través de sucesivos y continuos ensayos. Ensayos de brevedad quizá en el mismo sentido que daba al término Julio Torri diez años antes y que Ramón no dejó de frecuentar a lo largo de toda su vida, como demuestran las *Gollerías* de 1946 o, en especial, el grueso volumen de *Caprichos* de 1956.

La coexistencia de formas breves en la producción de escritores próximos al espíritu innovador de las vanguardias revela, por un lado, la bien conocida tendencia a la hibridación de géneros (la poesía y la narrativa, el ensayo y la novela…), pero, sobre todo, la prioridad estética que se concedió al cultivo de la brevedad. El imperativo

17. *Obras completas VII. Ramonismo V. Caprichos. Gollerías. Trampantojos (1923-1956)*, Ioana Zlotescu (ed.), Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2001, pág. 593. No transcibo íntegros los "caprichos suspensivos".

latente parece haber sido: "Escriba lo que quiera a condición de que sea breve". Lo ilustra muy bien la revista *Índice* en 1921, dirigida por Juan Ramón Jiménez con la ayuda de Enrique Díez-Canedo y Alfonso Reyes. El propio Juan Ramón, que venía cultivando formas narrativas breves desde hacía muchos años[18], ofreció en su revista "anticipaciones" de su Obra en forma de aforismos y *pensamientos*[19]. Todos los textos publicados, en verso o prosa, narrativos, dramáticos, críticos o especulativos, se sujetan a la disciplina de la concisión. Desde el "Esquema de Salomé" de Ortega que abre el primer número y el "Diálogo de un rico y un pobre" de Azorín hasta las incisivas notas críticas de José Bergamín "Ver y pasar" o el precioso álbum fotográfico de Alfonso Salazar, "Kodak de Andalucía", compuesto por veintinueve viñetas o instantáneas verbales que dejan constancia de un viaje por Andalucía. Los cuatro números de *Índice* constituyen un observatorio inmejorable para comprobar cómo se aplica el principio de brevedad discursiva por los muy diversos autores, y también nos depara alguna sorpresa inesperada, como el reencuentro en el primer número de los viejos amigos Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña. El dominicano, seguramente invitado por Reyes, colabora con catorce notas ensayísticas que, bajo el título de "En la orilla", abordan cuestiones de estética, muchas en torno a la vaguedad y la pureza en las letras modernas[20]. Son esbozos que contienen una clara preferencia por valores estéticos que asocia con la cultura mediterránea y que, por vía indirecta, bosquejan una estética de la contención: instinto de selección, sentido de las proporciones y los límites, del equilibrio y el reposo, sensibilidad para discernir la

18. Sobre el papel fundamental de Juan Ramón como inductor de la estética de la brevedad en la literatura española remito a la ponencia de Teresa Gómez Trueba en este mismo congreso y a su trabajo anterior "Los *cuentos largos* de Juan Ramón Jiménez y el origen del microrrelato en la literatura española", en *Mundos mínimos. El microrrelato en la literatura española contemporánea*, Teresa Gómez Trueba (ed.), Gijón, Cátedra Miguel Delibes/Libros del Pexe, 2007, págs. 41-66, así como al prólogo de su antología de Juan Ramón, *Cuentos largos y otras prosas narrativas breves*, Palencia, Menoscuarto, 2008, págs. 7-38.

19. "Disciplina y oasis", *Índice*, 1 (1921), pág. 9.

20. "En la orilla", *Índice*, 1 (1921), págs. 3-4.

belleza de la fealdad y gusto por las formas recortadas y definidas. En la misma revista, en página enfrentada, Alfonso Reyes publica dos escuetos e ingeniosos textos narrativos sobre un coleccionista de sonrisas y miradas. Iban bajo el título conjunto "Calendario" y para que el lector no creyera que el yo narrativo correspondía al de Reyes, todo el texto aparecía entrecomillado, como discurso citado, marcando así el carácter imaginario de la voz narrativa. Lo que ahí no se dice es que el filólogo mexicano venía escribiendo minicuentos desde sus años de estudiante y compadrazgo con Julio Torri y Henríquez Ureña. Ni siquiera lo supieron los lectores más avisados que, unos meses antes, en 1920, leyeron *El plano oblicuo (Cuentos y diálogos*), un pequeño volumen (128 páginas) salido de Tipografías Europa donde se rescataba su producción narrativa breve de hacia 1910. Entre otros microrrelatos como "La primera confesión" o "El fraile converso" incluía el relato "La cena", escrito en 1912, en el que anticipaba una concepción de la escritura que prefiguraba aspectos de las vanguardias posteriores, aunque no, en este caso, la brevedad.

Sí estaba ciñendo la extensión de sus nuevas prosas creativas y en 1924 iba a reunirlas en *Calendario*, uno de los volúmenes en pequeño formato de los Cuadernos Literarios de La Lectura. Como los *Ensayos y poemas* de Torri y las *Greguerías* de 1917 y 1919, también *Calendario* mezcla ensayo y narración con otras formas breves de índole autobiográfica. El librito es una miscelánea de brevedades que celebra y explota las posibilidades expresivas del laconismo y la escritura discontinua. Algunos de los microrrelatos son memorables y me permito reproducir uno de ellos en el que se recrea en clave irónica la figura de Diógenes el cínico, presuponiendo, como en cualquier brevedad posmoderna, que el lector conoce tanto al filósofo griego como la tradición antigua de la fábula moralizante:

> Diógenes
>
> Diógenes, viejo, puso su casa y tuvo un hijo. Lo educaba para cazador. Primero lo hacía ensayarse con animales disecados, dentro de casa. Después comenzó a sacarlo al campo.

Y lo reprendía cuando no acertaba.

–Ya te he dicho que veas dónde pones los ojos, y no dónde pones las manos. El buen cazador hace presa con la mirada.

Y el hijo aprendía poco a poco. A veces volvían a casa cargados, que no podían más; entre el tornasol de las plumas se veían los sanguinolentos hocicos y las flores secas de las patas.

Así fueron dando caza a toda la Fábula: al Unicornio de la vírgenes imprudentes, como al contagioso Basilisco; al Pelícano disciplinante y a la misma Fénix, duende de los aromas.

Pero cierta noche que acampaban, y Diógenes proyectaba al azar la luz de su linterna, su hijo le murmuró al oído:

–¡Apaga, apaga tu linterna, padre! ¡Que viene la mejor de las presas, y esta se caza a obscuras! Apaga, no se ahuyente. ¡Porque ya oigo, ya oigo las pisadas iguales, y hoy sí que hemos dado con el Hombre![21].

El mismo motivo, el del hombre animalizado al final de la cadena zoológica, recibe un tratamiento distinto en el escenario bélico donde sitúa Reyes toda una sección de su libro ("III. En la guerra"):

Rancho de prisioneros

Cuando daban de comer a los prisioneros recién traídos, fatigados, torpes y hambrientos, aquellos soldados de cuarenta años, ya sensibles a las incomodidades del cuerpo, ya conscientes de las limitaciones del alma, se quedaban apoyados en el fusil, mudos, sin cambiar entre sí un guiño ni una mirada. Se entregaban al espectáculo: pensaban, pensaban…

Y veían comer, en silencio, al enemigo; fríos, absortos, como se mira comer a los animales del jardín zoológico: al mono y al elefante, al ciervo y al avestruz, al zorro, a la oca. Así, con una sensibilidad renovada, virgínea, miraban comer al Hombre –que nunca hasta

21. Alfonso Reyes, *Calendario*, Cuadernos Literarios, 1924, págs. 110-111. En el vol. II de las *Obras completas* (México, FCE, 1995) se incluye la segunda edición, ampliada, de *Calendario*, aparecida en México en 1945, en las págs. 270-360.

entonces habían visto comer[22].

Junto a relatos como estos encontramos ensayos en el sentido tradicional ("El abanico-enciclopedia (Ensayo sobre el siglo XVIII)"), cavilaciones lingüísticas ("Psicología dialectal"), apuntes costumbristas ("Tópicos de café"), anécdotas familiares ("Los senderos de la inteligencia") y confidencias autobiográficas ("Romance viejo"), entre otras especies textuales cuyo único rasgo unificador son las limitadas dimensiones materiales del discurso.

Por no movernos del grupo de la revista *Índice*, me referiré a uno de sus colaboradores, auténtico virtuoso de la compresión formal, José Bergamín, que en el número 3 publica en solo tres páginas quince microensayos bajo el título, entonces muy común, de "Márgenes". Pero lo que me interesa recordar de él no está en la revista sino en su primer libro, *El cohete y la estrella* (1923), publicado en la Biblioteca anexa dirigida por Juan Ramón. Se trata, como se sabe, de una colección de chispeantes aforismos (de "afirmaciones y dudas aforísticas, lanzadas por elevación", como reza el subtítulo). Sin embargo, el primer texto con que se encuentra el lector es un microrrelato de tema bíblico sobre la degollación de los inocentes (tema que retomará Lorca en otro relato breve). Y no es el único ejemplo de minificción en el libro. Un poco al azar elijo otra titulada "No estaba muerta":

> No estaba muerta
>
> Cuando la sacaron inmóvil, del agua, el bañador ceñía la forma pura de su cuerpo, modelado el desnudo de blanquísima transparencia. Viéndola yerta de ese modo, exclamaste, alegremente sorprendida: "¡Qué belleza!" Pero al enterarnos de que era solo un desmayo la muerte que habíamos supuesto, ibas diciendo entristecida, sin darte cuenta, mientras nos alejábamos: "No estaba muerta… no estaba muerta…[23].

Como vemos, tampoco Bergamín –como Torri, Ramón o Re-

22. *Ibid*., pág. 82.

23. *El cohete y la estrella*, Madrid, Biblioteca de Índice, 1923, págs. 54-55.

yes– establece en 1923 una frontera infranqueable entre géneros como el aforismo y el cuento ultracorto cuya diferencia de estatuto resulta, sin embargo, muy evidente. Y no lo hace porque están vinculados por un marco estético en el que se importa más la conquista de lo breve, quintaesenciado, sintético y pequeño que el deslinde entre géneros.

Precisamente otro autor de *Índice*, Pedro Salinas, a propósito de la aparición del segundo libro de aforismos de Bergamín, *La cabeza a pájaros*, hará en 1934 una constatación de largo alcance:

> Ha habido en el siglo XX en toda Europa algo como un cansancio de las dimensiones normales, una busca de velocidades y de ritmos que se apartaran de la andadura del siglo XIX. Ese anhelo se ha expresado por dos caminos: uno de ellos, lo hipertrófico, el desmesurado extenderse de una obra artística, como en el caso de Proust, Joyce, entre otros. Lo contrario es la fragmentación del pensamiento, el "quintaesencismo", la ambición de la brevedad y de la concisión para reforzar los efectos[24].

Salinas habla con perspectiva. No es el Julio Torri ni el Gómez de la Serna de 1917. Y conviene reparar en que Salinas señala que la doble búsqueda de "nuevas dimensiones", hacia lo hipertrófico y hacia lo atrófico, ha sido un fenómeno europeo y no, en absoluto, español. El monumentalismo organicista de *En busca del tiempo perdido* o el *Ulises* es el mismo de *El hombre sin atributos* o la trilogía *Los sonámbulos*, mientras que la propensión al fragmento, al texto atrófico, denso y sin desarrollo, es la misma en *Dirección única* (1928) de Walter Benjamin que en los fragmentos y parábolas que Franz Kafka escribe alrededor de 1920. Es oportuno añadir que el propio Salinas incurrió en esa "nueva dimensión" en el que puede considerarse su primer texto narrativo, "Un conocido por conocer", publicado también en *Índice* y sorprendentemente excluido en la

24. "José Bergamín en aforismos", *Índice Literario*, III, 5, mayo de 1934, págs. 93-98, incluido en *Literatura española siglo XX* y ahora en *Obras completas II. Ensayos completos*, Enric Bou y Andrés Soria Olmedo (eds.), Madrid, Cátedra, 2008, pág. 167.

reciente edición de sus *Obras completas*. El caso recuerda el de otro filólogo eminente, Dámaso Alonso, que, entre otros textos narrativos destinados verosímilmente a un libro que nunca apareció, publicó un microrrelato fascinante, "Acuario en virgo", en el tercer número de *Verso y prosa*, en febrero de 1927, que fue proscrito de sus *Obras completas* por expresa voluntad suya. El texto es una pequeña joya literaria, ocupa una sola página y describe el recorrido voluptuoso por el cuerpo de una joven desde los cabellos al sexo, donde el narrador protagonista se convierte, dice, en "náufrago en *virginis virgo*". Y de hecho la aventura amorosa le sale cara porque suenan tres disparos al final (¿el padre de la muchacha?) que le cuestan la vida. Si sobre el relato cayó el anatema de don Dámaso no fue por la elaboración lúdico-lingüística del mismo, en verdad prodigiosa, ni por la ironía moral sino por el demasiado desenfadado erotismo, tan común, por otro lado, en la narrativa vanguardista.

El cuento de Pedro Salinas nada tiene que ver con la lujuria o la sensualidad y sí con la introspección y el ensimismamiento que caracterizarán parte de su obra lírica y, desde luego, los cuentos de *Víspera del gozo* (1926). El narrador, que se encuentra de paso en la ciudad de Coimbra, atisba un rostro en un coche que pasa a gran velocidad y piensa "esa cara me suena". Desde ese momento inicia una expedición muy proustiana por su memoria en busca del rostro entrevisto, tratando de asociarle o construirle una identidad (un *tú* como en su futura lírica amorosa). El misterio no se resuelve hasta las últimas líneas con un giro inesperado: el narrador, que está alojado en un hotel, ya en el hotel, con dolor de cabeza tras tanta busca y rebusca, llama al servicio de habitaciones para desayunar y "el criado me trajo dos cosas: la bandeja con el desayuno en manos serviciales y *mi* rostro, la cara desconocida, puesta sobre los hombros serviciales". Así, la busca del rostro perdido (no se olvide que por entonces Salinas estaba traduciendo la *Recherche* de Proust) se resuelve y disuelve una una irónica trivialidad: se trataba del camarero del hotel. Con suma habilidad, Salinas adopta la técnica introspectiva del autor francés en un relato que ocupa una página de la revista.

Volviendo al dictamen del propio Salinas en 1934, un afán ato-

místico embarga una de las direcciones del proyecto estético de la modernidad y ese afán brota de la convergencia de múltiples factores. De los afluentes que convergen en la estética de la brevedad, el que ha merecido más atención es la tradición del poema en prosa desde Aloysius Bertrand y Baudelaire y su reformulación en Rimbaud y Mallarmé, que adopta Rubén Darío y enseguida Leopoldo Lugones y Juan Ramón Jiménez. Junto a ella, debe tenerse en cuenta la recepción de una pléyade de autores franceses en los que encuentran estímulo los jóvenes innovadores, desde Anatole France, Marcel Schwob, Léon Bloy o Jules Rénard hasta los ya vanguardistas Apollinaire, Jean Cocteau o Max Jacob (en especial su *Le Cornet à des*, 1917), que en los años diez heredan la predilección por las formas parcas y sintéticas y la convierten en una herramienta de impugnación de las normas del pasado, empezando por las dimensiones de la pieza artística. Max Jacob, por ejemplo, es insistentemente traducido en *Grecia* desde 1919. En mayo de ese año Guillermo de Torre traduce cinco "Prosas" que en conjunto apenas ocupan una página, independizadas entre sí por un título, y que pueden leerse como poemas en prosa con un leve textura narrativa pero también como sugerentes micronarraciones. Valga una de ejemplo:

> El Centauro
>
> ¡Sí! He vuelto a encontrar el Centauro. Era en el camino de Bretaña. Los árboles en círculo estaban diseminados sobre el talud. El Centauro es de color café con leche. Tiene ojos concupiscentes y su grupa es antes la cola de una serpiente que el cuerpo de un caballo. Yo estaba muy desfallecido para hablarle y mi familia nos contemplaba desde lejos más asombrada que yo. ¡Sol! Cuántos misterios iluminas a tu alrededor.

Otra tradición que atraviesa el siglo XIX para entroncar en la estética de la brevedad moderna es la de los moralistas franceses de los siglos XVII y XVIII, desde los *Pensamientos* de Pascal y las *Máximas* de La Rochefoucauld a las *Máximas y pensamientos* de Chamfort y las *Reflexiones y máximas* del marqués de Vauvenargues. Esta secuencia se enriquece y prolonga, a través del cultivo del fragmento

en el idealismo alemán, en los libros aforísticos de Schopenhauer (*Parerga y Paralipomena*) y sobre todo en los de de Nietzsche, cuya *Gaya ciencia* o *Más allá del bien y del mal* constituyeron uno de los nutrientes básicos de los lectores del cambio de siglo, así como también, dicho sea de paso, las ingeniosidades de Oscar Wilde. En 1909, Gómez de la Serna sentenciaba: "Hoy no se puede escribir una página ignorando a Nietzsche"[25].

Pero junto a la presión de estas poderosas tradiciones, conspiraron a favor del acortamiento de los textos narrativos factores de orden material, como las restricciones de espacio que empezó a imponer la prensa a sus colaboradores literarios a finales del siglo XIX. Los cuentos que los periódicos solían ofrecer a sus lectores como un plus de entretenimiento tuvieron que reducir su tamaño y en los años noventa se convirtieron en motivo de burla y censura. Sobre la dificultad artística de lo que se llamó "cuentos pequeñitos" o "de un minuto", "novelas relámpago" o "microscópicas", ya advertía Clarín en 1893, considerando que era menester mucha maestría en el arte de "esa *telegráfica* concisión de la idea y el estilo" para eludir el riesgo de perpetrar "desmañadas abreviaturas" frías, deficientes y sin interés[26]. Es España alcanzó una cierta nombradía Isidoro Fernández Flórez, *Fernanflor*, con sus "Cuentos chicos" y sus "Cuentos rápidos". En 1906, en Francia, Félix Fénéon, que había ganado notoriedad como crítico de arte y director de la *Revue Blanche*, mantuvo durante medio año una sección titulada *Nouvelles en trois lignes* en el diario *Le Matin* en la que comprimía en una descarga de humor negro la novelita que le sugería un suceso de actualidad:

> El médico encargado de hacerle la autopsia a la señorita Cuzin de Marsella, muerta misteriosamente, concluyó: suicidio por estrangulación.
>
> En el puente de Saint-Cyr, el pintor Maurice esperaba a su

25. "El concepto de la nueva literatura", *Prometeo*, II, 6, abril de 1909, págs. 1-32.

26. Ángeles Ezama Gil, *El cuento de la prensa y otros escritos. Aproximación al estudio del relato breve entre 1890 y 1900*, Zaragoza, PUZ, 1992, pág. 27.

amiga. La mujer tardaba. De un balazo, el hombre se mató; ebriedad y neurastenia.

Un buzo de Nancy, Vital Frérotte, que regresó de Lourdes curado para siempre de la tuberculosis, murió el domingo por error[27].

Naturalmente, el sarcástico Fénéon se divirtió miniaturizando así los dramas ajenos, pero nos indica también una tendencia general hacia la brevedad en la prensa de la época que contribuyó a fomentar el cultivo de la micronarración, aunque en un registro y con unas premisas estéticas adecuadas al nivel de exigencia de un lector de periódicos.

Estas humoradas de Fénéon nos permiten volver a los factores literarios que convergieron en el auge de la estética de la brevedad, en la medida en que ilustran, a través de un prisma acre, el género tradicional del "caso", una de las nueve formas simples (*Einfache Formen*) que estudió el teórico André Jolles en 1930[28], pues el "caso" narra un suceso ocurrido realmente a unos sujetos ordinarios que, no obstante, se enfrentan a un hecho excepcional que desafía una norma. Géneros, populares y cultos, como el caso, el apólogo, la fábula, el apotegma, la anécdota o el chiste y formas de agregación o articulación de textos, como el bestiario, la miscelánea clásica (la de Eliano o Aulo Gelio) y humanística (la de Pero Mexía) o el almanaque donde se dan cita todo tipo de textos breves (no se olvide que Bertold Brecht escribió unas *Historias de almanaque* [*Kalendergeschichten*] en 1948) fueron adaptados por los creadores modernos y refundidos de acuerdo con sus propios intereses artísticos. Así, nada tiene de extraño que el poeta José Moreno Villa escribiera en 1917 un *Bestiario*[29] o que Juan José Arreola sugiriera el lejano antecedente de los cuentecillos cómicos del *Liber facetiarum* de Poggio en el siglo XIV. Y quizá pueda verse como una anécdota –un relato breve de

27. "Novelas en tres líneas", Vicente Molina-Foix (trad.), *Letras Libres*, noviembre de 2003, págs. 18-21.

28. Las otras son la leyenda, la saga, el mito, la adivinanza, la sentencia, el recuerdo (*memorabile*), el cuento y el chiste.

29. Las "pseudofábulas", como las llamó Moreno Villa, se publicaron en *España* y fueron reunidas en 1928 en la sección II del libro *Evoluciones*.

un suceso curioso, aleccionador o solo divertido protagonizado por personajes célebres–, el celebérrimo microrrelato del dinosaurio de Monterroso, que podría tener a Arreola como protagonista. Según Orso Arreola, quien se despierta sería el mismo Arreola para descubrir que, a los pies de su cama, seguía estando José Durand, apodado *el Grande* (de ahí la broma del dinosaurio), que se había quedado dormido mientras se lamentaba de su infortunio amoroso[30]. El hecho se lo habría comentado a Ernesto Mejía: "Cuando despertó, todavía estaba Grande ahí" y Monterroso, cogiendo la ocasión por los pelos, solo tuvo que rectificar esa pieza maestra de la concisión.

Las extensa trama de raíces que alimenta la estética de la brevedad del Modernismo explica que los creadores, en el momento de armar un libro, no distingan entre textos narrativos y textos estáticos, ya descriptivos como muchos poemas en prosa, ya especulativos, como las notas, apuntaciones, apostillas, centellas, bengalas, residuos…, nombres todos con que se alude a los microensayos. Asimismo no se discrimina entre cuentos largos y cortos (o se ironiza al respecto). La falta de discriminación la hemos visto en Torri, Gómez de la Serna, Reyes y Bergamín, pero los ejemplos podrían multiplicarse repasando la producción de los años veinte, que nos reserva sorpresas como la sección "Minúsculas" del libro de cuentos *Bazar* (1928) de Samuel Ros, "Xilografía de Napoleón y el piquero" dentro de *Hércules jugando a los dados* (1928) de Ernesto Giménez Caballero o algunos minicuentos en *Salón de estío* (1929) de Benjamín Jarnés, o de *Pájaro pinto* (1927) de Antonio Espina.

No obstante, el vivero de estas brevedades, como he señalado, fueron las revistas[31]. Las prosas cortas colonizaron todas las publicaciones literarias hasta el punto de que algún estudioso ha hablado de "superprosismo" para referirse a la epidemia que afectó a las revistas entre 1918 y 1934 y de "viñetismo" para aludir a las menguadas

30. Orso Arreola Sánchez, *Juan José Arreola: vida y obra*, Jalisco, Secretaría de Cultura, 2003.

31. F. Javier Díez de Revenga ha realizado una primera exploración de la narrativa en las revistas de entreguerras en *Poetas y narradores. La narrativa breve en las revistas de vanguardia en España (1918-1936)*, Madrid, Devenir, 2005.

dimensiones de aquellas prosas,

> etiqueta con la que se definirían los textos articulados en módulos, estampas, recuadros o fragmentos, como un tebeo literario, y que lo mismo pueden estructurar un poema en prosa que una narración, un ensayo o, incluso, en algún caso, una crítica de cine[32].

Los responsables de las revistas solicitaban "prosas", de manera inespecífica, lo que podía irritar a un Vicente Aleixandre, que tenía dificultades para que le admitieran colaboraciones en verso y se quejaba a Juan Guerrero en 1927 de que en *Revista de Occidente* le pedían "*prosa*; así: prosa […]. Al parecer se quiere prosa y no verso"[33]. No todas aquellas prosas tenían carácter narrativo, pero sí una gran cantidad de ellas. En 1927, José María de Cossío detectaba como "síntoma del momento" el predominio de los textos de corta extensión, en los que suponía la intención de "encerrar, en breve cápsula verbal, grávida y recortada en el espacio, ideaciones en su momento de plenitud"[34]. Un año después, Alfonso Reyes, que ha mudado su residencia a Buenos Aires, anota en su *Diario* su decisión de "hacer unos folletos lindos y elegantes, para esas cosas pequeñas que uno hace [y] que no se atreve a publicar aisladas por pequeñas [y] que tampoco quiere mandar al revoltijo de las revistas"[35]. Los folletos serán los *Cuadernos del Plata*, una exquisita colección de libritos de la que salieron solo cinco. El primero, *Seis relatos*, de Ricardo Güiraldes, contenía un perfecto microrrelato dialogado entre dos gauchos, "Diálogos y palabras", el segundo fueron los poemas del *Cuaderno de San Martín* de Jorge Luis Borges; el tercero, los *Papeles del Recienvenido* de Macedonio Fernández, en cuya anárquica yuxtaposición de textos es fácil espigar bastantes microrrelatos.

---

32. Rafael Osuna, *Las revistas del 27*, Valencia, Pre-Textos, 1993, pág. 99.

33. Gabriele Morelli (ed.), *De Vicente Aleixandre a Juan Guerrero y a Jorge Guillén. Epistolario*, Madrid, Fundación Generación del 27, 1998, págs. 44-45.

34. Melchor Fernández Almagro, "Caracteriología: síntomas", *Revista de Occidente*, 53, noviembre de 1927, pág. 272.

35. *Diario, 1911-1930*, pról. de Alicia Reyes, Guanajuato, Universidad de Guanajuato, 1969, pág. 235.

Las proclamas a favor de la condensación, el despojamiento y la brevedad también son abundantes. En 1920, el futuro musicólogo Adolfo Salazar publica en la revista ultraísta *Grecia* unas notas de estéticas entre las que figura "Breves": "Si no sabemos condensar un tratado de sabiduría en un dístico, ensayemos a decir lo que tengamos que decir en el espacio de una tarjeta, que ya es suficientemente ancho"[36] y esa misma publicación constituye una palestra donde los nuevos escritores se ejercitaban en esa estética de la contención. En 1920, una vez trasladada su redacción a Madrid, publica *disparates* y *caprichos* de Gómez de la Serna, como "El bárbaro de la verbena", "El más terrible bostezador", "El hundimiento del balcón", "Sueño del hombre prudente" o "El ilusionista", pero también algunos microrrelatos muy interesantes del chileno Jacques Edwards (que algunos creyeron primo de Vicente Huidobro), como "Dios – nº 1000 celle Pot de fer", donde Dios visita un burdel, o "La guerra". Y la misma revista *Grecia*, en su etapa sevillana, había dado espacio a cuentos diminutos de Luis Mosquera, el propio director Isaac del Vando-Villar o, entre otros, el interesante Antonio M. Cubero, que ejecutó un perfecto lipograma micronarrativo en A: "El sendero del pueblecito Gesto Mudo"[37] donde narra, en tres destellos, el suicidio de un hombre triste. El segundo dice así:

> El sendero no vive exento del dolor del movimiento. En un rústico, con los ojos puestos en el cielo, bulle el suicidio. Es un hombre pueblerino con rostro de lirio mustio: en perfil de futuro muerto. "Buen hombre –le dijimos– ¿es este el sendero del pueblo?" El tío, hecho un bolo ético, ni nos miró. Un ojo de búho proyectó el dolor sobre el verde puro. Este hombre se suicidó por indigestión de un dolor. Se le encontró dormido en un cordón, sujeto en un pino mísero y simbólico, con los pies en cruz.

36. "Tarjetas", *Grecia*, 45, julio de 1920, pág. 5
37. *Grecia*, XXXVIII, 20 de enero de 1920, pág. 7.

Y en el mismo número, Jorge Luis Borges, colaborador habitual, publica un insólito relato corto sobre un fogoso episodio erótico: "Paréntesis pasional". No es esta la mejor página escrita por Borges pero tampoco disuena de la calidad media de tantas brevedades.

Cuatro año después, Borges, ya en Buenos Aires, al frente de su revista *Proa*, le publica a Benjamín Jarnés un artículo donde este observa tanto la preponderancia de los textos cortos en las letras del Arte Nuevo como la virtud de estos de poner de manifiesto la eventual mediocridad: "ahora es preferido el traje corto, sin tanto peso de bordados. […] El traje corto deja ver más clara la buena musculatura, denuncia los organismos raquíticos…"[38]. Jarnés tenía razón: la brevedad desnuda la musculatura del talento. O delata su ausencia. O la precipitación.

Muchos años después de aquellas batallas a favor de un arte despojado y restituido a la plenitud de su eficacia, Borges, en una prieta miniatura, practicó una forma de justicia retrospectiva con Pedro Henríquez Ureña, el único de los tres amigos reunidos en 1912 en México (él, Julio Torri y Alfonso Reyes) que no había cultivado la ficción, ni larga ni breve. Lo hizo atribuyéndole al sabio dominicano la ideación de un microrrelato, aunque para ello tuvo que dormir a Henríquez Ureña una noche de 1946 y hacerle soñar que una voz le dictaba el texto. Así pues, el cuentecillo soñado por Henríquez Ureña está concebido y escrito por Borges, según el antiguo motivo del sueño présago, y puesto que yo he empezado este recorrido con las fabulaciones breves de sus amigos Julio Torri y Alfonso Reyes es oportuno que concluya con él.

> Hará unas cuantas noches, en una esquina de la calle Córdoba, discutiste con Borges la invocación del anónimo sevillano Oh Muerte, ven callada / como sueles venir en la saeta. Sospecharon que era el eco deliberado de algún texto latino, ya que esas traslaciones correspondían a los hábitos de la época profético. Dentro de, del todo ajena a nuestro concepto del plagio, sin duda menos

38. "Los tres Ramones", *Proa* (Buenos Aires), 5, diciembre de 1924, pág. 3.

literario que comercial. Lo que no sospecharon, lo que no podían sospechar, es que el diálogo era unas horas, te apresurarás por el último andén de Constitución, para tu clase en la Universidad de La Plata. Alcanzarás el tren, pondrás la cartera en la red y te acomodarás en tu asiento, junto a la ventanilla. Alguien, cuyo nombre no sé pero cuya cara estoy viendo, te dirigirá unas palabras. No le contestarás, porque estarás muerto. Ya te habrás despedido para siempre de tu mujer y de tus hijas. No recordarás este sueño porque tu olvido es necesario para que se cumplan los hechos[39].

39. Jorge Luis Borges, "El sueño de Pedro Henríquez Ureña", *El oro de los tigres*, en *Obras completas III, 1964-1975*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1993, pág. 298.

"ARTE ES QUITAR LO QUE SOBRA" LA APORTACIÓN DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ A LA POÉTICA DE LA BREVEDAD EN LA LITERATURA ESPAÑOLA

Teresa Gómez Trueba
Universidad de Valladolid

Juan Ramón Jiménez: temprano autor de microrrelatos

Un aforismo de Juan Ramón Jiménez revela su interés estético por la brevedad como un valor esencial en el arte: "Arte es quitar lo que sobra"[1]. Otros textos publicados en *Ideolojía*, volumen dedicado a recoger sus aforismos y breves textos de reflexión ideológica o estética, insisten en la misma idea:

> La descripción prolija es completamente inútil. ¡Oh, una frase corta, espiritual, única, que lo evoque todo sin decirlo! El verdadero arte no debe mostrar, sino evocar. Y como en nuestra mente de viajeros eternos de la vida y del ideal no hay nada definido, la evocación hará surjir enjambres pintorescos, llenos de la verdadera virtud de realidad, confusos y bellos, como la vida[2].

Y en otro: "Cada vez me parece peor la pintura grande, la música grande, la escritura grande. Tan pesado me parece un poema largo

1. Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía*, Antonio Sánchez Romeralo (ed.), Barcelona, Anthropos, 1990, pág. 739.
2. *Ibid.,* pág. 82.

como un discurso. La vida no es larga sino intensa"[3]. Esa obsesión por la esencialidad poética se tradujo en la práctica en muchos libros de poesía (*Estío, Diario de un poeta reciencasado, Eternidades, Piedra y cielo*, etc…) donde el poema se acortaba visiblemente a la vez que el verso se desnudaba de ornamentos innecesarios, pero también –lo cual ha sido mucho menos advertido por parte de la crítica– en el hallazgo formal de un nuevo género literario que sumaba a su ya amplia obra poética: el cuento breve y, en ocasiones, brevísimo.

El 23 de febrero de 1924, en las páginas de la revista *España*, Juan Ramón Jiménez publica una serie de textos procedentes de un libro en preparación, que se iba a titular *Cuentos largos*. Según informó Juan Ramón entonces, este libro comprendía textos creados entre 1917 y 1924[4]. No llegó a publicarse en vida del poeta, aunque tras su muerte sus editores han hecho varios intentos de reconstrucción de su contenido[5]. El interés del libro es evidente si nos atenemos a la calidad de muchas de las prosas que a él iban destinadas, pero ese interés se incrementa si tenemos en cuenta que podemos considerarlo como una de las primeras intenciones en el marco de la literatura española de publicar un libro formado íntegramente por microrrelatos. Naturalmente, Juan Ramón no utilizó nunca este término de reciente acuñación, pero leído el libro en la actualidad no cuesta trabajo identificar su contenido con este subgénero narrativo tan en boga en los últimos tiempos[6]. En

3. *Ibid.*, pág. 739.

4. "Diario vital y estético de 'Cuentos largos' (1917-1924)", *España*, año X, 410, Madrid, 23 de febrero de 1924, págs. 6-7.

5. Juan Ramón Jiménez, *Libros de prosa, I,* Francisco Garfias (ed.), Madrid, Aguilar, 1969; *Historias y cuentos*, Arturo del Villar (ed.), Barcelona, Seix Barral, 1994; *Cuentos de antolojía*, Juan Casamayor Vizcaíno (ed.), Madrid, Clan, 1999; *Obra poética*, Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba (eds.), Madrid, Espasa Calpe, 2005, vol. 2, tomo IV.

6. Sobre el género del microrrelato pueden consultarse los estudios: David Lagmanovich, *El microrrelato. Teoría e historia*, Palencia, Menoscuarto, 2006; Teresa Gómez Trueba (ed.), *Mundos mínimos. El microrrelato en la literatura española contemporánea*, Gijón, Libros del Pexe, 2007; Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas (eds.), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, Palencia, Menoscuarto, 2008; o el número monográfico de *Ínsula*, 741 (septiembre 2008).

primer lugar, las prosas de *Cuentos largos* responden claramente a las actuales definiciones del género.

A la hora de abordar esa definición, el mayor problema que se plantean los teóricos es el discernimiento entre el microrrelato y otros géneros literarios afines. Asumida la brevedad como condición *sine qua non* (aunque descartados hoy por la mayoría de los críticos los vanos intentos de cuantificar la brevedad exigida en un número preciso de palabras, al considerarse, con mejor criterio, que es la brevedad un valor fundamentalmente subjetivo y relativo), es la narratividad del texto el factor que permite distinguir los microrrelatos de otras modalidades prosísticas también breves, como son los poemas en prosa o los aforismos. Respecto a esa narratividad requerida, David Lagmanovich sostiene que se trata de

> ficciones que –en cualquier orden– presentan: a) una situación básica (en estas breves composiciones, muchas veces tácita), b) un incidente capaz de introducir un cambio o modificación en la situación inicial, y c) un final o desenlace (a veces sorpresivo, a veces abierto) que vuelve a la situación inicial o bien que sanciona el definitivo apartamiento de aquella[7].

En el conjunto de prosas líricas de Juan Ramón Jiménez, encontramos un elevado corpus de ellas donde predomina la descripción estática de paisajes, de entes reales o imaginarios, o de escenas recuperadas del recuerdo y cargadas de nostalgia, que encajarían a la perfección en las tradicionales definiciones del poema en prosa. La aproximación al estatismo del cuadro, a través de una descripción muy morosa aleja a estos textos juanramonianos del modo narrativo. Lo que en ellos interesa es la visión minuciosa de una escena y, recordando las palabras de Lagmanovich, "esa visión, ese acto de fijar la vista, inmoviliza"[8]. En muchas de las prosas que escribió nuestro autor de lo que se trata es de mostrar en todos sus posibles matices un aspecto de la realidad, faltando la temporalidad, una sucesión de

7. David Lagmanovich, *op. cit.,* pág. 26.
8. *Ibid.,* pág. 91.

acciones que nos conduzcan a un final o desenlace. Y ello sin duda ha contribuido a que la obra en prosa de Juan Ramón haya sido generalmente estudiada en relación con el género del poema en prosa[9], de pleno auge durante el Modernismo. Sin embargo, frente a esos cuadros estáticos existen otras muchas prosas, donde la evocación del mundo circundante, del ente o del recuerdo no se hace a través de la descripción desnuda sino por medio de una brevísima y escueta narración que conlleva cierta temporalidad y un cierre o conclusión, pudiendo ser considerados estos textos como ejemplos de eso que la crítica contemporánea ha dado en llamar microrrelato[10]. Los textos que Juan Ramón destinaba para el libro *Cuentos largos* responden a estas características, pero también muchos otros que fue escribiendo desde fechas tempranas y que aparecen desperdigados casi desde sus primeros libros de prosa[11].

Veamos un par de ejemplos: el primero efectivamente pertenece al libro *Cuentos largos*; el segundo procede del libro *Ala compasiva* (muy similar desde el punto de vista formal y genérico a *Cuentos largos)*. Ambos, sin duda, podrían aparecer con pleno derecho en una antología del microrrelato en español.

---

9. *Vid*. Guillermo Díaz Plaja, *El poema en prosa en España. Estudio crítico y antología*, Barcelona, Gustavo Gili, 1956; Michael Predmore, *La obra en prosa de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Gredos, 1966.

10. El paralelismo entre el cuento y el poema en prosa fue ya señalado por Edgar A. Poe en 1842. Después, durante el Modernismo la confluencia y confusión entre ambos géneros va a ser una constante (*vid*. Ángeles Ezama Gil, *El cuento en la prensa y otros cuentos. Aproximación al estudio del relato breve entre 1890 y 1900*, Universidad de Zaragoza, 1992, págs. 62 y ss.)

11. Recientemente he preparado una edición de prosas narrativas breves de Juan Ramón Jiménez en la que recojo un total de 161 textos, los cuales habían sido estudiados y catalogados dentro de la categoría genérica del poema en prosa, pero que por su brevedad y narratividad, encajarían mucho mejor en las actuales definiciones del género del microrrelato (Juan Ramón Jiménez, *Cuentos largos y otras prosas narrativas breves*, Teresa Gómez Trueba (ed.), Palencia, Menoscuarto, 2008).

Cuento de [?][12]

La madre embarazada quería que su hijo se pareciese a él. Lo miraba en éstasis. Hizo aquello.

La niña salió bizca, torcida y dentuda. Una caricatura del sobrino de él.

El pregón a deshora

¡Qué estraño, qué terriblemente raro aquel pregón del frutero por la noche! Ya era tarde, todo el mundo habría comido, y estaban cerradas las ventanas al frío del entretiempo tornado, y se oían, tras las maderas, pianos lejanos y dulces.

Y de pronto, aquel grito: "Plátanos, a los buenos ¡plátanos! ¡Los voy a dar de balde!"

¿Era un borracho? ¿Un guasón? Miré. No, era un vendedor, y allí llevaba sus plátanos: "¡Los voy a dar de balde!" Y con qué voz lo decía, lo pedía.

Le eché unas monedas. Esperé. El pregón no se oyó ya. Solo unos pasos que se alejaban deprisa, no sé si alegres, pero, al menos, huyendo del frío y de la deshora.

Creo que Juan Ramón toma conciencia del nuevo subgénero que ha ido incorporando al conjunto de su obra poética cuando decide hacer un libro con el significativo título de *Cuentos largos*. La mera elección de este título manifiesta ya cierta conciencia de género. El irónico calificativo de "largos" para unos cuentos que no suelen sobrepasar la página denota que Juan Ramón consideraba que el rasgo caracterizador de estos textos era su capacidad para evocar a través de una brevísima anécdota toda una historia latente, siendo precisamente en esa brevedad premeditada donde radicaba la esencia poética del texto[13]. De lo que se trataba era de desplegar un arte de la elipsis o

12. El título aparece tachado e ilegible en el borrador original del texto (conservado en la sala Zenobia-Juan Ramón Jiménez de la Universidad de Puerto Rico, con la signatura: J-1 El creador… 63).

13. Por supuesto, la clasificación genérica de algunas prosas juanramonianas como microrrelatos no implica que pretenda restar lirismo a esos textos, distanciándolos del resto de la obra poética del autor. El propio Juan Ramón, en los nu-

una estética del silencio, de reducir al máximo el número de palabras concentrando en ellas al mismo tiempo la mayor cantidad posible de información. El hallazgo estético que representan sus "cuentos largos" queda de manifiesto en un famoso texto juanramoniano que los últimos editores del libro han decidido poner al frente del conjunto.

> Cuentos largos
>
> ¡Cuentos largos! ¡Tan largos! ¡De una pájina! ¡Ay, el día en que los hombres sepamos todos agrandar una chispa hasta el sol que un hombre les dé concentrado en una chispa; el día en que nos demos cuenta que nada tiene tamaño, y que, por lo tanto, basta lo suficiente; el día en que comprendamos que nada vale por sus dimensiones –y así acaba el ridículo que vio Micromegas[14] y que yo veo cada día–; y que un libro puede reducirse a la mano de una hormiga porque puede amplificarlo la idea y hacerlo el universo!

No he podido localizar el original de este texto entre los papeles del poeta, así que desconozco si existe alguna indicación expresa de este acerca de que tenía que aparecer al frente a la manera de prólogo. En cualquier caso, teniendo en cuenta que el texto funciona extraordinariamente bien como una poética introductoria para

---

merosos diseños que elaboró para la publicación, nunca llevada a término, de su obra completa, concebía estos cuentos como parte integrante de su obra poética. En esto la postura de Juan Ramón coincide en realidad con el casi unánime reconocimiento de una zona de intersección en la que se encuentra el cuento con la poesía. Recordemos, por ejemplo, que Julio Cortázar, en ensayos como "Algunos aspectos del cuento" y "Del cuento breve y sus alrededores" sugiere que: "no hay diferencia genética entre [cierto tipo de] cuentos y la poesía como la entendemos a partir de Baudelaire" o "la génesis del cuento y la del poema son la misma, [ambos] nacen de un repentino extrañamiento, de un "desplazase" que altera el régimen "normal" de la conciencia" (Julio Cortázar, "Algunos aspectos del cuento", *Casa de las Américas*, 15-16, 1962-1963, págs. 3-14, y "Del cuento breve y sus alrededores", *Último round*, Siglo XXI, México, 1974, 2 vols., I, págs. 59-82). Sin duda, para Juan Ramón sus pequeños cuentos eran "cuentos líricos".

14. La alusión a "Micromegas" hace referencia al protagonista del cuento *Micromegas*, de Voltaire, donde pretendía reducir a su insignificancia ("micro") lo que los hombres de su época consideraban grande e importante ("megas").

el resto del conjunto, en la última edición del libro aparecida[15] se decidió utilizarlo como prólogo. Efectivamente lo que se dice en el texto parece una auténtica declaración de intenciones; está claro que la idea juanramoniana del nuevo género que acaba de sumar a su ya amplia obra poética se ajusta perfectamente a lo que se define como microrrelato por parte de teóricos y creadores. Se trata de reducir la totalidad del universo, de ahí el "largos" al que se refiere el título, a la mínima expresión, de ahí la brevedad real de estos cuentos, que no suelen sobrepasar la página.

Al no haber podido localizar entre los archivos del poeta el manuscrito original me ha sido también imposible fechar el texto, pero todo hace sospechar que debió ser escrito por las mismas fechas en las que surge la idea del libro, es decir, en torno a los años 20. Fijémonos ahora en lo pronto que la conciencia de género se despierta en Juan Ramón. El anuncio del libro es de 1924. Sin embargo, según nos indica el propio autor, algunos de sus textos fueron creados en 1917, e incluso algunos de los borradores de los textos a él destinados conservados en los archivos juanramonianos están fechados en 1912. Por otro lado, ya en 1916, en *Estío*, anunció la publicación de otro libro de prosa inédito que iba a titularse *Cuentos y sueños*. En este título no se trasluce la concepción del "cuento breve" que, irónicamente, sí se deja ver en el posterior de *Cuentos largos*, pero, no obstante, sabemos también que a excepción de 2 o 3 piezas, Juan Ramón no escribió cuentos de una extensión mayor, y todo lleva a pensar que el libro en proyecto *Cuentos y Sueños* fue un primer embrión que después desapareció para dar lugar a dos libros distintos: *Cuentos largos* y *Viajes y sueños*. Libros, estos sí, que se mantienen durante muchos años en los planes editoriales del poeta[16], y que

15. Juan Ramón Jiménez, *Cuentos largos*, Antonio Piedra (ed.), en *Obra poética*, *op. cit.,* vol. 2, tomo IV, págs. 857-936.

16. Sabemos que el proyecto de *Cuentos largos* no fue nunca abandonado por su autor. Se conserva un boceto de la portada del libro que lleva la fecha de 1930. Por otro lado, casi al final de su vida, Juan Ramón ideó un nuevo proyecto para agrupar y publicar sus prosas. En este, aparece toda su prosa así clasificada y de nuevo se alude a los "cuentos" como una modalidad concreta dentro de su producción prosística, que diferencia del poema en prosa: "HISTORIA: 1. Toda la prosa

han sido ya, casi en su totalidad, reconstruidos y publicados por sus editores. Por otro lado, entre los papeles juanramonianos que hacen referencia al proyecto de *Cuentos largos*, hay una indicación que dice que se deben incorporar en este libro algunos textos procedentes de *Platero y yo*, como por ejemplo "El loro". Dicha indicación creo que puede resultar mucho más reveladora para el tema que nos ocupa que lo que pudiera parecer a primera vista. Una vez proyectado el libro *Cuentos largos*, Juan Ramón se da cuenta de que en realidad él llevaba ya mucho tiempo escribiendo prosas que encajaban en este nuevo subgénero. Alude a textos de *Platero*, pero quizás de haber avanzado más en el diseño del libro podría haber aludido también a prosas procedentes de otros libros tempranos. Si no cabe duda de que muchas prosas de *Platero* podrían ser consideradas como auténticos microrrelatos, también es evidente que muchas de las prosas de libros como *Josefino Figuraciones, Entes y sombras de mi infancia, Piedras, flores, bestias de Moguer, Recuerdos, Vida y Muerte de Mamá Pura, Diario de un poeta reciencasado*, *Un león andaluz, Un vasco universal, Cerro del viento, Sevilla*, *Olvidos de Granada, Isla de la simpatía, Viajes y sueños, Ala compasiva, Edad de oro o Crímenes naturales* encajan igualmente a la perfección en las definiciones del género[17]. Desconocemos las fechas exactas de redacción de muchos de estos libros, inéditos a la muerte del poeta y reconstruidos total o parcialmente póstumamente, pero lo que sí podemos asegurar es que la idea originaria de muchos de ellos es anterior a 1920. Y también sabemos que la redacción de las prosas de *Platero* comenzó en torno a 1906. Con todo ello quiero decir que si la conciencia de género en relación al cuento breve aparece en Juan Ramón en torno a los años 20 (recordemos que en 1924 anuncia el

---

que no sea crítica; 2. *Españoles de tres mundos*. *Antes que yo*; 3. Todo lo de *Platero;* 4. Prosa del *Diario;* 5. Cuentos; 6. Poemas en prosa" (papel conservado en la Sala "Zenobia - Juan Ramón Jiménez" de la Universidad de Puerto Rico, con la signatura "Historia 1").

17. A partir de este hecho, en la edición que preparé de prosas narrativas breves de Juan Ramón Jiménez (*Cuentos largos y otras prosas narrativas breves*, *op. cit.*) decidí incluir textos procedentes de 22 libros de prosa, que van desde el *Glosario de Helios*, de 1903, hasta *Crímenes naturales*, que agrupa prosas tardías de 1936-1954.

libro en las páginas de la revista *España*), el cultivo del mismo se remonta a fechas anteriores.

Los microrrelatos juanramonianos en el marco de una estética de la brevedad en la literatura española

Pero en absoluto querría perderme en una discusión bizantina acerca de quién fue el primer autor de microrrelatos en España. No tendría sentido hacerlo si tenemos en cuenta que tampoco está perfectamente delimitado el inicio del microrrelato con relación a aquellos otros textos que tan solo podrían ser considerados sus antecedentes. La cuestión es compleja y la historia del microrrelato está todavía por hacerse.

Desde un punto de vista histórico, se viene repitiendo que el cultivo del género en lengua española tiene su origen en la literatura hispanoamericana, señalándose como hitos importantes en su formación Rubén Darío y su *Azul*; el mexicano Julio Torri, autor de "A Circe", incluido en sus *Ensayos y poemas* (1917) y, a decir de algunos críticos, el primer microrrelato indudable; para mencionar después a Alfonso Reyes y algunos de los textos que se publicaron en su libro *Las vísperas de España* (1937); Leopoldo Lugones, por algunas de las breves prosas que se incluyen en *Filosofícula* (1924); Ramón López Velarde, por *El minutero* (1923); Vicente Huidobro, Macedonio Fernández, Juan José Arreola y su *Confabulario* (1952), Jorge Luis Borges y *El Aleph* (1949), entre otros libros; Julio Cortázar, por su *Historias de cronopios y famas* (1962), *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) o *Último round* (1969); Augusto Monterroso, autor del más famoso microrrelato de la literatura universal, "El dinosaurio", publicado por vez primera en *Obras completas (y otros cuentos)* (1959); Adolfo Bioy Casares y *Guirnalda con amores* (1959); Marco Denevi y *Falsificaciones* (1966); Enrique Anderson Imbert, con *El Grimorio* (1961) o *El gato de Cheshire* (1965), etc. Aunque también se reconocen las aportaciones de la literatura española a la consolidación del género, por lo general se mencionan muchos menos nombres: Juan Ramón Jiménez, Ramón Gómez de la Serna, el Max Aub de *Crímenes ejemplares* (1957), o Ana María Matute, por *Los*

niños tontos (1956), son los más repetidos[18].

Como ya se ha denunciado, en el caso de la historia y los orígenes del microrrelato en España es todavía mucho el camino que queda por hacer. Para alcanzar una visión más completa y objetiva falta en primer lugar una necesaria revisión de los cuentos publicados en la prensa española del fin de siglo XIX. Ángeles Ezama Gil nos recuerda que por aquel entonces:

> se hace patente una acusada tendencia hacia la *brevedad*, señalada por algunos escritores, y manifiesta en los marbetes de buen número de relatos: "novelas relámpagos", "cuentos pequeñitos", "microscópicas", "cuentos de un minuto", "pequeñas historias", "efímeras", "instantáneas", "cuentos breves", "relatos breves" o "narraciones al vuelo" son algunos de ellos[19].

Nos informa asimismo de la frecuencia con la que en las páginas de la prensa periódica se convocaban concursos de cuentos breves, que limitaban la extensión de los mismos "a una sola cara de una tarjeta postal" o a "tres columnas del periódico"[20]. Quizás un concienzudo rastreo de las revistas y periódicos finiseculares nos podría traer muchas sorpresas respecto al origen del microrrelato en España.

Algo más se ha avanzado en relación con el cultivo del género durante los años de la Vanguardia. Algunas ediciones recientes se han esforzado por ubicar las prosas de algunos de los autores españoles más representativos de ese momento dentro de la tradición literaria del microrrelato. Así, por ejemplo, la edición de *Disparates y otros caprichos* de Ramón Gómez de la Serna que, utilizando como criterio de selección dos condiciones, la brevedad y narratividad del texto, ofrece un conjunto de 255 prosas brevísimas, intenta poner en evidencia que este autor cultivó el relato breve profusamente, adelantándose

18. Un reciente e imprescindible trabajo de Domingo Ródenas de Moya aspira a corregir esta historia, a su parecer, llamativamente incompleta: "Consideraciones sobre la estética de lo mínimo", en Teresa Gómez Trueba (ed.) *Mundos mínimos. El microrrelato en la literatura española contemporánea*, *op. cit.,* págs. 67-93.

19. Ángeles Ezama Gil, *op. cit.,* pág. 26.

20. *Ibid.,* pág. 28.

"con mucho al relato brevísimo hoy en auge"[21]. Asimismo, otra reciente edición, también de la editorial Menoscuarto, publica un conjunto de prosa narrativa breve de Federico García Lorca, con la intención de relacionarlo con los antecedentes del género del microrrelato entre nosotros[22]. Naturalmente, fueron muchos otros los escritores de aquella época que cultivaron esas piezas literarias breves escritas en prosa –las que en la época se denominaban con el término impreciso de "prosas"[23] –, de ambigua clasificación en su momento, pero que quizá hoy podrían ser adscritas sin esfuerzo a las precisas definiciones del género que proliferan en la bibliografía sobre el tema. Y aquí, como en el caso de la literatura de fin de siglo, todavía está por hacerse una necesaria revisión de tantas prosas dispersas por las revistas de la época vanguardista para ser analizadas a la luz de dichas definiciones. Hasta qué punto aquellos breves textos en prosa que Guillermo de Torre publicó en las revistas bajo el título de "Bengalas", las prosas que Jorge Guillén edita desde 1920 bajo el título de "Ventoleras", "Florinatas" o "Airecillos", o las tituladas por Antonio Espina como "Concéntricas", por poner tan solo algún ejemplo, entre otros muchos posibles[24], podrían ser reeditadas en una antología del microrrelato hispano, es algo que aún está por estudiarse con detenimiento.

Faltos por el momento de datos más precisos debemos reconocer al menos, como ya viene insistiendo Domingo Ródenas de Moya, que en el primer tercio del siglo XX se desarrolla en las letras españolas toda una *estética de la brevedad*. Dicha estética, que es, sin duda, el marco en el que surgen todos los microrrelatos juanramonianos, es

---

21. Luis López Molina, "Introducción" a Ramón Gómez de la Serna, *Disparates y otros caprichos*, Palencia, Menoscuarto, 2005, pág. 36.

22. Federico García Lorca, *Pez, astro y gafas. Prosa narrativa breve*, Encarna Alonso Valero (ed.), Palencia, Menoscuarto, 2007.

23. Según nos informa Domingo Ródenas de Moya: "Los jóvenes escribían prosas, de una en una, y así las publicaban. […] El término *prosa*, pues, además de designar un cauce verbal de expresión adquirió el significado de "pieza literaria breve escrita en prosa", equidistante tanto del cuento como del poema en prosa, aunque intersecando con ambos" (Domingo Ródenas de Moya, "Introducción" a *Prosa del 27. Antología*, Madrid, Espasa Calpe ("Austral"), 2000, pág. 27).

24. *Vid.* Domingo Ródenas de Moya, "Introducción" a *Prosa del 27. Antología*, *op. cit.*, pág. 56.

relacionada por Ródenas de Moya con el Modernismo, en ese sentido amplio e internacional del término, que abarca tanto al Simbolismo como a las Vanguardias. Y consiste en

> una tendencia generalizada a acortar la extensión del discurso literario y despojarlo del peso muerto del ornato retórico y la sentimentalidad decadentista para adecuarlo a un modo de vida más dinámico, acuciado y discontinuo, a la multiplicidad de solicitaciones de la urbe moderna[25].

Aunque el rastreo de antecedentes del microrrelato contemporáneo se remonta en ocasiones a periodos literarios mucho más lejanos, creo que la conciencia genérica solamente aparece en ese primer tercio del siglo XX, cuando la brevedad del relato responde a una búsqueda estética muy consciente y premeditada y convertida en valor estético en sí misma[26]. La aportación de Juan Ramón como narrador de cuentos brevísimos se inscribe por tanto en una estética de época y con ella me propongo ponerla en relación en las páginas siguientes.

---

25. Domingo Ródenas de Moya, "Consideraciones sobre la estética de lo mínimo", art. cit., pág. 80.

26. En opinión de Luis López Molina "no parece que en esta época los escritores tuvieran conciencia, al menos conciencia clara, de estar desbrozando el terreno que conduciría a algo nuevo. Parecen más bien actuar con arreglo a un clima estético, difuso si se quiere pero que impregna y por lo tanto caracteriza la época" (*op. cit.,* pág. 8). En un sentido similar al de Luis López Molina, señala Encarna Alonso Valero en la edición citada de la prosa de García Lorca: "Aunque en muchos de los textos breves que producen los escritores de la época hay rasgos que los aproximan en buena medida a los microrrelatos más modernos, el género se encuentra en un periodo de cambio y evolución continuos, una especie de laboratorio de pruebas en el que las fronteras con la prosa poética, el poema en prosa o el cuento no se dibujan con claridad" (*op. cit.,* pág. 9). Ciertamente, en vano debemos buscar entre aquellos que ya cultivaron el género en las primeras décadas del siglo una definición explícita y precisa del mismo, si tenemos en cuenta que cuando todos ellos escribían este tipo de textos de naturaleza híbrida, extraños y desconcertantes en su momento desde el punto de vista de su clasificación genérica, tendían más a interesarse por romper barreras entre géneros literarios que por establecerlas. Pero creo que esa ausencia de definición explícita no implica una falta de conciencia de género.

El proceso estético que llevó hacia el microrrelato

Creo que dos fenómenos afines a la estética del Modernismo –entendido en ese sentido amplio que especificaba más arriba– favorecieron el hallazgo formal del microrrelato: en primer lugar, el anhelo de depuración formal y la búsqueda de la pureza y la esencialidad poéticas común a tantos escritores de la época y, en segundo lugar, un extendido prejuicio estético hacia el género de la novela, paralelo a una atracción por aquellos libros fragmentarios y misceláneos que fomentan una ruptura de fronteras genéricas. Ambos factores están muy presentes en la poética juanramoniana.

Sabido es que en la época que nos ocupa se impone toda una estética del purismo poético, formulada en Francia por poetas como Paul Valéry, y que también afecta, aunque sea en diferentes grados de intensidad, a los poetas españoles. Si el paradigma de esa necesidad de depuración formal lo representa la evolución poética juanramoniana y su decidida imposición del verso libre, en el mismo contexto deberíamos ubicar también los proverbios y cantares de Antonio Machado, la preferencia por las estrofas cortas de origen popular (como las seguidillas o soleás) o cultas (como las décimas), o la moda del *haikai* cultivado por algunos de los poetas de la Vanguardia. Precisamente para la Vanguardia, la creación de la auténtica poesía debía pasar por una previa destrucción de las formas y leyes poéticas tradicionales.

Y es en ese contexto de depuración y desnudez al que sistemáticamente se somete a la poesía en verso para despojarla de todo aquello que sonara a retórica falsa y prescindible en la auténtica creación, donde hay que ubicar también el éxito de formas literarias limítrofes con el microrrelato como el poema en prosa, considerado entonces un género genuinamente moderno. El poema en prosa fue un primer paso para despojar a la poesía de algo que se empezó a sentir como innecesario: el verso y la rima. Por aquellas fechas no es raro que Juan Ramón declare que le parece más sincera y ajustada a ese ideal de pureza poética perseguido la escritura en prosa que en verso. Junto a otros, Juan Ramón Jiménez cultivó el poema en prosa desde fechas muy tempranas e ininterrumpida y simultáneamente a

su creación en verso. Al comparar los libros en verso y en prosa de su primera época, dentro del contexto poético del decadentismo finisecular, podemos comprobar cómo Juan Ramón calcaba en sus libros de prosa los mismos recursos formales, ritmos, imágenes, etc. de su obra en verso. Ahora bien, a la depuración formal de su poesía en verso, sobre todo a partir del *Diario de un poeta recién casado* (1917), con el uso casi sistemático del verso libre y la eliminación de toda una serie de "ropajes fastuosos", en libros como *Eternidades* (1918), *Piedra y cielo* (1919), *Poesía* (1917-1923) o *Belleza* (1917-1923), le corresponde también en la obra en prosa un proceso de desnudez formal que despoja a los poemas de la primera época de adornos considerados ahora innecesarios. Juan Ramón reduce al máximo también en sus poemas en prosa los excesos impresionistas de su primera época, las morosas descripciones del entorno o del personaje, la contextualización, en suma, para quedarse únicamente con la narración escueta de una pequeña anécdota. El resultado de ese proceso es lo que en otro trabajo llamé la *prosa desnuda*[27] o, lo que es lo mismo, una minúscula y concisa narración; en resumidas cuentas, eso que hoy conocemos como microrrelato. De todo lo dicho, puede deducirse que quizás el paralelo estético y formal de libros como *Eternidades* sean en el ámbito de la prosa poética proyectos como el de *Cuentos largos*.

Los poemas que reproduzco a continuación a modo de ejemplo nos ayudarán a comprender mejor todo lo expuesto. El primero es un poema en verso del libro *Arias tristes* (1903), el segundo un poema en prosa del libro *Palabras románticas* (1904-1906), y en ambos encontramos el mismo ritmo lento y similares imágenes, cargadas de nostalgia y acordes con la estética del decadentismo finisecular.

> Mañana alegre de otoño:
> cielo azul y sobre el cielo
> azul las hojas de oro
> de los jardines enfermos.

27. Teresa Gómez Trueba, "La prosa desnuda de Juan Ramón Jiménez", en Juan Ramón Jiménez, *Cuentos largos y otras prosas narrativas breves*, *op. cit.*, págs. 7-45.

Y yo, desde la terraza
miro un chopo casi muerto,
cuyas pobres hojas secas
son de un blanco amarillento.

Es dulce el sol. De la fronda
triste del cercano huerto,
sale un humo azul y blanco
lleno de paz y de ensueño.

El cielo azul cada instante
es más azul; y yo siento
que en la mañana hay fragancias
aunque no haya flores; veo

temblar a las hojas secas,
y los jardines enfermos
se inundan para mi alma
de músicas y aleteos.

A la puerta del jardín
se ha parado un pobre ciego
llorando con su organillo
un aire dormido y viejo.

Y no sé cómo ha dejado
mi jardín el soñoliento
organillo con sus notas
falsas y sus ritornelos.
. (*Arias tristes*, II)

El cielo está gris. El campo, verde; el mar, blanco... Hay una nostalgia inmensa de mediodía con sol. En la calle, los miradores abiertos tienen sus cristales llenos de lunas blancas. Una mujer pálida, vestida de blanco con lazos negros, apoyada en la baranda del balcón, mira el mar soñolientamente. Sobre la espuma vuelan

y graznan gaviotas blancas y negras. Y en la calle empedrada hay yerba y no pasa nadie. La mujer ha desaparecido de pronto, un piano llora tristemente, con esa sonoridad extraña que tienen los pianos en los días nublados. Y lo negro es más negro y lo verde es más verde... y la pena es más triste.

(*Palabras románticas*, XIV)

Los dos siguientes poemas pertenecen a los libros *Eternidades* (1918) y *Cuentos largos* (1917-1924), respectivamente:

Plenitud de hoy es
ramita en flor de mañana.
Mi alma ha de volver a hacer
el mundo como mi alma.
. . . (*Eternidades*, II)

El destinado

Está en su cuarto vistiéndose, con los minutos contados, para un entierro.

Entre pantalón y zapatos, corbata y chaleco, le tientan y le sientan pensamientos jenerales, con una exijencia mayor que la otra prisa. Pero está viendo en una puerta un clavo a medio salir, derecho, brillante, justo, perfecto; atractivo de clavar, innecesario de clavar. Y tiene a mano la percha de su americana, martillo de madera tan a propósito para clavar el clavo tentador.

Deja el entierro, demora los pensamientos jenerales, coje la percha y se pone a clavar con esmero lento el clavo.

. . (*Cuentos largos*. Texto fechado en 1922)

Si el poema en verso de *Eternidades* ha prescindido al máximo de los "excesos" del poema de *Arias tristes*, lo mismo ocurre con el "cuento largo" en comparación con el "poema en prosa" reproducido arriba. Asimismo, el uso de la descripción en este ha sido sustituido por la narración en aquel. Por otro lado, la acuñación del término *Cuentos largos* para agrupar parte de sus prosas, desplazando a otros términos como el de *Poemas en prosa*, que es el título del volumen al

que pertenece el libro *Palabras románticas,* quizás se deba a que este estaba por entonces excesivamente connotado por un perfume *fin de siècle* que a Juan Ramón Jiménez le dejó de interesar. En definitiva, la elección por parte de Juan Ramón, primero del poema en prosa, frente al poema en verso, y luego de una prosa escueta o desnuda de artificios retóricos, frente a otra afín al modelo decadentista finisecular, tiene que ver con el anhelo y la búsqueda de la "poesía pura". De todo esto deducimos que por aquel entonces se llegó al microrrelato (o a lo que hoy conocemos como tal), no a través de la reducción cuantitativa del cuento, sino más bien de una disminución de la descripción y de un aumento de la narratividad en el poema en prosa de corte decadentista. En definitiva, es ese largo proceso de desnudamiento del poema hasta su mínima expresión en busca de la esencia lo que conduce a Juan Ramón Jiménez –y es probable que también a otros escritores de su época– al feliz hallazgo formal del microrrelato. Una vez hallada la eficaz fórmula del poema en prosa reducido a esquema, despojado de todo aquello que le sobra, es cultivada profusamente, y parecen sentirse cómodos en ella. Al mismo tiempo, considero que se empieza a tomar conciencia de que lo que se estaba escribiendo era algo ya parecido a los cuentos tradicionales, aunque de una extensión muy reducida. Y creo que es esta certeza la que conduce a reflexionar también sobre la "brevedad" (y ya no solo sobre la "pureza") como valor estético.

Pero junto al anhelo estético del texto esencial, desnudo y por tanto breve, he señalado también otro fenómeno que favorece la aclimatación y cultivo del género del microrrelato entre nosotros: la fragmentación de la novela y la proliferación de libros misceláneos, donde tenían extraordinaria cabida estas narraciones breves y, en principio, inclasificables en cuanto a su género.

Es bien sabido que uno de los rasgos caracterizadores más destacados del arte de Vanguardia es su esencial naturaleza fragmentaria, relacionada por la crítica con un rechazo del paradigma orgánico y de la representación mimética, y ello en un intento de dar respuesta a las nuevas condiciones de vida propias de la urbe cosmopolita. Según José M. de Pino:

> El organicismo de tradición romántica, por el cual las partes solo adquieren su significado en cuanto están relacionadas y subordinadas a un todo originario y anterior, es sustituido por el modelo fragmentario, cuya base filosófica se asienta en la crisis del sujeto moderno y en el abandono de un centro y principio ordenador[28].

Frente al modelo de novela total cultivada magistralmente por Proust, la mayor parte de los prosistas españoles de la época de las Vanguardias se decantaron por un tipo de novelas sumamente fragmentarias, que parecían más bien colecciones de relatos autónomos. En este sentido, cabe destacar a Ramón Gómez de la Serna: naturalmente, la aplicación a muchas de sus novelas de la misma estructura aforística que reciben sus greguerías conlleva esa falta de trama convencional y la fragmentación tan característica de toda su obra. Pero también otros autores contemporáneos, como Pedro Salinas, Antonio Espina o Ernesto Jiménez Caballero, entre otros, escribieron novelas que no eran otra cosa que colecciones de relatos[29]. Resulta ya casi un tópico reconocer que la Vanguardia española no dio resultados en el género de la novela a la altura de otros contemporáneos europeos, y ello no fue tanto por falta de talento como porque "se interpuso, entre otras cosas, la tarea de forjar un instrumento idiomático adecuado. La calidad de página prevaleció sobre la calidad de la novela"[30]. En definitiva, en algunos de nuestros escritores, su asumida condición de prosistas impidió llevar a mejor término su labor como novelistas.

Un caso paradigmático de esta situación y que nos ayudará a entender qué relación veo entre ello y el triunfo del microrrelato nos lo ofrece de nuevo Juan Ramón Jiménez. En algún momento proyectó este publicar un libro con el título de *Crímenes naturales*, donde quería recoger, según reza el subtítulo, *Bocetos de novelas que yo hubiera querido escribir*. Y lo que interesa destacar ahora

28. José M. del Pino, "Novela y Vanguardia artística (1923-1934)", en *Del tren al aeroplano: Ensayos sobre la vanguardia española*, Boulder, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2004, pág. 3.

29. *Ibid.,* pág. 4.

30. Domingo Ródenas de Moya, "Introducción" a *Prosa del 27. Antología*, *op. cit.,* pág. 69.

es que si los textos de *Cuentos largos* encajan a la perfección en las definiciones del microrrelato, lo mismo cabe decirse respecto a esos "bocetos de novelas" que el poeta reservó para el libro *Crímenes naturales*. Veamos el siguiente texto, a modo e ejemplo:

> La hijastra de Boni
>
> (Córdoba)
>
> Desde que su padre se volvió a casar, fue una hija para su madrastra y su madrastra una madre para ella. Se le dio la mejor habitación, los mejores muebles, los mejores vestidos, el mejor sitio en la mesa. Los mimos y atenciones eran constantes:
>
> "Niño, respeta a tu hermana".
>
> "Niña, anda con tu hermana".
>
> "Que queráis mucho a vuestra hermana".
>
> Y los niños: "Hermana Boni, hermana Boni".
>
> Solo a ella le llamaban hermana. A Carmen, Carmen, y a ella hermana Boni.
>
> Luisito dormía a veces, como un honor infantil, en el cuarto de hermana Boni. El médico venía para ella a cada instante. Tenía los mejores postres y las mejores medicinas. Cuando tuvo novio, la madrastra la dirijió y la acompañó como a una hija. Cuando se casó se hicieron preparativos mejores que para ninguna otra fiesta. Todo se trajo de la capital.
>
> Casada y madre, la casa de su madrastra era el fin de su paseo. Sus hijos eran más mimados que los de los hijos.
>
> Cuando la madre y madrastra se estaba acabando, entraban todos los hijos al cuarto de la agonía. Toda la tarde la moribunda había estado callada sonriendo. Entró Boni y la madrastra abrió los ojos hacia otro lado, como viendo otra cosa que nunca había visto y de la que nunca había hablado. Y con voz honda dijo:
>
> "Ese pajarraco..."
>
> Después...
>
> Se murió santamente, seriamente, como siempre había vivido.

¿Un boceto de novela o un extraordinario microrrelato? Sea lo que sea, la capacidad de sugerencia del texto es inmensa.

Pero efectivamente sabemos que a Juan Ramón le tentó en alguna ocasión la posibilidad de escribir novelas, aunque por supuesto ninguna fuera llevada a término. La primera conclusión que pudiéramos extraer ante la no realización de estos planes quizá fuera la falta de tiempo, habida cuenta de que en el caso de Juan Ramón el número de proyectos nunca terminados supera con mucho el de libros concluidos y publicados. Pero, sin duda, en este caso, el abandono del proyecto responde a alguna razón más que al mero desbordamiento por un exceso de planes acumulados. Una vez ideados los proyectos de novela, enseguida los abandonó, por lo que parece un cierto prejuicio hacia la figura del novelista y hacia la posibilidad de convertirse él mismo, el Poeta por excelencia, en novelista. Da la sensación de que para Juan Ramón el escritor de brevedades merecía mucho más respeto que aquel que acostumbra a escribir largo y tendido, es decir el autor de novelas. En uno de sus aforismos apuntó: "Escribir largo, ancho y seguido (tendido) es mucho más fácil (lo pueden intentar todos los que lo duden) que escribir breve, corto y aislado (separado)"[31]. A pesar de todas sus reticencias a convertirse en novelista, creo que esa posibilidad de escribir novelas, que en algún momento se le pasó por la cabeza, le conduce a una reflexión sobre la relación entre novela y cuento, o sobre la posibilidad de desnudar el relato hasta su mínima expresión. Así se manifiesta en uno de sus textos críticos:

> En la mayor parte de las novelas, de las obras teatrales, siento pena de que tanta palabra lleve solo a un fin generalmente vulgar, del que nada se deduce; es como un rodeo, relativamente lírico, para volver de nuevo a la vida de que uno quisiera salir. La literatura, en general, debe de ser solo idealista; la poesía, solamente espiritual[32].

Y en otro sitio:

> Yo he desdeñado siempre, y más cada día, "el asunto" y "la composición". Lo que siempre me tienta es la sensación que un

31. Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía*, *op. cit.,* pág. 580.
32. *Ibid.,* pág. 71.

> fenómeno produce, la inquietud pensativa y sensitiva que queda después del asunto y antes de la composición; y lo que me interesa es libertar sensación e inquietud[33].

Cuando Juan Ramón renunció a contar hechos, y con ello a escribir novelas en el sentido tradicional del término, creía firmemente que en el texto literario el desarrollo de la acción era algo superfluo y sobrante, de lo que la auténtica poesía debería prescindir, para quedarse solo con la sensación o inquietud que el asunto, desnudo, nos provoca (y algo tiene que ver con todo esto la esencia del género del microrrelato). No creo que sea *Crímenes naturales*, subtitulado, no se olvide, *Bocetos de novelas que yo hubiera querido escribir*, un pobre consuelo ante la imposibilidad de escribir novelas por falta de tiempo; es más bien el resultado de su concepción estética acerca de la novela. La idea de un libro como *Crímenes naturales* implica en el fondo una honda reflexión por parte de su autor en torno a la cuestión de la relación entre la extensión y la brevedad como valores estéticos. Junto con el proyecto de *Cuentos largos*, son reflejo de un estadio en el pensamiento poético juanramoniano, en el que se desarrolla toda una estética de la brevedad, que lógicamente entra en consonancia con la estética de la desnudez y el silencio que venía desarrollando y perfilando en paralelo a su quehacer poético.

Y llegados a este punto me interesa destacar que la preferencia juanramoniana por el proyecto de novela antes que por la novela misma no fue un caso aislado. El mismo Unamuno publicó en una ocasión un cuento, titulado "La sombra sin cuerpo", con el significativo subtítulo de "Fragmento de una novela en preparación"[34]. Y varios autores de la generación siguiente gustaban de publicar "Fragmentos" de sus novelas en marcha, como es el caso de Fernando Vela[35], o Benjamín Jarnés,

---

33. Juan Ramón Jiménez, *La corriente infinita*, ed. de Francisco Garfias, Madrid, Aguilar, 1961, pág. 177.

34. Fue publicado en *Caras y caretas*, Buenos Aires, 16 de julio de 1921 (recogido en *Obras completas*, Manuel García Blanco (dir.), Madrid, Escelicer, 1966, vol. II, págs. 891-893).

35. *Vid*. Domingo Ródenas de Moya, "Introducción" a *Prosa del 27. Antología*, *op. cit.,* pág. 66.

que publicaba narraciones o relatos en las revistas de Vanguardia, que no eran sino fragmentos o capítulos que se integrarían con posterioridad en sus novelas[36]. Con vaguedad e imprecisión, probablemente premeditadas, se utilizaba el término de "narraciones" para textos en prosa de corta extensión que aparecían con frecuencia en la prensa, y que eran a veces

> relatos desgajados de una novela en marcha o, inversamente, relatos autónomos que luego se ensamblarían para formar un organismo narrativo más extenso, "larvas de novela". Jarnés, Chabás, Bacarisse, Espina, Corpus Barga y otros se aprovecharon de este conflicto entre dominios genéricos para componer por agregación y disgregar en retazos emancipados sus novelas[37].

En paralelo a ese prejuicio generalizado hacia el género de la novela, entendida en el sentido tradicional y decimonónico, con su consabida exigencia de desarrollar un argumento, crece una valoración muy positiva y moderna del libro fragmentario y misceláneo. El triunfo de lo breve en la literatura de la época tiene mucho que ver con esa tendencia tan extendida a construir obras a partir del ensamblaje de fragmentos aparentemente autónomos, para formar un conjunto de carácter heterogéneo[38]. De nuevo hay que recordar el importante papel de Gómez de la Serna como pionero en la publicación de libros misceláneos que albergaban textos muy breves y de imposible clasificación genérica, "susceptibles como las greguerías de ser leídos aisladamente, en cualquier orden y sin necesidad de referirlos a una unidad superior de sentido"[39].

---

36. *Vid*. Epicteto Díaz Navarro y José Ramón González, *El cuento español en el siglo XX*, Madrid, Alianza, 2002, pág. 62.

37. *Vid*. Domingo Ródenas de Moya, "Introducción" a *Prosa del 27. Antología*, *op. cit*. pág. 91.

38. Lo cierto es que muchos de los autores pioneros en el cultivo del género han publicado sus microrrelatos en libros híbridos, mezclados casi siempre con otras especies literarias también breves, tales como poemas en prosa, aforismos o reducidas prosas ensayísticas (piénsese, por ejemplo, en títulos como *Calendario* (1924) de Alfonso Reyes, *Filosofícula* (1924) de Leopoldo Lugones o, años más tarde, *Guirnalda con amores* (1959) de Adolfo Bioy Casares).

39. Luis López Molina, "Introducción", *op. cit*., pág. 34.

Menos reconocido en este aspecto de la Vanguardia ha sido el papel jugado por Juan Ramón Jiménez. Dentro de este contexto de atracción hacia el libro constituido por fragmentos heterogéneos y discordantes, y especialmente apto para albergar microrrelatos, quisiera destacar una vez más la aportación juanramoniana. También él mostró una temprana y pionera voluntad de trascender las artificiosas fronteras de los géneros literarios, sintiéndose atraído por el libro raro e inclasificable. No tenemos más que pensar en la extraña y heterogénea configuración de una obra tan influyente como fue el *Diario de un poeta recién casado* (1917). Si bien resulta indudable que muchas de las prosas del *Diario* son auténticos poemas, en verso o en prosa, otras parecen inclasificables en cuanto a su género. Ricardo Gullón advirtió que la mezcla de verso y prosa es explicable, si nos fijamos en los fragmentos como "La negra y la rosa", pura y admirable poesía. Llama la atención, en cambio, sobre la extraña combinación de estos fragmentos, verdaderamente poéticos, con la frecuente presencia en el libro "de anécdotas, chistes, caricaturas costumbristas" y otros textos que Gullón califica de "chascarrillos y cuentecillos". "Frente a los poemas en verso y los poemas en prosa –declara Gullón–, disuenan los otros textos, reportajes, anécdotas y cosas así, ni siquiera remotamente relacionados con la poesía"[40]. Hoy no tendríamos dificultad en reconocer algunos de esos textos que Gullón calificaba de "cuentecillos", como auténticos microrrelatos (piénsese, por ejemplo, en "El prusianito", "Alta noche", "Walt Whitman", o aquel otro, sin título, que describe a una sufragista en un vagón de metro).

Gullón explica esta abigarrada reunión aludiendo a las cualidades inherentes del género literario que da título al libro: el diario. Es verdad que algunas de las prosas del *Diario*, así como de otros libros, parecen meros apuntes anotados al tenor de una vivencia concreta. En realidad, creo que Juan Ramón trabajaba muchas veces, y no solo en el momento de la escritura del *Diario de un poeta recién casado*, como el diarista que toma notas de continuo de todo aquello que a

40. Ricardo Gullón, "Un cambio en la poesía de Juan Ramón. *El Diario de un poeta reciencasado"*, *Ínsula*, año XXXVI, 416-417 (julio-agosto de 1981), pág. 5.

su alrededor llama su atención. Pero lo interesante, y ahí radica su modernidad, es que terminara por conferir a ese apunte momentáneo la misma categoría poética (o incluso más) que a la obra extensa, supuestamente premeditada. Como un verdadero autor de Vanguardia, Juan Ramón tomaba de la realidad, y en el caso concreto del *Diario*, de la realidad de la ciudad cosmopolita, fragmentos diversos que encuentra especialmente significativos, para, tras ser arrancados de su medio original, reordenarlos artísticamente de manera diferente, dotándolos de otro significado. Y, de esta manera, junto a la dotación del fragmento de un significado superior, se produce también el cuestionamiento del tradicional respeto a las barreras genéricas. Hay que reconocerle a Juan Ramón la valentía de publicar en 1917 un libro, supuestamente poético, con tal extraña configuración de contenidos. Lo que hoy casi ha terminado por convertirse en moda –libros híbridos que juegan al despiste con una absoluta ruptura de fronteras genéricas–, era por aquel entonces, en el panorama de las letras españolas, una auténtica revolución.

Pero, es más, por aquellos años, concretamente desde 1925 hasta 1935, es también cuando Juan Ramón da a la imprenta sus famosos *Cuadernos*, entregas provisionales de su *Obra*, formados por un heterogéneo conjunto de textos poéticos y críticos, cuyas formas iban desde el poema en verso, hasta el poema en prosa, pasando por el microrrelato, la caricatura lírica, el aforismo o la breve prosa ensayística. Y no casualmente es por entonces también cuando surge en la mente de nuestro autor el proyecto de *Cuentos largos,* un libro formado con la agrupación de una serie de textos pertenecientes a una extraña especie literaria.

Tras todo lo visto creo poder afirmar que el papel desempeñado por Juan Ramón en la aclimatación de esa estética de lo breve entre nosotros y en el desarrollo y normalización del microrrelato en España es fundamental, yendo mucho más allá de la escritura casual de algunos pocos textos, que son los que han aparecido reiteradamente en todas las antologías del microrrelato en lengua española. Juan Ramón cultivó el microrrelato, o si prefieren todos aquellos que se muestran adversos a la acuñación de nuevos términos por parte de los críticos literarios, la narración breve, e incluso brevísima, desde fechas tem-

pranas y sin interrupción a lo largo de toda su trayectoria. Y, no solo eso, también desde fechas muy tempranas, que podemos situar en torno a 1920, tiene clara conciencia del importante hallazgo estético que suponen sus narraciones breves, desarrollando en sus escritos críticos una interesante reflexión estética acerca de la brevedad como un valor fundamental en la literatura. Asimismo, quiero destacar que la aportación juanramoniana al desarrollo de esta modalidad narrativa se inscribe en una estética de época, estando claramente relacionada con esa voluntad iconoclasta y transgresora del Modernismo y la Vanguardia de la que nuestro autor fue plenamente partícipe.

EL MICRORRELATO EN EL ÚLTIMO CUARTO DE SIGLO EN ESPAÑA. LIBROS FUNDAMENTALES Y CARACTERÍSTICAS TEMÁTICAS Y TÉCNICAS.

Nuria Mª Carrillo Martín
Universidad de Burgos

En el año 97, cuando se publicó mi libro *El cuento literario español en la década de los 80*, yo señalaba la consolidación, en los 90, del microrrelato, género que a lo largo de la década anterior había servido como molde de experimentación para narradores de diferentes edades y que en el género cuento habían desarrollado estéticas dispares. Este fenómeno no ha hecho sino consolidarse: se han multiplicado las publicaciones de microrrelatos y los trabajos críticos que tratan de definirlo e ir trazando su génesis y su historia. Apuntaba yo, entonces, como caso paradigmático, la trayectoria de Juan Eduardo Zúñiga. Durante los 80, se consagró con *Largo noviembre de Madrid* y *La tierra será un paraíso* como un hábil cuentista de compleja sintaxis, con amplios periodos, y una temática centrada en un dolorido testimonio de la durísima realidad social en la España de la guerra civil y la posguerra. Pero en el año 92, con sus *Misterios de las noches y los días*, se decantaba por el microrrelato de motivos fantásticos para, desde la máxima síntesis narrativa, abordar los temas universales de la tradición literaria[1].

En efecto, el microrrelato sirve para practicar nuevas fórmulas técnicas y, además, como las teselas de un mosaico, nos permite

1. *El cuento literario español en la década de los 80*, FIDESCU/Universidad de Burgos, 1997, págs. 230-231.

reconstruir las inquietudes, las obsesiones de su autor pues se multiplican las perspectivas desde las que contempla el mundo. El microrrelato es un género que retrata el alma del que lo usa, su particular visión de la realidad. Por lo mismo y por su flexibilidad, el adjetivo plural sirve bien para calificar lo que ha sido su trayectoria durante las dos últimas décadas[2].

Algunos narradores, con Alberto Escudero y su colección *La Piedra Simpson* (1987) a la cabeza, nos sorprendieron con microrrelatos innovadores, que participan de la misma sustancia de la vanguardia: la transgresión, el juego orientado hacia la exploración de nuevas estructuras y de renovadas formas de composición. Afrontan, desde el humor, temas tan graves como la muerte, la crueldad, los límites del conocimiento o la identidad. *La Piedra Simpson*, en abigarrada mezcla, alterna microrrelatos dialogados, situaciones dramáticas divididas en actos, *dramatis personae*, textos polifónicos, parodias de lenguajes especializados, pasatiempos, adivinanzas, juegos de palabras, alucinaciones oníricas y hasta podemos leer un microrrelato escrito en ese lenguaje "glíglico", puramente musical, que es una burla del lenguaje racional y que nos remite, de inmediato, al capítulo 68 de *Rayuela*. Lleva por título "Estuvaro Gelici: deteracción de Omnubio"[3]. Cito este título porque, como muchos otros, demuestra las intenciones rupturistas e innovadoras que dan su razón de ser a este libro. El mismo humor irreverente ante todo lo establecido –el esclerosado mundo de la cultura y el cinismo social ocupan un lugar destacado–, lo encontramos en otra obra de Alberto Escudero, *Un error de bulto* (1993)[4], libro de cuentos que intercala algunos excelentes microrrelatos. En esta tendencia se intensifican las audacias imaginativas y lingüísticas que proceden del magisterio de la greguería ramoniana[5].

---

2. A este respecto, puede leerse el capítulo XII del libro de David Lagmanovich titulado *El microrrelato. Teoría e historia*, Palencia, Menoscuarto, 2006, págs. 255-273.

3. Albero Escudero, *La Piedra Simpson*, Madrid, Alfaguara, 1987, pág. 134.

4. Pamplona, Hierbaola. Es conveniente leer el acertado prólogo de José Luis González, págs. 7-12.

5. Particularmente de las que Luis López Molina llama "greguerías narrativas". *Vid*. "Greguería y microrrelato", *Ínsula*, 741, septiembre 2008, págs. 17-18.

El microrrelato actual se mueve en zonas fronterizas, sabemos que mantiene relaciones de familiaridad con otros géneros. Es un híbrido que rompe las barreras teóricas, no hay un único molde donde encaje y una definición perfectamente aplicable a una muestra acaba desmintiéndola el microrrelato que leemos en la página siguiente. En esta amalgama podemos distinguir una tendencia que hipertrofia una de las características que define a su hermano mayor, el cuento: desempeñar el mismo papel que el poema pero en su propio campo, el de la prosa[6]. El microrrelato busca, entonces, esos "instantes epifánicos", en expresión de Julia Otxoa[7]. Esta insistencia en la analogía entre el cuento y la poesía tiene un largo recorrido y ya Emilia Pardo Bazán define metafóricamente el origen de ambos géneros como un chispazo muy intenso[8]. Los usos lingüísticos y el tono desde el que se relata hacen de estos microrrelatos, como diría Luis Mateo Díez "el grado límite de la expresión narrativa", como la poesía logra "el grado límite de la expresión literaria"[9]. Enlazan estos textos con esa prosa evocadora, de ritmo lento, de estilo miniaturista que encuentra su máxima expresión en Azorín. Fue precisamente el alicantino el que escribió que "el cuento es a la prosa lo que el soneto al verso"[10].

---

6. Es una idea de Boris Eichembaum, "Sobre la teoría de la prosa", en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Signos, 1970, pág. 154. En esta idea insiste, también, Mariano Baquero Goyanes en *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, CSIC, 1949, págs. 140-150 (reed. con el título *El cuento español del Romanticismo al Realismo*, Madrid, CSIC, 1992) y en *Qué es la novela. Qué es el cuento*, Murcia, Universidad de Murcia, 1988, págs. 133-139. Sobre la relación microrrelato-poesía pueden leerse los siguientes arts.: Carlos Jiménez Arribas, "Minicuento y poema en prosa", en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *El cuento español en la década de los noventa*, Madrid, Visor, 2001, págs. 703-711; Diego N. Rodríguez Maurici, "Tierna musicalidad inacabable: los microrrelatos cercanos a la poesía", *El Cuento en Red* (http://cuentoenred.xoc.uam.mx), 14, otoño de 2006, págs. 57-67; Fredy Yezzed López, "Poema en prosa *vs*. minificción", *El Cuento en Red*, 17, primavera de 2008, págs. 1-20 y Carlos Jiménez Arribas, "Minicuento y poema en prosa: un esbozo comparativo", en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *op. cit*., págs. 703-711.

7. "Algunas notas sobre mis textos breves", *Quimera*, 222, noviembre de 2002, pág. 40.

8. Así lo expresa en el prólogo a sus *Cuentos de amor*, de 1808.

9. Luis Mateo Díez, "Contar algo del cuento", *Ínsula*, 495, febrero de 1988, pág. 22.

10. "El arte del cuento", *ABC*, 17 de enero 1944.

El amigo de las mujeres (1992), de Gustavo Martín Garzo, ejemplifica esta tendencia. Reúne, en esta colección, microrrelatos centrados en la reflexión acerca del amor y de la condición femenina con un discurso metafórico, exclamativo e interrogativo. Todos los textos participan de la presencia de un personaje innominado, cuya única visión acerca del tema –de un *voyeur* se trata– va ampliándose y matizándose al hilo de anécdotas a veces mínimas –un intercambio de miradas o un encuentro fortuito al doblar una esquina–. Ese recrearse con voluptuosidad en las sensaciones que suscita la mujer, esa suspensión temporal para concentrarse en un instante, la subordinación de la existencia a ciertos momentos mágicos, la disección de complejas emociones, la connotación, el poder evocador o la contemplación de la realidad desde el punto de vista de un espectador exigen que el andamiaje argumental pierda peso específico mientras lo gana la estética verbal y la capacidad de sugerencia[11]. Prosigue esta disección sobre el amor con leves argumentos y a través de los mismos amantes ensimismados en *Los cuadernos del naturalista* (1997). Con estos microrrelatos, se adentra Martín Garzo en uno de sus temas favoritos: el universo femenino y las relaciones amorosas que, según el escritor vallisoletano, es el lugar de las preguntas, de la posibilidad y la máxima representación del misterio del otro. Si la recepción de una colección de microrrelatos puede resultar difícil pues los mundos narrativos apenas esbozados se suceden con rapidez y el lector se ve sometido a continuas reestructuraciones mentales, ahora se añade otra dificultad. El autor pone en juego todas sus capacidades como artesano que debe modelar un lenguaje connotativo en el que prima la intensidad expresiva[12], o sea, usando palabras de Felipe Benítez Reyes, "la potenciación de cada palabra para que esas pocas palabras reverberen"[13]. Según la

11. En una reseña sobre *El amigo de las mujeres* en *Diario 16*, 1 de junio 1993, Carlos Ortega escribió que "su nervio y su lirismo corren juntos con la perfección que alcanza solo al poema redondo".

12. Son las dificultades con las que se tropieza un lector de cuentos cuando estos están próximos a la lírica. Así lo señalo en mi artículo "La expansión plural de un género: el cuento 1975-1993", *Ínsula*, 568, abril de 1994, págs. 9-11.

13. Palabras recogidas por Amanda Mars Checa en "El cuento perfecto", *Quimera*, 222, noviembre de 2002, pág. 16.

máxima de Luis Britto García, "la verdad de la microficción como la del verso no está en el conteo de sílabas, sino en la intensidad con la que cada una nos hiere"[14].

En otra modalidad del género, se muestran los hechos más que relatarlos y el diálogo prevalece sobre el componente narrativo llegándose incluso a las indicaciones escénicas propias de un texto teatral. Es Javier Tomeo quien ha publicado más microrrelatos dramatizados pues, según declara, le gusta escribir "cuentos desprovistos de un entresijo argumental complicado" y crear "situaciones dramáticas más o menos densas"[15]. Compone, desde este punto de partida, minificciones como brevísimos dramas en un acto que se mueven en la estética del absurdo[16].

En cualquier volumen actual de microrrelatos, podemos adivinar, en alguna de sus páginas, una cierta familiaridad con la fábula, la parábola, la anécdota, los aforismos o los bestiarios. Sobre estas conexiones contamos ya con un interesante corpus bibliográfico[17].

Durante el último cuarto de siglo, muchos de los narradores españoles que han contribuido a que el cuento viva una época de apogeo, han publicado, también, importantes libros de microrrelatos: Luis Mateo Díez, José María Merino, Juan Pedro Aparicio, José Jiménez

---

14. "Maximanual del minicuento", *El Cuento en Red*, 11, primavera de 2005, pág. 27.

15. Javier Tomeo, "Apenas un guiño literario", *Lucanor*, 6, septiembre de 1991, pág. 180.

16. Sobre sus microrrelatos pueden leerse los trabajos de José Ignacio González Hurtado, "Las *Historias mínimas* de Javier Tomeo" e Irene Andres-Suárez, "Tendencias del microrrelato español", en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *op. cit.*, págs. 675-682 y 659-673, respectivamente. También el art. de José Luis Calvo Carilla, "El Tomeo más breve y la herencia de Kafka", *Ínsula*, 741, septiembre de 2008, págs. 28-31.

17. En el libro ya citado, *El cuento en la década de los noventa*, se pueden leer los siguientes trabajos: Pilar Tejero Alfageme, "Anécdota y microrrelato: ¿dos géneros literarios?", págs. 713-728 y Enrique Turpin Avilés, "El género de la fábula en los noventa: inflexiones y propuestas", págs. 729-742. Sobre este asunto ha escrito Irene Andres-Suárez en "Notas sobre el origen, trayectoria y significación del cuento brevísimo", *Lucanor*, 11, mayo de 1994, págs. 69-82. El libro ya citado de David Lagmanovich, *El microrrelato*..., estudia esta conexión con otros géneros en las págs. 85-122.

Lozano o Juan José Millás. A ellos se suman, sin pretender ser exhaustiva, Pedro Ugarte, Rafael Pérez Estrada, Neus Aguado, Julia Otxoa, Hipólito G. Navarro, Andrés Neuman, David Roas, Pedro Casariego Córdoba, Carmela Greciet y Ángel Guache, entre otros[18].

Además, podemos leer microrrelatos de calidad en libros que combinan este género con el cuento. El siempre excelente Antonio Pereira los intercala en *Picassos en el desván* (1991) y en su selección personal de relatos *Me gusta contar* (1999). A estos títulos se pueden añadir, a modo solo de ejemplo: *Un mundo peligroso* (1994), de Felipe Benítez Reyes; *El asesino triste* (1994), de Gonzalo Suárez; *La música de Ariel Caamaño* (1992), de José Ferrer Bermejo; *El alfabeto de la luna* (1992), de Raúl Ruiz; *El sabor del viento* (1988), de Ramón Gil Novales; *No deis patadas a las piedras* (1993), de Julio Frisón; *El que espera* (2000) y *Alumbramiento* (2006), de Andrés Neuman y, más recientemente, *Solo de lo perdido* (2008), de Carlos Castán o *La marca de Creta* (2008), de Óscar Esquivias.

El catálogo de autores y obras es amplio y valioso. La pregunta que parece pertinente responder es si existe un mínimo común denominador para todos los textos de este género tal como se ha concebido en las dos últimas décadas, si se podrían enumerar algunas características compartidas que formen parte de su esencia. Pues bien, si tuviéramos

18. Algunos de estos libros son los siguientes: Luis Mateo Díez, *Los males menores. Microrrelatos*, 2002; José María Merino, *La glorieta de los fugitivos. Minificción completa*, 2007; Juan Pedro Aparicio, *La mitad del diablo*, 2006 y *El juego del diábolo*, 2008; Juan José Millás, *Articuentos*, 2001; Neus Aguado, *Paciencia y barajar*, 1990; José Jiménez Lozano, *El cogedor de acianos*, 1993 y *Un dedo en los labios*, 1996; Rafael Pérez Estrada, *La ciudad velada*, 1989, *La sombra del obelisco*, 1993, *El ladrón de atardeceres*, 1994 y 1998, *El domador. Narraciones poéticas*, 1995 y *Cosmología esencial*, 2000; Pedro Casariego Córdoba, *Verdades a medias*, 1999; Hipólito G. Navarro, *El aburrimiento, Lester*, 1996, *Los tigres albinos*, 2000 y *Los últimos percances*, 2005; Andrés Neuman, *El último minuto*, 2001; Pedro Ugarte, *Noticias de tierras improbables*, 1992 y *Materiales para una expedición*, 2002; Ángel Guache, *Sopa nocturna*, 1994 y *Me muerden los relojes*, 2002; Julia Otxoa, *Kískili-Káskala*, 1994, *Un león en la cocina*, 1999, *Variaciones sobre un cuadro de Paul Klee*, 2002, *La sombra del espantapájaros*, 2004 y *Un extraño envío*, 2006; Carmela Greciet, *Des-cuentos y otros cuentos*, 1995; David Roas, *Los dichos de un necio*, 1996 y *Horrores cotidianos*, 2007; Luis del Val, *Cuentos del mediodía*, 1999; Anelio Rodríguez, *Relación de seres imprescindibles*, 1999.

que enunciar una técnica que define el microrrelato, que distingue este género frente a los demás, una herramienta que debe manejar hábilmente el narrador para que el texto funcione, esa es la elipsis. En un microrrelato cuenta tanto o más lo que no está escrito y cada palabra aparece medida, calibrada con precisión[19]. El microrrelato perfecto no se puede resumir; al hacerlo nos veríamos obligados a repetirlo, de nuevo, palabra a palabra.

La importancia de la elipsis en la narrativa breve me la ha enseñado, como tantas otras cosas, Raymond Carver. Y lo ha hecho de forma muy peculiar. Carver, cuentista genial, fue traducido en los ochenta y muchos lo leímos con admiración por su dominio de un género tan exigente como es el cuento. El mejor ejemplo de que la dosis de elipsis puede llevar al cuentista al éxito o al fracaso lo he encontrado en su libro *De qué hablamos cuando hablamos de amor*. Aquí podemos leer un cuento titulado "El baño". La primera página nos relata, con detalle, el encargo que hace una madre de una tarta de cumpleaños para su hijo llamado Scotty: sabemos que la tarta será de chocolate y cómo irá adornada. El día que debe celebrarse la fiesta, el niño es atropellado y acaba en el hospital. El pastelero llama por teléfono a su casa porque nadie ha recogido el encargo cuando solo está en ella el padre, que no tiene noticia de la tarta. Al día siguiente, cuando vemos a la madre derrotada, sentada en un sofá, angustiada por la salud de su hijo, suena el teléfono. Ella piensa en lo peor y descuelga preguntando con ansiedad si se trata de Scotty. Una voz masculina responde que sí, que tiene que ver con su hijo. Y aquí pone Carver el punto final. Mi primera impresión al leerlo fue que quizás la elipsis había resultado excesiva. Un lector experto en el género deduce que quien llama es el pastelero porque Carver ha dedicado una página a narrar con detalle el encargo de la madre y sabe, como dejó escrito Chéjov, que "en el arte, como en la vida, nada sucede por

19. Por eso, en el microrrelato, según escribe Domingo Ródenas de Moya "se manifiesta en su máximo rigor y productividad lo que podría denominarse *ley semiótica de la condición necesaria* por la cual todo signo formante de un discurso debe cumplir la condición de ser imprescindible para la plena eficacia expresiva de ese discurso", "Contar callando y otras leyes del microrrelato", *Ínsula*, 741, septiembre de 2008, pág. 6.

casualidad"[20]. Volví a encontrarme esta misma historia en otro libro, *Catedral*, aunque con otro título, "Parece una tontería". La diferencia fundamental venía marcada por el número de páginas: se había triplicado. Deduje que Carver, narrador agudo, era consciente de que, en "El baño", se le había ido la mano con la elipsis. Al leer el nuevo relato mi impresión fue justamente la contraria: demasiados detalles que fatigan al lector y entorpecen el desarrollo fluido de la trama. O sea, que el maestro Carver no había encontrado el punto exacto. Comprendí, como tras una perfecta lección magistral, lo difícil que resulta medir la información que se debe suministrar al lector. Para mi satisfacción, tiempo después, leyendo unas reflexiones sobre la creación literaria de otro gran cuentista, Antonio Pereira, descubrí que justamente cita estos dos cuentos de Carver para ejemplificar su tesis de que escribir es elegir, pues "la elección es el ejercicio del gusto del escritor, lo más auténtico y secreto de su arte"[21] y la clave consiste en no pecar ni por exceso ni por defecto.

Esta, que es la apuesta más arriesgada para un cuentista, se convierte en la decisión vital para un escritor de microrrelatos. Qué escribir y qué omitir: un puñado de más de vocablos arruina el texto; un puñado de menos, conduce a la incomprensión del lector y el microrrelato deriva en un acertijo sin solución. Ahora bien, si una misma historia sustenta dos microrrelatos, será mejor el que la cuente con menos palabras[22]. He aquí la fórmula magistral: decidir acertadamente dónde está el límite, el punto de equilibrio entre lo que se expresa y lo que se sugiere. En palabras de Andrés Neuman, "la escritura comienza en lo narrado y continúa en sus omisiones, que son las verdaderas decisiones que debe tomar el hacedor de cuentos"[23]. Si,

---

20. Antón P. Chéjov, *Sin trama y sin final. 99 consejos para escritores*, Barcelona, Alba, 2005, pág. 55.

21. Antonio Pereira, "Sobre penas (y algunos gozos) de la creación literaria", en Anthony Percival (ed.), *Escritores ante el espejo. Estudio de la creatividad literaria,* Barcelona, Lumen, 1997, pág. 132.

22. Esta misma valoración la expresa Juan Pedro Aparicio en su prólogo a *La mitad del diablo*, Madrid, Páginas de Espuma, 2006, pág. 9.

23. "Epílogo-manifiesto: Las mínimas palabras (acerca del microcuento)", *El que espera*, Barcelona, Anagrama, 2000, págs. 138-139.

como afirma Juan Pedro Aparicio, "la relación específica entre lo que no se dice y lo que se dice" se descompensa "a favor de lo primero" pues "lo que no está a la vista pesa mucho más que lo que está"[24] se infiere que nos encontramos ante un género que precisa ese escritor que Aparicio ha bautizado como "copulativo": "disfruta elaborando su texto [...] pero su placer solo llega al culmen cuando los lectores –el número de ellos tiene importancia secundaria– pueden a su vez gozar con su lectura". Es ese tipo de escritor que al "usar la elipsis, aprehender imágenes que son a su vez reflejo de otras imágenes en el espejo, añaden dificultades al texto, sí, pero acrecientan las posibilidades de su gozo"[25]. Un género como el que nos ocupa, que se sustenta en la sugerencia, requiere un lector capaz de iluminar las zonas oscuras que dan sentido a las escasas líneas impresas.

Otro factor fundamental que distingue a los microrrelatos parece relacionarse con la extensión, pero esta, como he sostenido para el género cuento, no es una condición *a priori* sino una consecuencia *a posteriori* de una serie de recursos técnicos empleados para su construcción[26]. Coincido con Andrés Neuman en que "la estructura –y no la extensión– es, por tanto, el factor fundamental que distingue a los microcuentos"[27]. Un narrador se dispone a contar una historia: elige el punto de vista, el ritmo, el tono, la estructura, en definitiva. Esta serie de elecciones conducen, de forma natural, a la máxima brevedad del microrrelato.

En este trabajo, lleva al límite principios como el de la intensidad, la precisión, la condensación, la tensión, la máxima economía narrativa, términos que se aplican habitualmente a este género. Por lo tanto, la estructura y la técnica narrativa distinguen el género y no el número de líneas, dato aleatorio y flexible. Un microrrelato es mucho más que un texto narrativo sumamente breve. Sus rasgos

---

24. "Prólogo cuántico", *El juego del diábolo*, Madrid, Páginas de Espuma, 2008, págs. 7-8.

25. "De Onán a las novelas con gabardina", *¡Ah, de la vida!*, Madrid, Mondadori, 1991, págs. 98-99.

26. Así lo afirmo en mi libro *El cuento literario español*..., pág. 58.

27. "Epílogo-manifiesto: Las mínimas palabras (acerca del microcuento)", *op. cit*., pág. 139.

específicos generan esa corta extensión, como consecuencia lógica de su estructura. Depende del talento del escritor discernir dónde se halla el punto de equilibrio: que nada sobre y que nada falte.

Si el microrrelato logra sus objetivos, se producirá una milagrosa trascendencia: algo muy pequeño es capaz de contener algo muy grande, el texto impreso es la punta del iceberg. Para llegar a esta meta, conviene cribar los motivos con estas virtualidades y darles la forma lingüística justa. Partiendo del supuesto de que la relación entre las ideas narrativas y los géneros no es arbitraria, corresponde al micronarrador dirimir, sin equivocarse, a cuáles conviene un tratamiento escueto y sintético. Si la idea logra ser realmente significativa, conseguirá la "apertura": el microrrelato podrá ofrecer una imagen de la vida, de la condición humana, o de la situación social por condensación. Una anécdota se eleva a categoría universal. Mas no solo. Podemos recurrir, a continuación, a aquella máxima que Ignacio Aldecoa aplicó al cuento: "El cuento no se hace con el ritmo de los sucesos. El cuento se hace con el ritmo de la palabra"[28]. Léase: el motivo pasa a ser significativo gracias al tratamiento formal de un hábil narrador, capaz de elegir la palabra insustituible, precisa. Como diría Antonio Pereira, este género "es cosa de perfeccionistas y maniáticos"[29]. Mucha es, también, la tarea encomendada al lector. Requiere, en el lado de la recepción, una actitud alerta para desentrañar las alusiones, el mensaje implícito, la lectura subterránea, todo lo meramente sugerido pues "el microcuentista propone y el lector dispone"[30].

Además de todas estas características técnicas, durante el último cuarto de siglo el microrrelato ha desarrollado otros patrones formales. A ellos me voy a referir usando uno de los procedimientos de la sinécdoque: una parte para representar el todo, o sea, que voy a recurrir al análisis de un corpus textual concreto.

---

28. Véase la conversación con Erna Brandenberger recogida en sus *Estudios sobre el cuento español contemporáneo*, Madrid, Editora Nacional, 1973, pág. 139.

29. "Repertorio de los cuentos de Antonio Pereira", *Lucanor*, 2, diciembre de 1988, pág. 70. Es una frase que aplica al cuento y que con más motivo podemos trasladar al microrrelato.

30. La frase se debe a Luis Britto García, "Maximanual del minicuento", *op. cit.*, pág. 26.

Tiene razón Clara Obligado cuando piensa que escribir una novela puede ser una tarea menos ardua que redactar una colección de historias mínimas[31]. De hecho, un autor de microrrelatos como el argentino Raúl Brasca confiesa que escribir un cuento le cuesta tanto como una microficción irreprochable y se lamenta de lo difícil que resulta encontrar un libro de este género que sea parejo[32]. Son de envidiar el ingenio y la imaginación de escritores que han publicado varios libros de microficciones. Entre ellos se cuenta Juan Pedro Aparicio, cuya obra me va a servir de guía en mi recorrido.

Su primer microrrelato, "El presentimiento" se incluye en su libro de cuentos *El origen del mono* (1975; 2ª ed. revisada 1989). Los ha publicado, también, en algunas revistas como *Quimera*[33] y, más recientemente, en *Fábula*[34]. Los encontramos bajo el título *Palabras en la nieve. [Un filandón]* (2007), que es una recopilación de minicuentos de autores leoneses (Juan Pedro Aparicio, Luis Mateo Díez y José María Merino) y reunidos en dos títulos complementarios: *La mitad del diablo* (2006) y *El juego del diábolo* (2008). En ellos, la disposición de los textos viene determinada por una voluntad previa de componer un conjunto organizado y no un mero añadido de microrrelatos. En esta postura, se desvela una de las claves de estos dos libros: el propósito lúdico. Veamos cómo.

Encabeza *La mitad del diablo*, una breve explicación de las razones del título: la intención primera, luego desechada, de escribir 333 microrrelatos, puesto que es la mitad del número del Maligno, el 666. En el prólogo de *El juego del diábolo* declara que este nuevo volumen forma con el anterior un "diavolo" y un "diábolo". Es decir, jugando con la homofonía:

a) . por ser *diavolo* diablo en italiano, forma con el primer libro publicado, un diablo completo.

---

31. *Vid*. "Breve historia de *Por favor, sea breve*", *Quimera*, 222, noviembre de 2002, pág. 42.

32. Neus Rotger, "Entrevista a Raúl Brasca", *Quimera*, 257, mayo de 2005, pág. 46.

33. En el nº 257, mayo de 2005, págs. 57-58.

34. En el nº 23, otoño-invierno de 2007, págs. 30-40.

b) . Ambos completan un "diábolo", ese juguete consistente en dos conos que se unen por su parte más estrecha.

Gráficamente, nos explica con un dibujo qué libro forma la mitad izquierda y cuál la mitad derecha del juguete. Primer aviso para navegantes: nos embarcamos en una lectura gozosa porque afronta los temas despojándolos de tonos solemnes. Entre otras cosas, nos vamos a divertir.

Las señas de identidad de un libro de microrrelatos no se limitan a los textos de sus páginas. Se reconocen, también, en el título. *La mitad del diablo* no solo apela al juego numérico que nos explica Aparicio en el prólogo. En cada microrrelato, pequeño *diavolo,* nos ofrece el autor la mitad; la otra mitad debe completarla el lector, es esa parte usurpada por la elipsis. Otra seña de identidad se manifiesta en la disposición del orden interno. En el volumen de 2006, los microrrelatos van disminuyendo en número de palabras, mientras crece la numeración de los textos, hasta llegar al más breve posible: el último es solo un título y un pronombre. En el libro de 2008, se invierte la tendencia: del más breve –una línea– al más extenso –página y media–. Este juego con la disposición creciente o decreciente de los textos lo encontramos en otros narradores como Hipólito G. Navarro que compone en *Los tigres albinos* (2000) un "libro menguante". También Clara Obligado ordena los textos de su antología *Por favor, sea breve* (2001) siguiendo esta misma idea.

Todo libro de microrrelatos repasa los temas prioritarios y el patrimonio de referencias culturales de su autor. En el plano del contenido, el microrrelato aspira a ese ideal que Cortázar definió para el cuento:

> escoger un acaecimiento real o fingido que posea esa misteriosa propiedad de irradiar algo más allá de sí mismo, al punto que un vulgar episodio doméstico [...] se convierta en el resumen implacable de una cierta condición humana, o en el símbolo quemante de un orden social o histórico[35].

35. Julio Cortázar; "Algunos aspectos del cuento", *La casilla de los Morelli*, Barcelona, Tusquets, 1988[4], pág. 139.

En los libros de Aparicio, como no podía ser de otra forma, Satanás, figura del imaginario colectivo, asoma en varios microrrelatos enseñándonos sus múltiples caras o máscaras. La primera, de todos conocida, la del ángel rebelde que se encara con Dios, en giro humorístico, parodiando la tradición –constante esta en nuestro autor y de sistemática aparición en las colecciones del último cuarto de siglo–, se convierte en "El primer constitucionalista". Otro recurso muy aprovechado por Aparicio se fundamenta en la inversión de los mitos o la reescritura de textos reconocibles por el lector. Pues bien, otro microrrelato nos presenta a un Luzbel vencedor en su enfrentamiento con Dios ("Satán") y, ya Señor del universo, domina el mundo con una voracidad sin límites ("La sed del diablo"), lo cual explica muchas cosas.

Es el caso de una institución eclesiástica, la Inquisición, regida por principios demoníacos y cuyas tropelías va denunciando Aparicio, desde la irracionalidad de los inquisidores ("Lógica") a terribles torturas ("Estar vivos") y ejecuciones ("Después"). Aun tratándose de asuntos de gran intensidad dramática, no falta el tono humorístico ("Más", "La redención") que, sin quitar relevancia al tema, permite una mejor correspondencia con el lector.

En este mismo ámbito del análisis histórico-social, Aparicio repasa nuestra historia reciente: la guerra civil, la posguerra y la dictadura, épocas de las que se recuerdan asesinatos en ambos bandos, fusilamientos, una educación ideológicamente dirigida o el arrimo al poder para escalar social o profesionalmente. Sobre estos que podrían ser tópicos, un mero lugar común, el autor encuentra un punto de vista propio gracias a historias conmovedoras y originales planteamientos. La suma de las fotografías que los textos van presentando nos permite reconstruir el "ambiente moral" de aquella sociedad cainita. Dos microrrelatos me sirven para justificar estas afirmaciones: "Mi nombre es ninguno" y "Remordimientos". Los selecciono, además, porque me dan pie para señalar otro rasgo inherente al género y del que Aparicio nos ofrece sobradas muestras: la importancia del título, parte fundamental del relato, pues en ocasiones lo complementa, y, en otras, encierra la clave para interpretarlo. En el primero se nos explica que, en terribles circunstancias, "el sentimiento de pertenencia

a un colectivo se impone a la pulsión individual"[36]. Por eso, entre los prisioneros republicanos que esperan la ejecución, se van intercambiando los nombres con el fin de no destapar al cobarde que puede deshonrarlos. Este precisamente sobrevive, pero queda condenado a perder la identidad; su nombre es ninguno. En el segundo, un catedrático de universidad, que lo es por su proximidad a la dictadura, debe soportar en sus clases la mirada cínica y desafiante de un alumno. Es una visión, la encarnación de sus remordimientos. El título sintetiza la intención del texto.

Un buen microrrelato se fundamenta, como he explicado ya, en la selección de una historia o anécdota preñada de sentido y en verbalizarla con un número de palabras inversamente proporcional a la amplitud de su significado. Estos dos libros llevan a la práctica este principio teórico y cuando se quiere criticar la educación escolar en la posguerra, maleada por intereses ideológicos, basta con un título, "El maestro nacionalista" y tres líneas: "Los nuevos niños a su cargo tenían tal virginal ignorancia que cayó en la tentación de enseñarles que el Norte era el Sur y que el Este era el Oeste"[37]. Es rotundo y suficiente. Este interés por los oscuros tiempos de la Inquisición, por criticar la intolerancia religiosa y por desvelar la intrahistoria de la España posbélica es un importante punto de intersección entre Juan Pedro Aparicio y otro gran autor de microrrelatos, José Jiménez Lozano. El autor abulense analiza las múltiples aristas de estos temas en sus excelentes colecciones *El cogedor de acianos* (1993) y *Un dedo en los labios* (1996)[38].

Y del pasado a las miserias del presente, reflejadas en una serie de motivos con los que Aparicio logra una perfecta empatía con el lector: el atentado contra las Torres Gemelas ("El tránsito"); la construcción incontrolada ("El trino"); el precio de la vivienda que nos obliga a vivir en espacios minúsculos ("El precio de la vivienda"); la mercantilización de la sociedad ("Consumidores de setas"). No falta

36. *La mitad del diablo*, *op. cit.*, pág. 14.

37. *El juego del diábolo, op. cit.*, pág. 24.

38. Sobre estos dos libros, se puede leer mi artículo "Todo con muy poco o los microrrelatos de Jiménez Lozano", *Quimera*, 222, noviembre de 2002, págs. 36-38.

la indignidad de la clase política que dice necesitar del aliento de las masas (léase el divertidísimo "El público") pero se acomoda a las circunstancias tan bien como un líquido al recipiente que lo contiene; ni la usura, verdadero motor social, bien por parte de los ciudadanos, si pueden, o bien por parte del Estado vía impuestos ("El precio de la vivienda"). Resulta gratificante el juego con lo políticamente incorrecto como la ironía con que despacha el tema de la "cuota femenina" ("El turno de la astronauta", "Políticamente incorrecto").

Además de la reflexión histórico-social, Aparicio visita los lugares clásicos de la literatura, los temas universales, para enfocarlos desde una mirada siempre inteligente o desde un punto de vista insólito, a veces irónico o paródico. Ideas o realidades trágicas o trascendentes como la muerte o el más allá, se maridan con el humor o el absurdo, que todo lo relativizan. Entonces, el contraste, la paradoja entre la categoría existencial del fondo y el tono humorístico en la forma es meramente aparente, pues significa un modo de ver todo lo humano desde una aguda y sorprendente perspectiva. Así el "*¿Ménage a trois?*" que titula un microrrelato es el suicidio colectivo de dos novios que acaban de casarse y del cura que los casó. En "Tres mujeres", la Muerte visita a don Zacarías que, a pesar de sus muchos años, le reprocha la visita porque solo se ha acostado con tres mujeres, a lo que la Muerte responde de forma jocosa, dándole la vuelta a la perspectiva masculina: deja en el mundo a tres mujeres privilegiadas.

En el otro gran tema literario, el amor, Juan Pedro Aparicio desmonta todos los tópicos. Como consecuencia, el "Polvo enamorado" quevediano son las cenizas de dos jóvenes a los que no les habían dejado mantener relaciones, derramadas y mezcladas en el suelo. Igualmente ingeniosas e irónicas son, desde su mirada descreída, las definiciones del amor ("Amor") y la felicidad conyugal ("Felicidad conyugal"), su visión del matrimonio ("En la riqueza y en la pobreza"), de las relaciones extramatrimoniales ("La cadena") o de las justificaciones de un violador ("Chollos"). Los microrrelatos se convierten en una parodia de todas las almibaradas tradiciones literarias ("Amor exprimido").

La mitad del diablo y *El juego del diábolo* desarrollan otros ejes temáticos por los que el autor demuestra preocupación y alrededor

de los cuales va girando hasta completar una suma de perspectivas. Es el caso del poder y de las estrategias de que se sirve con el fin de someter las voluntades, requisito imprescindible para perpetuarse. Uno de los microrrelatos más conmovedores, "El revolucionario", plantea ese dilema ético universal: el sometimiento o la resistencia frente a la presión que todo poder ejerce. Este microrrelato logra el objetivo más difícil –no sobra ni falta una palabra–, y tras leerlo se nos revela cuál es la esencia del héroe: es el hombre que renuncia a lo fundamental, sus hijos, para emplear su vida en derrocar a un tirano. En este caso, opta por un formato próximo a la parábola; en otros, muestra un caso sacado de la actualidad. La conclusión resulta siempre escalofriante: el poder, máscara diabólica, se mide por las vidas que quita; se arroga la facultad divina de disponer de las vidas ajenas. De esta forma se explica que un gobernador prefiera permitir una ejecución a conceder el indulto a un condenado a muerte ("La medida del poder").

Sumisión o rebelión. La resolución del dilema no puede ser más pesimista. La revolución es una utopía, pues, citando a Aparicio, "un círculo es igual a otro círculo, o lo que es lo mismo: todo poder es igual a sí mismo"[39]. El precio de la libertad resulta tan elevado que, en ocasiones, hay quien elige las cadenas ("¡Vivan las *caenas*!"). Un microrrelato lo sintetiza en una línea más un título irónico. "Inadaptado": "Decía no a los poderosos y sí a los débiles. Enseguida la muerte vino a por él"[40].

A esto se suma otra idea insistente: el hombre parece estar hecho para la guerra. Un germen autodestructivo, belicoso, instalado en su misma esencia, provoca una discordia inacabable ("El misil", "Vacunas"). Un título resume esta concepción antropológica: "No fue posible la paz". Cualquier nimiedad se convierte en motivo de discordia, no se admite la pluralidad de percepciones ante una misma realidad. Por eso, concluye este significativo texto con la alusión a la figura que creó el dibujante W. E. Hill, en 1915 –"Mi esposa y mi

39. Juan Pedro Aparicio, "El círculo de Zapata", *¡Ah, de la vida!*, *op. cit*., pág. 45.

40. *La mitad del diablo*, *op. cit*., pág. 14.

suegra"–, en la que unos identifican la cara en escorzo de una joven elegante y otros el perfil de una vieja horrible. Ambas imágenes posibles y ambas antitéticas. Si se tiene una mirada excluyente, se genera un conflicto irresoluble.

La evolución histórica podría interpretarse como involución ("Un maestro de Cuernavaca (México) a sus alumnos") pues nuestra caricatura, como colectivo, no es otra que la de un "gusano que aspira a convertirse en mariposa"[41]. El absurdo se ha instalado en el meollo de nuestro funcionamiento como grupo social. Somos personalidades aquiescentes, con los sentidos embotados. Aparicio encuentra situaciones o historias que van mucho más allá de su significado literal: un cartero al que ascienden por no escribir cartas ("El cartero") o el brillante Julianín, tachado de loco por las autoridades universitarias y locales, solo por formular preguntas inteligentes tras una conferencia, que ponen en un aprieto a un laureado escritor ("Preguntas inteligentes"). Se comprende, tras todo lo dicho, la máxima ironía de Aparicio en el microrrelato que cierra *La mitad del diablo* y que es el más breve de cuantos ha escrito:

> Luis XIV
> YO[42].

Estos microrrelatos nos ofrecen otras pistas sobre la concepción del mundo de su autor, a través de las que podemos considerar respuestas imaginativas a cuestiones filosóficas: qué significamos en la inmensidad del cosmos ("Criaturas"); las dudas irresolubles sobre la existencia del más allá ("Dudas eternas"); los límites confusos o las interferencias entre la realidad, la imaginación y el sueño ("Las últimas dos balas", "Ataque al corazón", "El arreglo"); la esencia de la soledad ("La soledad"); la fuga imposible del dolor real ("El chachachá del tren"); la libertad o la predestinación ("La partida") o una nueva vuelta de tuerca al tópico de la vida es sueño ("El sueño"). Todos los temas comparten una constante: el humor desaloja la gravedad, sin restar un ápice ni a la profundidad, ni a la importancia

41. "Memoria", *El juego del diábolo, op. cit.*, pág. 43.
42. *La mitad del diablo, op. cit.*, pág. 163.

de lo que se trata. Los mejores microrrelatos metafísicos actuales se ajustan a las precisas observaciones de Raúl Brasca:

> En esta literatura campea una burla sutil de las afirmaciones metafísicas que otros han hecho y la implícita descalificación de las propias, en las que la enormidad de las soluciones propuestas protege al autor de la ridícula gravedad de los metafísicos autocomplacidos[43].

Queda demostrado que la diversidad, por lo que respecta al contenido, forma parte de la sustancia de este género. En efecto, los volúmenes de microrrelatos del último cuarto de siglo nos desvelan las múltiples perspectivas desde las que sus autores indagan sobre la problemática histórico-social y los *topoi* de la tradición literaria. A esto se suma otro motivo recurrente, la autorreferencia, la reflexión sobre el sentido del hecho literario. Véamoslo en el caso de los dos volúmenes que nos ocupan.

Aparicio propone una definición de la esencia de lo artístico a través de la voz del narrador del microrrelato titulado "La síntesis":

> el arte es un misterio y un milagro, pues no solo recrea la vida al representarla, sino que también compite con ella, creando, cuando es verdadero, una realidad paralela y superior, síntesis a un tiempo de la propia vida y de su representación[44].

Es decir, partiendo del supuesto de que la literatura es una forma superior del conocimiento, cuando el escritor interpreta la realidad desde su percepción singular, crea un mundo con entidad propia, que intensifica y destila esa vida que es su punto de referencia[45]. Es

---

43. Raúl Brasca, "El microcuentista demiurgo", *Quimera*, 211-212, febrero de 2002, pág. 30.

44. *La mitad del diablo, op. cit.*, pág. 37.

45. Asunción Castro Díez analiza la visión que Juan Pedro Aparicio tiene sobre su trabajo como narrador en "La poética de Juan Pedro Aparicio, una propuesta posmoderna", en *La narrativa de Juan Pedro Aparicio*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2002, págs. 257-267.

tal el poder de la imaginación, que suple con creces las carencias de la realidad, hace posible lo que la lógica se obstina en mostrarnos como imposible ("Rememoración final"). Aún más. No solo el arte es una suplantación de la vida sino "una vida paralela en la que la vida real" se convierte en "sustancia de eternidad mediante la forma artística" ("La vida en el lienzo")[46]. Aquí radica el portentoso don de la palabra. Aparicio se refiere metafóricamente a su poder en el microrrelato

> La amenaza
>
> En lo más profundo del océano hay un pez que piensa. Todavía no ha inventado la palabra. Cuando lo haga dará instrucciones para terminar con el hombre[47].

Como consecuencia de esta concepción de la literatura, los personajes cobran vida autónoma, pueden rebelarse contra su creador pues sostienen voz e ideas propias, no son manipulables. En estos microrrelatos se multiplican los Augusto Pérez que plantan cara al escritor ("Tomar partido", "La sombra de la dicha", "Apocamiento sincero"). La autonomía de los personajes respecto a su creador es un cuestionamiento de los límites entre realidad y ficción, cuyos planos se entrecruzan de forma paralela al desvanecimiento de las sutiles fronteras vigilia-imaginación-sueño.

Pasemos ahora de lo creado al creador. Aparicio recalca los deseos obsesivos de la profesión: pervivir en el futuro, escribir para la posteridad, sobrevivir en las obras. Para conseguir esta máxima aspiración todo vale, como ese personaje que llega a extirparse los ojos con tal de llegar a ser el mejor contador de historias ("El ciego que contaba historias"). Como no podía ser de otro modo, muchos escritores, siguiendo la tradición fáustica, venden su alma al Diablo a trueque de convertirse en los mejores de todos los tiempos, o lo que es lo mismo, escribir una novela superior al *Quijote* ("El amor de los dos tuertos") o, al menos, averiguar lo que en el futuro se opinará sobre

46. *La mitad del diablo, op. cit.*, pág. 109.
47. *El juego del diábolo, op. cit.*, pág. 26.

su creación ("Criatura de Max Beerbohm"). El Maligno les concede el deseo pero constatan lo que ya todos sabemos: la calidad y la fama a veces siguen caminos dispares ("El reconocimiento").

En estos textos, Aparicio desacraliza la figura del escritor y retrata con dureza las miserias del entorno literario en el que pululan políticos, periodistas, profesores, editores y críticos. Dos microrrelatos significativos sintetizan su denuncia. En "La ovación más grande", un escritor, al recibir el Premio Nobel, siente tentaciones de decir por primera vez lo que realmente piensa, pero vuelve a ser incapaz de hacerlo precisamente porque su actitud complaciente y aduladora y su literatura acomodaticia han sido los méritos que le han permitido llegar hasta allí. El otro microrrelato al que me refiero lleva en el título la síntesis de su intención: "Muladar de esperanzas". En eso se ha convertido la sagrada institución literaria. Un escritor brillante caerá en declive si carece del favor mediático. No la calidad sino los medios de comunicación y una crítica a veces veleidosa, son quienes garantizan el éxito o la supervivencia de un escritor ("El mejor").

En la dinámica de la recepción literaria, parece existir un condicionamiento previo de mucho peso: la presión del grupo de "expertos" a la que se sucumbe con facilidad. Se percibe lo que otros han anticipado; el papanatismo en este ámbito parece muy contagioso. En el título de un microrrelato podemos encontrar un bonito eufemismo: "Seducción colectiva". El dardo que lanza este texto viene muy a propósito de lo que acabo de reseñar:

> SEDUCCIÓN COLECTIVA
>
> El gran ídolo dijo: "Yo". El pequeño ídolo dijo: "Tú". Los demás dijeron: "Él". El gran ídolo añadió: "He hablado". El pequeño ídolo añadió: "Has hablado". Los demás dijeron: "Ha hablado". Y todos: "¡Obra maestra!"[48].

Como he explicado más arriba, *La mitad del diablo* y *El juego del diábolo* se presentan al lector como complementarios. Además

48. *Ibid*., pág. 36.

del juego lingüístico que encierra el título y la presencia de Satanás que asoma en algunos de ellos, varios factores establecen paradigmas de relación entre textos de temática tan variopinta. Es el caso de un rasgo de estilo que recorre los dos volúmenes: el humor irónico, caricaturesco o paródico. Además, en el último volumen publicado, se introduce un factor vertebrador: la autoficción. El escritor Juan Pedro Aparicio se convierte en personaje de algunos textos: "El atasco", "Una pesadilla recurrente", "Metaliteratura" y "Final". Todos ellos formarían un conjunto que algunos estudiosos han llamado "microrrelatos integrados" o "ficción integrada"[49]. En estos títulos va dando cuenta, con tono burlón, de sus dificultades en el proceso de escritura, los momentos de crisis de inspiración que le impiden completar los 333 relatos cuánticos que formarán *La mitad del diablo*. Pero como este es un libro ya publicado, el lector entiende el guiño, o sea, la alusión al libro que estamos leyendo, *El juego del diábolo*.

Otra nota común del género en último cuarto de siglo que Aparicio maneja con frecuencia, relacionada con ese pilar estructural que es la elipsis, consiste en la referencia a otras obras literarias de muy variada procedencia e intención, sobre las que el microrrelato establece una parodia o una variante. Para su comprensión, el universo cultural del autor debe mantener una correspondencia con el universo cultural del lector, pues este debe reconocer el modelo para que pueda producirse el efecto paródico. Aparicio ha manifestado su gusto por "una cierta parquedad informativa" con el objeto de "acrecentar el disfrute del lector; hacerle partícipe de la autoría del libro a través de una lectura en la que se le exige un esfuerzo de complementación [...]"[50]. Ese esfuerzo, gracias al cual se realiza plenamente el texto, se refiere, entre otras cosas, a la materia informativa que debe suplir el lector a partir de su cultura literaria. Cabe añadir que, para una correcta valoración de la intertextualidad, basta con recordar la

49. *Vid*. David Lagmanovich, "Microrrelatos", *Quimera*, 263-264, noviembre de 2005, pág. 63 e Irene Andres-Suárez, "Tendencias del microrrelato español", *op. cit*., pág. 660.

50. Juan Pedro Aparicio, "De la materia oscura a la Gran Bruma", *Leer*, 84, julio-agosto de 1996, pág. 18.

"sentencia" de José María Merino: "Las buenas ficciones mínimas pueden recordar notablemente a los abuelos, pero jamás deben tener sus mismos rasgos"[51].

El juego del diábolo comienza con una reescritura del famosísimo microrrelato de Monterroso "El dinosaurio". Lleva por título "Desayuno"

> DESAYUNO
> Cuando regresó, el funcionario seguía ausente.

Aunque el texto de Monterroso algunos escritores no lo consideran especialmente relevante[52], se ha convertido en un clásico que ha servido como referente a multitud de microrrelatos. Han escrito su versión, entre otros, Nuria Barrios ("Cuando el dinosaurio abrió los ojos, Spilberg ya estaba allí"); Rodrigo Fresán ("Cuando la novela despertó, el cuento todavía estaba allí); José María Merino ("Al despertar, Augusto Monterroso se había convertido en un dinosaurio. 'Te noto mala cara', le dijo Gregorio Samsa, que también estaba en la cocina"); David Roas ("Cuando despertó, el cobrador de la luz todavía estaba allí") o Care Santos que se atreve con siete variantes en su libro *Matar al padre*. Con razón Hipólito G. Navarro escribe en *Los tigres albinos* que "El dinosaurio estaba ya hasta las narices". Como novedad, el microrrelato de Aparicio, suma dos referencias: junto a Monterroso, el eco del "Vuelva usted mañana", de Larra.

En estos microrrelatos tiene relevancia el conocimiento del lector acerca de textos muy variados, que forman parte de la autobiografía cultural de su autor. Aparicio los somete a un "desmontaje" y una posterior reconstrucción, casi siempre desde el humor y la parodia. Muchos referentes viven en la memoria colectiva, son los que se han

---

51. "Tres sentencias lo mínimo de magistrales", *La glorieta de los fugitivos*, Madrid, Páginas de Espuma, 2007, pág. 217.

52. Me parece significativo el punto de vista de Raúl Brasca: "El defecto de 'El dinosaurio' es, precisamente, que se pasa de polisémico, de manera que acaba no significando nada. Es una buena microficción, sin duda la más breve que contenga todos los elementos que definen el género, pero no creo ni remotamente que sea la mejor microficción de Monterroso", en "Entrevista a Raúl Brasca", *op. cit*., pág. 48.

llamado "cuadros intertextuales"[53]. Estos son algunos integrantes de ese sistema de alusiones:

a) . Cuentos populares.

. "Real solidaridad" está inspirado en el cuento de Andersen "El traje nuevo del emperador". Cambia la focalización pues el punto de vista corresponde al de la reina, y asistimos a un jocoso final en el que ella se desnuda para ser "solidaria" con el rey. En "La noche" se cambia el final clásico de Scherezade: su locuacidad no la salva de la muerte. El rey, prevenido de su habilidad como narradora, "se colocó unos tapones de cera en los oídos"[54].

b) . La Biblia.

. Aparicio invierte los términos de la parábola del hijo pródigo, con lo que pervierte su moraleja final: es el hermano "bueno" quien dilapida el patrimonio familiar ("El hijo pródigo"); nos presenta al resucitado Lázaro recriminando a Jesús el tener que pasar dos veces por el trance de morir ("Nunca segundas partes fueron buenas") y a un Adán de oficio astronauta y una Tierra del tamaño de una manzana ("La tentación").

c) . Clásicos de la literatura universal.

. Por estos microrrelatos desfilan, entre otros, Quevedo ("Polvo enamorado"); Bram Stoker y su *Drácula* ("Matar un vampiro"); Faulkner al que se cita en el título de un microrrelato en el que un personaje vive un conflicto característico de los Estados del Sur y que se ubica en Lot, ese espacio propio de la novelística de Aparicio; Kafka en "El banquete", ubicado en la Universidad de K. a la que se ha trasladado el personaje/narrador/autor para participar en unas jornadas sobre relatos cuánticos; William Golding cuya novela *El señor de las moscas* titula muy acertadamente un microrrelato acerca de la crueldad en el comportamiento social de unos niños que tiene como contrapunto el giro cómico final.

---

53. Es el término utilizado por Violeta Rojo en su *Breve manual para reconocer minicuentos*, Caracas, Fundarte, 1996, págs. 53-61.

54. *El juego del diábolo, op. cit*., pág. 58.

d) . Mitos y lugares comunes de nuestra cultura.

. La barca de Caronte se transmuta a los ojos del personaje en un avión de pasajeros del que decide bajarse (“La barca de Caronte”); un gánster muy cariñoso con su perrita se llama Guido Corleone (“La perrita del gánster”) y don Juan protagoniza “El trino”. En otros microrrelatos se apunta su referente en el título (“El árbol de la vida”, “Carpe diem”) o desarrollan una historia en la que la alusión está implícita: la vida como sueño (“El sueño”) o el “Tu quoque, fili mi” (“Miedo al padre”).

e) . Autores españoles contemporáneos.

. Valgan dos ejemplos: Carmen Laforet y su novela *Nada* (“Nada”) o el pionero Max Aub. El eco de sus *Crímenes ejemplares* se puede oír en algunos microrrelatos de Aparicio (“Amor eterno”).

Finalmente, quiero referirme a otra característica recurrente en el microrrelato del último cuarto de siglo: la presencia de abundantes historias extraordinarias que hacen uso de patrones tradicionales del género fantástico, tanto en los motivos como en las técnicas empleadas para su desarrollo. En el caso que nos ocupa, leemos textos que parten de la tradicional animación de objetos (“La venganza, “Estupor”, “El misterio de Van Gogh”) o de la interrelación realidad-ficción por la que un personaje puede desplazarse de su universo fingido al supuestamente real (“Una película muy aburrida”). Recurre Aparicio a la idea de que la palabra crea –entendido este verbo en su significado literal– el objeto que designa, nombrar implica dotar de existencia (“El orto mudno”).

Lo fantástico se genera, también, a partir del juego con algunas figuras retóricas como las expresiones metafóricas que pasan a ejecutarse en su sentido literal (“La mano”, “Viajero enamorado”, “Cruzar la calle”) o la hipérbole (“El precio de la vivienda”). Bien es cierto que esta última figura es un mecanismo que no solo sirve a la semántica fantástica sino que da pie a microrrelatos muy diversos. Adquiere, en ocasiones, un sentido cómico que enfatiza la desproporción entre la realidad y los términos que la designan o sirve para el distanciamiento irónico del autor respecto a lo que relata al situarlo más allá de los límites de lo verosímil o rozando lo absurdo (“Las minutas”,

"La buena conciencia", "Crisis matrimonial"). Muy ingeniosos son, también, los juegos con frases hechas para invertir su sentido o construir una parodia ("Desamor a primera vista", "El amor es cosa de dos") y los giros finales con efecto sorpresa o una gran dosis de humor ("El encargo", "La comida sin hacer"). De nuevo, la sabiduría de José María Merino nos sirve para resumir el camino seguido por Aparicio en el uso –que no abuso, o sea, mera escritura en serie– de estas técnicas de construcción de microrrelatos: "En el jardín de la minificción hay que precaverse contra la abominación del clon"[55].

Los relatos cuánticos de Aparicio, al tiempo inteligentes y divertidos, muestran bien algunos de los rasgos fundamentales de este género en los tiempos que corren: flexibilidad, uso medido de la elipsis, metaliteratura, intertextualidad y una pluralidad de motivos que van del análisis introspectivo a la notación sociológica. Esta variedad le sirve al autor para enfocar desde múltiples ángulos la realidad, para remover los tópicos y para enfrentarse a todos sus dilemas vitales. Por eso, cuando un buen narrador se acerca a la máxima concisión narrativa, nos regala una visión intensificada del mundo. Desde el punto de vista formal, llama la atención el empleo de técnicas variadas con un propósito común humorístico e irónico. Este tono no funciona como forma de distanciamiento frente a lo narrado sino de lucidez; es decir, es una toma de posición antidogmática frente a la realidad. Recientemente declaraba Juan Goytisolo que uno de los mayores defectos de nuestra literatura es la falta de humor[56]. Pues bien, este género viene a paliar, en la actualidad, esa carencia en nuestra tradición literaria.

En una futura historia de la narrativa española en este cambio de siglo, el microrrelato deberá tener su propio lugar, un espacio bien definido que se ha ganado ya la valiosa producción de la que venimos disfrutando desde hace más de dos décadas. Muchos títulos publicados en el último cuarto de siglo confirman aquella máxima del maestro Chéjov: la brevedad es hermana del talento.

---

55. "Tres sentencias lo mínimo de magistrales", *op. cit.*, pág. 217.

56. Entrevista en el *El Cultural,* 4-10 de septiembre de 2008, pág. 15.

"LA IMAGINACIÓN ES UN LUGAR EN EL QUE LLUEVE". PRIMERA APROXIMACIÓN A LOS MICRORRELATOS DE RAFAEL PÉREZ ESTRADA

Fernando Valls
Universidad Autónoma de Barcelona

A pesar de la frecuente presencia de Rafael Pérez Estrada (1934-2000) en las mejores antologías españolas e hispanoamericanas dedicadas al microrrelato[1], me parece que la obra de este autor no ha sido aún lo bastante estudiada por los especialistas del género. Sus microrrelatos, concepto que –por cierto– nunca empleó, forman parte de lo que la crítica circunscribe dentro del *tercer periodo de su producción*[2], en el que predominan las formas narrativas breves, que

1. *Cfr*. Antonio Fernández Ferrer (ed.), *La mano de la hormiga. Los cuentos más breves del mundo y de las literaturas hispánicas*, Madrid, Fugaz, 1990, pág. 358; Raul Brasca (ed.), *Dos veces bueno 3. Cuentos brevísimos de América y España*, Buenos Aires, Desde la gente, 2002, pág. 81; Raúl Brasca y Luis Chitarroni (eds.), *Textículos bestiales. Cuentos breves de animales reales o imaginarios*, Buenos Aires, Desde la gente, 2004, págs. 29, 51 y 89; Benito Arias García (ed.), *Grandes minicuentos fantásticos*, Madrid, Alfaguara, 2004, págs. 71, 230; David Lagmanovich, *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico*, Palencia, Menoscuarto, 2005, págs. 194-198; Raúl Brasca (ed.), *De mil amores. Antología de microrrelatos amorosos*, Barcelona, Thule, 2005; págs. 56 y 134; Aloe Azid [José Díaz] (ed.), *Mil y un cuentos de una línea*, Barcelona, Thule, 2007, págs. 15, 18, 31, 33, 46, 53, 56-58, 63, 76, 77, 79, 80, 85-93, 112-118, 121, 122, 126-129, 134, 146, 148, 149, 152, 158, 175, 178, 190, 192, 194, 195, 208-210, 213, 216, 217, 242, 248-252, 257, 258, 280, 287, 289, 308-312, 318-320 y 339.

2. *Vid*. Rafael Pérez Estrada, *Cosmología esencial*, Barcelona, DVD, 2000. Edición de José Ángel Cilleruelo.

junto a la poesía, se cuentan entre lo más afortunado que escribió. En el epílogo que añade a *La sombra del obelisco*, obra con la que inicia el citado periodo, y en la que me voy a centrar, entiende "la *Pasión de lo Breve*" (en cursiva y con mayúsculas lo escribe él) como unas narraciones en las que se produce "la máxima concentración de la poesía y del pensamiento"[3]. Confiesa, además, que las imágenes, a veces, le han sido de ayuda para poner en orden las ideas; así como las dudas sobre si el tratamiento formal de estas piezas, debería servirse "de un aparato poético, o simplemente narrativo". Con el tiempo, confiesa haber superado esa dicotomía entre lo lírico y lo narrativo, de la misma forma que se declara "un descreído en la eficacia aislada de los géneros literarios", que –precisa– "existan o no, su utilización debe ser múltiple y acumulativa". Pero en el caso de que la novela sea un género, apunta, textos tan distintos como "La uña", de Max Aub, un clásico microrrelato; el testimonio de la rosa, en el célebre poema en prosa de Coleridge; o las narraciones que componen su libro, concluye, "son desde luego novelas". En suma, lo que pretende decirnos Pérez Estrada es que si la novela "se pesa y se mide", y tiene normas estrictas, no existe; pero si sus normas no son tan estrictas, textos como los suyos pueden ser tachados de novelas, puesto que las formas breves, para tener un curso real, deben ser tan libres en su concepción, como las novelas. Concluye el breve pero sustancioso epílogo recordando que ha encontrado en Calvino, en sus *Lezioni americane* (1985), lo mismo que él buscaba:

> sueño con inmensas cosmogonías, sagas y epopeyas encerradas en las dimensiones de un epigrama. En los tiempos cada vez más congestionados que nos aguardan, la necesidad de literatura deberá apuntar a la máxima concentración de la poesía y del pensamiento[4].

3. *Vid. La sombra del obelisco. Novelas,* Madrid, Libertarias, 1993, págs. 187 y 188 (Reed. Madrid, Espasa Calpe, 2002). (En adelante las citas de esta obra se incluirán en el texto con la abreviatura *SO* y la página).

4. De la edición española: Italo Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Siruela, 1989.

Lo curioso, sin embargo, es que hacia 1920 Juan Ramón Jiménez había defendido ideas similares, e incluso en 1924 llegó a anunciarse en la revista *España* su libro *Cuentos largos*, que lamentablemente nunca apareció en vida del autor, un volumen que iba a estar compuesto por prosas narrativas breves, las que hoy conocemos como microrrelatos[5].

Pero volvamos a Pérez Estrada. Como ocurre en el caso del poeta onubense, sus relatos aparecen preñados de lirismo, sin que por ello carezcan de narratividad, componente que olvida el autor al describirlos. De hecho, podrían leerse también como si de las anotaciones de un diario singular se tratara. En ellas, impera lo fantástico y reina la metáfora, el símbolo y la alegoría. Cuando son auténticas, apunta el autor, "tienen las metáforas la belleza de ciertas plantas carnívoras, y pueden, de inmediato, cautivar a quienes las reciben"[6]. No en balde, continúa, "no se puede salir con las palabras, siempre te comprometen". Buena prueba de esto último es el subtítulo que el editor le puso a *La sombra del obelisco*, tachándolas de "novelas" sin permiso del autor, nos imaginamos que con el fin de vender mejor el libro, lo que parece ser que le molestó a Pérez Estrada. Sea como fuere, sin duda el editor debió agarrarse al epílogo comentado, donde el autor les daba esa denominación[7].

Dos libros de microrrelatos ha dejado Rafael Pérez Estrada, *La sombra del obelisco* (1993) y *El domador* (1995)[8], en unos años en los que el género empezaba a despegar en España, pues de 1993 es también el extraordinario *Los males menores*, de Luis Mateo

---

5. *Vid*. el prólogo de Teresa Gómez Trueba a su ed. de Juan Ramón Jiménez, *Cuentos largos y otras prosas narrativas breves*, Palencia, Menoscuarto, 2008, págs. 10 y ss.

6. *Vid*. Rafael Pérez Estrada, *El ladrón de atardeceres*, Barcelona, Plaza & Janés, 1998, pág. 33. Selección de José Ángel Cilleruelo.

7. En 1969 publicó su segundo libro, con el título de *Obeliscos*, El Guadalhorce, Málaga. Ed. de Ángel Caffarena.

8. *El domador. Narraciones poéticas*, Madrid, Huerga y Fierro, 1995. Casi ninguno de los microrrelatos aparece titulado. Para poder referirme a ellos de manera más práctica les he dado un título que figura entre corchetes, entresacado de lo que dice el autor en el texto. (En adelante las citas de esta obra se incluirán en el texto con la abreviatura *DOM* y la página).

Díez. *La sombra del obelisco* está compuesto por dos secciones y un sustancioso epílogo. Las piezas de la parte inicial aparecen bajo la denominación de "Novelas"; mientras que el título de la segunda vale también para todo el libro. Así, título y subtítulo del volumen coinciden, además, con las dos divisiones del conjunto. La *sombra*, claro está, remite a un clásico motivo de lo fantástico, al que después volveremos; mientras que *Obeliscos* es la denominación que le dio el autor a su segundo libro[9]. Pero, a su vez, la segunda parte del libro está compuesta por quince textos: un prólogo, trece "sombras" y un "cuarto oscuro". El motivo del *obelisco* lo encontramos en "La elección (primera sombra)" (*SO*, 157 y 158), pieza en que se cuenta la visión de un individuo, quien –tras atravesar una puerta, un umbral, "donde lo inesperado tiene su geografía"– se encuentra con un joven desnudo sostenido por un obelisco, mientras el narrador observa "la sombra de aquella eréctil construcción". Pronto se percata de que la víctima es un ángel y justo cuando va a elegirlo y liberarlo, pues siente esa absurda necesidad ("como si hubiera incompatibilidad o posibilidad de comparación entre la nobleza del cuerpo y la elegancia de un pórfido hecho vertical"); se presenta un guerrero a caballo, con un arco, en cuya flecha está escrita la palabra "olvido". El guerrero mata al ángel con alas de púrpura, "hermoso mártir", y de un tajo de su espada corta el obelisco, símbolos ambos de la juventud, la intimidad y la alegría. Todo ello aparece como un sueño simbólico, remitiéndonos seguramente a los deseos, a secretas aspiraciones del autor. Así, el joven y hermoso ángel se describe como "pájaro y cristal; palabra y brisa", que "tenía algo de rosa en los primeros días de otoño".

De lo que no cabe duda es de que el escritor malagueño se mueve en un mundo personal e inconfundible cuyas imágenes más conspicuas podrían emparentarlo con Botticelli, el surrealismo, Max Ernst, René Magritte, Giorgio De Chirico y Luis Buñuel, por no ha-

9. *Op. cit. Vid.*, además, el comentario que le dedica José Infante, "Rafael Pérez Estrada, un heterodoxo", en VV.AA., *El levitador y su vértigo*, Madrid, Calambur, 1999, págs. 157-159, donde llama la atención sobre la aparición de lo angélico, el tema de Narciso, el sentido totalizador de lo erótico y del humor poético, que tanto protagonismo tendrán en su obra posterior.

cer interminable la lista. Pero vayamos por partes. Empecemos por Botticelli, según se observa en "[La muchacha perseguida por los perros]" (*SO*, 148), una pieza inspirada en la "Historia de Nastasio degli Onesti" (1483). Los hechos provienen del *Decamerón* y aparecen contados como si de una tira de cómic se tratara, puesto que el artista italiano del *Quattrocento* los relata en cuatro telas. Las tres primeras se conservan en El Prado, mientras que la cuarta se halla en manos de un coleccionista privado suizo. En el primer cuadro, el joven noble Nastasio pretende casarse con Paola Traversari, de quien está enamorado, pero ella lo rechaza. Mientras pasea triste por el bosque, aparece una mujer desnuda que huye desesperada de un jinete y su jauría. En el segundo, los perros alcanzan a la mujer y el caballero la destripa, ofreciendo sus entrañas a los animales. Pero la mujer vuelve a levantarse y la tortura se reanuda… El caballero, por su parte, le cuenta a Nastasio que la crueldad de Paola ante sus requerimientos amorosos provocó su suicidio y el tormento eterno de ambos. En la tercera tela, Nastasio, impresionado, convoca a sus familiares a un banquete en el mismo bosque donde observó la terrible caza, en el transcurso del cual vuelve a repetirse la persecución, espantando a los presentes con tan terrible escena. Así, cuando Nastasio les relata la historia de Paola, esta se conmueve y acepta ser su esposa. Y en el último cuadro se nos muestra el feliz desenlace, con las bodas.

> Era la calle y charlábamos intensamente de matemáticas y de ciencias numéricas. La discusión ocupaba el tiempo de la tarde. De repente se oyeron voces y ladridos: jaurías de perros hostigaban a alguien. Era una muchacha. Pudorosa y desnuda huía perseguida por los perros terribles, y me sentí impotente para defenderla, dejándola escapar cuando ya un mastín desgarraba su carne.
>
> Desde aquel día vivo para el olvido, y rechazo cuantas cosas conciernen a los números. Mis horas y los sueños los ocupa una mujer que huye. Como en el cine negro, la luna es un potente reflector señalando a las bestias el trazo de la fuga.

Pero, nuestro autor no se limita a reproducir la historia de Bocaccio y Botticelli. Para empezar, la cuenta en solo dos partes, prescindiendo

de toda moraleja. Así, lo que primero fue contado en clave literaria por Bocaccio, y luego pictórica a cargo de Botticelli, ahora se nos relata como si de una escena cinematográfica se tratara. En concreto, el narrador recuerda que, una tarde, mientras paseaba acompañado, charlando de matemáticas, vieron cómo una jauría de perros hostigaba a una muchacha, que huía desnuda por la calle, y que sintiéndose impotentes para defenderla, observaron que su carne era desgarrada por un mastín. Confiesa el narrador que la visión lo impresionó tanto que, desde entonces, intenta olvidarla, rechazando todo lo que tenga que ver con los números. Pero no lo consigue, y vigilia y sueño lo ocupa siempre esa mujer que huye, mientras que, según ocurre en el cine negro, la luna actúa como un reflector que señala a las bestias el camino de la fuga.

También encontramos en su obra ecos del surrealismo, como han repetido quienes se han ocupado con más detenimiento de su obra, de lo que sería claro ejemplo el ojo parpadeante que nace en la mano. Sin que falten referencias, tanto en sus trabajos literarios como en los gráficos[10], a Max Ernst, a la mujer y el hombre-pájaro, según sucede, por ejemplo, en "[La secta de los hombres-pájaro]" (*SO*, 101), cuyo antecedente bien podrían ser las *novelas en imágenes* del artista, historias en *collage* que realizó Ernst durante el periodo de entreguerras, compuestas por *La mujer de 100 cabezas* (1929), *Sueño de una niña que quiso entrar en el Carmelo* (1930) y, la más conocida, *Una semana de bondad o los Siete elementos capitales* (1934), piezas que podríamos considerar antecedentes de lo que se denomina *novela gráfica*. Lo que ahora nos ocupa, sin embargo, es uno de sus protagonistas, el hombre-pájaro, quien en el microrrelato que acabamos de citar, que se presenta como una crónica de Livermoor, personaje del que pronto nos ocuparemos, aparece como miembro de una secta cuyo objetivo estriba en despegarse de lo cotidiano, elevarse del suelo. Así, cuenta que a los hombres-pájaro se les puede avistar desnudos, con sus cuerpos pintados de colores luminosos, en un acantilado. La

10. De su obra gráfica se ocupa, aludiendo a los hombres-pájaro, José María Parreño, "Sobre los dibujos de Rafael Pérez Estrada o el dibujo como caligrafía salvaje", en VV.AA., *El levitador y su vértigo*, *op. cit.*, pág. 274.

crónica nos dice, además, que el maharajá de Rasput, celoso de la piedad que mostraban estos extraños seres, mandó contra ellos a unos soldados en cuya piel se habían dibujado rayas de tigre, con el fin de que pareciera una guerra de religión entre *pájaros* y *tigres*. Pero quizá de lo que nos habla Pérez Estrada es del miedo al otro, al distinto, de la lucha que se entabla entre la ilusión y el poder, representados, en este caso, por seres espirituales y la tropa del maharajá, pájaros unos y tigres pintados otros.

También podemos encontrar en su obra la presencia de mujeres-pájaro, motivo del que tampoco faltan referentes pictóricos: desde Marc Chagall y Joan Miró, hasta las sirenas/pájaro del arte funerario griego. En *El domador* hallamos, pues, un par de textos protagonizados por mujeres-pájaro. En el primero, "[El dibujante]" (*DOM*, 109), el narrador para huir del tigre dibuja una mujer-pájaro con pechos de azúcar, a la que acaba invocando, junto a la luz de la mañana. Mientras que en el segundo, "[La mujer que trina]" (*DOM*, 129), la mujer aparece como "torre inexpugnable", pero cuando el narrador consigue tomarla y ella intenta decir algo, le sale un trino, dándose cuenta de que "sus palabras son solo el canto de los pájaros".

En cinco piezas del libro encontramos alusiones a *Bryan Livermoor* (*SO*, 35 y 36, 67 y 68, 79, 99 y 100, y 120), *alter ego* de Pérez Estrada (su padre fue el prestigioso médico Manuel Pérez Bryan). El personaje se nos presenta como autor de unos *Apuntes de viaje*, del que proceden algunas de estas historias. La presencia en su obra de este cronista y viajero es muy significativa; buena prueba de ello es que en 1988 ya le dedicó un volumen titulado *Bestiario de Livermoor*[11]. En "[Sueño poético]" un mago faquir actúa, en la India victoriana, con motivo del cumpleaños del joven príncipe, de 3 años, coloreando las nubes con gran éxito y aplausos, fenómeno que el profesor White explica como un caso de hipnosis colectiva. Pero poco después aparece muerto, porque desde el día de la fiesta el heredero ha cambiado de carácter, pues nubes devoradoras lo persiguen: son "las nubes perros, las nubes vengativas: las furias contra

11. Edición del autor, Librería Anticuaria El Guadalhorce, Imp. Dardo (antes Sur), Málaga, 1988.

los poderosos", y el precio que debe pagar por la tiranía que ejerce su progenitor. Así, el espectáculo de la fiesta de cumpleaños acaba convertido en una denuncia de la opresión.

De René Magritte[12] o de los semidespojados paisajes de Giorgio De Chirico, como ocurre en "[Un caballo en la noche]" (*SO*, 71), donde el narrador sueña que un pobre arrastra un gran caballo de madera camino de la ciudad, remitiéndonos a una nueva Troya, y en "[El rey del pueblo de muertos]" (*SO*, 151), nos cuenta el narrador acompañado por "el muchacho prodigioso", que en medio de un "plano metafísico" se alza una pirámide, sobrevolada por grajas y rodeada de muertos, en cuyo interior habita un rey. Solo en el desenlace sabremos que el citado muchacho es el rey de los muertos y que el narrador es un extranjero que está siendo puesto a prueba.

Menos conocida resulta, en cambio, su relación con Luis Buñuel, de lo que son testimonio microrrelatos como "[Los actores de la angustia]", que parte de la misma idea que la película mexicana *El ángel exterminador* (1962), e "Informe sobre una casa y sus ocupantes (undécima sobra)" (*SO*, 92 y 177-179), que lo complementa a la perfección. Veamos el primero.

> Al pasar por la triste luminosidad de la cafetería, la gente daba allí la impresión de estar sujeta a una charla atemporal. A veces, advertía raras aproximaciones al cristal que las separaba de la acera. Se comportaban como esos niños que aprietan el hambre a las lunas de los escaparates. Pensé entrar, descubrir la causa de tanto desasosiego. Busqué la puerta, primero guiado por una decisión exclusivamente curiosa; luego, inquieto, y al fin, compulsivamente. No hallé ninguna entrada, ningún hueco por pequeño que fuera permisible a un contacto de lo interno con lo externo.
>
> Fue un tiempo inútil. En la cafetería, aquellos actores de la angustia daban la impresión de estar forzados: visajes y muecas convertían unos rostros serenos en máscaras de un drama inexplicable. También la decoración entristecía, no solo por los temblores

12. Rafael Pérez Estrada alude al pintor belga en "La medida del tiempo (séptima sombra)", *La sombra del obelisco, op. cit.*, pág. 169.

> del neón y el apulgaramiento de unos espejos fatalmente oscurecidos, sino por los peces, elementos ornamentales en una pared abandonada. Solo el barman era ajeno a aquella angustia, y estaba paralizado.
>
> Amaneció. La calle seguía siendo el lugar descortés de prisas y barullos. En la cafetería todo permanecía igual: distante e imposible.

En la película del director aragonés, unos burgueses se quedan atrapados en el comedor de los Nóbile, sin poder salir, aunque aparentemente nada se lo impida, y luego en una iglesia, olvidándose de las buenas maneras, mientras la situación va degradándose hasta límites impensables. Al mostrarnos el comportamiento humano en una situación límite, el argumento podría resumirse como la historia de un naufragio, de una catástrofe, en un lujoso interior burgués. El escritor malagueño, por su parte, se limita, en una página, a mostrarnos una situación similar, el drama inexplicable que se produce en una cafetería (se describe, con "su triste luminosidad", los "temblores del neón", el "apulgaramiento de unos espejos fatalmente oscurecidos", los peces, "elementos ornamentales de una pared abandonada"), pero desde una visión externa, la del narrador, quien solo observa los hechos desde fuera, desde la calle, como si de una pecera se tratara. Así, se da cuenta del desasosiego y la angustia que padecen las gentes reunidas en una cafetería, cuyos rostros semejan haberse convertido en máscaras, como si de animales enjaulados se tratara –con la excepción del barman, que aunque ajeno a la angustia, se halla paralizado, sin que el narrador encuentre puerta alguna para acceder al recinto. Pero si Buñuel los saca de la mansión para enclaustrarlos en una iglesia, aquí, a la mañana siguiente la situación sigue igual, nada ha cambiado: la cafetería permanece "distante e imposible", y la calle "seguía siendo el lugar descortés de prisas y barullos".

Recordemos, aunque sea de forma sintética, antes de seguir comentando los textos, quién fue el escritor, abogado y dibujante Rafael Pérez Estrada, en cuya obra conviven en armonía vida y libros, experiencia y mito; "la verdad del mito", como recordaba

Pablo García Baena[13]. Él mismo se ha definido como "un hombre angustiado, enormemente angustiado", pero un vitalista, consciente siempre de que el tiempo está ahí y de que se acaba[14]. Pero quizá nada más clarificador, al respecto, que su propia "Autobiografía":

> Me llamo Rafael, como yo, me gusta el nombre y me paso en ocasiones horas vocalizándolo, los demás datos son fáciles de recordar, ayer rellené el censo, tengo treinta y pocos años, soy abogado como tantos, estudié Derecho en Granada y no hice de mentira, ningún curso monográfico en ninguna universidad extranjera. En mi casa, conforme al censo, soy "persona principal" y en telégrafos, normalmente, el "imponente".
>
> Durante años pinté, hasta que supe que Bacon tampoco lo hacía mal. Mil novecientos cincuenta y nueve lo pasé en Madrid, trabajé en Radio Juventud con el maestro Alberto Blancaflor, en un espacio musical. Él seleccionaba los discos, yo apartaba los que hacían cric-crac, supongo que Blancaflor me habrá olvidado, lo siento. Ese año hice publicidad, carteles, ilustraciones. Tuve que volver a Málaga a causa de un terrible dolor de muelas y me dediqué al ejercicio de la profesión y a las otras muelas.
>
> En 1965 me casé, con el matrimonio me ocurrió igual que con la pintura, lo dejé.
>
> En Málaga, a veces me aburro, entonces invento Málaga, en vez de ir y volver al despacho por la calle de siempre, cambio de calle. Con frecuencia me deprimo, tengo bajo el ego y por mucho que tire de él no puedo colocarlo en su sitio, lo he intentado todo, podría dar una conferencia sobre sicofármacos y ansiolíticos, ahora pienso ensayar algo que me recomendó un amigo, así que mañana, automáticamente, el despertador conectará con el magnetófono y hasta lavarme los dientes, viviré en aplausos y loor de multitudes. Creo que dará resultado.

13. *Vid*. "Verdad y fábula", en VV.AA., *El levitador y su vértigo*, *op. cit*., 1999, págs. 104-106.

14. *Cfr*. Jesús Aguado, "Conversación con Rafael Pérez Estrada", en VV.AA., *El levitador y su vértigo*, *op. cit*., págs. 122 y 123.

> He publicado cinco libros, todos en ediciones de bibliófilo, la verdad, espero una oportunidad, pero no me parece serio sentarme a pedirla a la puerta de los mandarines, porque ya lo he hecho.
>
> Prefiero los libros que aún no he escrito o no he publicado, sobre todo sus títulos: *Informe*; *Edipo aceptado, los sueños*; *Jardín de Sebastián, para esta casa el nombre*; *Andrógino, suite, sacramentalmente blue*; y más.
>
> Sigo escribiendo, porque en esto no he descubierto aún a Picasso[15].

Por otra parte, el microrrelato "[Ser ilusionista]" (*SO*, 111) tiene todos los visos de ser autobiográfico, como si hubiera tratado simbólicamente ciertos aspectos de su existencia. Es la historia de un hombre que elige ser *ilusionista* ("las tardes de su vida transcurrieron en una constante sorpresa de palomas y luces salidas de los lugares más curiosos"), contraviniendo las ambiciosas y más prácticas expectativas familiares. Así, la explicación que les da se sustenta en contraposiciones: mejor ilusionista que profeta; "andar bajo los reflectores de una carpa que proponer normas y oscuros reglamentos e incluso sufrir inútiles martirios". De tal forma que, cuando se acercaba la postrera hora, unos ángeles lo alzaron al cielo, como si de un último número de circo se tratara; mientras él, "con su amable, tímida sencillez", gritaba al público: "No hagáis caso es solo un truco, veréis qué fácil es". En suma, la vida como una representación, en la que quien lleva la vida que escoge, acaba muriendo en consecuencia.

La escritura surge en Pérez Estrada como un imperativo del que no pudiera zafarse, como si de un artista romántico se tratara. Su poética, en suma, se sustenta en la imaginación y el ingenio, de las que se vale para crear un mundo y una mitología propia; pero también en la hibridez genérica y en la tendencia a la síntesis, estableciendo un evidente distanciamiento con respecto a la retórica al uso. No

15. Este texto fue escrito para el catálogo de su exposición, de rebuscado título: "Acontecido hecho: circuncisión del Corazón en Jardín de San Sebastián, para esta casa el nombre (dibujos)", en la Galería de Arte Contemporáneo de Málaga, en 1972. Lo tomo del esclarecedor trabajo de José Infante, *op. cit*., págs. 154 y 155.

en vano, para él existen dos libros en los que aparece sintetizada la poética del siglo XX: *El arco y la lira* (1956), de Octavio Paz, y *Seis propuestas para el próximo milenio* (1989), de Italo Calvino. Y a pesar de que reconoce no saber qué cosa sea la imaginación, considera que estriba en lo inexplicable. En un mundo que podría ser un circo, nos dice, el trapecio sería la imaginación, la razón el salto y la red, la lógica, la realidad. Pero si bien la imaginación es un instrumento para divertirse, expresión máxima de la libertad, la lógica tiene en cambio sus reglas establecidas. Y en un intento de definición, apunta que la imaginación "es un estado del espíritu que tiende especialmente a buscar el perfil distinto de las cosas y a sorprendernos". Y estas podrían ser acaso las dos características más singulares de la narrativa de Pérez Estrada: la visión peculiar de la realidad circundante y la sorpresa que esta produce en el lector, por lo insólita que resulta siempre su representación del mundo. Así, en su caso, la imaginación partiría de la distorsión de la realidad objetiva para crear otra entidad distinta[16].

Sus textos se nos presentan en forma de crónicas, leyendas o ensoñaciones, por lo que tienen algo de borgianos, aun cuando les falte esa pizca de metafísica del argentino, o les sobren algunas dosis de poesía para emparentarse definitivamente con el autor de *Ficciones*. En estas narraciones el progreso científico se halla al servicio de la resolución de legendarios enigmas: así, por ejemplo, "hallar la necrópolis en la que duermen un sueño de armas los ángeles que sirvieron a Jehová en la lucha contra Luzbel; se trata, en definitiva, de encontrar la forma única de estas criaturas que fueron muertas en el fragor de una batalla por un reino de sabiduría y belleza" (*SO*, 75). Con frecuencia aparecen imágenes, espejismos, visiones producto del delirio, de la enajenación, de los sueños; de ahí que se erijan como la transmisión de un "secreto histórico" o el relato de un extraño prodigio en el que se elucidan los misterios de los seres y las cosas.

Los personajes de Pérez Estrada, sus figuras, acechados por la melancolía y el insomnio, pueden ser ángeles, jóvenes atletas, animales

16. *Vid*. la esclarecedora entrevista de Jesús Aguado, *op. cit*., págs. 117 y ss.

(caballos, pájaros, peces, cisnes o tigres), o seres híbridos (centauros o sirenas)[17], que se desenvuelven en el paisaje de una playa desierta observada por el narrador[18]. O en mundos en los que las nubes, la lluvia, la luna, las sombras y los objetos adquieren una presencia y un valor inusitados. Pero su espacio metafórico por excelencia, como decíamos, es el mar: "mar de oro y locura, el templo de la gran metamorfosis". Quizá por ello, a uno de sus personajes, acaso *alter ego* del autor, se le describe como "el gran contemplador del mar, el metafísico de lo azul" (*SO*, 133). Los ángeles**,** desde su segundo libro, como vimos, son protagonistas de su mitología particular. Para él suponen "el imposible, lo que deseamos y nunca podremos lograr": también la riqueza de los ángeles ajenos al cristianismo, como los ángeles negros islámicos. Y puesto que su poética se sustenta en el juego, la heterodoxia y la infracción, intenta quitarle las alas a los ángeles[19]. Pérez Estrada es, sin duda, un escritor culturalista[20] que –como no podía ser menos en un autor de su estirpe– utiliza los motivos del doble, el espejo, la sombra (casi todos los grandes *topoi* de la poética de lo fantástico), haciendo –además– una relectura de las figuras y mitos clásicos, tales como el Minotauro ("El reino del Minotauro (octava sombra)" y "La muerte de la bestia (décima sombra)", *SO*, 171, 172, 175 y 176), pero también Carmen ("[El sueño de la muchacha de Chelsea]", *SO*, 35 y 36) y Drácula.

El motivo del doble lo encontramos en "[Su feroz contrario]" y "[Diario profético]" (*SO*, 48 y 60). Lo curioso del primero es que está escrito, más que como un relato, como un informe científico del doctor Conan, en el que se describe la transformación final de

17. Sobre el motivo de las sirenas, puede verse –por ejemplo– la reciente recopilación de Javier Perucho, Ya *no canto, Ulises, cuento. Las sirenas en el microrrelato mexicano*, México, DR Ediciones Fósforo, 2008.

18. El narrador se presenta como un mirón, como un observador de casos raros ("sé muy discreto, y mira de reojo") que –a veces– le cuenta un niño, *op. cit.*, pág. 150.

19. *Cfr*. la entrevista con Francisco Aguado, *op. cit.*, págs. 124 y 125.

20. "Solo el conocimiento y su acumulada reproducción de tics pueden crear arte. [...] De lo virginal nada debe esperarse sino desengaño", *La sombra del obelisco*, *op. cit.*, pág. 74.

un enfermo mental, un esquizofrénico, cuyo *alter ego* era su "feroz contrario", actuando de manera "violenta y grosera". Pero, en el momento de la muerte, "sufre un cambio aparatoso en su rostro", gritando de satisfacción porque el yo más cruel acaba apoderándose del otro. Asimismo, hallamos el motivo del espejo en piezas como "[El faquir del azogue]", "[Fuera del espejo]", "[El espejo devorador]" y "El domador (decimotercera sombra)" (*SO*, 30, 108, 145, 182 y 183). En la segunda narración citada más arriba, el protagonista es un hombre maduro que huye de los espejos porque ha llegado a una edad en la que ya no lo reflejan. Pero quizá sea en "[El espejo devorador]" donde hace una interpretación más singular del motivo. Pues se nos cuenta cómo un domador de circo controla a un tigre indómito valiéndose de un espejo. De tal forma que, el animal acaba siendo devorado por su propia imagen. Pero este espejo devorador termina siendo peligroso también para el público, e incluso para el domador, cuyos años de fama –se dice– no fueron muchos.

> Y vi, cómo el domador en una pista luminosa, ante la fiereza de un tigre indómito, lo humillaba sustituyendo el látigo por un espejo, y cómo la fiera era devorada por su propia imagen.
>
> (La empresa circense, prevenida del efecto fatal del ejercicio, tomaba grandes precauciones, evitando que el público se reflejara en un espejo de tamaña agresividad).
>
> Y, desaparecido el tigre, el domador exhibía su arrogancia ante la luna de aquel objeto devorador. Y fue famoso, aunque no fueron muchos los años de la fama.

Del motivo de la sombra se sirve en "[Una sombra en Chicago]", "[El muchacho y su sombra]" y "[El ángel buscador de las sombras de los jóvenes suicidas]" (*SO*, 40, 56 y 110). El primero se sustenta en el relato del detective Kimberley, remedo de la narrativa policíaca, aunque en esta ocasión el tono sea lírico, quizá porque lo que se cuenta es el asesinato de la esencia de la noche. Así, en el Chicago de los años treinta, un disparo mata "solo la sombra", se precisa, de la que manaba incesante "la savia de la noche, un líquido como si de una luna licuada se tratara, como el aullido del lobo, como el dolor

de las estrella al hacerse la luz". Voy a centrarme, sin embargo, en el comentario del segundo microrrelato, "[El muchacho y su sombra]" (*SO*, 56) en el que se vale de una variante singular del motivo de la sombra para relatar un caso no menos heterodoxo de metamorfosis. También resulta llamativo el algo intrincado camino utilizado por el autor, podría decirse, para narrarnos la siguiente "extraña anécdota": una cortesana vinculada con el fascismo, Attilia Novi, relata en sus memorias el recuerdo nostálgico de sus "años rebeldes", en los que observó cómo un "muchacho único" corría precedido de su sombra; después, el joven se dedicaría al circo, hasta que su cuerpo se oscureció tanto como su sombra, mientras que esta se corporeizaba. También añade el narrador borgiano –quien se revela como un mero transmisor de la historia– que el profesor Monti, relojero, precisaba que, en realidad, el muchacho era la sombra misma, mientras que esta debía considerarse un cuerpo en movimiento. En suma, Rafael Pérez Estrada juega aquí con curiosas variantes de dos añejos motivos de la literatura fantástica: el de la sombra como manifestación del doble, con el papel que desempeña, y el de la metamorfosis. En el ya citado epílogo, parece estar pensando en esta pieza cuando, al resaltar la importancia de las imágenes, recuerda "la rebeldía amorosa de una sombra, siguiendo a su hombre más allá de las sombras". Este microrrelato, junto con aquellos otros dos en los que unas mujeres huyen perseguidas por una jauría de perros, la una, y por gaviotas, la otra, podrían estar simbolizando fugas semejantes, aunque en algunos casos ni siquiera lleguemos a saber de qué se alejan, como si de fugas metafísicas se tratara.

La tercera narración consiste en el recuerdo de una visión onírica en la que un insólito ángel con senos, cuyo oficio estribaba en ser el "buscador de las sombras de los jóvenes suicidas", entona una canción triste, la nana de la resurrección, en un cementerio con ribetes de cuarto de baño, no en vano las tumbas son bañeras. El narrador, ante tamaña escena, confiesa que salió huyendo, "mientras una lluvia lamentable de ceniza caía tras los cristales del cuarto de baño".

Respecto a Salomé, en "[La cabeza del loco insolente]" (*SO*, 119) se nos desvelan, a través de un narrador omnisciente, los pensamientos de la joven, quien en sus ensoñaciones considera a Juan el Bautista, nombre que nunca aparece en el texto, no "la voz que clama

en el desierto" sino una amenaza, ya que ella no comprende que no se sienta atraído por su hermosura de adolescente. Así, se dice, fue incubando su odio ("iba componiendo capas, suaves envolturas de brillos orientales, de peligrosos nácares hasta formar en su alma la rareza de una perla de muerte"), hasta que la lascivia del tetrarca le proporcionó la oportunidad para su venganza, pidiéndole la cabeza de aquel "loco insolente". Después, cuando llegaron los remordimientos, entregó su vida a la danza. En el apartado denominado "Los lugares del sueño", de *El domador*, aparece una pieza, lleva el número IX, en la que el narrador nos desvela un secreto histórico: que Salomé ("la auténtica Salomé, la inspiradora de la danza, el sueño de Wilde, la luminosidad de Gustave Moreau") termina trabajando en un circo de provincias y, a cambio de una moneda, muestra "la pesadilla de los escritores, la cabeza parlante, la que insulta en hebreo, la boca atronadora de un loco encantador". Y, por último, no me resisto a recordar un aforismo de Pérez Estrada, al respecto: "Salomé siempre supo que el Bautista sería un tema de ópera".

La reflexión metaficticia aparece en varios textos, aunque quizá sea en el "Epílogo" donde con mayor nitidez presente sus ideas literarias. En otros microrrelatos, se pregunta cómo concluir un texto, cómo adjetivar en una narración fantástica o conseguir crear la leyenda, el mito[21]. Toda su poética, que apunta contra el moralismo y lo sentimental, ("[Un paseo con Sthephanie]", *SO*, 78), podría resumirse en la aspiración por lograr la síntesis, el silencio, la línea, lo breve[22]. Así, sus relatos se entienden y explican mejor en aquella tradición que pasa por el barroco ("Todo lo que pertenece a lo imaginal es perfectamente barroco. La imaginación es totalmente barroca"[23], escribe en *Luciferi Fanum*[24]), el modernismo decadentista y la voluntad experimentadora de las vanguardias, del surrealismo al

21. *Op. cit.,* págs. 121, 123 y 124.

22. *Vid. El domador. Narraciones poéticas, op. cit.*, pág. 104.

23. *Cfr*. Francisco Ruiz Noguera, "El sueño de la razón (La obra de Pérez Estrada entre el *Libro de horas* y *La sombra del obelisco*)", en VV.AA., *El levitador y su vértigo*, *op. cit.*, pág. 192.

24. *Rafael Pérez Estrada, Luciferi Fanum: luces, faros y sombras*, Málaga, Ayuntamiento de Málaga, 2006.

postismo español. O sea, por autores como William Blake, Ramón Gómez de la Serna (el *Breviario*, 1988, de Pérez Estrada se subtitula *Homenaje a Ramón Gómez de la Serna*), a quien reconoce deberle el sentido de la brevedad[25]; Lorca, Jardiel Poncela, Borges (de cuya escritura de cultura-ficción se siente deudor), o de la fantasía y la falsa erudición de Álvaro Cunqueiro y Juan Perucho. Cada una de estas referencias merecería capítulo aparte. Por solo centrarme en alguna de ellas, quiero recordar que "[Falacias del tiempo]" (*SO*, 61) y "[Su preciosa muerta]" (*SO*, 127) podrían leerse como textos ramonianos. El primero, debido a su fascinación por la vida de los objetos, de los relojes; mientras que en el segundo, que recuerda *Los muertos y las muertas*, de Gómez de la Serna, en un tono siempre zumbón, se relatan los recuerdos del narrador cuando era un muchacho, la historia de un hombre que, en primavera y verano, sacaba a pasear el cadáver de su esposa, "una momia encantadora". En el desenlace, al tiempo que el marido confiesa su aversión a los fotógrafos, componiendo una greguería ("No me gustan los fotógrafos porque descubren el paso del tiempo"), el joven testigo no comprende cómo puede pasar el tiempo para los muertos, creyendo entonces que la extraña conducta del marido era cosa del amor, que "aquel hombre adoraba a su preciosa muerta".

Y respecto a Borges, solo indicar el final netamente borgiano de una pieza como "[La pregunta y la respuesta]" (*SO*, 85). Si hubiera que definir estos microrrelatos podrían tacharse de "ilusiones poéticas", pues en ellos se ha desterrado toda huella de sentimentalismo y de moralismo, al tiempo que impera la geografía de los sueños (sus libros, escribe Fernando Quiñones, "se dirían tejidos con la urdimbre de ciertos sueños")[26] y una imaginación en cuyas historias la violencia y la belleza conviven con la emoción y el misterio. Tampoco falta el ingrediente del humor, por ejemplo en "[El ermitaño y la sirena]" (*SO*,

25. "Los imaginativos no crean escuela. Yo he utilizado de Ramón Gómez de la Serna la arquitectura, en muchas ocasiones, de la brevedad. Pero nunca puedo ser discípulo suyo porque sus saltos, como todos los saltos de los imaginales o de los seres imaginativos, son saltos diferentes". *Vid*. la entrevista con Aguado, pág. 124.

26. *Vid*. VV.AA., *El levitador y su vértigo*, *op. cit*., pág. 107.

98), entendido siempre como una forma de desdramatizar situaciones. Su singularidad estriba, a veces, en que sus textos narrativos breves adoptan la forma de un informe científico, más que la de un relato, "[Su feroz contrario]" (*SO*, 48); o arrancan con una digresión, como en "[Los ángeles de los baños]" (*SO*, 81), por solo recordar unos pocos ejemplos significativos.

Paso a comentar ahora dos textos que me parecen especialmente logrados. En "[La Gran Dolorosa del Mar]" (*SO*, 51) el punto de partida argumental es el mismo que el de la célebre película de Joseph L. Mankiewicz, *El fantasma y la señora Muir* (1947), aunque luego el microrrelato transita por derroteros distintos, puesto que la historia no se desarrolla en la casa, que se alquila bajo tan ventajosas condiciones, sino en la playa, a partir de la visión de la mujer vestida de negro, a la que las gaviotas perseguían con una ferocidad inusitada, impropia de su especie, sin que lleguemos a saber por qué, de manera semejante a como ocurre en *Los pájaros* (1963), de Alfred Hitchcock, película basada en el relato del mismo nombre de Daphne du Maurier. El narrador observa la escena, supuestamente desde la casa, a distancia, sin saber muy bien si es sueño o realidad, en mitad una atmósfera de silencio que todo lo invade, y se percata de la "historia insólita". Pero, como quizá tantos otros inquilinos anteriores, también acaba abandonando la vivienda, posiblemente por la imposibilidad de soportar semejante visión. Así, el autor, quien crea sus propios personajes legendarios, como la Gran Dolorosa del Mar, con ecos de nombre de Virgen, en este caso martirizada por las gaviotas, apela al mito y se vale de iconografías pictóricas (de nuevo de Marx Ernst a De Chirico), pasando por el cine surrealista y la película de Hitchcock, que cruza con la imaginería de la religión católica, para componer su texto a partir de las imágenes de la casa, la mujer que huye eternamente (como en el cuadro de Boticelli citado con anterioridad) por la playa, perseguida con saña por las gaviotas, y la visión del mar, al fondo, que "parecía una lejana imposibilidad, una promesa inalcanzable". Por tanto, si tuviéramos que definir esta pieza sería una "sembradora de dudas", sin que llegue a aclararse nunca los diversos enigmas planteados. No en vano, se trata de una imagen insólita en mitad de un paisaje abierto, con cinco protago-

nistas: la casa, la playa, el narrador y observador, la mujer que huye y las gaviotas que la torturan, todo ello presidido –repito– por un gran silencio y un mar lejano, como un decorado de fondo, sin que podamos llegar a saber si procede de un sueño o de una visión durante la vigilia. La historia puede parecer una estampa estática, si nos olvidamos del constante movimiento de la mujer y de la *huida* final del narrador, quien –sin duda– debió sufrir una convulsión interior tras esta insólita experiencia que nos cuenta.

> Me ofrecieron la casa con tantas facilidades, sin apenas discutir la renta, que me fue dado sospechar algún enredo en el lugar o en el contrato.
>
> La casa lindaba con una playa de infinita arena. El mar parecía una lejana imposibilidad, una promesa inalcanzable. Por lo demás, todo era silencio.
>
> Sin embargo, el primer día ya supe de la mujer. Los días sucesivos me acostumbraría a su historia insólita.
>
> La veía correr por la playa. Vestida de negro era la Gran Dolorosa del Mar. Huía incansablemente, como tantos mitos de crónicas que confunden la realidad con el sueño. Lo más curioso fue descubrir cómo las gaviotas la perseguían con una ferocidad impropia de su especie.
>
> También la tarde que abandoné la casa, la mujer seguía huyendo.

"[La partida de ajedrez]" (*SO*, 82) es otra pieza no menos enigmática, en la que los dos jugadores, tras haberlo perdido todo (honor, fama, pero también la respetabilidad y los hijos, "las primeras palabras habituales en los test de respuesta" [*sic*]), se apuestan el color de la piel. Pese a ello, no logran concluir la singular partida antes de morir, quedando en tablas, por lo visto para tranquilidad de los asistentes, pues alguien exclama misteriosamente: "Qué hubiera sido de nosotros si uno de ellos llega a ganar". ¿Acaso habría supuesto que un color de piel se hubiera impuesto sobre el otro? No sabemos, sin embargo, ni quiénes son los jugadores, ni qué supone para los presentes esa apuesta final, aunque el narrador testigo muestre su temor ante al resultado. Lo que se apunta, en cambio, es que ese envite final tenía más valor

para ellos que el mismo honor, respetabilidad e hijos. Quizá porque toda la existencia no es más que una partida, en la que nos lo vamos jugando y perdiendo todo, al fin y a la postre.

Así, pues, podríamos afirmar que toda la literatura de Pérez Estrada está hecha contra la feroz realidad cotidiana, contra la lógica, pues para nuestro autor el llamado "hombre lógico" no es más que un ser fatuo e incapaz de cualquier reflexión que no sea trascendente. No desearía concluir esta primera aproximación a los microrrelatos de Rafael Pérez Estrada sin dedicarle un comentario, aunque sea somero, a las narraciones recogidas en *El domador*, de las que apenas me he ocupado hasta ahora. En este segundo libro, el autor inventa de igual modo sus propias leyendas y mitos sobre criaturas fantásticas, con tintes romántico surrealistas (*DOM*, 118, 142). Así, por ejemplo, el pez volador o pájaro-pez (*DOM*, 37), o el más célebre motivo de los ángeles (*DOM*, 30, 45, 54, 87), omnipresente en toda su producción. Otras veces elabora variaciones sobre mitos de su cosecha, como el niño teológico (*DOM*, 25), el místico del mar o la santa (*DOM*, 46 y 28), en los cuales la playa es un escenario recurrente que da pie a infinidad de fantasmagorías y fenómenos extraños. Como elementos asociados a este paisaje, podemos encontrar microrrelatos poéticos que versan sobre las nubes (*DOM*, 81, 88, 99, 106), el mar (*DOM*, 17, 21, 71, 77, 78, 80, 83, 86, 90 y 98), el cielo, la noche o sus astros (*DOM*, 79 y 101) y las aves (*DOM*, 69 y 73), o sobre el pez (*DOM*, 133) y el río (*DOM*, 97). El libro, en suma, está compuesto a partir de imágenes de impronta simbolista, modernista, siendo su atmósfera mágica y decadentista, con ecos surrealistas de fondo. Gracias precisamente a esa suspensión onírica de la realidad, Pérez Estrada confiere a la gran mayoría de piezas una interpretación simbólica, como sucede con la imagen del río imaginal (*DOM*, 97), valga el anglicismo, "el río que huye del mar" y que remonta todo su curso hasta alcanzar su mismo origen, logrando con esta rebelión del tiempo y del curso natural de los acontecimientos tan cortazariana, la plasmación estética de un ideal platónico. De hecho, son varios los microrrelatos que abordan, con grandes dosis de melancolía y tristeza, posibles poéticas del autor (*DOM*, 72, 103, 104, 105 y 108). Otras manifestaciones de la estética simbolista y romántica de Pérez

Estrada podrían ser el tratamiento del doble (*DOM*, 107), una vez más; la muerte (*DOM*, 82-85), que adopta diversas máscaras para imponerse, y la metamorfosis (*DOM*, 95), sin olvidar la voluntad misma de querer retener, fijándolas, el fluir mismo de las ideas (*DOM*, 112), aun cuando sea imposible trastocar el curso del tiempo, ya sea promoviendo su suspensión (*DOM*, 121) ya sea invirtiéndolo (*DOM*, 97, 103 y 113). Por último, son abundantes las piezas en que el autor entremezcla varios motivos a la vez. Así, a veces comparten protagonismo el sueño y el mar (*DOM*, 78); mientras que en otras narraciones el cielo se descompone en nubes, reflejos de luna, astros, noches y sueños. La presencia de animales quiméricos tales como cisnes, tigres y caballos, no es tampoco infrecuente, y suelen dar salida a naturalezas liberadas, cuya transformación presenciamos.

No encuentro mejor manera de concluir este trabajo que recordando la "Carta a Rafael Pérez Estrada", de Carlos Edmundo de Ory, en forma de poema (fechado en 1987), en la que el escritor onírico sintetiza tan bien la poética y las obsesiones habituales del escritor malagueño:

> Querido monstruo oigo tus quejidos
> astronómicamente cuesta abajo
> terreando en los días malvenidos
>
> Tanta es la angustia tuya en el atajo
> de las estepas de la vida acera
> del hombre y su pisar de escarabajo
>
> Más tú que vas en pos de la quimera
> viendo en los horizontes espejismos
> de visionario el vicio a ti libera
>
> Buscando cimas ávido de abismos
> tu orbe es de olas y de alas y
> todo son vuelos de los cielos mismos

A ti el harpa davídica y a ti
la pánica siringa así destellas
Narciso al rojo vivo ebrio de sí

Sátiro monje bajo las estrellas
en tu caverna mística zozobras
mientras blasfemas con palabras bellas

Y enciendes los carbones de tus obras
volúmenes de espíritu y la piel
del alma cuando la memoria cobras

Diciendo "Soy un barco de papel"
conocedor de peces y medusas
nostálgico del pubis de Frigel

Los ángeles las vírgenes las musas
de tu canto que es arte arterial
estética de eróticas confusas

Entre luces y sombras río oral
oráculo del orco o bien siroco
si no simún de origen infernal

Tanto más pecador cuanto más loco
y libertino y dionisiaco artista
hombre del barro hijo del barroco

Poeta de la tierra terrorista.

¿MICRORRELATO O MINIRRETRATO EN EL ÚLTIMO CELA?

Antonio A. Gómez Yebra
Universidad de Málaga

1. Aproximación al microrrelato en Cela

Camilo José Cela disfrutó del cariño y el aplauso de sus incondicionales, y padeció, asimismo, la crítica adversa por parte de muchos filólogos, avisados lectores, y aun de determinados amigos y familiares.

Un escritor de su talla, su talento y su talante no podía pasar desapercibido, ni pretendió pasarlo jamás, colaborando con sus escritos y sus manifestaciones orales a crear una figura que tampoco estaba tan lejos de lo que él mismo era.

Cierto que en los últimos tiempos agudizó algunas tendencias, en especial la histriónica, que dio lugar a no pocas escaramuzas dialécticas, y aunque estaba en su derecho, no todos compartieron esa forma de ser o estar.

Fue la época posterior a su segundo matrimonio, que para su hijo supuso no solo una mudanza de lugar de residencia y de vida, sino hasta de forma de ser[1]. La época en que se convirtió en un elemento tan visible y notorio como personaje de la *jet set* y "huésped continuo de la prensa rosa"[2].

1. Camilo José Cela Conde, *Cela, mi padre*, Madrid, Temas de Hoy, 2002, pág. 233.
2. *Ibid*.

A nosotros no nos interesa el Cela objeto, el que se dejaba querer por el papel *couché*, sino el Cela escritor, el que fue afilando su propia obra desde los primeros compases. Pero es cierto que el Cela amarillo fue un matiz más de los diversos colores por los que había caminado durante su vida.

Y en esto de los colores, que hace relación a estilos literarios y no a cuestiones políticas, Cela estuvo emparentado con Picasso[3], que también supo y quiso moverse entre las tendencias y saltar de una a otra porque le convenía o porque se lo pedía su astro o su estro.

De Cela, como de Picasso, se dice y no se deja de comentar que le fallaba o le faltaba el argumento, pero también se ha dicho del gallego que

> se negaba a escribir novelas convencionales, con planteamiento, nudo y desenlace, porque lo suyo era la creación libérrima y el asustarse a sí mismo de lo que acababa de escribir. Por eso necesitaba fórmulas más libres, o sea, la abolición de las fórmulas, para dar suelta a su escritura inspirada, gozosa de vivir, habitada por las cosas y caritativa con los hombres[4].

A Cela le faltaban algunas cosas, pero era abundante en muchas más, especialmente en ideas, en palabras, en imágenes, en metáforas, en ocurrencias, en personajes, en ganas de disfrutar el presente, en deseo de solucionar lo mejor y más rápidamente las cuestiones del vivir de cada día. De él se podría decir, como de Gómez de la Serna, que era como un barco cargado hasta los bordes, a punto de naufragar. O, con palabras de Juan Ramón, "El Benjamín de la Colina. Viene

3. Camilo José Cela Conde considera que ambos creadores fueron amigos, cosa que Gibson pone en entredicho: "Para Cela Conde, CJC es no solo un genio literario, comparable en su campo hasta con su *amigo* Picasso –dudo que la relación entre ambos creadores fuera tan estrecha–, sino un 'escritor símbolo de quienes no habían abandonado España' y un ser capaz de conectar 'con el romántico anarquista que todos los españoles llevan escondido en un hueco profundo de su corazón'", Ian Gibson, *Cela, el hombre que quiso ganar*, Madrid, Aguilar, 2003, pág. 221.

4. Francisco Umbral, *Cela: un cadáver exquisito*, Barcelona, Planeta, 2002, págs. 12-13.

como un barco excesivamente cargado en el que el agua entra; y está a cada momento en un desorden completo, a punto de zozobrar"[5].

Ni Cela ni Gómez de la Serna naufragaron en su propio océano en combustión, puros volcanes hawaianos que se derramaban sobre sí mismos sin jamás descargarse totalmente del magma que les fluía hacia la boca, que en ambos casos era hacia la pluma.

Pero Cela y Gómez de la Serna, tanto monta, fueron aquilatando su verbo incontinente, y pasando de las grandes relaciones a las menores. A Gómez de la Serna las greguerías le salían, al principio, largas, muchas veces complicadas, como si quisiera meter en ellas todo su caótico mundo interior y el no menos caótico mundo en el que vivía. Uno y otro, por otra parte, se convierten pronto en maestros de la narración y, por ende, del lenguaje, al que proporcionan nuevos giros, nuevas locuciones, novísimas producciones metafóricas.

Ni uno ni otro pueden ser considerados poetas, ni siquiera de mediana estatura, aunque en sus obras no deja de estar presente la poesía, que es algo más que escribir palabras con sentido y sentimiento, algo más que trocear renglones más o menos bien medidos, pesados y juzgados.

Cela necesitó escribir como necesitaba respirar, aunque no siempre él estuviera de acuerdo consigo mismo, ni con su forma de hacer, que siempre era nueva pese a que la mano que tomaba la pluma no cambiase.

El de Iria Flavia

> Vivió y escribió […] asustando palabras como se asustan las palomas en el parque y sorprendiendo a los lectores con el fabulismo de vivir y la renovación de las palabras, de las imágenes, de las metáforas, de las cosas[6].

Lo que se le da mejor no es la gran novela decimonónica, estructurada e hilvanada hasta el más mínimo detalle, no es el amplio

5. Juan Ramón Jiménez, *Españoles de tres mundos*, Madrid, Aguilar, 1969, pág. 330.

6. Francisco Umbral, *op. cit.*, pág. 12.

estudio y desarrollo de un personaje ni la completa descripción de un mundo muy hecho.

Cela es, sobre todo, como afirma Umbral, narrador de "historias cortas", y, en efecto, "algunas de sus novelas son una alfombra de nudos, un trenzado de pequeñas historias"[7], un compendio o amalgama de vidas paralelas y/o cruzadas de pequeños seres cotidianos y casi siempre extravagantes en su ser y en su estar.

Incluso sus artículos periodísticos se caen de la definición al uso, y se convierten en minirretratos, en microrrelatos que huyen de los márgenes de la columna, que se esconden en la cuadratura de un círculo que a veces es elíptico.

El premio Nobel llegó a admitir que él no hacía artículos, que hacía otra cosa que no sabía lo que era:

> Cela inventa variantes de esa cosa tan sencilla que parece el artículo, la crónica, la columna, pero solo acierta cuando renuncia a los experimentos y cuenta una historia sencilla y pastoril o esboza una lámina rural, un episodio doméstico o una intimidad[8].

Casi siempre, cuando escribe lo que la mayoría considera una novela, no hace otra cosa que acumular sabiamente, (a veces caóticamente), episodios, pequeños cuadros, bosquejos y retratos de personajes, leves prosas más o menos líricas.

Es lo que, teniendo como referente *La cruz de San Andrés*, dice Ian Gibson:

> Y luego, claro está –ya lo sabemos que Cela es experto en pequeñas viñetas–, la fórmula de urdir un tejido de personajes menores, habitualmente con nombres raros –de esos que fascinan al Nobel, y que, apenas perfilados, van y vienen a lo largo del libro– y a quienes, cada vez que reaparecen, el autor les suele colgar una etiqueta descriptiva para que no nos perdamos del todo[9].

---

7. *Ibid*., pág. 158.
8. *Ibid*., pág. 200.
9. Ian Gibson, *Cela, el hombre que quiso ganar*, Madrid, Aguilar, 2003, pág. 254.

Tal afirmación no hace más que corroborar unas palabras de Cela en *El huevo del juicio*, donde declaró que su propósito como escritor ha sido contar las

> andanzas y malaventuras de mis casi nunca contritos y casi siempre zarandeados personajillos de humo y miseria y oropel, [ya que] historiar los héroes que jamás han sido, los fantasmas que se llaman con nombres disparatados y que acometen empresas mínimas y demenciales, es algo que se me da bien porque siempre los miro con tanto rubor como misericordia[10].

Esos personajillos de humo, miseria y oropel, que recorren y proporcionan múltiples matices a su obra, parece –aunque esta apreciación puede ser engañosa– que no dan para más que esas viñetas multicolores, esas secuencias o cuadros, esos capitulillos o pequeñas prosas, tan emparentadas con el microrrelato.

Comentando sobre esta realidad expresiva breve de Cela en una de sus obras más celebradas[11], Umbral, que conoció la obra del gallego tanto como la persona, ha matizado:

> los breves capítulos, las glosas o mónadas de *Caldwell*, unas veces son grandes hallazgos, grandes novedades, y otras veces se nos quedan cortos, pero el libro en total exige y brinda una escritura a todo motor, en un alto nivel de experiencia literaria[12].

Hasta qué punto esos relatos tan breves, esas crónicas del instante, ese apunte carpetovetónico[13], esa definición punzante, ese breve artí-

---

10. Camilo José Cela, "Que ustedes lo pasen bien", en *El huevo del juicio*, Barcelona, Seix Barral, 1993, pág. 287.

11. *Mrs. Caldwell habla con su hijo*.

12. *Op. cit*., pág. 206.

13. Con la edición en 1951 de *el gallego y su cuadrilla y otros apuntes carpetovetónicos* comienza lo que Cela llama carpetovetonismo, los considera artículos y también los nombra como "aguafuertes literarios de primera categoría estética". En la edición de 1955 indica: "El apunte carpetovetónico pudiera ser algo así como un agridulce bosquejo, entre caricatura y aguafuerte, narrado, dibujado o pintado, de un

culo costumbrista, están emparentados con el microrrelato, es algo que se verá con el tiempo. Pero no cabe duda de que el parentesco existe, y de que Cela cultivaba una forma de expresión breve que encadenaba en eslabones dentro de otra fórmula mucho más amplia y ambiciosa. Y que cada secuencia, cada escaparate, cada retrato, tiene independencia dentro de ese todo que a veces definimos como novela.

Martínez Valero considera la secuencia celiana, muestra de la oralidad de su obra, como una "unidad de composición que conforma el tejido del texto procurando a las páginas algo más que un caprichoso enredo, o un juego variopinto semejante al *collage*, porque su contar es como el que habla, y lo es porque no acaba"[14].

Cela, en buena medida, es un cultivador del fragmento, pero tampoco es este el encuadre ni la definición de buena parte de sus textos más breves. Toda obra literaria puede subdividirse más o menos arbitrariamente en fragmentos, pero sus novelas y otros textos narrativos funcionan con pequeños seres vivos en su interior que son interdependientes con el todo, como en simbiosis. Sus textos mínimos gozan de suficiente libertad como para configurar una entidad narrativa propia, y están justificadamente imbricados en el conjunto como para pertenecer a él sin solución.

Por otra parte, algunos de sus textos más breves son independientes desde el momento mismo de su concepción, y la mayoría, antes. Que puedan llamarse microrrelatos dependerá del ojo que los lea, y no poco de la intención de la sabia crítica que los interprete.

Entre las características del microrrelato destaca la falta de espacio y de tiempo para esbozar los personajes, que "pocas veces tienen nombre propio y apenas están perfilados"[15].

---

tipo o de un trozo de vida peculiar de un determinado mundo". "Cela anota en esos relatos toda una galería tipológica desgarrada y tremenda, pinta, con broncos y también con delicados colores, tipos populares, grotescos, infelices, irrisorios" (tomado de Gudalupe Escobar Ladrón de Guevara, *El cuento de Camilo José Cela*, Madrid, Universidad Complutense, 1981, págs. 99-105).

14. J. C. Martínez Valero, "La secuencia, unidad de composición", en Camilo José Cela, *Palabra en libertad*, Murcia, Paraninfo, 1993, pág. 93.

15. Irene Andres-Suárez, "El microrrelato: caracterización y limitación del género", en Teresa Gómez Trueba, *Mundos mínimos. El microrrelato en la literatura española contemporánea*, Gijón, Llibros del Pexe, 2007, pág. 24.

Bajo este prisma, los que cabría considerar como microrrelatos en la obra de Cela dejarían de serlo instantáneamente, pues en ellos suele producirse el retrato de un personaje, o personajillo de humo, miseria y oropel, con nombre propio, casi siempre retorcido y dotado de cierta vis cómica[16], como se advierte en estos dos ejemplos:

> Marujita Espárrago, la misteriosa amante de Godoy, dicen que vivió en la travesía del Conde. Marujita Espárrago, aunque soltera y de hábitos cachondos, fue dueña de medias tocas de Pepita Tudó, condesa de Castillofiel, y su derrotada rival en el siempre joven y jamás ahíto corazón del valido de la reina María Luisa[17].

> Optaciana Magón Hernández había sido una mujer de bandera, lo que se dice una real hembra (perdonando la manera de señalar). Optaciana, de joven, quiso ser rejoneadora (el toreo a pie no se le daba) y cupletista; aptitudes no le faltaban y en cuanto a planta, tenía tan buena planta como cualquiera y aún mejor[18].

En estos textos, donde se advierten algunas de las características lingüísticas de Cela, queda hecho el retrato de las protagonistas, incluso con algunos pelos y señales.

Cierto que estos son fragmentos propiamente dichos, que en todo caso hay que considerar meros antecedentes literarios de los que quiero analizar.

Y como los recién transcritos hay millares en la obra de Cela, todos ellos como muestra de un escritor que con cuatro trazos y muy pocas palabras se permite dibujar una persona y una personalidad con elementos de la prosopografía y la etopeya.

---

16. Cela se preocupa "por decir las cosas graves, negras, definitivas, sin perder la media sonrisa, esa sonrisa partida de desprecio. Finalmente, la apelación al santoral católico, que ama literariamente por su riqueza de letra y de dibujo", Francisco Umbral, *op. cit.*, pág. 128.

17. Camilo José Cela, *Madrid*, *Obras Completas*, 22, Barcelona, Destino, 1988, pág. 371.

18. Camilo José Cela, *Nuevas escenas matritenses*, *Obras Completas*, 22, *op. cit.*, pág. 93.

Al de Iria Flavia, que necesita un par de páginas para proporcionar el falso autorretrato del nuevo Lázaro salido de su pluma en el segundo tratado de la obra, no le hacen falta, en los últimos compases de su producción, más que tres o cuatro líneas para llevar a cabo cualquier retrato.

Y son esos retratos de sus últimos tiempos los que llaman la atención por la barroca concisión que les imprime y por la extrema sensación de caricatura, no exenta de ternura, que deja en el aire.

Por otra parte, estos retratos sí gozan de una de las características básicas del microrrelato: la dimensión estructural del título, que "guarda siempre una relación dialéctica con el texto, orienta la lectura y subraya aquellos elementos significativos que conviene tener en cuenta"[19].

En cuanto a los títulos, es evidente que en Cela funciona a la perfección, de entre los seis modelos que propone Basilio Pujante, "el *onomástico*, basado en el personaje, eje del microrrelato, que aporta rasgos sobre su psicología, edad, etc.".

Cela, desde luego, usa tanto el nombre propio del personaje, sacado del santoral católico que le fascina, como del repertorio de motes o apodos de que se ha provisto y tantas veces inventa o reinventa.

A este respecto, María Teresa Caro señala:

> No falta el humor en la técnica de reducción irónica, especialmente en cuanto a la desfiguración de los nombres propios. Como buen coleccionista de apodos, Cela despliega la ironía cómica en una onomástica extravagante de la que podemos sacar algunos casos. Por ejemplo, en *Café de artistas* se burla de los nombres simbólicos de las heroínas de novelas con ocurrencias como 'Esmeralda del Valle Florido', o 'Graciella del Prado Tierno'[20].

Claro que esos nombres extravagantes pueden serlo mucho más, y lo serán en otras obras y momentos. Por ejemplo, en *La catira*,

19. Irene Andres-Suárez, *op. cit.*, pág. 30.

20. María Teresa Caro Valverde, "El poder de la ironía en la escritura de C. J. Cela", en *Palabra en libertad*, *op. cit.*, pág. 258.

novela de aires, personajes y lengua venezolanos, donde tienen cabida nombres propios como Telefoníasinhilos de Vásquez R., Sesquincentenario del Lago, Helicóptero, Supereterodino, Tucán, Televisa, Penicilina, o Libertad de Asociación Gutiérrez[21]. Nombres, por otra parte, tampoco tan lejanos de algunos que se usan por aquellos lugares, tan contagiados de civilización occidental y norteamericana, donde son capaces de bautizar, en pleno siglo XXI, este es un caso de la vida real, a un niño, con el nombre de Kevin Costner.

Cela, por supuesto, siempre va un poco más allá, y riza el rizo del apodo, arte en el que como los antiguos castizos, y sin duda Miguel Delibes, es un maestro.

Utilizar el apodo con arte y gracia es una forma más de apegarse al español más puro, más primitivo, esencial, al "castellano" propiamente dicho. Y este es un interés que surge en el primer Cela.

Por ello, probablemente, en el prólogo a *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes*, avisa: "fue cuando me planteé, con plena conciencia de lo que intentaba, mi propósito de conseguir un castellano de raíz popular que apoyándome en la lengua hablada y no en la escrita, pudiera servir de herramienta a mis fines"[22].

Es notorio que la mayor parte de los escritos de Cela proponen un lenguaje coloquial, en el que tantas veces se produce un diálogo entre dos seres de las clases bajas. Ahí es donde surge el mejor Cela, el que pretende escribir en "lengua" y no en "literatura". Cela, en efecto, "se desatiende de la decencia del academicismo oficial y se aboca sobre el sabroso léxico popular, sobre la lengua hablada del mundo bajo y concreto, sobre la lengua que, como un puchero, bulle sin recato"[23].

Por fin, muchos textos breves de Cela, sean microrrelatos o no, empiezan directamente en el título, que funciona como una especie de llamada de atención del lector, como toque de campana para agudizar los sentidos ante la breve liturgia profana que a partir de ese momento se va a desarrollar.

---

21. Véase, sobre este asunto, Cristina García García, "*La catira*: incursión hispanoamericana en la novela de Cela", en *Palabra en libertad*, *op. cit.*, pág. 279.

22. *Obras Completas*, I, *op. cit.*, pág. 331.

23. María Teresa Caro, *op. cit.*, pág. 251.

Pero Cela, que no tiene compromiso con ningún género literario, y es un malversador de todos ellos, jamás se apega a ninguno, como dije antes, y se escabulle siempre por el resquicio de una imaginación sin límites.

Algunos casos en la obra penúltima de Cela

De los libros de Cela hay cuando menos tres que pueden encuadrarse en los escurridizos márgenes del microrrelato: *Izas, rabizas y colipoterras, La sima de las penúltimas inocencias*, y *Cuaderno del Espinar / Doce figuras de mujer con una flor en el pelo*.

Con todo, en algún otro, de varias épocas, podría hablarse de microrrelatos, como *La insólita y gloriosa hazaña del cipote de Archidona* (1977). Y en muchos, anteriores y posteriores, cabría hablar de su incursión en el género, como en *Cajón de sastre* (1957), *Gavilla de fábulas sin amor* (1962), *Garito de hospicianos* (1963), *Toreo de salón* (1963), *Madrid* (1966), *Danza de las gigantas amorosas* (1975), *Rol de cornudos* (1976), *Cachondeos, escarceos y otros meneos* (1991) o *A bote pronto* (1994).

Respecto a *Izas, rabizas y colipoterras* (1963), es un libro para el que presentaron a Cela una serie de fotografías de prostitutas haciendo la calle. El de Iria Flavia se limitó –si puede considerarse una limitación– a escribir un texto que acompañara a cada fotografía. Una especie de definición, versión en prosa o comentario, de la estampa laica que estaba contemplando.

Cela se convierte en *voyeur* de unos personajes femeninos nada atrayentes, situados casi siempre en el momento de decadencia o en la etapa final de su "carrera".

El novelista elabora un retrato breve de cada una de ellas, donde delata cierta conmiseración por estas mujeres caídas, por estas mujeres al borde del precipicio y varias en las penúltimas de su vida, que habían inspirado otras páginas de su producción literaria.

De Cela se ha dicho que nunca había perdido mucho tiempo con las mujeres, y "de ahí su frecuentación de los mundos del lenocinio, que le permiten una resolución rápida del trámite"[24] [sexual].

24. Francisco Umbral, *op. cit.*, pág. 141.

Quizás por esa circunstancia (conocimiento de primera mano), a Cela no le cuesta demasiado esfuerzo, y elabora lo que puede considerarse un cuadro o un retrato de cada una de esas mujeres, pero también un microrrelato.

Los textos creados bajo estas premisas son textos de encargo, y su extensión en ningún caso sobrepasa las dos páginas, resultando alguno especialmente breve y diáfano, por ejemplo,

> MORALEJA
>
> Ya se dijo: a las putas y barberos a la vejez os espero, y ahora se aclara: cada puta hile, y comamos. Las aprendizas, las primerizas e incluso las izas, se defienden. Lo malo es cuando, al cabo de seis u ocho años, corra el escalafón y empiecen a derrumbarse las carnes, las aprensiones y las ilusiones. Por encima de las azoteas galopa, muerta de risa y a caballo de un palo, la bruja que solo ven, sin que les llegue la camisa al cuerpo, los elegidos. Para Carlyle, el sarcasmo es el lenguaje del diablo.
>
> -¡Joder, qué señor más culto![25] [Texto íntegro].

Estamos ante un Cela sabio, áspero, seco, "que da cuenta de la condición humana, de la condición del tiempo, con un pesimismo sobrio y una lucidez a la que con frecuencia le sobran los clásicos"[26].

Cuando Cela se encara con cada personaje tiene la capacidad de descubrir en un gesto, en un movimiento, en una prenda, en un color, mil posibilidades de definición de quien los utiliza:

> Las chamiceras, como los guacamayos, suelen vestir alegremente; tienden a taparse las carnes con ropajes de vistosos colores: verde, rojo, naranja, azul ultramar, etc., todo junto y bien combinado o todo revuelto y según caiga, que eso va en suertes y casualidades, más que en gustos y previsiones. La chamicera Paulina masca pipas de girasol y escupe por el colmillo lo que le sobra,

25. Camilo José Cela*, Izas, rabizas y colipoterras*, *Obras Completas,* 25, Barcelona, Destino, 1990, pág. 44.

26. Francisco Umbral, *op. cit*., pág. 128.

> embutida en su trajecito de shantung, que es telilla barata, jolgoriosa y casi incontenidamente divertida (como un negrito en cueros)[27].

Las fotografías son en blanco y negro, pero Cela las ilumina con especial colorido y descubre en ellas aspectos que podrían pasar y pasarían desapercibidos para cualquier otro espectador.

> Hay, por supuesto, en Cela, una sabiduría de hombre muy trabajado por estos arrabales del vivir o malvivir que tanto frecuentó por los puertos del mundo y también del lenocinio de secano. Pero hay, sobre todo, ese poder de observación que hace a Cela novelista pese a todo, capaz de deducir una vida, una biografía, a partir de una mirada, un peinado, un derrumbe del cuerpo, una joya barata o ese encanallamiento sombrío que los años y los parroquianos van poniendo en el ánima de la puta o de cualquier otro individuo[28].

Pero Cela sabe también retratar a los clientes de esas mujeres que se entregan a condición. En la obra los clientes o posibles clientes son de toda clase y edad, desde el niño hasta el anciano. De este, supuestamente jubilado de amores, dirá en "Capulina de nostalgias ancianas":

> ¡Quién te ha visto y quién te ve, macho en derrota, garañón jubilado, padrote que ya quemó el último cartucho! Solo hay una cosa cierta y tú la sabes: nadie podrá quitarte la nostalgia.
>
> -Abuelito, que lo veo a usted muy descarado.
>
> -¡Ay, nena! ¡Si te pillara con diez años menos!
>
> -¿Con diez años nada más?
>
> -Bueno, pon los que quieras, que yo ya me entiendo[29].

27. *Ibid*., pág. 84.
28. *Ibid*., pág. 155.
29. *Ibid*., págs. 55-56.

Las putas tienen en su obra muchas apariciones: le dan mucho juego. Ellas, además de dar solución rápida a su sexualidad como hombre, como macho, en palabras de su amigo Francisco Umbral,

> le aportan literatura, lenguaje, modos marginales a los modos burgueses que le hubieran correspondido. Cela encuentra en las putas, no solo la solución de su vida sexual, sino un enriquecimiento dialectal y de costumbres que es de lo mejor de su obra y el entronque directo –buscad a la mujer– con los clásicos[30].

Claro que, junto a las putas, los miembros del clero gozan de una notable presencia en su obra. A veces son protagonistas de historias notables, y otras, personajes de relleno, esos personajillos de tercera clase, que se montan en el vagón de los seres perdidos y se constituyen en herramienta de relación.

En *Cachondeos, escarceos y otros meneos*, tiene cabida uno de estos, en compañía de otro personaje singular, la diaconisa Petra:

> Cuando la diaconisa Petra se cepilló al judío Cebollada, don Efraín, lo dejó tan a punto de caramelo que expiró solito y sin patalear.
>
> -¡Qué disciplinado!, ¿verdad, usted?
>
> -¡Y usted que lo diga, fray Cipote Mogote, y usted que lo diga!
>
> Don Párvulo de Guzmán y Mantecón, alias fray Cipote Mogote, propendía a la loa de la disciplina.
>
> -¿Era ultra?
>
> -No, pero padecía de la próstata y, en consecuencia, se le iban las cabras en sentido inverso e incluso sin ligeros toqueteos previos.
>
> -¡Ah, ya! ¡Ahora sí que está claro![31].

30. *Ibid*., pág. 96

31. Camilo José Cela, *Cachondeos, escarceos y otros meneos*, Madrid, Temas de Hoy, 2001, pág. 45.

Este tipo de conversación es muy propio de Cela, y en él advertimos su propensión a las iteraciones, que alguien ha considerado como relleno verbal, bien opuesto, pues, a su magisterio lingüístico, a su dominio del idioma. Gibson afirma en este sentido:

> Cela utiliza las palabras demasiado a menudo como mero alarde o relleno verbal, se repite hasta la saciedad y recurre constantemente a viejas y raídas fórmulas, algunas de las cuales ya hemos visto (otra es la sobreutilización de la expresión 'se conoce que', que aparece centenares de veces en sus escritos). Hay en Cela una irrefrenable tendencia a la grandilocuencia[32].

Lo cierto es que en el fragmento del texto breve recién anotado, tienen cabida apodos (Fray Cipote Mogote) tan propios de su quehacer literario, y esas iteraciones, esas interrogaciones ilativas, y esas exclamaciones a modo de epifonema: característicos todos ellos del mejor Cela. Y aun cabe preguntarse retóricamente si en el segundo apellido del fraile –Mantecón- no habrá alguna escondida alusión a Juan Ramón, que también compartía dicho segundo apellido, tan poco eufónico, repudiado por el escritor de Moguer desde el primer momento de su vida. Probablemente estemos en un error, pero en Cela todo es posible.

Curiosamente, la segunda edición de la obra incorporó una serie de fotografías, esparcidas por todo el volumen. En ellas, siguiendo la tónica de la portada, donde vemos a una *vedette* semidesnuda, se encuentran todo tipo de mujeres (y un par de hombres), casi siempre sin ropa y en actitudes más o menos provocativas. Quizás porque en esta ocasión el volumen se encuadraba en la colección "Biblioteca Erótica", y el lector esperaba algo más caliente que el texto: el estímulo visual.

Las ilustraciones no aportan nada al libro, cuya lectura, se anota sobre los créditos, "no está recomendada a menores de 16 años", una forma como otra cualquiera de activar el deseo de los lectores que no han llegado a esa franja de edad.

---

32. Ian Gibson, *op. cit.*, pág. 330.

El libro presenta una colección de personajes, o personajillos de ambos sexos, entre los que caben la señorita tortillera, el coleccionista de polvos casuales, la diaconisa libidinosa, cuya característica común es la pasión erótica, el mero goce sexual.

Minirretratos o microrrelatos últimos

Llegados a este punto y al último momento de la obra literaria de Cela, conviene recordar su libro inédito cuando falleció, *Cuaderno de El Espinar / Doce mujeres con flores en la cabeza*, con características propias.

Se trata de una obra diferente a todas las anteriores, aunque encontremos en ella numerosas coincidencias con otras de diversas épocas. Por ejemplo, la incorporación de dibujos, que, en *La sima de las penúltimas inocencias*, eran de Joseph Maria Subirachs, escultor del templo de la Sagrada Familia de Barcelona.

Sabemos que Cela era autor de algunos cuadros, en concreto, tres de 1947: *Florero, Misión diplomática*, y *Claudio Pernalete y señora*, y más tarde (1950) realizó algunos dibujos a plumilla, en especial su *Estudio del pintor Luis Mosquera*, así como unos aguafuertes de 1967 titulados *María Sabina*.

Como he escrito en otro lugar, Cela,

> en 1996, sobre unas pequeñas hojas de papel con barbas, hecho a mano[33], dibuja a tinta, en cada una de ellas, una mujer. A este conjunto de dibujos lo denominó *Cuaderno de El Espinar / Doce mujeres con flores en la cabeza*, que inmediatamente envió a los editores de *La sima de las penúltimas inocencias*[34].

33. "Visitamos Cuenca, donde compré un papel artesanal, muy bonito, con sus barbas alrededor" […] Estos folios sirvieron de soporte a los dibujos a tinta de féminas de estilo picasiano a los que luego puso nombres tan imaginativos como Egesipa la Mastuerza": palabras de Marina Castaño a Cristina González, con motivo de la presentación de la obra, *Sur*, 21 de julio de 2000, pág. 67.

34. Antonio A. Gómez Yebra, *El Cuaderno del Espinar / Doce mujeres con flores en la cabeza*, en Salvador Montesa (ed.), *A zaga de tu huella. Homenaje al profesor Cristóbal Cuevas*, II, Málaga, 2005, págs. 522-523.

Los editores[35] no se hicieron rogar, y pusieron en marcha el libro, concebido bajo los más estrictos cánones de la alta bibliofilia, y, por tanto, libro de magnífica presentación, escasa tirada y elevado coste para el comprador.

"Cela realizaría los aguafuertes con la técnica del barniz blando a partir de esos dibujos sobre planchas de cobre, y posteriormente escribiría los textos que completasen el libro"[36]. Más tarde surgió otra idea: las ilustraciones podrían dar lugar a otras tantas esculturas en bronce fundido, algo que se convino con los editores del libro y se llevó a cabo en su momento.

El primer ejemplar de las ilustraciones (*Caralipiana*) se guarda desde el 11 de mayo de 1999 en el pabellón de verano de la casa del novelista en Madrid.

Poco más de un año después, en agosto de 2000, y en las instalaciones del hotel Incosol de Marbella, donde pasaba algunas temporadas de descanso, Cela escribió a mano los textos sobre una maqueta previa.

Se había decidido que el autor firmara los 300 ejemplares del libro, pero no le dio tiempo. El libro se presentó en el citado hotel marbellí el 20 de julio de 2002 con la exposición, asimismo, de las esculturas, en la sala que desde ese día lleva el nombre del novelista.

Sabido lo que precede, el libro se realizó de manera bien diferente a otras obras suyas ilustradas: primero fueron las ilustraciones y luego el texto, y con una única autoría, la de Cela.

Los textos, que son muy breves, pueden considerarse una especie de comentarios a la ilustración (como en *Izas, rabizas y colipoterras*, si bien en aquel caso eran fotografías), una suerte de nota al pie o pie de foto.

Elegir solo 12 personajes femeninos puede sugerir muchas interpretaciones, numerológicas y bíblicas, y no cabe duda de que se acertaría. Pero no puede olvidarse una cita de *Izas, rabizas y colipoterras*:

---

35. Jordi Nubiola y Rosa Carmen Macià.

36. Antonio A. Gómez Yebra, *op. cit.*, pág. 526.

> De las cuarenta y una clases de mujer conquistables de que hablan los Kama Sutra, ***con doce***[37] de ellas debe tomar el hombre la precaución de los lavajes preventivos, a saber: la mensajera, la que mira siempre de reojo, la que no tiene quien la cuide, la que es viuda de actor, la que está orgullosa de su dominio en la cama, la que está casada con joyero, la celosa, la perezosa, la indiferente, la jorobada, la enana y la que huele mal[38].

Hasta qué punto están relacionadas con las de *El Cuaderno de El Espinar* es difícil de aventurar. Desde luego, estas parecen, por su desnudez y disposición, prostitutas, como tantos personajes celianos. Y con algunas de ellas se encuentran fácilmente no pocas concomitancias. En general, sin embargo, es muy posible que Cela no se estuviera releyendo cuando hacía los bocetos o cuando escribía los textos correspondientes.

Desde luego, los doce textos que corresponden a las protagonistas, "ofrecen una muestra exquisita de un arte que podríamos llamar retrato mínimo, el que apenas necesita de unos cuantos trazos o retazos para mostrar las características físicas y psicológicas de sus entes de ficción"[39]. Y, sin duda, en *Cuaderno de El Espinar* ha conseguido Cela un tipo de retrato quintaesenciado. En la obra "ha conseguido el retrato-satírico definitivo; el, si me lo permiten, *retratírico*, que es como el retrato satírico perfecto, condensado y más hermoso, el equivalente a la greguería-limusina de Ramón"[40].

Estaríamos, pues, ante un minirretrato, que se elabora con la lengua concisa y exacta del escritor sabio y al mismo tiempo castizo, el que conoce todos los resortes de las palabras y las utiliza para esculpir una figura de mujer. Para delimitar a este Cela no es posible olvidarnos de una calificación sumamente acertada de Umbral, cuando lo denomina "un escultor en prosa"[41].

---

37. La intensificación es mía.
38. "Habla el historiador", en *Izas, rabizas y colipoterras*, *O.C., op. cit.*, pág. 39.
39. Antonio A. Gómez Yebra, *op. cit.,* pág. 529.
40. *Ibid.*
41. Francisco Umbral, *op. cit.,* pág. 29.

Si de las fotografías de *Izas, rabizas y colipoterras* se puede decir que "de cualquier minucia deduce el autor toda la doliente profundidad de una vida, o se la inventa"[42], aquí no cabe duda de que se la está inventando, de que está dando cuerpo a algo que fue idea, se trazó como línea, se convirtió esbozo, y llega a ser figura de mujer.

Y, desde luego, aquellos y estos minirretratos, se pueden leer como microrrelatos donde se advierte toda la capacidad irónica y transgresora del autor. Y que están, a su modo, emparentados con los textos de las *Historias mínimas* de Javier Tomeo.

Destaca, por supuesto, el hecho de que las mujeres estén prácticamente desnudas, y solamente una flor las adorne en la cabeza como un auténtico *leitmotiv*.

Sin embargo, no puede extrañar este elemento unificador de personalidades. Cela había escrito que

> a lo excelente se le llama la flor de la canela y a lo óptimo, la flor y la nata. A la juventud se le dice la flor de la edad, y aludiendo a lo superficial y etéreo se habla de lo que está a flor de agua, como los nenúfares, o a flor de tierra, como algunas pepitas de oro, o a flor de piel, como el bien rimado amor de los poetas delgaditos y con una melena discreta, tampoco exagerada. Echar flores vale por piropear, requebrar, galantear, alabar, lisonjear, y flor de un día es lo efímero de su ventura y disfrute[43].

Colocar una flor en la cabeza de las protagonistas de sus minirretratos es un acto de galantería, un piropo, a una clase de mujeres de las que ha gustado, en todos los sentidos, la flor.

Ya había colocado algunas flores más o menos llamativas en lugares inverosímiles de sus protagonistas de bien vivir. La cabeza no parece un lugar desusado para ubicar una flor, especialmente si tenemos en cuenta que Cela escribe esos breves textos en Andalucía.

---

42. *Ibid*., pág. 155.

43. Camilo José Cela, "Flor de balneario", en *El huevo del juicio*, *op. cit.,* pág. 96.

Flores, y con mayúsculas, son los nombres propios de cada una de las mujeres. Para identificarlas, Cela utiliza los recursos de que había venido haciendo gala desde su juventud, y que en no poca medida suelen ser usados en los microrrelatos más canónicos: servirse de la onomástica mitológica, y reinventar los de personajes históricos o literarios.

La onomástica mitológica modificada salpica toda su obra. En *El huevo del juicio* tiene cabida una tal "mi parienta Minervina Cebollada, que era de raza hebrea, antes judía, como su nombre indica, [quien] alimentaba sanguijuelas en la farmacia y herboristería naturista, de algo tiene una que vivir"[44].

Aquí encuentran su lugar Eurinoma, recuerdo de Eurínome, hija del Océano y Tetis y hermana de Aquiles; Gilcapulina, que evoca a Gilgamés, héroe del poema babilónico; Eleusipa Atanor, posible descendiente de Eleusis, hijo de Hermes y Daría, con un apellido totalmente desmitificador (cañería).

Y no hay que olvidar a "La hija de Numitor", cuya relación incluye varios personajes mitológicos engarzados para crear un ambiente clásico que el propio Cela se ocupa en destruir a continuación. Se trata, pues, de otra sátira, y no poco de una burla:

> Marte engendró a Rómulo en el vientre de la hija de Numitor, que se llamaba Octaviana Urobilina la Bien Meada. Octaviana Urobilina era manflorita y trabajaba de demonio súcubo en la Costa del Sol, en el bar de los Hombres Monteses, y cohabitaba inmundamente con quien le mandaran. Octaviana Urobilina, a resultas de la blenorragia rebelde que le pegó el caíd Mustafá Casiano, el Borde Tartaja, se pasa las horas muertas meando y venga a mear.

Octaviana Urobilina, que anduvo por el pinarejo de Juanar[45] persiguiendo al fantasma del general Juan Bisonte de Almería, está terminando de leer la *Historia de Roma*, de Aparicio el Chico.

---

44. *Op. cit.,* pág. 219.

45. Uno de los parajes malagueños citados en el libro, junto con Monda, en "Amapola de Jericó"; atribuyo su aparición en el texto al influjo que ejerce la proximidad del lugar donde escribió la obra: Marbella.

También tienen cabida Palmerín de Inglaterra, convertido en gato de Judas Iscariote, capaz de preñar a uno de los personajes de nombre más disparatado: Trezecabra la Dentona.

Nombres con color de apodo son la mayoría. Así Chocholo Amapoliensis, protagonista del primer texto, tan similar fonéticamente a Chocholoco, de *Cachondeos, escarceos y otros meneos*. Omoroca Beroso, por su parte, bien pudiera esconder en su nombre propio el anagrama imperfecto de Aromosa, puesto que toca "a armoniosos pedos" canciones como *Sapore di sale, Il cuore è uno zingaro*, o *La bambola*.

También Omoroca encuentra un antecedente en Fridolina, personaje de *Cachondeos, escarceos y otros meneos*, pues esta "sabía tañer valses y polonesas al arpa y también polcas y mazurcas, y expeler delicadas ventosidades en fa sostenido: faaa"[46].

Este asunto es recurrente en Cela, que había escrito:

> La historia de la ventosidad española contemporánea está jalonada de sucesos insólitos producidos por la estulticia de la autoridad, que no por las desgracias causadas por los ciudadanos propensos al traque y cultivadores de su diapasón. En Asturias –recuérdese– un mozo fue multado porque distendió el esfínter delante del señor alcalde, ¡qué atentado a la autoridad![47].

Las autoridades, tanto como las autorías de determinados hechos, se los inventa Cela. Así en Caralipiana da por cierto "que fue hija de Paymón, el rey de los infiernos que enseña las Siete Artes Liberales y que se regocija regando la flor de la mandrágora con orina de cabro tudelano, virgen y serenísimo". No existe tal Paymón, aunque sí Pamón, hijo de Príamo y Hécuba, muerto por Neoptólemo.

---

46. *Op. cit.,* pág. 153. Pueden rastrearse muchas otras ventosidades, por ejemplo en pág. 63, o en la 182, donde reza: "Bien se dice que a la mejor puta se la escapa un pedo, y no yerra quien así lo dice, ya que las mismas tripas y ventoleras llevamos todos en el interior". Y también: "¿Ve usted esta gorda pedorra, teñida de rubio, que está sentada en la mecedora leyendo tebeos? ¿Sí? Pues es mi señora, para que se empape", *El huevo del juicio*, *op. cit*., pág. 259.

47. *El huevo del juicio*, *op. cit*., pág. 45.

El mismo Cela casi lo confirma al presentar otro de sus esperpénticos personajes, "Zampabodiga de la Colonia". Esta "no tiene cinco ojos como Caralipiana, la supuesta hija de Paymón, pero cultiva ortigas en el sobaco para encelar cimbeles de perdiz".

De este curioso personaje existe antecedente en *Cachondeos, escarceos y otros meneos*: la furcia Lucipicinia, que "cultivaba tulipanes en el sobaco"[48].

El retrato de Zampabodiga es más completo que el de su precedente literario:

> La crían en las islas del Guadalquivir los ganaderos más escrupulosos y durante los embarazos, que suelen presentársele con muy serias dificultades, la alimentan con sopas de pan ácimo en oxizacre madurado en ánforas de finísima porcelana. La mala leche de los espiritados jamás consiguió sacarla de sus casillas.

Nombre de flor tienen, por supuesto, dos personajes emparentados por la onomástica: Chocholo Amapoliensis y Amapola de Jericó.

La primera comparte con Zampabodiga la dedicación a la agricultura más o menos doméstica, pues si Zampabodiga cultivaba ortigas en el sobaco, esta "cría cebollinos en los aledaños del Monte de Venus o Selva Negra de las Más rítmicas Conciencias".

La segunda, Amapola de Jericó, parece trasposición de la rosa de Jericó, especialmente por las cualidades de esta flor del desierto. La verdadera rosa de Jericó, *Odontospermum pygmaeum, Saulcya hierocuntica*, esparcida desde el Sahara argelino a Beluchistán, cierra sus brácteas con la sequedad y las abre en diez minutos al humedecerse la planta. Esto la convierte en un símbolo erótico femenino, que se completa si tenemos en cuenta que otra rosa de Jericó, habitual en California, Méjico y Texas, se coloca en las alcobas de las parturientas. Todas esas rosas sirven en la obstetricia popular de Europa como oráculos.

---

48. Camilo José Cela, *Cachondeos, meneos y otros escarceos*, *op. cit.*, pág. 118.

La que ostenta mayor cantidad de flores en la cabeza es Egesipa la Mastuerza, que se toca con siete de cuatro pétalos. Este es un personaje que comparte su calidad de poetisa con otros muchos del nobel. Su retrato es escueto, y podría considerarse un microrrelato:

> La llaman la Mastuerza, incluso sin ira, porque lo es en grado sumo y punto menos que con avaricia. Hace poesías a la luna, sonetos y serventesios, y en Semana Santa se tiñe el pubis de color violeta y no come más que rábanos y escarola. En su inocencia, es simpática y complaciente; tampoco se puede pedir más en un país en vías de desarrollo.

Y como un microrrelato, puede considerarse asimismo "Georgette", que "trabajaba de canguro con hijos de muy altos funcionarios políticos a los que mataba con un alfiler rematado en una perla de color naranja y muy certera puntería. Acabó en el patíbulo porque no tuvo un buen abogado defensor".

Georgette es el último personaje de esas mujeres que habitan en el infierno, y el desenlace del texto, un minitratado de la ironía, una nota más de humor, que es negro, inglés, gallego y español a un tiempo.

Y los textos de *Cuaderno de El Espinar* / *Doce mujeres con flores en el pelo*, que no sabemos a ciencia cierta en cuál género encuadrar, pertenecen al apunte[49], al esbozo, al retrato, pero también al pie de foto, a la caricatura, o, como he dicho antes, al retratírico, que es como el retrato satírico perfecto, y, desde luego, a la definición, y al artículo de costumbres. Y, como son fruto de la *inventio* de un escritor como Cela, que tampoco sabía catalogarlos, a la ficción literaria, y habida cuenta de que en los doce casos el pasaje es muy breve, puede reconocerse en cada uno de ellos un texto tan próximo al microrrelato que no me sustraigo a la tentación de denominarlos, con no pocas reticencias, así.

49. Incluso al apunte carpetovetónico.

SESIÓN DE AUTORES

MATERIA OSCURA Y LITERATURA CUÁNTICA

Juan Pedro Aparicio

"Literatura y física son materias aparentemente muy alejadas entre sí. La primera pertenece al ámbito de lo imaginario; la segunda, al de la más estricta realidad. ¿Qué es la Materia Oscura y qué es el Cuanto referidos a la literatura? Juan Pedro Aparicio tratará de responder a estas cuestiones repasando algunos aspectos de su obra, con especial atención al relato corto, y aventurando algunas hipótesis, tan arriesgadas como sugestivas, sobre la esencia última de lo narrativo."

No soy aficionado a las disquisiciones teóricas. Mi querencia es la narración, no el análisis. Me he dedicado a narrar como otros se dedican a teorizar. Pero este mundo de los microrrelatos, o minificción, me ha empujado hacia la divagación. Y así, al tiempo que los escribía, elaboraba una pequeña teoría cuyo soporte práctico eran precisamente ellos mismos. No quiero, sin embargo, dar una falsa impresión, pues siempre fui consciente de que, como quien camina por el desierto, lo que se me aparecía en el horizonte podía ser solo un espejismo. Pero el hecho de ser capaz de verlo –esa ilusión de un oasis o de un palacio, donde no hay más que triste arena– me hizo tan gozosa la tarea como si me hubiera dedicado a escribir la narración más excitante.

En mi elucubración me he atrevido a tomar prestados conceptos de la astrofísica y de la física cuántica. Así, hablo de materia oscura y del cuanto narrativo, con la intención de resaltar ciertas particularidades de la literatura y, algo mucho más ambicioso, acercarme lo más posible a la esencia de lo narrativo.

*

Como ocurre con la mayoría de los escritores mis comienzos están ligados al cuento. Aunque, si me remito más atrás en el tiempo y llego a la infancia, tendría que mencionar mi afición a los diarios, asistemáticos y con enormes lagunas temporales, pero continuados a lo largo de los años. Lo cuento en mi libro *¡Qué tiempo tan feliz!*

Siempre quise defenderme contra el paso del tiempo mediante la escritura, lo hacía de un modo intuitivo, poco razonado, pero persistente. Hay quien se sirve de la fotografía para ello. Yo me servía de la escritura. Quería eternizar determinados momentos.

De ahí pasé a construir pequeñas historias que relacionadas con las experiencias que vivía, tenían un punto de divergencia en el que por primera vez se introdujo la ficción. Si una de aquellas indómitas bellezas de mi adolescencia, tan huidizas y graves, me rechazaba, lo que ocurría con demasiada frecuencia, yo alteraba mediante una pequeña trama el desenlace de mi requerimiento, casi siempre torpe e insuficiente, para mejor acomodarlo a mis sueños.

En la universidad empecé a escribir cuentos, es decir, fui consciente por primera vez de que lo que quería hacer tenía intención literaria. Claro, eso exigía muchas lecturas previas. Uno de los libros que empecé a frecuentar por entonces y que me ha acompañado siempre, es la *Antología de la literatura fantástica* de Borges, Bioy y Ocampo.

Una noche supuestamente dedicada al estudio de la asignatura de Derecho Mercantil escribí un cuento, mi primer cuento. Se titula *El Gran Buitrago*. Curiosamente tiene mucho que ver con mi obra posterior, hay en él relaciones de poder y hay una aproximación al mundo animal muy característica de todo lo que luego escribiría.

Más o menos por la misma época hice también un microrrelato, el primero. Lo escribí en un hotel de Bilbao hace aproximadamente cuarenta años. También lo escribí de un tirón, como empujado por una súbita inspiración. Dice así:

El Presentimiento

La familia rodeaba al abuelo moribundo

El abuelo habló lentamente:

–Siempre creí que moriría pronto.

Los nietos clavaban en él sus extrañados ojos.

El abuelo continuó tras un suspiro:

–Siempre tuve el presentimiento de que me iba a morir enseguida.

El reloj de la sala dio la media y el abuelo tragó saliva.

–Luego a medida que he ido viviendo, imaginé que mi presentimiento era falso.

Y el abuelo concluyó, apretando las manos:

–Sin embargo, ahora ya veis: con ochenta y seis años bien cumplidos, y tan cerca de la muerte, comprendo que mi presentimiento ha sido la mayor verdad de mi vida.

Este cuento ha tenido fortuna. Internet permite conocer lo que pasa en cualquier rincón del mundo y a mí me ha facilitado el ser testigo de lo mucho que gusta. He comprobado que se ha publicado en un periódico de China, en otro de Pernambuco, que se ha utilizado como material de enseñanza del idioma español para extranjeros, y un largo, larguísimo etcétera, sin que en ninguno de estos casos y otros muchos más, como su inclusión en ciertas antologías del cuento universal, se me haya no ya pedido permiso, sino ni siquiera informado.

Un buen día dejé de escribir cuentos y empecé a escribir novelas. ¿Por qué? No lo sé. Acaso me pasaba como a un periodista amigo mío, muy entregado a su profesión, que veía la realidad en columnas de periódico. No importaba el dramatismo del suceso o acontecimiento del que fuera testigo, sus emociones se canalizaban en forma de columnas de periódico. Este suceso irá en cuatro con foto; este, solo en una sin foto, y así. Las columnas eran lo importante, no veía el horror ni la sangre, sino solo los espacios a ocupar en el periódico.

Yo, que había dejado de leer cuentos, que incluso había apartado de mi mesilla de noche esa *Antología de la literatura fantástica*, veía la realidad también de otra manera, la veía siempre en gran formato. Y todas esas ideas o experiencias inspiradoras del hecho literario

se me presentaban en la imaginación en forma de narración larga. Vivía, pues, olvidado del cuento, entregado casi exclusivamente a la novela.

Pero, otro buen día, un editor nuevo, joven, independiente, enamorado de la literatura, me llamó por teléfono y me pidió una cita. Quería publicar mis cuentos, no los que había sacado en mi primer libro titulado *El origen del mono y otros relatos*, sino los otros que, según él, yo tenía.

Y es verdad que los tenía, pues sin literalmente darme cuenta, mientras me había dedicado a escribir otras cosas, siempre había habido alguna revista o algún periódico que me había pedido un cuento y aunque en la mayoría de los casos no había aceptado el encargo, había acumulado, publicados aquí y allá, un buen montón de ellos.

Pero ni siquiera entonces me animé a realizar el trabajo de reunirlos. Solo cuando vi los preciosos primeros libros que el editor, Menoscuarto Ediciones, había puesto en el mercado, me animé. Escribí entonces algunos cuentos más, cinco o seis, para unir a los ya escritos. El libro se publicó en el 2005 con el título *La vida en blanco* y tuvo la fortuna de ganar el Premio Setenil al mejor libro de relatos publicado ese año, fue un buen regreso al mundo del relato. Porque efectivamente volví.

*

Dije que había escrito *El Gran Buitrago* y *El presentimiento* de un tirón, el primero mientras tenía el libro de Derecho Mercantil abierto que, claro, hube de apartar a un lado para volcarme sobre la cuartilla en blanco; el segundo, antes de acostarme una noche de soledad en un hotel de Bilbao a donde había ido por mi trabajo de entonces en algo relacionado con mi profesión de comercio exterior. Ambos los escribí de un tirón, sí, y, sin embargo debo añadir en seguida que todo lo que en literatura se hace de un tirón me inspira desconfianza. Lo que se escribe y lo que se lee. Aquellos dos cuentos los escribí de un solo impulso, es verdad; pero luego, sobre todo el primero, los repasé y los corregí una y otra vez hasta que salieron en un libro.

Soy de la opinión de que no se debe escribir de un tirón. La literatura exige la máxima perfección si es que el autor ambiciona apropiarse para siempre del asunto sobre el que escribe. ¿Cómo se

consigue eso? Solo hay un procedimiento: mediante la forma inobjetable de que lo revestimos. De ahí la gran dificultad de volver a escribir un *Macbeth*, un *Rey Lear*. Esos temas, por la escritura cuajada y perfecta de Shakespeare, han quedado a resguardo de cualquier otro escritor.

Pues igualmente tampoco me parece muy recomendable leer de un tirón. Muchos lectores abandonan la lectura de una novela si el texto les presenta la menor dificultad. Entre esas lecturas hay libros malos pero los hay también muy buenos. Decía Borges, refiriéndose precisamente a la lectura, que no existe la felicidad obligatoria. Yo no voy a corregirle. Pero, de tener un prejuicio, prefiero tenerlo contra esos libros que se leen de un tirón. No es infrecuente que estén faltos de ambición literaria o de pensamiento o que tengan demasiadas páginas con explicaciones innecesarias, contando aquello que no debe ser contado. Y aquí vamos acercándonos a los terrenos de lo cuántico literario.

Me pregunto a veces por qué existe la convención universal de que entregar nuestro esfuerzo a un pasatiempo de periódico, un sudoku, un crucigrama, merece la pena; lo hace el joven, el adulto, el anciano. Los vemos esforzándose en los aviones o en los trenes, en las mesas de los cafés. Es algo natural, incorporado a nuestras costumbres cotidianas. Todos parecen disfrutar de ese esfuerzo. Y ¿cuál es la recompensa? Matar el tiempo, casi como si dijéramos acortar nuestra vida.

Leer es otra cosa. Leer siempre deja una recompensa. No mata el tiempo, lo duplica. Mientras leemos vivimos nuestro tiempo y el del libro. Por eso, no seamos cicateros con nuestras lecturas, un buen libro probablemente se disfruta más en una segunda y una tercera lectura que todos aquellos que solo se leen de un tirón. La dificultad suele multiplicar la recompensa.

Los libros buenos ofrecen al lector mucho más de lo que suele creerse. El libro es una máquina del tiempo, la única que existe, pues permite oír las voces del pasado, ese "*y escucho con mis ojos a los muertos"*, de que hablaba el clásico poeta. Su resistencia a mostrarse no es otra cosa que el premio enorme que esconden, entregado en su momento al lector consciente como el hallazgo feliz del buscador de tesoros.

No, los libros no son para leerlos de un tirón, porque no son cosa efímera, son máquinas del tiempo y máquinas contra el tiempo, las únicas también que pueden guardarlo y conservarlo. Porque la palabra escrita lucha contra el tiempo. Troya y sus héroes se nos hacen presentes en *La Ilíada* con cada lectura del libro. Así, un cuento es como una píldora de tiempo, una cucharada de tiempo.

La lectura es un ejercicio que debe estimular nuestro intelecto, no solo entretenerlo o aletargarlo para que pase imperceptiblemente el tiempo. *A la búsqueda del tiempo perdido,* tituló el gran maestro francés su ciclo narrativo, una epopeya íntima contra el paso del tiempo, en sus páginas está guardada para siempre la vida del Segundo Imperio, con sus emociones y sus desengaños, con ese pálpito de vida caliente que don Miguel de Unamuno acertó a llamar intrahistoria; o sea, tiempo, un tiempo domesticado por las palabras, capaz de revivir en nosotros con cada lectura.

La literatura es, pues, para mí, expresión de vida. Toda mi obra, salvo acaso mis dos libros de microrrelatos, cumplen ese deseo, desde aquellos pequeños diarios de la infancia que pretendían atrapar en torpes palabras unos latidos de vida que hoy son nebulosa en la memoria cuando no vacío.

Hay quien, sin embargo, entiende las cosas de otro modo. Hay quien cree que la literatura ha de venir de la literatura. Yo tengo al Quijote por el epítome de lo que es la vida hecha literatura. Pero no todo el mundo es de la misma opinión. Hay quien lo considera como modelo de lo contrario, literatura hecha de la literatura, por causa de esos libros de caballería a los que Cervantes supuestamente se propone emular, siquiera irónicamente.

No lo digo con ánimo de polémica para la que siento una invencible pereza, sino para constatar que hay puntos de vista contrapuestos. Tampoco rechazo los libros nacidos bajo esa idea, depende de cómo estén hechos, lo que sí digo es que nunca he querido hacerlos o que a mí no me ha apetecido hacerlos. Con alguna notable excepción, me parece que adolecen de manierismo, cuando no me resultan algo presuntuosos.

Si uno hace una fotografía de la vida y sabe captar la sustancia del instante, ya está todo hecho; luego, lo que venga detrás, es decir una

fotografía o varias sobre esa primera que captó la vida, será siempre un subproducto, acaso dotado de gracia estética, pero un subproducto. No estoy por hacer fotos de fotos, estoy por hacer fotos de la vida. Con alguna excepción, sin embargo. Y vamos acercándonos ya algo más a la minificción.

*

Para mí los microrrelatos, están dotados de tal especificidad que constituyen una singularidad tan cercana a la esencia de lo narrativo que su estudio ofrece múltiples enseñanzas. Subrayar esa singularidad es lo que me ha llevado a proponer un nuevo nombre para ellos.

Antes de elegir título para mis libros tengo la costumbre de comprobar en Internet si ya ha sido utilizado. No se me ocurrió hacer lo mismo con la locución *Literatura Cuántica*, tan confiado estaba en que era el primero en utilizarla. Así que no lo hice y empleé la denominación en dos prólogos que acompañaron a sendos libros de microrrelatos, *La Mitad del Diablo* y *El Juego del Diábolo*. Posteriormente, en realidad cuando preparaba esta charla, hice la consulta y me llevé la sorpresa de que la locución ya estaba acuñada, que incluso parecía existir toda una doctrina sobre lo que es la literatura cuántica. Desde luego no tenía nada que ver con mi propuesta y, aunque no me gusta polemizar, me pareció que ya era algo tarde para que yo rectificara, así que decidí seguir adelante.

Por cierto que esa *literatura cuántica* sobre la que existe una teoría muy documentada tiene como uno de sus más importantes adalides a una persona que conocí, Miguel Ángel Diéguez, un estupendo y originalísimo escritor prematuramente fallecido, a quien rindo homenaje aquí.

Sé que la nomenclatura no tiene mucha importancia pero añade matices al objeto nombrado. Soy partidario de llamar cuánticos a estos relatos hiperbreves. Y lo prefiero a otras denominaciones por varias razones. Microrrelato evoca la figura del relojero trabajando en las entrañas del reloj con sus microdestornilladores y sus microherramientas, pero nada sugiere de la elipsis ni de la narratividad. Con minificción ocurre lo mismo, solo se alude al tamaño. Hiperbreve, parece que estuviéramos hablando de un supermercado. Nanocuento, aunque evoca también el ámbito de la física subatómica, tiene el in-

conveniente de que en español se llama coloquialmente así al enano e incluso en alguna región, como la valenciana, al niño. Considero, sin embargo, que microrrelato ha hecho fortuna y perdurará. En la vida las cosas suelen suceder así. El nombre de Américo Vespucio, un aventurero oportunista, ha servido para bautizar el Nuevo Mundo al que llegó Colón.

Yo relaciono lo cuántico literario con la materia oscura. La materia oscura, otro préstamo de la física, en este caso de la astrofísica, ha sido descubierta por los científicos por sus efectos gravitatorios sobre otros cuerpos. En el universo lo visible es apenas un diez por ciento, el resto de la materia, o sea la mayor parte, no puede detectarse a la vista, solo por sus efectos gravitatorios.

En literatura eso se llama elipsis. Hemingway creyó descubrirla cuando dijo aquello de que una novela es como un iceberg. Solo muestra el diez por ciento de su masa, el resto permanece sumergido.

El diccionario de la academia define a la elipsis en su segunda acepción como omisión o supresión de alguna parte (como determinados periodos temporales) dentro de un todo o un conjunto.

Quienes de niños hemos disfrutado con la lectura de los tebeos o *comics* lo entendemos fácilmente. Más, cuando recordamos a aquellos niños sabiondos de la calle que, dando muestras de un ingenio digno de mejor causa, denunciaban que nunca se veía a nuestros héroes ir al retrete o dormir la siesta. Es imposible aguantar todo el tiempo peleando y viajando sin comer ni descansar ni descargar la vejiga o los intestinos, decían. Bien, eso era una forma de la elipsis, o sea aquello que no necesita ser contado porque se da por supuesto.

La narración requiere de la elipsis. La narración se da en el tiempo pero no es el tiempo. Nosotros somos el tiempo. La narración lo mide y, lo que no es poco, lo hace inteligible y significativo.

Si las narraciones contaran todo, serían como la vida misma, no serían narraciones; ese espejo a lo largo del camino que se dice es la novela, y que tantas veces hemos oído, es una simpleza por más que se le atribuya a uno de los más grades novelistas.

Les pondré un ejemplo. Ustedes saben que en la ciudad de Londres cuando uno sale a la calle es inmediatamente filmado por las casi infinitas cámaras que registran la vida ciudadana segundo a segundo.

El 7 de julio del 2005, unos terroristas musulmanes hicieron explosionar las bombas que forraban sus cuerpos en varios vagones de metro y un autobús causando una matanza entre los pacíficos ciudadanos. Inmediatamente, tras el desconcierto inicial, la policía acudió a revisar las filmaciones; lo filmado desde luego no había servido para evitar los atentados, pero sí para averiguar la identidad de los autores.

Es fácil imaginar el trabajo de la policía. Primero hubo de revisar una enorme cantidad de cintas, luego montarlas, es decir descartar lo no significativo, lo superfluo, lo no necesario. Dejaría, eso sí, la llegada a la ciudad de los terroristas, su posible encuentro con otras personas, la entrada y salida de edificios, la subida o bajada de medios de trasporte, hasta su etapa final, aquella de la que no vuelven porque han hecho explosionar los artefactos que llevaban adosados a sus cuerpos. Todo ese material descartado por innecesario y no significativo formaría parte de lo que llamamos materia oscura; o sea la elipsis.

*

Y ahora ¿qué es lo cuántico? Einstein puso el ejemplo de una mina de carbón para explicar lo que eran cantidades discretas y cantidades continuas. Parece más fácil cambiar el ejemplo y hablar del llenado de una piscina, algo más cercano hoy a nuestra vida cotidiana. Abrimos el caño y el agua aumenta en la piscina de manera continua; en cambio los bañistas que se introducen en ella solo pueden aumentar de manera discreta o discontinua, una persona, dos personas, es decir, no puede haber un cuarto de persona o un décimo de persona, a eso se llama cantidades discretas. Decimos entonces que ciertas magnitudes cambian de manera continua y otras de manera discreta o discontinua.

En la física clásica existe la idea de que todos los parámetros (la energía, la velocidad, la distancia recorrida por un objeto) son continuos.

En la física cuántica esto no es así. Max Planck descubrió que los átomos no liberan energía en forma continua, sino en pequeños bloques a los que denominó cuantos de energía. Lo singular del proceso es que no existen posiciones intermedias, es decir no existen medios

cuantos o cuartos de cuanto. Es como si esas pequeñas cantidades se fueran almacenando en algún lugar sin poder manifestarse hasta que no forman un cuanto.

Volviendo al ejemplo de la piscina, un cuanto podría ser la cantidad de agua que cabe en un cubo, con la particularidad de que solo se manifiesta cuando está el cubo lleno. No hay estados intermedios; entre el cubo vacío y el cubo lleno no hay nada.

En definición aproximada podemos decir que un cuanto es la cantidad que la energía precisa para hacerse visible. O dicho de manera más general, la cantidad mínima que se precisa para que algo se manifieste. Pero estamos hablando de literatura. Y ¿qué es un cuanto en literatura? Si cambiamos energía por narratividad tendríamos la definición del cuanto literario. El mínimo de narratividad necesario para hacerse visible.

La narratividad implica movimiento, transformación; pero un movimiento o transformación significativos, que conmuevan, que iluminen, que emocionen. Un microrrelato normalmente estará formado por un solo cuanto. Una novela, por el contrario, puede estar formada, además de por el cuanto-novela en sí mismo, por muchos otros cuantos narrativos. Hay ejemplos muy claros en la *Antología de la literatura fantástica* tantas veces mencionada. Bastantes de los relatos allí recogidos son piezas separadas –frases, sentencias, párrafos– de un conjunto más amplio que, sin embargo, poseen en esas pocas líneas el don de la narratividad.

Hoy muchos estudiosos del microrrelato hacen lo mismo con novelas de autores ya fallecidos, las despiezan, extraen de aquí y de allá, frases, párrafos, medias páginas, páginas enteras, acotaciones que, como separadas y autónomas, tienen sustancia narrativa por sí mismas y las ofrecen como microrrelatos, cuya autoría pertenece en buena parte de los casos a autores que jamás pensaron en escribir un microrrelato.

Todos los géneros narrativos tienen su propio cuanto; cuantos que pueden a su vez dividirse o despiezarse para formar microrrelatos. Porque existe el cuanto de la novela y el cuanto del relato, pero es en el microrrelato donde la narratividad se contrae hasta sus últimas consecuencias.

El cine ha sido decisivo a la hora de afinar la narratividad aumentando el peso de la elipsis; sus cuantos de narratividad son tan intensos en cada secuencia que el espectador ni siquiera piensa en lo que ha sido eludido mediante la elipsis. Por eso es tan lamentable lo que ocurre con algunas novelas de última hora, tan exitosas por cierto, esas en las que se cuenta todo, en las que solo falta narrar aquello que el muchachito sabiondo de mi calle objetaba en los tebeos, esas intimidades de la higiene personal que los héroes de la infancia no mostraban.

Se está produciendo una regresión en el lenguaje narrativo. Hay como una consigna de buena parte de los editores. Vendamos libros supuestamente literarios a quienes no pueden entender ni disfrutar de la buena literatura, vendamos libros a los compradores, porque hoy el libro es solo mercancía y no importa que se consuma ni que el efecto de su consumo sea pernicioso, lo que importa es que se venda.

Entre el libro bueno y el libro malo existe una relación semejante a la que se da entre la comida sana y el *fast food*. Un periodista estuvo a dieta exclusiva de *fast food* durante un mes o dos y sus constantes vitales se desequilibraron gravemente. Algunos defensores del *fast food* dicen que lo importante es tener algo para comer. Y es verdad pero con cuidado de no intoxicarse. También se dice que lo importante es leer, sea lo que sea. Efectivamente un libro *fast reading* no mata, aunque sí mata el tiempo, como bien sabemos. Pero si no mata, atonta, entorpece las neuronas y hasta las anula, convirtiendo al ciudadano en un mentecato.

*

Como consecuencia de mi retorno al cuento, a la escritura y a la lectura de cuentos, pues ambas actividades son como la cara y la cruz de una misma moneda, me propuse también escribir microrrelatos, perdón, cuánticos. El estímulo primero fue absolutamente casual. Un profesor y un colega charlaban sobre un próximo congreso de minificción a celebrar en Valparaíso. Fue una sorpresa enorme conocer el auge del género para el que se organizaban incluso congresos. Prometí que haría méritos para ser invitado a participar. Escribí un primer libro que titulé *La mitad del diablo*. Eran 333 relatos, de ahí el titulo. El editor me convenció de que eliminara buena parte de ellos, hasta dejarlos en solo 146.

Los relatos, por muy pequeños que sean, son unidades narrativas autónomas, igual que una novela. Por experiencia sabemos que el mayor esfuerzo que ha de hacer el lector se concentra en las primeras páginas, a veces en las primeras líneas, es decir, en la entrada a ese mundo autónomo y cerrado en que toda narración consiste. 333 esfuerzos eran demasiados para un solo libro.

Posteriormente publiqué otro que contenía parte de los relatos que habían quedado fuera del primero y algunos otros nuevos. Lo titulé *El juego del diábolo*. Entre los dos libros forman un diábolo, pues se unen por su parte más estrecha. El primero, *La mitad del diablo*, iba de más a menos, del relato más largo al más corto, de solo una palabra. El segundo, *El juego del diábolo*, del relato más corto, de solo seis palabras, al más largo de poco más de folio y medio.

Los dos libros ilustran perfectamente cuanto les he venido diciendo. De modo que voy a leerles el primero y el último relato de cada uno de ellos.

El primero de *La mitad del diablo*, consecuentemente el más largo del libro, se titula *El cielo* y dice así:

> EL CIELO
>
> Iba por el bosque con mi perrita y la perdí de vista, algo bastante frecuente y que solo me preocupaba cuando estábamos cerca de la carretera, como era el caso. La llamé con insistencia, silbé, pero no acudió.
>
> Boni, Boni –seguí voceando.
>
> De repente, de entre la espesura vi correr hacia mí a un perro. Tenía ese trote saltarín, con las orejas subiendo y bajando, que obedece a la llamada del cariño. Pero no era Boni, aunque, cuando llegó a mí, intentó encaramárseme. Se trataba de una perrita común de pequeño tamaño, con la piel negra y blanca.
>
> Enseguida vi venir a otro perro, un setter de color cobre, de magnífica estampa cazadora, que también se acercó jubiloso. Y, mientras la perrita y el recién llegado me hacían carantoñas con sus saltos, moviendo los rabos como hélices, yo seguí voceando el nombre de Boni.
>
> Un tercero apareció. Era un cachorro de apenas dos meses, gris y juguetón. Mi padre me había regalado uno igual, un perro

lobo, decía él, cuando yo era niño, y se me había muerto de parálisis un mes después. Le pusimos Tobi.

Algo confundido, insistí en mi llamada, y solo cuando ví venir a dos perros más empecé a comprender. Eran Freak y Bolo, los últimos que había tenido, que se acercaron con idéntico alborozo.

Entonces reconocí también a todos los demás. Con cuánta emoción abracé a Lista, la primera en venir, que seguía lamiéndome la cara, y a la que, siendo yo muy niño, mató un coche; a Sol, el perro de Franquito, el único que murió de viejo; a Tobi, el pobre cachorrillo que llevé imprudentemente a un baño en el río.

El médico me había prevenido contra las emociones fuertes y temí que mi cansado corazón fuera a estallar, incapaz de soportar el júbilo que el abrazo de todos los perros que alguna vez había querido me provocaba, saltando y brincando a mi alrededor. Faltaba, sin embargo, Boni. Y, cuando la vi acercarse a la carrera, con ese trote que es una declaración de amor, supe que estábamos ya en la otra vida.

A partir de él los demás relatos van disminuyendo en extensión, es decir, voy restándoles palabras, aumentando por consiguiente la materia oscura, agrandando las elipsis, lo que no está en el texto, pero que sí está en la mente del lector y que se le hace presente precisamente por la lectura como si se pulsara el interruptor de la luz.

Fíjense ahora en este último cuántico, el más breve que pueda concebirse. Es importante retener el título: *Luis XIV*. En novela, en cualquier otro género narrativo, el título tiene una importancia relativa, en el cuántico, con tan pocas palabras, la relación dialéctica entre título y texto es fundamental. Fíjense:

LUIS XIV
YO

En las escuelas de periodismo los alumnos recién llegados suelen oír siempre el mismo ejemplo para ilustrar lo que es una noticia. Que un perro muerda a un hombre no es noticia –se les dice–, que

un hombre muerda a un perro sí lo es. Aunque muy probablemente esa noticia jamás se dé por su casi imposibilidad.

Algo parecido sirve para justificar este relato. Porque en tan breve texto, YO, poco movimiento cabe. Más bien, ninguno. Y todo el que pueda haber se halla en el intelecto y la memoria del lector. Es el lector, quien estimulado por el relato, acude al fondo de su memoria, emocional o intelectiva, para reconstruir de un modo sin duda impreciso y vago todo un entramado de sensaciones relacionadas con el llamado Rey Sol. Un entramado naturalmente efímero, casi instantáneo, como esa luz súbita que se apaga a poco de encenderse, pero suficiente para vislumbrar percepciones narrativas, apenas intuidas y sin modulación expresiva, que hablan de ambición, de conspiraciones políticas, de crueldad, de soberbia, de poder y hasta de amor.

Tengo la experiencia de que quienes leen o escuchan este cuento suelen reaccionar con una sonrisa; es muy buena señal, no, porque vean que en *Luis XIV* hay una narración entera y verdadera, sino porque reconocen la eficacia del ejemplo, un ejemplo que ayuda a entender, con su pizca de humor, el decisivo papel que la materia oscura, o sea la elipsis, desempeña en los relatos cuánticos. Esa sonrisa basta para justificar un relato que, de tan mínimo, es prácticamente inviable. Porque el humor, por si sólo, le aporta la sustancia narrativa necesaria, haciendo de él un cuanto narrativo, el más pequeño que pueda concebirse. Y todo ello sin olvidar lo que tiene de guiño teórico, pues supone esa reducción al absurdo que ciertas teorías precisan para hacerse evidentes. De modo que aquí queda propuesto no solo como el relato más pequeño que pueda escribirse sino también como el más diminuto de los cuantos narrativos.

A partir de aquí casi todo queda dicho. El otro libro de microrrelatos *El juego del diábolo* mantiene idéntica línea, con una presentación inversa, de menos a más. Pero ya nada añade al aspecto teórico. Los cuantos crecen en palabras como crecen los cuentos, porque cuanto y cuento son aquí la misma cosa. Resulta en extremo difícil despiezar estos textos a fin de crear a partir de ellos nuevas narraciones dotadas no ya de autonomía sino de narratividad.

El juego del diábolo parte, pues, del relato más corto, uno de solo seis palabras, cuyo título es *Desayuno* y dice así:

DESAYUNO

Cuando regresó el funcionario seguía ausente.

La mayoría de los lectores lo ha considerado un homenaje al celebérrimo relato de Augusto Monterroso, *El dinosaurio*, que dice *Cuando despertó el dinosaurio todavía estaba allí*. No es del todo verdad. Es cierto que tuve presente el relato de Monterroso y que quise escribir uno que tuviera menos palabras. Sin embargo, creo que la mayor gracia de *Desayuno* está en la renovación expresiva que supone la puesta al día en forma de cuántico de aquel famoso artículo narrativo, *Vuelva usted mañana*, del primer periodista español, Mariano José de Larra, escrito a principios del XIX cuando España pugnaba por ser una nación moderna.

A partir de *Desayuno* los relatos van aumentando palabras hasta llegar al último, de apenas página y media que se titula *La Obra Maestra* y que dice así:

LA OBRA MAESTRA

Los tres compartían celda. Uno era alto y de ojos morunos, otro grueso y de porte nervioso, el tercero menudo y de poco espíritu. Un tribunal popular los había condenado a muerte. Eso era todo lo que sabían, porque ni se habían molestado en leerles la sentencia ni les habían señalado día. De vez en cuando oían las voces de mando de los pelotones de ejecución provenientes de alguno de los patios y en seguida las descargas de fusilería.

Pasó el tiempo y la rutina de la muerte entró en sus carnes en forma de una fiebre que les mantenía en un estado de abandonado frenesí. El más grueso lamía a veces la piedra de la pared en busca de sabores, el más menudo se concentraba en las formas del muro como dicen que había hecho Leonardo para buscar inspiración, el más alto escribía una novela. Pero, como no tenía papel, ni pluma, ni tiza, ni utensilio alguno para escribir, lo hacía en su mente, construía las palabras cuidadosamente, las corregía, las leía en voz alta, las comentaba con sus compañeros y las volvía a corregir.

Así, hizo una novela de más de trescientas páginas, trescientas treinta y tres exactamente, de treinta líneas por sesenta espacios, según sus precisos cálculos mentales. Bien memorizada, se la leyó más de una vez a sus compañeros. Pero pasaban los días sin que se ejecutaran sus sentencias y como aquella lectura a todos gustaba, fueron muchas las que hizo hasta que el más grueso de ellos logró retenerla también en su memoria, no sin hacer alguna corrección y sugerencia, discutidas, y en su caso aceptadas, por el autor de la novela. Entonces se les ocurrió que, por si alguno de ellos se salvaba, deberían los tres aprenderla de memoria para reproducirla en papel cuando las circunstancias lo permitieran. Los tres comulgaban con la idea de que era la mejor novela jamás escrita.

La novela mejoró todavía con las siguientes lecturas y correcciones, hasta el punto de que, cuando vinieron a buscarles, ninguno dudaba de su condición de obra maestra.

Un día se llevaron al más alto; otro, al más grueso; pero el tercero, menudo y de poco espíritu, fue indultado. Nunca logró transcribir la novela. Su memoria, tan desconchada como los muros que recibían las descargas de fusilería, era incapaz de presentársela entera. Ni siquiera lograba reconstruir el argumento completo. Sostenía sin embargo que era una obra maestra, una de las mejores novelas que jamás se habían escrito. Y así lo mantuvo siempre, incluso treinta años después de aquellos sucesos.

*

Creo que conviene ya terminar. Naturalmente en medio de cada uno de estos dos cuentos con los que ambos libros empiezan y acaban, hay muchos otros textos que, desde el punto de vista teórico que domina esta charla, tienen el interés de su enorme variedad, que va mucho más allá de lo temático. Hay relatos policíacos, de ciencia-ficción, fantásticos, mitológicos, históricos, románticos… y metaliterarios.

Esa es una de las mayores virtudes de los cuánticos. Vida y literatura se fusionan en ellos con tal naturalidad que hace ociosa la vieja disquisición antes planteada, literatura de la vida o literatura de la literatura. Todo cabe en ellos. O dicho de otra manera: nada les es ajeno. En su molde no hay género que no se acomode a la perfección:

Terror, futurismo, ensayismo, cualquier cosa, tradicional o renovadora. Su estructura es plástica y flexible, moderna y antiquísima, tan cercana a la esencia de la narratividad que ningún género ni forma puede apropiarse de ella en exclusiva, manteniendo igual frescura y vitalidad a lo largo de los siglos.

La literatura cuántica se nos aparece como más misteriosa y ambigua que la literatura convencional. Una literatura en la que el papel del lector resulta decisivo, tanto que colmaría las peticiones de aquellos famosos críticos que a finales de los sesenta preconizaban la hora del lector.

ALGUNAS NOTAS SOBRE MI NARRATIVA

Julia Otxoa

Como autora de microrrelatos frecuentemente suelen preguntarme el motivo de mi elección del género breve como forma narrativa para mis relatos. En realidad no fue tanto elección sino hallazgo, un buen día descubrí que el poema iba transformándose en otro paisaje en el que aparecían figuras, voces que tenían historias que contar, el resultado fue que el poema dio paso a la narración, pero sin abandonar aquellas herramientas de concisión y brevedad propias de las imágenes poéticas.

Siempre me ha interesado la síntesis del lenguaje como herramienta esencial en la precisión de lo narrado, es algo que tiene mucho que ver con el concepto de intensidad expresiva muy cercano a la abstracción poética. Huyo de toda retórica, me preocupa potenciar al máximo la expresión mediante una austeridad de medios que eleve la tensión en el interior de la narración. Como creación me apasiona toda forma de hiperbrevedad narrativa o discursiva en cualquier dimensión literaria: microrrelatos, aforismos, prosas poéticas mínimas, etc. Encuentro en todas esas variantes una valiosa identidad literaria transfronteriza, abierta a infinitas posibilidades combinatorias.

Hay en toda mi obra una mirada perpleja ante el mundo, un profundo escepticismo a veces irónico, otras inquietante ante lo ilegible del acontecer humano. La escritura como respuesta simbólica al

laberinto. Encuentro en este modo de narrar que algunos estudiosos denominan *literatura surrealista o del absurdo* el mejor medio para traducir cuanto ocurre a mi alrededor.

Se encuentran siempre en mis relatos una serie de ingredientes fieles: el juego con las apariencias y el propio lenguaje, la inclusión de lo inquietante como parte de la normalidad, el factor sorpresa, la ironía, el humor como cuestionamiento del orden lineal con el que a veces aparece disecada la vida. Universo narrativo entre la melancolía y el humorismo, entendiendo la melancolía como tristeza que se aligera, y el humor como trasgresión y crítica a través de las distintas escenografías alegóricas.

Lo sugerido, lo entrevisto, es tan esencial en mis textos como aquello específicamente narrado en ellos. Me atrae especialmente esa otra lectura que atraviesa la aparente invisibilidad de las cosas, para percibirlas de un modo no marcado por la costumbre. Trato por ello en algunos de mis relatos de descontextualizar circunstancias, textos, unidades de significado, formulándolas de un modo diferente en el tiempo de la ficción, en contraposición al ámbito cerrado de los discursos habituales sobre lo real.

Me planteo el ejercicio de escribir como mirada múltiple sobre la propia escritura y lo narrado, la literatura como arte combinatoria de universos simbólicos abiertos a múltiples lecturas e interpretaciones. Como viaje a través de la ficción hacia el ámbito público o privado de nuestro tiempo, a la memoria, a la Historia, al Arte, a la propia realidad del lenguaje como equipaje heredado, susceptible de ser reimaginado y transformado en la narración. En definitiva, concibo la literatura como indagación en el conocimiento, como traducción simbólica a través de las interrogantes.

En mi escritura, la oscuridad se ha de dar antes de la narración como condición indispensable. No hay narración posible si no se parte primero de esa oscuridad, de ese vacío de repuestas ante lo que se ve, del asombro ante las cosas. Del nacimiento ante el lenguaje.

La línea discontinua de lo narrado, es la pasión de la construcción de lo que se ha vivido, sentido, percibido. La creación es esa imagen de la memoria dibujada en medio de la niebla. La creación ilumina la oscuridad.

Pero la luz que ha descubierto la creación tiene que iluminar nuevas indagaciones, nuevas dudas, nuevas interrogantes. Ante cada narración sucede una travesía nunca hecha hasta entonces, una exploración con un norte desconocido, la aventura de perderse para encontrar de nuevo el lenguaje. No hablo de caminos transitados, conocidos, hablo de un viaje hacia la incertidumbre, hacia la curiosidad, hacia la expresión, desde la humildad del asombro, desde la cabalgadura de la exploración y el pensamiento móvil, como una forma de respirar el enigma, en ese avanzar en el que las propias huellas son las que dibujan leve la senda que arropa, la senda sin nombre que nos concede su hospitalidad.

Ante cada hallazgo del nombrar, del narrar, sucede una batalla por volver a nacer al lenguaje, por descubrirlo, por hacer posible la lectura de una parte minúscula del mundo.

Y así surge la escritura como apertura hacia la comprensión, como proceso en constante realización, como ámbito de visión sin posible asentamiento en la satisfacción cerrada de lo acabado o único. La creación como posibilidad de relación con otros vínculos de lo real, estética dinámica conteniendo dentro de sí otros mundos, otras interpretaciones. El microrrelato, al fin, como ese charco de agua a la intemperie donde se refleja la bóveda del cielo, el universo.

La invisibilidad, la tensión por caminar y narrar, convoca la creación, la presencia del juego combinatorio de las asociaciones y las analogías, haciendo posible una manera de vivir mas intensamente el tiempo, ralentizando el paso para que la mirada se empape de lentitud a la hora de dar cuenta de lo que se ve. La prisa por el contrario, correría paralela al embrutecimiento que imanta la barbarie, esa percepción limitada y única del significado de las cosas.

El microrrelato está para mí unido a la lentitud en la percepción, a ese colocar trampas estéticas ante el tiempo para atraparlo y que no sea él el que nos devore. Surgiendo así el recorrido minucioso del mundo realizado a través del microscopio de la sensibilidad y el asombro.

Frente a ello, la prisa moderna, el vértigo, la velocidad de los estresados ojos sobre el espacio que escapa, tan solo nos permite ver la fugaz sombra de un árbol, la difusa forma de un pájaro cruzando el cielo, la realidad toda como un espectro en medio de la niebla.

Muy al contrario, la lentitud, permite percibir la identidad de ese árbol que vemos a la orilla del camino, el color de su tronco, la forma de sus hojas, el nido que sobre sus ramas ha hecho una malviz. Detenerse en el camino deletreando las cosas, hace posible la ensoñación, la lectura del mundo, la evocación, el respirar poético de las relaciones de analogía en el universo. Lo poético como forma de ser en el mundo, de ese ser en construcción constante que somos.

La escritura, la literatura, toda estética, toda existencia al fin, como lenguaje aproximativo del nombrar, como esa tensión máxima en el gozo o en la ceguera, en la que tanto se avanza como se retrocede y se borra y se regresa a escribir allí en lo borrado, las huellas de ese aliento que quema y precisa salir y amar, y narrar para seguir existiendo.

MICRORRELATOS

Julia Otxoa

Oto de Aquisgrán

Cuentan que el emperador Oto de Aquisgrán era tan sumamente perfeccionista, que, acometiéndole una vez un agudo ataque de melancolía profundísima, y decidiendo en medio de tristes delirios acabar con su vida, tuvo tan extremado cuidado en dejar bien acabados y atados los asuntos de la corte, que antes de pasar a mejor vida, pasó años y años despachando con sus consejeros, firmando tratados, y recibiendo en mil audiencias. Hasta el punto de que al fin todo en orden, el pobre emperador Oto, ya muy anciano y enfermo desde su lecho de muerte, no recordaba realmente el extraño motivo que le había tenido toda su vida sumido en aquel delirante y frenético ritmo de trabajo, no conocido jamás en ninguna corte imperial.

El viajero

El viajero no acababa de llegar, sus familiares le esperaban nerviosos, no se explicaban su tardanza, se habían gastado una buena suma de dinero en la compra de aquella trampa y en adornarla con aquel pedazo de queso de la mejor calidad.

Filosofía de la cebolla

Aquel filósofo tenía por cabeza una dorada cebolla y sus escritos naufragaban siempre en un llanto sin remedio que inundaba hasta el último rincón de la ciudad. Sin embargo, aquel hombre era venerado por todos como un mensajero de los dioses, el motivo no era otro que estando la ciudad levantada en una zona de feroces sequías, los libros del filósofo eran gozosa lluvia de llanto recogida en vasos y cubos, cisternas y grandes depósitos que hacían posible la vida en la gran urbe, abasteciendo a los ciudadanos con bellísimas perlas de tristeza con la que cocer los alimentos, asearse o regar los inmensos sembrados de cebollas que rodeaban la ciudad.

Mesa

Veo pasar dos hombres con una pesada lápida al hombro, la losa está grabada, desde mi ventana alcanzo a ver las fechas de nacimiento y muerte. De pronto los dos hombres se detienen y entran en la taberna de enfrente.

En su interior les veo maniobrar con el objeto de su robo, se mueven contra reloj blandiendo mazos y martillos, se diría que trabajan con verdadero entusiasmo, pronto la lápida se transforma en una mesa sobre la que no tardarán en celebrar los habituales parroquianos los crímenes patrióticos.

Mientras, cada vez son más los muertos en la ciudad que quedan con su indefensión a la intemperie, descubiertos bajo la bóveda del cielo por culpa de esta nefasta moda mobiliaria.

COMUNICACIONES

DIFUSIÓN Y RECEPCIÓN DEL MICRORRELATO*

Juan Jacinto Muñoz Rengel

Una de las preguntas más recurrentes en los últimos años, en torno al relato corto y al microrrelato, ha sido la referente al porqué de su auge, la que se interesa por cuáles son las claves de su supuesto éxito. Y, sin duda, la respuesta esgrimida con más frecuencia apela a su facilidad de lectura y a su adaptación al nuevo ritmo de los tiempos. Quizá sea hora de pararse a pensar, y cuestionar si esto de verdad tiene algún sentido.

Desde mi punto de vista, la explicación no se adapta en absoluto a la realidad. Por descontado es mucho más cómodo leer, en la parada de autobús, o en el vagón del metro, un grueso *bestseller* –a pesar de sus setecientas páginas–, que un libro de relatos. El primero ofrece al lector un único narrador, con un mismo tono y estilo, unos escenarios comunes, y la confortabilidad de una historia dilatada en la que puedes dejarte caer, como en un sillón, sin miedo a perderte demasiados detalles cruciales si la atención se distrae. El segundo,

*. Esta intervención formaba parte de la MESA REDONDA "Difusión y recepción del microrrelato" en la que participaron Juan Jacinto Muñoz Rengel (*El Ojo Crítico*, RNE1), Juan Casamayor (Editorial Páginas de Espuma) y Clara Obligado (escritora y antóloga). Nos ha sido imposible recoger las palabras de estos dos últimos así como las preguntas y comentarios de los asistentes, por lo que incluimos esta intervención en el apartado de las comunicaciones.

el libro de relatos, impone al lector un cambio de registro cada pocas páginas, un cambio de narrador, de perspectiva, de voz, de personajes, y por lo tanto exige un esfuerzo que no pide la novela. Así que es probable que el éxito –al menos el comercial– del cuento siga demorándose muchos años más.

Con el microrrelato ocurre algo parecido. Su todavía menor extensión lo hace susceptible de ser leído en apenas un momento, y presuntamente en casi cualquier lugar. Aquí, la disminución del número de palabras nos lleva a considerar, más en serio, la posibilidad de que en efecto se pueda encontrar el hueco necesario para leerlo de un tirón aún en medio de una multitud. Pero, ¿qué hay de la disposición mental? El microrrelato encierra un mensaje, una sorpresa, un artificio, de una densidad que rebosa su extensión. Y en este punto nos queda aún la duda. Parece claro que el libro de microrrelatos ofrece unas ventajas de lectura mayores que el libro de relatos. Pero la disposición intelectual y anímica necesaria para enfrentarlo, podría equiparse en algunos sentidos a la que exige la poesía. Y yo sigo sin ver demasiados libros de poesía entre los usuarios del metro.

En cuanto a las ventajas que ofrece el microrrelato para su difusión en los medios, la cuestión parece fuera de toda duda. Para la prensa escrita, los textos hiperbreves tienen el claro beneficio de poder incluir, en sus mismos reportajes, botones de muestra completos. Y en la prensa escrita *online*, la hipertextualidad ofrece además la posibilidad de enlazar ramificaciones de ejemplos que tienen la justa extensión de las pantallas.

En los medios audiovisuales ocurre algo parecido. El oyente de radio difícilmente puede mantener en su memoria a corto plazo todos los datos que contiene un relato breve; y esto, mientras conduce, o hace cualquier otra cosa. En cambio, la probabilidad de que siga el hilo de un microrrelato, y lo acabe comprendiendo, es mucho mayor. Mi propia experiencia en el micro-espacio que dirijo en RNE 5 (*Literatura en Breve*) va en este mismo sentido. Mi enfoque, desde los orígenes del proyecto, fue dedicar el programa al relato corto y a las formas de narrativa breve; pero el tiempo ha demostrado que las piezas radiofónicas de mayor potencia y efectividad son las que

contienen relatos completos, y por lo tanto, un par de microrrelatos en lugar del fragmento mutilado de un relato corto.

Algo similar fue ocurriendo en la sección de taller de relato que conduzco en *El Ojo Crítico*, en RNE 1. En principio, se trata de una sección dedicada al cuento literario en general, pero cuando se hace necesario proporcionar un ejemplo concreto al oyente de aquello que se está explicando, el microrrelato resulta mucho más eficaz. En unas líneas, el microrrelato puede llegar a consumar una técnica completa que el relato reparte a lo largo de páginas (un tono de narrador; la resolución de un conflicto; una inversión de perspectiva; un desenlace sorpresivo).

Y por poner otro ejemplo de la casa, ya en televisión, *Página2*, el nuevo programa de libros de La 2, da un giro a las ventajas divulgativas del texto hiperbreve y propone cada mes a los espectadores un concurso de microrrelatos, con un tema concreto, y un máximo de veinticinco palabras. Y esto nos lleva a una nueva cuestión: la capacidad mediática del microrrelato de establecer una relación interactiva con la audiencia.

Esto es algo –y paso ya a la competencia– que lleva años haciendo el programa *La Ventana*, de la Cadena Ser, donde el escritor Juan José Millás propone todas las semanas al oyente un nuevo tema sobre el que escribir un texto hiperbreve. El premio, además, también tiene que ver con esta cualidad del microrrelato de la que venimos hablando, pues no es otro que la lectura del texto seleccionado en el propio programa.

También en la Cadena Ser, el programa *Hoy por Hoy*, junto con la *Escuela de Escritores*, propone a sus oyentes otro premio para microrrelatos con una extensión de cien palabras. En este caso, la dotación asciende a nada menos que 6.000 euros en metálico, y la publicación, por parte de la editorial Alfaguara –sin duda aprovechando la repercusión mediática– de todos los textos finalistas. En la última edición, el concurso contó con 25.000 participantes.

Los premios de microrrelato, no obstante, no son algo nuevo. El Círculo Cultural Faroni, por ejemplo, viene convocado el suyo desde hace más de quince años, con la reciente promesa de la lectura del microrrelato ganador en el programa *La aventura del saber*, de Televi-

sión Española –de nuevo los medios–. También, de nuevo, cuenta en su historia con una publicación de los ganadores de varias ediciones por parte de una editorial de prestigio, como es el caso de Tusquets. Los ejemplos son innumerables. El diario *El Mundo* también se subió al carro en 2001, y convocó hasta diez ediciones.

Y suma y sigue. El pasado año, la Comunidad de Madrid organizó una nueva modalidad de certamen: el Premio de Microrrelatos por SMS. Irrumpe, por tanto, en el escenario de la difusión y recepción del microrrelato, un nuevo elemento tecnológico, de gran repercusión y muy vinculado a las generaciones más jóvenes: el teléfono móvil. Con este atractivo de cercanía y modernidad, y una dotación de 1.500 euros, la primera edición del premio alcanzó los 2.500 participantes, en este caso con textos hiper-hiperbreves: los 160 caracteres que permite un mensaje de móvil.

Aquí y allá, en todos los rincones de España, no han tardado en copiar la idea todo tipo de entidades, desde diarios gratuitos como *20minutos*, hasta –la semana pasada– la Asociación de Universidades Populares de Extremadura.

Pero, si reparamos en ello, hemos comenzado hablando de una supuesta facilidad de lectura del microrrelato –de la que cabría hablar aún más– de cara a su difusión y recepción, y hemos acabado presumiendo también una supuesta facilidad de escritura y composición, quizá todavía más cuestionable. ¿Qué tiene de asequible el microrrelato para el escritor aficionado o el espontáneo? Sin duda la posibilidad de comenzarlo y concluirlo en unos minutos. Y también la eventualidad de que pueda sostenerse apenas sobre una única idea feliz, que por supuesto puede llegar a cualquiera en un momento de inspiración. En su contra, está la necesidad de conocer las muchas técnicas que subyacen en el texto, y que no son –ni deben ser– visibles a simple vista. Hay, por lo tanto, que dominar las trampas de su extensión, y comprender las diversas complejidades de su densidad.

El debate, entonces, acaso no esté tanto en resolver si alguien puede escribir por azar un buen microrrelato –una pregunta que difícilmente cabría hacerse con una buena novela–, sino más bien en determinar hasta qué punto esta capacidad de interacción con sus consumidores puede devengar en un aumento de la población lec-

tora. Hasta qué punto el microrrelato –su difusión en los medios, su lectura, su escritura– puede convertir a alguien en lector, o mejorar los hábitos de lectura de alguien que ya leía. Y también, por qué no, hasta qué punto el microrrelato, en combinación con las nuevas tecnologías, puede acercar a las generaciones más jóvenes al placer de la ficción.

NUEVOS ESPACIOS EN LA NARRATIVA DE JUAN PEDRO APARICIO*

María Pilar Celma Valero
Universidad de Valladolid

Entre los muchos escritores actuales que se han visto tentados por la viveza del microrrelato ocupan un lugar muy especial los leoneses Juan Pedro Aparicio, Luis Mateo Díez y José María Merino[1]. Ellos han marcado en la narrativa española actual una línea de recuperación del placer de contar, aprendido al calor de los filandones, aquellas reuniones nocturnas en las que se contaban historias que despertaban la admiración, la curiosidad y el miedo de los niños. El ritmo pausado de aquellas veladas ha sido sustituido por el agitado ritmo de vida en la actualidad, pero, afortunadamente, ha prevalecido el gusto por relatar historias, aunque sea marcadas por la rapidez, el signo de los tiempos[2].

* Este artículo se ha realizado en el marco del Proyecto de investigación "Espacios reales y espacios imaginarios en la narrativa castellana y leonesa reciente (1980-2006)" , financiado por la Junta de Castilla y León (Referencia VA074A07).

1. *Vid*. Irene Andres-Suárez, "La estética de la brevedad. Tres clásicos del microrrelato: Luis Mateo Díez, José María Merino y Juan Pedro Aparicio", *Siglo XXI. Literatura y cultura españolas*, 5 (2007), págs. 153-175.

2. Se ha puesto en relación el éxito de los microrrelatos con ese ritmo precipitado de la vida actual. Según Irene Andres-Suárez "hemos entrado de lleno en lo que se viene llamando la era de la brevedad, fundamentada en el espíritu de la condensación, que afecta a distintas disciplinas y actividades", Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas (eds.), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, Palencia, Menoscuarto, 2008.

El placer de oír contar se trasformó en placer por contar y Juan Pedro Aparicio hizo sus primeros escarceos literarios en el terreno del cuento, que pudo constituir para él, "un espacio de aprendizaje en su carrera literaria", como afirma Asunción Castro[3]. En 1975 se dio a conocer con la publicación de *El origen del mono y otros relatos*, pero parece que el aprendizaje se fraguó pronto pues enseguida abandonó este género en favor de la novela y –si exceptuamos una segunda edición de ese libro en 1989–, estuvo 30 años sin publicar ningún libro de cuentos, hasta que en 2005 apareció *La vida en blanco*, libro en cierta medida recopilatorio de su trayectoria vital y literaria[4]. Según testimonio del propio autor, para su primer libro de cuentos, descartó algunos por su brevedad y mantuvo el titulado "El presentimiento", de menos de cien palabras, que luego ha sido muy reeditado en muestrarios diversos de microrrelatos. Es consciente, pues, de que no prestó en aquel momento la debida atención a una modalidad narrativa de éxito creciente. Así pues, los microrrelatos están presentes en los orígenes mismos de la escritura de Juan Pedro Aparicio. Y en su regreso al cuento, su escritura se abre a un nuevo ámbito narrativo en que, a juzgar por los resultados, Juan Pedro Aparicio parece sentirse muy cómodo. En efecto, en 2006 el escritor publica un libro dedicado exclusivamente a los relatos brevísimos, con el título de *La mitad del diablo*; y en septiembre de 2008, aparece otro libro paralelo, *El juego del diábolo*[5].

No voy a detenerme en una disquisición sobre la nomenclatura apropiada o sobre la naturaleza del microrrelato en relación a la teoría de los géneros, puesto que hoy se dispone ya de una amplia biblio-

3. Asunción Castro Díez, *La narrativa de Juan Pedro Aparicio*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha. 2002, pág. 48.

4. Puede verse al respecto mi artículo, "Juan Pedro Aparicio y la búsqueda de un nuevo espacio narrativo: del cuento al microrrelato", en *Homenaje a Ricardo Senabre*, Universidad de Extremadura-Universidad de Salamanca, 2009, págs. 77-84.

5. Madrid, Páginas de espuma, 2006 y 2008, respectivamente. Para evitar confusiones, en las citas utilizaré la abreviatura *MD*, para *La mitad del diablo*, y *JD*, para *El juego del diábolo*.

grafía sobre cuestiones teóricas[6]; pero sí debo dedicar unas líneas a la postura de Juan Pedro Aparicio respecto a esta cuestión. Ya en el prólogo a *La mitad del diablo* se refiere a los textos que integran el libro como "relatos cuánticos", tomando prestado el nombre de la física cuántica o de los cuerpos diminutos. Como esta, los relatos cuánticos se rigen también por unas leyes específicas, que son "la elipsis y la invención, en la que el humor suele estar muy presente" (*MD*, 8). También *El juego del diábolo* está precedido de un "Prólogo cuántico", en el que el autor incide nuevamente en el sentido de sus textos y nos da una clave de lectura al explicarnos que "en ellos lo que no está a la vista pesa mucho más que lo que está. A veces se trata del eco de un mito, otras de una leyenda, en ocasiones se alude a personajes históricos, a clásicos de la literatura, incluso a cómics o a lugares comunes de nuestra literatura" (*JD*, 8). Además, explica que, como en la física cuántica, donde los cuerpos diminutos se rigen por reglas diferentes, los minicuentos también se rigen por leyes distintas, en este caso la elipsis, y esto en paralelo a nuestra vida, que no es sino "breve intervalo entre dos eternidades" (*JD*, 8).

El título de ambas obras es también explicado por el autor en los correspondientes prólogos. El primero, *La mitad del diablo,* responde al número de textos que en un principio se planteaba hacer el autor, 333 (o sea, la mitad de 666, el número del diablo). Pero, como él mismo explica, cada texto requiere un esfuerzo de adaptación a la materia por parte del lector y ese número era demasiado elevado, con lo que se impuso una selección hasta reducirlos a los 138 publicados. El sentido del título del segundo libro es aún más claro: *diavolo* significa en italiano 'diablo', con lo que la relación con el libro anterior es evidente. Por otra parte, el diábolo es un juguete con la forma de dos conos unidos en su parte más estrecha, que debe mantenerse en movimiento y hacer piruetas con él, utilizando un cordel en cuyos

6. Remito a dos libros colectivos, que afrontan el microrrelato desde diversas perspectivas: María Teresa Gómez Trueba (ed.), *Mundos mínimos. El microrrelato en la literatura española contemporánea*, Gijón, Cátedra Miguel Delibes-Llibros del Pexe, 2007 y el citado de Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas, (eds.), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*.

extremos hay dos varillas que son las que se agarran con las manos. Entre el libro primero y este segundo forman un diábolo, pues en aquel la extensión de los textos iba de mayor a menor y en este, de menor a mayor. Queda claro, pues, el carácter complementario de ambos libros. Le parece el diábolo a Aparicio un juego "diabólico", por su dificultad. Afortunadamente él juega con la palabra y no con el cordel, pero el carácter lúdico del libro queda patente desde el principio.

Ninguno de estos libros puede ser considerado como una simple suma de microrrelatos, sino que cada uno de ellos tiene unidad conceptual, estructural, temática, ideológica y estilística. Lo más evidente es lo relativo a la unidad estructural pues, como he anticipado, en *La mitad del diablo* los textos están ordenados de mayor a menor extensión, desde las 39 líneas del primero, "El cielo", hasta la sola palabra que constituye el último "Yo" –al que da sentido el título, "Luis XIV"–. En *El juego del diábolo*, por el contrario, la extensión de los textos va de menor extensión, el primero, de una sola línea, al mayor, aunque esta progresión se interrumpe en tres ocasiones, como luego veremos, mediante un "juego" metaliterario. La unidad conceptual viene marcada por la propia ideación del libro como tal, por la concepción general del autor respecto a la literatura y respecto a este género en particular: a los rasgos generales que definen el microrrelato[7], en el caso de los "relatos cuánticos" de Juan Pedro Aparicio, habría que añadir como componentes fundamentales el ingenio y su consecuencia directa, la capacidad de sorprender al lector –siempre con participación activa–. La unidad estilística está marcada por la elipsis, que conlleva un lenguaje rico, connotativo, sin concesión alguna a lo superfluo, y marcado también por la ironía y los abundantes juegos de palabras. La unidad temática de ambos libros quedará enseguida en evidencia, al analizar el contenido de los mismos.

7. Puede verse un repaso de ellos en Irene Andres-Suárez, "El microrrelato: caracterización y limitación del género", en María Teresa Gómez Trueba (ed.), *Mundos mínimos…*, *op. cit*., págs. 11-39. Y un interesante análisis de los distintos componentes del microrrelato en relación al cuento en David Roas, "El microrrelato y la teoría de los géneros", en Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas (eds.), *La era de la brevedad… op. cit*., págs. 47-76.

He aludido antes al paralelismo que establece el propio Juan Pedro Aparicio, en el prólogo a *El juego del diábolo*, entre los "relatos cuánticos", que se rigen por leyes específicas –en especial le elipsis–, y nuestra vida, que no es sino "breve intervalo entre dos eternidades" (*JD*, 8). Esta declaración conlleva algunos matices que pueden constituirse en interesantes vías de acceso a estas obras: por una parte, la vida como eje temático, que no ignora, no obstante, su carácter relativo, siempre en relación con el tiempo, con un ignoto *antes* y con un constatado *después*, la muerte. Por otra parte, la contemplación de la vida en su relación a lo que no es vida indica un punto de vista poco habitual, un perspectivismo enriquecedor y fecundo, que concita el ejercicio de la imaginación. Y esa vida que es "breve intervalo entre dos eternidades" está en relación directa y recíproca con la literatura: vida y muerte, instante y eternidad, realidad e imaginación, criatura y creación…, son las dualidades que constituyen la base de los relatos cuánticos de Juan Pedro Aparicio.

La mirada del autor en *La mitad del diablo* parece abarcar la creación entera y en ella no pueden faltar ni Dios, ni los ángeles, ni el diablo. Pero el tratamiento de estos entes dista mucho de la visión tradicional. Recreado ahora el supramundo por la imaginación del autor, todos ellos parecen estar hechos a imagen y semejanza del hombre y sometidos a los mismos peligros y convulsiones del mundo moderno. Así, en "Los gusanos", una mente infantil piensa que los planetas y las galaxias son como los gusanos que devoran al mismo Dios, "muy descoyuntado y descompuesto ya, tras el *big bang*" (*MD*, 108). El diablo, para sembrar el mal en el mundo, concede la reencarnación a algunos condenados –por cierto, que las profesiones más elegidas por los condenados reencarnados son las de político, poeta y esposa de poeta– (*MD*, 96). Se cuestiona que los ángeles de la guarda hagan bien su trabajo –el cambio de perspectiva respecto a la visión tradicional es evidente–, pues permiten que un pecador se extravíe ("Lógica", *MD*, 120). Los ángeles participan de los sentimientos humanos y caen igualmente en tentaciones, con las mismas ventajas y los mismos inconvenientes que los hombres:

> En la riqueza y en la pobreza
>
> El Arcángel Nataniel se había enamorado de una criatura humana. Hicieron el amor y Dios les condenó a vivir en matrimonio (*MD,* 156).

Junto a esta visión remozada del ultramundo, emergen las nuevas teorías físicas –el *big bang*, por ejemplo– y también la existencia de otros mundos posibles, cuyos habitantes llegan a visitar la tierra, como se relata en "Humo" (*MD,* 114).

Descendidos al ámbito humano, resulta curioso que el tema más frecuente en *La mitad del diablo* no es el amor, sino la muerte. La mayor parte de los relatos están marcados por la muerte. Puede ser esta natural o accidental, pero, con mayor frecuencia irrumpe la muerte violenta: vidas arrancadas a la fuerza por la Inquisición, por la Revolución francesa, por el enfrentamiento en la guerra civil española o por la persistencia de la pena de muerte en el mundo actual. Así pues, una visión crítica recorre el libro, censurando el poder abusivo ("El condenado", *MD,* 47) y, aunque el humor está siempre presente y quita dramatismo al tema de la muerte, tras la lectura del libro queda un cierto regusto amargo. El tema del amor no se libra tampoco de su relación con la muerte y, en "Polvo enamorado", los tradicionales *eros* y *thanatos* se funden, con un guiño intertextual:

> Polvo enamorado
>
> No les habían dejado mantener relaciones. Y el único día en que viajaban juntos murieron en accidente. Los incineraron. A la salida del funeral hubo una fuerte discusión entre las familias. La ánforas saltaron de las manos, cayeron al suelo, se derramaron las cenizas y ya no hubo forma de saber cuáles eran las de uno y cuáles las de otra (*MD*, 133).

En paralelo a la Creación divina está la creación literaria, el otro gran tema del libro, contemplado también en su envés irónico. Juan Pedro Aparicio aborda el tema desde distintos enfoques: uno, la autonomía de los personajes respecto a su autor, que parecen tener vida independiente: en "El compromiso", un personaje femenino se

enamora del escritor y le pide que se comprometa, pero él, asustado, se vuelve atrás y se pone a escribir otra novela. En "Tomar partido", los personajes desheredados y harapientos se rebelan y boicotean una conferencia de su creador. Otro tema es la vanagloria y la búsqueda del triunfo a cualquier precio, como puede verse en "La ovación más grande", en que el Nobel de Literatura renuncia una vez más a sus principios en favor del triunfo. Relacionado con el éxito está la ambición máxima del escritor, la pervivencia de la obra más allá del tiempo y de la muerte, contemplada también desde la ironía:

> El reconocimiento
>
> Eladio Ponga se comprometió a entregar su alma al Diablo si este le hacía el mejor escritor de todos los tiempos. Ponga fue autor de varias obras, pero solo una alcanzó relativa fama: *La sima de Alcaraván*. Cuando llegó la hora de acompañar al Diablo, Eladio Ponga se quejó. "¿Cómo te atreves? –dijo– Si no has hecho de mí el mejor escritor del mundo". "Lo eres, pero nadie lo reconoce –replicó el Diablo–. ¿O crees que en tiempos de Cervantes alguien le dijo a él tal cosa?" (*MD*, 117).

Este rápido repaso al contenido de *La mitad del diablo* permite verificar la unidad temática del libro, así como un cierto fondo ideológico que recorre todas sus páginas: en *La mitad del diablo* hay una reinterpretación, desde una mirada muy moderna, del mundo trascendente (Dios, los ángeles, el demonio); de las limitaciones y las miserias del hombre como tal –al margen del tiempo y del espacio concretos–; de algunos episodios de la historia humana, unos pocos, pero que son suficientes para simbolizar la sinrazón, el abuso de poder, la vanidad…; y, desde luego, del mundo actual, que "iluminado" por nuevos dioses, como la ciencia, no ha resuelto los problemas eternos: el del sentido de la vida y de la muerte.

Pero la unidad ideológica de *La mitad del diablo* viene marcada sobre todo por la actitud relativista y perspectivista que deriva de la lectura total del libro, como ha podido verse ya en las alusiones a los titulados "Lógica" o "El reconocimiento". Evidente resulta esta actitud en el titulado "La paradoja":

> En el infierno todos los valores están invertidos; así, las almas escrupulosas son las que más disfrutan. Dios decidió que, para garantizar la eficacia del castigo, era mejor tenerlas en el cielo (*MD*, 150).

De modo similar, *El juego del diábolo* tiene también unidad conceptual, estructural, temática, ideológica y estilística. No repetiré los argumentos para esta afirmación, similares a los que la fundamentaban en el caso anterior, pero sí conviene repasar el paralelismo entre estos libros y la aportación que supone el segundo respecto al primero.

La visión sobre la vida y la muerte es bastante próxima en ambos libros, pero hay algunos matices diferenciales. Es interesante que, aunque en ambas obras predomina la ambientación en el presente, en el primer libro se produce a menudo una visión retrospectiva, mientras que en el segundo, la mirada se orienta más hacia el futuro y se abre a nuevos temas, como el de la longevidad, los trasplantes o la vida extraterrestre. Quizás ahora toma también más fuerza una visión rigurosa y sarcástica de la condición humana: la envidia, la vanidad, los celos, la ambición… parecen dominar el mundo. El amor está contemplado con la misma mirada condescendiente y, a la vez, irónica; más propia del incrédulo que del desengañado. La muerte se ha liberado del rigor con que era contemplada: ahora ya no se trata de la producida por la sinrazón humana en su devenir histórico, sino que aparece asociada a problemáticas muy actuales, como el suicidio, el asesinato (rodeado de un halo "cinematográfico" de misterio) y la muerte súbita (asociada a fuerzas sobrenaturales, como el presagio).

Sigue siendo fundamental la literatura como tema. A veces se trata de una reinterpretación de los "mitos literarios". Si en *La mitad del diablo* se daba una muy particular versión del quevedesco "Polvo enamorado", ahora se hace del ovidiano tópico del "Morir de amor", cuyo protagonista es un vagón que, al separarlo del convoy al que siempre estuvo unido, deja de funcionar y es llevado al desguace. En otros textos, cobra protagonismo el contador de historias, figura tan apreciada por el autor, que nos retrotrae a los orígenes de la literatura y a los del propio autor (con los filandones).

Por otra parte, la vida del autor se literaturiza gracias a un "juego diabólico": la unidad estructural del libro se rompe en tres ocasiones; sobre todo, llama la atención la primera de ellas, con un texto mucho más largo de lo que le corresponde por su ubicación. Además la narración cede paso al diálogo. En el primer texto, titulado ("Una pesadilla recurrente", *JD,* 119), todavía hay una breve narración, limitada a tres pasajes que sitúan el diálogo y nos permiten tener alguna referencia de los dos personajes: un psiquiatra y un hombre. El primero está definido por su profesión y como tal actúa. El segundo queda, en principio, en la indefinición más absoluta, pero en una de sus alocuciones el hombre hace referencia a que prepara un libro que se titulará *La mitad del diablo*, tarea inconclusa en la que el psiquiatra encuentra la explicación a dicho sueño recurrente. Los otros dos textos carecen de cualquier referencia narrativa explícita (responden al modo dramático de modalización, según Friedman), pero hallan su razón de ser gracias a la tensión que establecen con el primero. Se trata de una secuencia temporal, como descubrimos en el diálogo: el escritor vuelve a hablar con el psiquiatra y le comenta su angustia porque en el sueño ahora se hunde más cerca de la costa. El psiquiatra le hace ver que su esterilidad creativa está asociada a que ha roto su costumbre de salir a pasear con su perrita, a causa de la lluvia. Este texto lleva el significativo nombre de "Metaliteratura" y no falta una mirada irónica asociada a un juego de palabras:

> – ¿Sabe, doctor, que a esta conversación que usted y yo tenemos los estudiosos lo llaman metaliteratura?
>
> – ¡Qué bueno! Porque usted, cuando escampe, va a llegar precisamente a la meta, ¿no tiene gracia? (*JD,* 129).

El tercer texto "metaliterario" se titula "Final" y, como su nombre indica, cierra la obra: el escritor le comunica al psiquiatra que ya ha terminado su libro.

En *El juego del diábolo* se da mayor cabida a la fantasía, en parte, asociada a la visión prospectiva antes comentada: así, en "La tentación", el astronauta ve al fondo la tierra del tamaño de una manzana, alarga la mano y se la come. En "¡Viva Zapata!", un sabio vegetariano

fabrica una proteína de carne que crece en la tierra, pero las plantas al crecer se devoran unas a otras. O en "Adán y Eva", las neuronas de un sabio son trasplantadas a un ordenador; al tener noticia de la muerte de una bella bailarina, el ordenador exige que también se trasplanten las neuronas de ella y que les dejen las noches en la más estricta intimidad.

Otros relatos, en cambio, obedecen a viejas creencias o a supersticiones, como "Imágenes en el espejo", basado en la creencia de que "algunos espejos tienen la misteriosa propiedad de guardar para siempre la imagen que alguna vez reflejaron" (*JD,* 76); harta de ver a tanta gente, una mujer lo tira al suelo y, al romperse, se liberan las figuras en él encerradas y su casa se llena de gente. Hay también varios relatos basados en el poder adivinatorio y en los efectos que produce en la gente.

En *El juego del diábolo* se desarrolla una técnica ya apuntada en el primer libro, o, mejor dicho, dos técnicas complementarias: la humanización de los objetos y la animalización o cosificación de las personas. Como ejemplo del primero, remito a "Morir de amor" –al que ya me he referido– cuyo protagonista es un vagón de tren. Por el contrario, en "Amor exprimido", la novia se va diluyendo sorbida por los besos del enamorado.

Me he referido antes a que lo que daba unidad ideológica a *La mitad del diablo* era la visión relativista y perspectivista de la realidad. Esa misma visión impregna ahora los distintos relatos, pero además, en algunas ocasiones, esta se hace explícita. Así "Guía de la memoria" comienza con una frase categórica: "Lo que para algunos es una ventaja, para otros es un grave inconveniente" (*JD,* 59). En "Tres mujeres", un viejo se queja ante la muerte de que solo ha tenido relaciones con tres mujeres; esta le hace ver esto desde la perspectiva de las mujeres: "Míralo desde el otro lado. El orgullo de esas tres mujeres, las únicas en todo el mundo que se han acostado contigo" (*JD,* 81). Y el mismo giro de visión se produce en "El hijo del general" o en "Los túneles de Von Rinklaus". Pero si en estos relatos el perspectivismo se explicita, convertido en tema del relato, en los dos libros está implícita esa visión plural de la realidad que, insisto, es lo que dota de unidad ideológica a ambos libros.

Hasta aquí hemos abordado el estudio de estos dos libros atendiendo a su unidad y coherencia. Pero este acierto en su composición global no debe excusarnos de contemplar los textos en su individualidad y de someterlos a revisión en su propia naturaleza, la de su carácter de microrrelatos. La cuestión que debemos plantearnos es si la elipsis llevada al extremo permite todavía hablar de relato, aunque sea bajo la consideración de *micro*.

Aunque los estudiosos han fijado unas características como definitorias de esta modalidad narrativa –que tan acertadamente ha sintetizado David Roas–, esto no implica que deba darse cada una de ellas en cada uno de los textos; definen al género como tal, pero no a cada uno de los microrrelatos. Pero sí hay algunas que resultan imprescindibles para poder hablar de relato. En realidad, aunque marcado por la elipsis que impone la brevedad, ha de tener, como tal relato, todos los elementos propios del discurso narrativo, aunque no estén matizados. Y, por supuesto, debe tener carácter literario.

La mayoría de los textos de ambos libros cumplen los requisitos necesarios, el problema se plantea en los más breves. Veamos los tres más breves de cada libro. De *La mitad del diablo* (págs. 161-163):

> El sueño
> Murió y no supo que había despertado de un sueño.
>
> La sospecha
> Los zapatos del sepulturero olían raro.
>
> Luis XIV
> YO.

"El sueño" sí parece cumplir las condiciones mínimas: hay un narrador omnisciente; un protagonista –aunque sea anónimo y, quizás por ello, adquiera una categoría universal–; una acción, la de morir. El espacio no aparece definido, pero existe, pues la vida humana se desarrolla en la tierra. La cuestión del transcurso temporal plantea dudas, puesto que el acto de morir es instantáneo; pero la frase implica una relación consecutiva entre los dos verbos, y, por tanto,

un cierto transcurso temporal, aunque solo sea captado por el lector –que participa activamente de la reflexión del narrador–, y no por el protagonista. La implícita referencia intertextual a *La vida es sueño*, de Calderón, es un guiño al lector.

Más cuestionable es la consideración de *relato* para "La sospecha", en que más que de acción habría que hablar de una situación: no hay narración, sino descripción; se trata de un efecto captado por un sentido. Aquí el título es iluminador y, sin dirigir la lectura, abre el texto a posibles interpretaciones. Pero aún más que el título, es el adjetivo "raro" el que concita la participación del lector (lo que incide en la literariedad del texto): si los zapatos olieran mal o "a muerto", todo estaría dicho; con "raro", el lector puede plantarse a qué, por qué, cómo, cuánto... Pero el hecho es que quizás la narratividad se desarrolle tras la lectura en la mente del lector, pero brilla por su ausencia en el texto.

Y todavía mucho más dudoso respecto a su consideración de relato es el caso del texto que cierra el libro, puesto que ni siquiera hay una forma verbal que sugiera la más mínima acción. En este caso, el título es un elemento esencial al relato, imprescindible. El propio Aparicio proclama "la relevancia del título que no solo distingue sino que guarda una relación dialéctica con el texto" (*MD,* 9) y aduce precisamente el caso de "Luis XIV". Nuevamente será el lector, con su acervo cultural y su capacidad recreadora, quien dé sentido al texto. Aislado del conjunto, este texto no podría estrictamente considerarse un microrrelato y, sin embargo, qué gran acierto literario es y qué riqueza de sugerencias conlleva.

En el caso de los textos más breves de *El juego del diábolo*, su consideración como microrrelatos plantea menos problemas, a pesar de la tensión que impone su extrema brevedad (págs. 9-11): .

> DESAYUNO
> Cuando regresó, el funcionario seguía ausente.
>
> FELICIDAD
> –Serás feliz, pero nunca lo sabrás –le dijo la vidente.

Una voz de socorro
Solo cuando leí aquel libro a voz en grito lo entendí.

El primero, el más breve, consta tan solo de seis palabras, pero en él hay un narrador objetivo, que relata una historia, con un transcurso temporal (el tiempo de la historia es, por supuesto, mayor que el del discurso), en *ordo naturalis*; participan dos personajes, el uno indefinido; el otro bien caracterizado por las connotaciones que conlleva su nombre, que parecen confirmarse por la propia acción. El espacio está elidido, pero se sobreentiende que se trata de una oficina de una Institución pública (con el recuerdo al fondo del "Vuelva usted mañana", de Larra). El segundo, "Felicidad" cumple también los requisitos de narratividad, incluso introduce alguna complejidad pues hay dos tiempos (el de la acción correspondiente a la predicción y el del trascurso que implica la vida entera), e incorpora la modalidad del diálogo. Una vez más, el espacio es el elemento del discurso narrativo que sufre más con la extrema concisión. En el tercero, solo hay un personaje y el discurso adopta la forma del autobiografismo narrativo, al identificarse narrador y personaje. Se narra una acción, que se desarrolla en el tiempo (trascurso temporal que conlleva la lectura del libro), aunque el primer verbo aluda a una acción puntual (por el aspecto perfectivo) y el segundo indique simultaneidad respecto al primero. En suma, en estos casos, la brevedad no pone en peligro la narratividad.

En realidad, solo dos textos, de los doscientos ochenta y ocho que componen el total de los microrrelatos de estos dos libros plantean problema para ser considerados como tales. Y desde luego, cobran sentido integrados en el conjunto. Y volviendo al conjunto: si consideramos los microrrelatos que forman *La mitad del diablo* y *El juego del diábolo*, podemos afirmar que estos textos son un magnífico ejemplo de lo que significa el microrrelato en el panorama literario actual. Estos textos son paradigmáticos de esta exitosa modalidad narrativa y cumplen los rasgos que se consideran definidores de la misma. Según la síntesis realizada por David Roas[8]:

8. Art. cit., págs. 50-51.

a.. Rasgos discursivos: narratividad, hiperbrevedad, concisión e intensidad expresiva.
b.. Rasgos formales: trama marcada por la falta de complejidad estructural; mínima caracterización de los personajes; espacio esencial o poco definido; tiempo marcado por la elipsis; escasez de diálogos, salvo que sean muy significativos; final sorpresivo y enigmático; importancia del título; experimentación lingüística.
c.. Rasgos temáticos: intertextualidad; metaficción; ironía, parodia y humor; intención crítica.
d.. Rasgos pragmáticos: necesario impacto sobre el lector: exigencia de un lector activo.

Al margen de los rasgos relacionados con su naturaleza de género narrativo, llamo la atención sobre los últimos para resaltar el acierto y la maestría de Juan Pedro Aparicio. Recuerdo el final sorpresivo, marcado por el humor, en el titulado "En la riqueza y en la pobreza"; la importancia del título, en "Luis XIV"; el juego verbal y la metaficción en "Metaliteratura"; la intertextualidad en "Polvo enamorado" o "Morir de amor"; la intención crítica en "El condenado"… Y, siempre, siempre, la necesidad de un lector activo, que llene los vacíos que impone la elipsis, que capte y aprecie las referencias culturales e intertextuales y, en suma, que recree el texto en cada acto de lectura.

LA SUGERENCIA UNIVERSALIZADORA DEL MICRORRELATO. "EN EL MAR" DE LUIS MATEO DÍEZ*

Mercedes Rodríguez Pequeño
Universidad de Valladolid

La primera incursión de Luis Mateo Díez en la creación literaria fue con la composición de versos, y solo en parte abandonó esta tarea, porque aunque dejó de escribir poemas, conservó su vena lírica, trasladada a su obra narrativa: novela, novela corta, cuentos y microrrelatos[1]. Cabe destacar su persistente dedicación al cuento –él mismo ha dicho que durante mucho tiempo tuvo la convicción de que el cuento sería su único destino como escritor– no obstante, la

* Este artículo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación "Espacios reales y espacios imaginarios en la narrativa castellana y leonesa reciente (1980-2006)" (código VA074A07) financiado por la Junta de Castilla y León.

1. El número de microrrelatos publicados es de 38, que conforman la segunda parte de *Los males menores* (1993) y han sido recogidos de forma independiente por Fernando Valls (Madrid, Espasa Calpe, 2002). Son numerosos los libros de cuentos: *Memorial de hierbas* (1973); *Brasas de agosto* (1989); la primera parte de *Los males menores (*1993); *Días del desván* (1997) y *El árbol de los cuentos* (1999). También cuatro novelas cortas: *Blasón de muérdago* (1977), *Apócrifo del clavel y la espina* (1977), *La mirada del alma* (1997), *El diablo meridiano* (2001). Y entre sus novelas recordamos: *Relato de Babia* (1981); *Las estaciones provinciales* (1982); *La fuente de la edad* (1986); *Las horas completas* (1990); *El expediente del náufrago* (1992); *Valles de leyenda. Una memoria literaria del occidente septentrional leonés* (1994); *Camino de perdición* (1995); *El espíritu del páramo* (1996); *El paraíso de los mortales* (1998); *La ruina del cielo* (1999); *Laciana. Sueño y cielo* (2000) y *Balcón de piedra. Visiones de la Plaza Mayor* (2001).

crítica ha valorado su excelente dominio de la técnica como novelista. Igualmente, Luis Mateo Díez ha mostrado un permanente afán de experimentación y renovación, siempre dentro de unas constantes que le acreditan como un singular narrador, y ha llegado a ocupar un lugar destacado como autor de microrrelatos.

La aproximación a sus microrrelatos ha provocado en mí un impacto emocional, de reconocimiento de una intensa narratividad, traducido en un "no sé qué que queda sugiriendo", que en definitiva parece ser lo que distingue al microrrelato de los otros géneros narrativos breves, al escaparse misteriosamente de los rasgos formales o temáticos más específicos. En "En el mar" me sorprendió la presencia conjunta de lirismo y dramatismo que aportan el personaje, la temática y la configuración discursiva del espacio, a través de categorías y elementos narrativos considerados esenciales en las grandes novelas. Tal vez el mayor alejamiento de aquella tradición oral que caracteriza la obra de Luis Mateo Díez a favor de la relevancia de la memoria literaria se manifieste en este microrrelato mediante la compleja construcción de la dimensión espacial, y sobre esta categoría voy a articular mi trabajo.

Las aportaciones teóricas sobre el espacio como elemento del texto narrativo se han orientado generalmente a su funcionamiento en la novela. Y cuando se habla de la novela corta o del cuento, las consideraciones se limitan a señalar como rasgo esencial de la caracterización textual de todos estos géneros breves la economía discursiva y la condensación de la historia narrativa, que conllevan la concentración de la acción, la linealidad y la abreviación del tiempo; la reducción del número y caracterización de los personajes; incluso la preponderancia del modo narrativo frente al diálogo y la descripción, y la minimización del diseño y configuración del espacio. En cuanto al microrrelato, la cualidad esencial asignada es que todos estos rasgos se extreman hasta llegar a su mínima expresión: brevedad extensional, sintetización expresiva y economía narrativa; condensación de todos los elementos de la historia narrada, atención sinecdóquica a lo parcial antes que a lo total, enfatización de los mecanismos de tensión e intensidad narrativa, y la acentuación de la capacidad de

evocación y sugerencia[2]. Asimismo, el final inesperado y el desenlace sorprendente[3] siguen siendo caracteres compartidos por el cuento y el microrrelato, pero con la única diferencia de que en el microrrelato están potenciados[4]. En un afán de establecer para el microrrelato algún rasgo que no solo sea de grado se apunta el reforzamiento de los mecanismos de la alusión, el final abrupto y la frecuentísima composición mediante técnicas y procedimientos retóricos y estilísticos. Pero observamos que ante el cuento y el microrrelato seguimos con rasgos diferenciadores basados en criterios de cantidad no de cualidad, lo cual hace muy difícil separar teóricamente los rasgos textuales específicos de uno u otro género, aunque percibamos una especial actitud creativa y de respuesta lectora.

Al tratar la caracterización y limitación del microrrelato, Irene Andres-Suárez[5] señala, por un lado, que suelen faltar las descripciones y las referencias a los lugares concretos, pero, enseguida añade, que el espacio puede ser importante, y de hecho a menudo está cargado de cualidades dramáticas que redondean el sentido del suceso narrado e incrementan la expresividad de los conflictos de los personajes. Y así ocurre en la mayoría de los microrrelatos de Luis Mateo Díez, en los que no suelen aparecer elementos espaciales, pero cuando lo hacen, su presencia es significativa. Recordamos "Destino", en el que, como en "En el mar", el espacio aparece unido al tema del viaje como metáfora del destino individual y búsqueda de identidad. Así pues, el espacio, componente del texto narrativo de complejo funcionamiento por su relación con los personajes, los acontecimientos y el tiempo, puede manifestarse en el microrrelato en todas sus dimensiones y

2. David Lagmanovich, *El microrrelato. Teoría e historia*, Palencia, Menoscuarto, 2006.

3. Boris Tomasevsky, "Temática", en Tzvetan Todorov (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos,* Buenos Aires, Siglo XXI, 1976, págs. 199-232.

4. José R. Valles Calatrava, *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática*, Madrid, Iberoamericana, 2008, pág. 53. *Vid.* también Gabriel Zoran, "Towards a Theory of Space in Narrative", *Poetics Today, 5,* 1988, págs. 309-335.

5. Irene Andres-Suárez, "El microrrelato: caracterización y limitación del género", en Teresa Gómez Trueba (ed.), *Mundos mínimos. El microrrelato en la literatura española contemporánea*, Gijón, Libros del Pexe, 2007, págs. 11-39.

significado. Recogiendo las aportaciones teóricas de Frank, Bajtin, Gullón, Mitchell, Poulet, Bachelard y Zoran, entre otros, Valles Calatrava[6] ha establecido una teoría del funcionamiento del espacio en el texto narrativo partiendo de la distinción de Cesare Segre de tres estratos textuales (fábula, intriga y discurso) y tres planos espaciales (situacional, actuacional y representativo) en los que se producen tres actividades espaciales específicas: localización, ámbito de actuación y configuración espacial. Siguiendo este planteamiento y añadiendo mayor detalle, Álvarez Méndez[7] ha puesto de manifiesto estos niveles en el análisis de numerosas novelas. Y estas dimensiones espaciales –lugar, ámbito de actuación, y dimensión discursiva– que acapara la novela son las que nos van a dar la medida y alcance significativo de este microrrelato.

Voy a partir de la construcción espacial concentrada en el diseño discursivo. Está configurada a través de la expresión verbal y los códigos narrativos, correspondiendo al nivel textual que, evidentemente, ofrece muchas posibilidades interpretativas e implica al lector. Este es el texto:

> En el mar
>
> El mar estaba quieto en la noche que envolvía la luna con su resplandor helado. Desde cubierta lo veía extenderse como una infinita pradera.
>
> Todos habían muerto y a todos los había ido arrojando por la borda, siguiendo las instrucciones del capitán. -Los que vayáis quedando –había dicho– deshaceros inmediatamente de los cadáveres. Hay que evitar el contagio, aunque ya debe ser demasiado tarde...
>
> Yo era un grumete en un barco a la deriva y en esas noches quietas aprendí a tocar la armónica y me hice un hombre.

6. José R. Valles Calatrava, *El espacio en la novela. El papel del espacio narrativo en "La ciudad de los prodigios" de Eduardo Mendoza*, Almería, Universidad, 1999. Y del mismo, *Teoría de la narrativa…, op. cit.*

7. Natalia Álvarez Méndez, *Espacios narrativos*, León, Secretariado de Publicaciones, 2002.

La *dimensión discursiva* del espacio configura la magistral expresividad del microrrelato y a través de ella conocemos las otras dimensiones espaciales: el *lugar* y el *ámbito de actuación*. Y lo primero que observamos es la reducida dimensión discursiva de un microrrelato de ocho renglones. No obstante, como iremos viendo, el alcance expresivo de este espacio adquiere protagonismo tanto en la significación del texto, por su relación con los acontecimientos y personajes, como en su depurada expresividad, con una función simbólica semántica y compositiva. Estamos ante uno de los sorprendentes méritos del microrrelato, que consiste en que a menor extensión discursiva, le corresponde una excepcional manifestación expresiva, significativa e interpretativa.

1. El espacio, entendido como marco de la acción y posición geográfica en que se sitúan seres y acontecimientos, es el *lugar* donde suceden los hechos y viven los personajes. Esta categoría espacial de localización está anticipada en el título, cuya topografía sitúa la acción narrativa en una extensión territorial: "en el mar". La escueta formulación verbal del título se explaya en el texto con la descripción del paisaje, cuya percepción por parte del narrador está focalizada desde un punto concreto de la cubierta del barco. El mar, elemento referencial simbólico, es visto "como una infinita pradera", y se completa con la descripción, concisa y concreta, pero muy plástica, de un momento temporal del día: "El mar estaba quieto en la noche que envolvía la luna con su resplandor helado". A la topografía inicial y a esta cronografía del primer párrafo se añade en el último una evidencia, figura retórica que describe el estado de ánimo del protagonista y que está en íntima relación con el espacio mediante los elementos verbales: "en esas noches quietas aprendí a tocar la armónica y me hice un hombre". La descripción del lugar, del momento temporal del día y la evidencia confluyen en la presentación del espacio y su relación con el personaje.

La amplia e imprecisa localización geográfica no se corresponde con un lugar concreto reconocible y está alejada de la toponimia real o imaginaria que caracteriza la narrativa de Luis Mateo Díez. El espacio más identificable en la narrativa de este autor es el espacio rural,

también el espacio urbano de pequeñas ciudades, pero sobre todo el espacio de secano del páramo leonés, de su geografía vivida[8]. Aunque el espacio marítimo aparece en algunos cuentos[9], no es habitual en la configuración imaginaria de su narrativa, lejano tanto de la geografía real como de la geografía inventada, metáfora de aquella, que domina en su obra. El mar como lugar carece de objetivo referencial, y sin embargo se convierte en una categoría articuladora de la historia que se instala en un espacio simbólico, e inserta al lector en una tradición hermenéutica. El mar recoge aquí el significado del mundo, de una vida en su amplitud, con la inevitable referencia a la muerte: pasamos por la vida como en un barco por el mar, y aprendemos cosas, y una dramáticamente importante es nuestra relación con la muerte: un hecho universal que alcanza a todos los hombres, en todo tiempo y lugar.

En este *lugar* está recreado el *paisaje* que el narrador percibe de una mirada, que ve y capta desde un punto determinado de la cubierta del barco. Y lo describe serenamente, con parsimonia, deleite y un intenso lirismo: "El mar estaba quieto en la noche que envolvía la luna con su resplandor helado. Desde cubierta lo veía extenderse como una infinita pradera".

Un paisaje que muestra serenidad, quietud, inmensidad y luminosidad. Pero con medido sigilo entra la sensación negativa que conlleva la *noche* marítima y el *helado* resplandor de la luna. Y al contemplar el paisaje, como percepción estética y vivencia existencial, el personaje ve la inmensidad como modo de engrandecer su propio espacio íntimo. El infinito está en el propio personaje. Gaston Bachelard en *La poética del espacio* señala que "En cuanto estamos inmóviles, estamos en otra parte; soñamos en un mundo inmenso […] La inmensidad es uno de los caracteres dinámicos del ensueño tranquilo"[10].

El paisaje, pues, coincide con el estado de ánimo del protagonista, y la estrecha relación con él da lugar a un espacio psicológico que

8. Carlos Javier García, *La invención del grupo leonés. Estudio y entrevistas,* Madrid-Gijón, Júcar, 1995. Y Epicteto Díaz y José Ramón González, *El cuento español en el siglo XX,* Madrid, Alianza, 2002.

9. "Albanito, amigo mío", "Míster Delmas", "El viaje de doña Saturnina", "Las nieves de Muanil", o "El mensajero del Istmo", entre otros.

10. Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, Madrid, FCE, 1965, pág. 221.

transmite las impresiones psíquicas del personaje que vive y siente ese espacio.

2. A medida que se desarrolla la acción y los personajes protagonizan los acontecimientos y aparecen caracterizados, se engendra un espacio entendido, no ya como localización, sino como *ámbito de actuación*. El espacio se convierte en un elemento estructural en la construcción narrativa que remite a los personajes, a su modo de pensar y actuar, y los hechos ejecutados por estos personajes se desarrollan dentro de unos límites temporales y espaciales (cuándo y dónde), pues ya en 1937-1938 adelantaba Bajtin cómo los elementos del tiempo se revelan en el espacio y el espacio es entendido y medido a través del tiempo[11]. La dimensión espacial del ámbito de actuación, dentro del desarrollo de la trama, se concreta en la cubierta y en la borda de un barco a la deriva, que como el mar adquiere una función semántica y compositiva de carácter simbólico. La condensación propia del género permite un solo escenario, con escasa posibilidad de movimiento, y por el mismo motivo, la narración del desarrollo de la acción está concentrada en un suceso. El barco es el ámbito de actuación que justifica el comportamiento y transformación del personaje. Un solo escenario y un diálogo son suficientes elementos para presentar a los personajes y representar la acción, su proceso y desenlace:

> Todos habían muerto y a todos los había ido arrojando por la borda, siguiendo las instrucciones del capitán.
>
> –Los que vayáis quedando –había dicho– deshaceros inmediatamente de los cadáveres. Hay que evitar el contagio aunque ya debe ser demasiado tarde...
>
> Yo era un grumete en un barco a la deriva y en esas noches quietas aprendí a tocar la armónica y me hice un hombre.

El ámbito de actuación es el barco, un espacio interior, limitado

11. Mijail Bajtin, "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela" (1937-1938), en *Teoría y estética de la novela,* Madrid, Taurus, 1989, págs. 237-410.

a la cubierta y la borda, que marca la frontera con el espacio exterior del mar. Y de la misma manera que el paisaje se impone en el lugar, en este nivel de estructuración espacial se da la captación sensorial del espacio por parte del personaje y el funcionamiento del espacio como atmósfera que envuelve y determina su comportamiento o psicología.

La focalización nos indica quién ve el espacio y los acontecimientos. Los elementos discursivos y compositivos elegidos para construir el referente espacial y articular el contenido responden a una narración realizada desde el punto de vista del narrador-protagonista, que con su voz acoge la de otro personaje, mediante una presentación selectiva del espacio que responde a la captación próxima y subjetiva del "narrador narrado"[12]. Cuando pasamos a considerar quién habla, estamos en el nivel de la modalización, que en este microrrelato coincide con quién ve, y es significativa porque nos presenta un discurso dialógico, en el que a través de un diálogo diferido tenemos la presencia autoritaria y decisiva del capitán, junto a la voz obediente del grumete. Como en la novela, en este microrrelato hay dialogismo, dos voces diferenciadas que sirven para explicar la acción y caracterizar al capitán, con voz adulta y de mando, y al grumete, como joven y subordinado, aunque con la voz de la experiencia vivida, que muestra su desconcertada visión del mundo y la aceptada realidad de su destino. La orientación dialógica integra estos discursos y expone la actitud más activa del capitán y más resignada del grumete.

El punto de vista de la narración gira desde una situación personal –del grumete– a una general –de todos los hombres– para volver al enfoque personal. La voz oculta al sujeto de la narración y al de los acontecimientos con la ambigüedad de la persona gramatical, y que solo se desvela con el "yo" que aparece en el párrafo final. Un "yo" que quiere ser confidencial, autobiográfico, pues conviene recordar que para Luis Mateo Díez los relatos son un espejo de la existencia del autor. En "El espejo de la ficción", afirma sentenciosamente que el patrimonio antropológico que pueda existir en los relatos y todas

12. José María Merino, "El narrador narrado", en *Ficción continua*, Barcelona, Seix Barral, 2004, págs. 11-31.

las expresiones de la vida se corresponden con quien las escribió[13]. El autor se descubre a sí mismo, pues el protagonista es su trasunto simbólico. Tal vez por esta razón, la narración enfocada desde algún rincón del barco, me recuerda aquel punto de vista del refugio del desván desde el que el narrador contemplaba el valle cubierto de nieve, con la misma soledad y silencio. (En la novela *Días del desván)*.

En contraste con la serenidad y lirismo de la descripción del paisaje, el *ámbito de actuación*, es decir, el espacio en el que se desarrollan los acontecimientos, es dramático: muerte, arrojar por la borda, deshacerse de los cadáveres, contagio, demasiado tarde. Pero si el paisaje, como contrapeso, se teñía de noche y frío, en este ámbito cabe un matiz tranquilizador, pues en las "noches quietas" la actuación es la de aprender a tocar la armónica.

Los acontecimientos y la visión del espacio se ofrecen desde un punto de vista muy concreto. Greimas y Courtés[14] establecían para la novela una distinción a la que este microrrelato responde fielmente, pues el sentido de la vista enfoca el espacio en dos lugares delimitados por la oposición dentro-fuera. Oposición que genera una división de los objetos y los sujetos presentes y ausentes, que en este relato representa el **mundo** y **yo.**

En toda narración los hechos acontecen durante un periodo de tiempo y se suceden con un cierto orden temporal. "En el mar" no está señalada su duración, pero se sobreentiende que, dados los acontecimientos y la situación del barco a la deriva –simbólica expresión del destino del hombre–, ha requerido un periodo de tiempo amplio. La selección de hechos conlleva la imposibilidad de ofrecer una cronología completa, pero a pesar de la elipsis temporal y de acontecimientos, que aporta su poder expresivo, y de la anacronía, que altera el desarrollo de las secuencias, es fácil encontrar el orden de la historia. La primera secuencia enlaza con la última y ambas corresponden a un orden cronológico posterior a la secuencia intermedia.

---

13. Luis Mateo Díez, *La línea del espejo (Un relato de personajes)*, Madrid, Alfaguara, 1998, pág. 11.

14. Algirdas J. Greimas y Joseph Courtés, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje, II,* Madrid, Gredos, 1979, pág. 91.

Primero se ha producido la secuencia dramática y luego las que se corresponden con la reflexión del personaje. A diferencia del cuento, la secuencia temporal aquí no es lineal y la desviación cronológica de la anacronía consigue un específico efecto de presencia y ausencia, de presente, pasado y futuro. Y se altera el orden de los acontecimientos con el fin de estimular la atención y sorprender al lector con la última secuencia planteada y la acción en él sucedida.

No obstante, frente a la imprecisión temporal de los acontecimientos, se concreta el momento temporal del día y, con mucha mayor significación, se nos señala el momento vital, la juventud del protagonista y la edad adulta del capitán. Dos etapas que anticipan la transición del joven.

Es curioso cómo en el descubrimiento de la identidad del personaje no ha influido el paso del tiempo, que con el sintagma de las "noches quietas", presenta cierto matiz estático, sin embargo, podemos entender que "a la deriva" nos remite a un viaje de tiempo indefinido. La imagen poética que preside el sentido y el destino de la historia es el viaje del barco a la deriva, el transcurso de nuestras vidas. En cualquier caso, no es el paso del tiempo el que ha dejado huella en el personaje, y ha contribuido a su transformación, sino un acontecimiento concreto: su relación con la muerte.

La dimensión discursiva que ha configurado la focalización, la modalización y la temporalidad en relación con el espacio, mantiene una estructura circular mediante la repetición indirecta de los elementos que enlazan el primero con el tercer párrafo:

Párrafo 1º	*Párrafo 3º*
mar quieto	noches quietas
la noche	noches quietas
cubierta	barco

Además, con un carácter más clarificador, una escena dramática (de cuatro renglones) está intercalada entre dos cuadros de gran serenidad (de dos renglones cada uno). La narración suspende el ritmo descriptivo e introduce una tensión dramática en una estructura simé-

trica y circular del discurso –círculo de perfección, incomunicación y soledad–. Y se enfatiza en el último párrafo con un concluyente inicio y cierre: "Yo era un grumete [...] y me hice hombre". Procedimiento discursivo y temático de finalización de carácter repetitivo, paralelístico y circular, con el añadido de desvelamiento de una realidad oculta, y con la insistencia indicativa de la función del espacio –el mundo– y de un espíritu resignado –el hombre–.

El paisaje, protagonista del lugar, corresponde a un *fuera* (el mar), y el ámbito de actuación, a un *dentro*, que es el barco, testigo mudo de su experiencia vital, con una atmósfera desoladora y negativa, convertido, sin embargo, en un espacio interior que le aporta seguridad y calma, porque se siente vencedor en un mundo donde todos han sido perdedores, pues aunque sabe que ese va a ser su propio destino como hombre, lo acepta con la serenidad que surge de un sentimiento de abandono y vacío. Qué oportuna y aclaratoria aquella imagen que explicaba Bachelard de que cuando hay ausencia, el vacío que crea la muerte sitúa al hombre en el ámbito espacial del afuera eterno.

Junto con la tranquilizadora armonía y belleza del paisaje exterior del mar, que recordemos es también imagen de un cementerio, en el espacio interior hay una sensación de soledad y silencio, que se rompe, o tal vez se acentúa, con la música de la armónica. El espacio del silencio complementa otros aspectos sugeridos y que pertenecen a un espacio más universal y abstracto[15] y contribuye a la creación de la atmósfera. La corriente platónica relaciona el espacio con la luz y la armonía. La luz –"resplandor"– muestra la unidad del universo, y la contemplación de esa luz conduce a la armonía vinculada con el arte de los sonidos y los números, elementos referentes del espacio y el tiempo[16].

En definitiva, el barco se presenta en su ambivalente significado de espacio hostil y de armonía, que a los lectores nos produce la sensación negativa del ser humano abandonado en la nada, en el fin. El final sorprendente e inesperado, que se explica mediante el recurso

15. Ricardo Gullón, *Espacio y novela,* Barcelona, Antoni Bosch, 1980.

16. Paul Zumthor, *La medida del mundo. Representaciones del espacio en la Edad Media,* Madrid, Cátedra, 1994.

literario de la ironía, nos hace disentir del protagonista y nos deja una visión amarga, a pesar del resplandor de la luna y la quietud de la noche. El autor consigue que el lector se mantenga en ese difícil equilibrio de considerar simultáneamente el doble significado, de destrucción y muerte, por un lado, y de vida y satisfacción, por otro, pues la visión del mundo como ruina[17] consigue la transformación positiva del personaje.

3. El espacio, a la vez que se constituye en uno de los objetos para la interpretación de la obra literaria, es un factor cargado de valores simbólicos y con la densidad expresiva de los relatos cortos, contribuye a orientar y explicar la vida humana. La densidad semántica procura la significación múltiple y la concisión propicia la expresividad. Por eso, en este relato cuando hablamos de densidad expresiva, además de la dimensión lírica que aporta, nos estamos refiriendo a que, a pesar de la brevedad, la composición narrativa es completa y en el discurso están seleccionados los términos oportunos.

Confluyen en el microrrelato el consejo de Monterroso de que tres líneas tachadas valen más que una añadida; también la ley de proporcionalidad (contraria a la semiótica) del arquitecto Mies van der Rohe, quien afirmaba que *less is more*, pues a menor extensión discursiva mayor significación, o como dice Luis Mateo Díez "dar mucho en poco, llegando a lo más con lo menos"[18]. En el microrrelato, en mayor medida que en la novela, el narrador deja muchos puntos de indeterminación que obligan al lector a una búsqueda de la coherencia interpretativa de la experiencia vital del protagonista, y la enciclopedia del lector añade los elementos presentes en la memoria literaria del autor.

El espacio ha servido de categoría compositiva básica de determinados géneros narrativos (novela griega, de caballerías, picaresca, etc.), incluso Kayser estableció en su clasificación una novela de espacio. Categoría estructuradora en la novela, de escasa importancia

17. Ricardo Senabre, "Temas y motivos en la narrativa de Luis Mateo Díez", *Cuadernos de narrativa*, 1999, 4, págs. 35-44.

18. Luis Mateo Díez, *op. cit.*, pág. 176.

en las formas breves, sin embargo el "En el mar" de Luis Mateo Díez, el espacio remite a los personajes, a su modo de pensar y actuar, y es un elemento estructurador en la construcción narrativa. En este caso, soporte y propulsor de la acción, para quedar perpetuada una verdad vital con un contundente grado de acierto y belleza.

En páginas siguientes, que aquí no han tenido cabida, señalo cómo la íntima relación de espacio, personaje y temática me permite terminar considerando esta breve narración como un microrrelato de aprendizaje.

EL ESPACIO NARRATIVO EN *EL AMIGO DE LAS MUJERES*, DE GUSTAVO MARTÍN GARZO*

Carmen Morán Rodríguez
Investigadora Juan de la Cierva
Universitat de les Illes Balears

En los últimos años, Gustavo Martín Garzo se ha consolidado como uno de los autores españoles más reconocidos por la crítica y el público. Sin embargo, el libro sobre el que trata esta comunicación, *El amigo de las mujeres*, no se cuenta entre los más leídos de su autor. La razón es que su aparición es anterior al gran éxito editorial del mismo, *El lenguaje de las fuentes*[1], que abriría a Martín Garzo las puertas de las editoriales de amplia difusión. La publicación original de *El amigo...* fue mucho más restringida: el libro ganó la décima edición del Premio "Emilio Hurtado" en el año 1992 y Caja España financió una edición cuidada, pero reducida[2]. La re-

* Este artículo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación "Espacios reales y espacios imaginarios en la narrativa castellana y leonesa reciente (1980-2006)" (código VA074A07) financiado por la Junta de Castilla y León y dirigido por María Pilar Celma Valero (Universidad de Valladolid). Carmen Morán Rodríguez es miembro de dicho proyecto desde su aprobación en 2007.

1. Barcelona, Lumen, 1993. Premio Nacional de Literatura en 1994.

2. La última página del volumen informa de quiénes fueron los integrantes del jurado del "X Concurso para libros de cuentos 'Emilio Hurtado'": Joaquín López Contreras, Vicepresidente de Caja España (presidente del jurado); Juan Pedro Aparicio Fernández, Luis Mateo Díez Rodríguez, Antonio Gamoneda Lobón, Eugenio García de Nora, Salvador Gutiérrez Ordóñez, José María Merino Sánchez, Antonio Pereira González y Bonifacio Rodríguez Díez, (vocales); Concepción Díez Fernández, representante de la Obra Social de Caja España (secretaria). Cito siem-

ciente reedición[3] ha puesto el libro al alcance de un mayor número de lectores pero no ha tenido aún efecto significativo en los estudios dedicados al escritor vallisoletano.

Género del libro

Como vemos, la denominación del premio clasifica ya la obra como "libro de cuentos". Si nos detenemos a observar la extensión de los mismos, la invitación a utilizar el término "microcuentos" llega por sí sola: únicamente uno de los relatos supera las cuatro páginas ("La esclava", *AM*, 102-106); le siguen en extensión "La casa de Admeto" (*AM*, 99-101), "La ponedora" (*AM*, 106-109), "El cesto de frutas" (*AM*, 109-111): todos estos relatos de cierta longitud se condensan en la última parte del libro, "Sucesos", mientras que en las anteriores los textos no suelen superar la página, y en muchos casos ni siquiera alcanzan la veintena de líneas: por limitar los ejemplos a dos, "La expiación" (*AM*, 21) se condensa en cinco renglones y "El beso II" (*AM*, 27) consiste en apenas seis.

El texto que encontramos en la solapilla del libro, sin embargo, muestra una cauta ambigüedad a la hora de adscribirlo a un solo género, e insiste en vincular el atractivo de la obra a su carácter inclasificable:

> Este libro es, sin duda, atípico, pues disuelve la distinción entre géneros literarios. Se trata de un conjunto de fragmentos de variable tamaño sobre el tema obsesivo de las mujeres. Un personaje que suele aparecer en tercera persona y no tiene nombre ni rasgos que lo identifiquen, es el hilo que los enlaza, e incluso a veces toma él mismo la palabra. Los fragmentos van combinando pequeños relatos, momentos descriptivos y fantasías, se abastecen tanto de la observación de la realidad como de la mitología o la religión o de las noticias de prensa.

---

pre por la primera edición de *El amigo de las mujeres*, Oviedo, Caja España, 1992. Dado que a lo largo de este trabajo las citas de esta obra serán constantes, en adelante se incluirán en el texto con la abreviatura *AM* y la página).

3. Barcelona, Debolsillo, 2002.

La descripción acerca del contenido es muy exacta, y nos ahorra detenernos en similares puntualizaciones. Por lo que respecta al género literario, está claro que llamar microrrelatos a estos "fragmentos de variable tamaño" resulta discutible: no, como hemos visto, por su extensión, sino más bien a causa del contenido. Aunque evitaré detenerme aquí en la discusión terminológica, y no es mi objetivo decidir tajantemente sobre el género del libro, sí conviene apuntar algunas notas sobre esto. Por una parte, hay entre los fragmentos una clara unidad (de tema, de estilo e incluso de protagonista, lo que ya es más raro en una colección de microcuentos); por otra, desde luego, tampoco podemos hablar de novela, siquiera fragmentada. A esto se añade la escasa o nula narratividad de muchos de esos fragmentos (y aquellos que sí presentan una peripecia, incluso bastante desarrollada, vienen a coincidir con los más extensos, arriba citados, e integrados en la sección llamada precisamente "Sucesos"). Frente a estas consideraciones cabe argumentar que las peculiaridades y originalidad del libro (su unidad, el que gran parte de los pasajes constituyan simples exhortaciones...) cobran sentido con referencia al marco genérico del microrrelato. Estos fragmentos narrativos son originales y sorprendentes justamente porque los leemos con un modelo tradicional de cuento breve en nuestro horizonte de expectativas. Y tampoco cabe ignorar que el propio autor presentó el libro a un concurso de relatos.

En total, componen el libro 99 microrrelatos distribuidos en cinco secciones: "La perspectiva amorosa" (34 microrrelatos, uno de ellos con igual título que la sección), "Ensoñaciones" (19), "Invocaciones y leyendas" (20), "El jardín cerrado" (17) y "Sucesos" (9).

El amigo... ***en el contexto de la narrativa de Gustavo Martín Garzo***

El amigo... forma un díptico de sentido y estilo con *Los cuadernos del naturalista*[4], otro breviario de historias y reflexiones sobre las féminas (y sobre cómo las ve un protagonista y a veces narrador). Una buena razón para llamar la atención sobre el título cuyo estudio

4. Madrid, Alianza, 1997.

aquí propongo es que constituye la primera incursión de Martín Garzo en el género del microcuento[5]. Por otro lado, se trata de una obra interesante por sí misma, y por sus conexiones con temas y motivos que aparecerán desarrollados en obras posteriores del autor.

Desde el mismo título se hace evidente que el tema del libro es la relación entre hombre y mujeres (así, en singular y plural respectivamente, como se explicará más adelante) plasmada desde el punto de vista de un *amigo de las mujeres*. Perspectiva, por tanto, radicalmente parcial, en un doble sentido: a causa de la masculinidad del punto de vista, y a causa también de la amistad –devoción, me atrevería a precisar– que la caracteriza. Las mujeres son objeto de la mirada del sujeto y, de acuerdo con el planteamiento de este, la diferencia es absoluta y no admite vías de reflujo entre ambos papeles. Frente a los sintagmas comunes "relación hombre-mujer" o "relación hombres-mujeres" prefiero el más atípico "relación hombre-mujeres", pues el varón es, en este libro, un ser singular, personalizado, dotado de una conciencia individual, y las mujeres son manifestaciones de la feminidad, cuyas diferencias importan por cuanto tienen de variantes de realización de esa esencia, lo *femenino*. Hombres y mujeres no aparecen unidos por aquellos problemas que les afectan, como humanos, igualmente (el paso del tiempo, la mortalidad, la memoria...); a pesar de estas conexiones, los dos sexos aparecen aquí condenados a tratarse en el terreno del erotismo y el amor, donde malentendidos y diferencias se imponen sobre cualquier atisbo de acercamiento solidario. El libro preludia claramente en esto los planteamientos de obras posteriores, como *El lenguaje de las fuentes*[6], *El valle de las gigantas*[7], e incluso otras en que la voz narrativa y el protagonismo recaen sobre una mujer: *Marea oculta*[8] y

5. Además, podríamos citar *El cuarto de al lado* (Barcelona, Lumen, 2007), libro de anotaciones con puntos de contacto con el diario, pero que el autor reclama leer como pequeños cuentos, y algunos relatos incluidos en *El libro de los encargos* (Barcelona, Plaza y Janés, 2003) o los textos que conforman *Pequeño manual de las madres del mundo* (Barcelona, RqR, 2003), a medio camino entre la estampa y el microrrelato. A estos se suman los libros de cuentos infantiles *Una miga de pan* (Madrid, Siruela, 2000) y *Tres cuentos de hadas* (Madrid, Siruela, 2003; Premio Nacional de Literatura infantil y juvenil 2004).

6. Barcelona, Lumen, 1993.

7. Barcelona, Destino, 2000.

8. Barcelona, Lumen, 1994.

La vida nueva[9]. A esto se añaden multitud de motivos y referencias que serán una constante en la narrativa de Martín Garzo. Principalmente cuatro son las fuentes preferidas por el autor: los mitos y leyendas de la antigüedad grecolatina[10], la tradición bíblica[11], el santoral[12] y la tradición de los cuentos populares[13]. También las *Mil y una noches* y los saberes de la antigua China se encuentran representados[14].

---

9. Barcelona, Lumen, 1996. No me atrevería a afirmar otro tanto de *El jardín dorado* (Barcelona, Mondadori, 2008), obra más compleja en su representación de las relaciones entre ambos sexos. En "La princesa del guisante", Martín Garzo expone las razones de esa visión del mundo femenino y el masculino como esferas entre las que la comunicación es imposible o muy ardua –razones que él encuentra en su propia biografía y en la estricta distribución de los roles de sexo/género de la España de su educación sentimental: "En mi casa nunca hubo chicas de nuestra edad, ni por supuesto el alboroto de sus risas o de sus juegos, tan diferentes. Eran, además, tiempos de roles bien definidos, en que chicos y chicas parecían tener asignado un papel diferente en función de su sexo. Los trajes, los peinados, pero también los juegos, y hasta los colegios eran distintos. La sociedad entera era rigurosamente sexista, y la posibilidad de convivir con el otro género, salvo a través de la relación con familiares o vecinos, era casi nula. De forma que el mundo de las chicas nos era tan desconocido como el mundo de las bandadas de garzas y de las manadas de gacelas. [...] Sí, eso eran las chicas para mí, seres extraños, un poco especiales, no tanto ilógicas como dueñas de un pensamiento diferente. Bastante impredecibles, en suma, pues vivían bajo el el sutil y siempre impredecible imperio del guisante." ("La princesa del guisante", *El libro de los encargos*, Barcelona, Plaza y Janés, 2003, págs. 37-38).

10. Ciñéndonos a aquellos ejemplos en que la referencia cultural es central en el relato, cabe mencionar "El baño de Diana" (*AM*, 12), "El viejo Zeus" (*AM*, 20), "La oveja" (*AM*, 52-53), "Aristófanes de Biga" (*AM*, 56-57), "Invocación a Dédalo" (*AM*, 65), "Las amazonas" (*AM*, 84-86) y "La casa de Admeto" (*AM*, 99-101).

11. En "El rey David" (*AM*, 53), "El pozo de Agar" (*AM*, 54), "El arca de Noé" (*AM*, 61-62), "La Anunciación" (pág. 68), "Preludio de San José" (*AM*, 69). En "Los comedores de letras" el autor plantea la importancia de la Biblia como fuente de formación cultural y literaria (*El libro de los encargos*, Barcelona, Plaza y Janés, 2003, *AM*, 94-100).

12. En "El martirio de Santa Águeda" (*AM*, 54).

13. *Vid*. "La niñita feroz" (*AM*, 21-22), "La bella y la bestia" (*AM*, 26), "La reina bondadosa" (*AM*, 26-27), "La casa encantada" (*AM*, 58-59) y "En la ceniza" (*AM*, 77-78). El propio Martín Garzo ha reflexionado, fuera de la ficción, acerca de los *folk tale* (en "Pagar una prenda" y "La princesa del guisante", *El libro de los encargos*, Barcelona, Plaza y Janés, 2003, *AM*, 17-31 y 32-42). Concretamente, algunas de sus observaciones tienen que ver con el significado simbólico del espacio en varios de ellos (*AM*, 29-30).

14. Respectivamente, por "Simbad el marino" (*AM*, 59-60), de un lado, y "El Gran Camino" (*AM*, 66-67) y "El amigo de las mujeres" (*AM*, 67-68), de otro.

Unidad del libro

Como he adelantado, la relación del hombre con las mujeres es el tema que desde el título mismo confiere unidad a todos los fragmentos narrativos del libro. Además, el título hace referencia al otro elemento primordial de unidad, que es el protagonista y punto de vista. Todos los relatos están narrados en tercera persona, y protagonizados por un personaje innominado que identificamos con *El amigo de las mujeres* y que, a pesar de la tercera persona, tendemos a asociar al narrador, por ser su punto de vista el que mediatiza todos los relatos del libro. La descripción de este es mínima y siempre implícita: le caracterizan sus palabras, sentimientos, pulsiones y reflexiones (no tanto sus acciones, porque más que actuar, observa, evoca o imagina). Algunas menciones juegan con la identificación de ese protagonista con el autor del libro, al referirse al oficio de escribir: "Está en un café, junto a la Universidad. [...] Escribe lentamente, y sobre la mesa ha puesto su reloj de bolsillo, redondo y grueso como una moneda inverosímil" ("La ladrona", *AM*, 16; pueden verse más ejemplos en "El reloj", *AM*, 26 y "Las relaciones peligrosas", *AM*, 39). Otras veces se introduce un cierto plano metaliterario: en "El rubor" (*AM*, 25) el protagonista aparece como autor de dos relatos precedentes, que además da a leer a su amada. El juego, evidentemente, refuerza la impresión de realismo y la identificación autor-protagonista, en una especie de pacto autobiográfico apenas esbozado, pero eficaz en su sutileza. El autor se muestra consciente de que el lector suele gustar de dar por sentada esa identificación autor-personaje, aunque sea basándose en indicios mínimos.

Otro puntal de unidad argumental lo confiere la continuidad existente entre algunos pasajes. En realidad, la ligazón es mínima y los relatos se pueden leer perfectamente de manera independiente, pero el inicio de varios de ellos alude anafóricamente al relato precedente. De esta manera resulta enfatizado lo que estos cuentos independientes tienen siempre en común (ser la expresión del deseo del narrador por las mujeres). Pueden verse ejemplos de este proceder en los relatos "El noviazgo" (*AM*, 33-34), "Los asesinos" (*AM*, 46) y "El esposo ganso" (*AM*, 57-58), entre otros.

El espacio en El amigo de las mujeres[15]

Si tratamos de encontrar un escenario que predomine sobre otros en el libro, resulta evidente que el privilegio corresponde a la calle y sus aledaños[16]. En todas las secciones del libro encontramos espacios urbanos, si bien su frecuencia es muchísimo mayor en la primera parte, "La perspectiva amorosa". Dichos espacios están apenas enunciados, no existe el menor desarrollo descriptivo, y la localización reside en una referencia mínima, aunque inequívocamente urbana: "Una pareja se abraza en el autobús" ("El candor", *AM*, 11); "Se encuentra con ella al doblar una esquina" ("El encuentro", *AM*, 20-21); "Dos niñas están jugando en la calle. [...] Están en una plaza bañada de aire y de luz" ("Las proscritas", *AM*, 27). En varias ocasiones la referencia no es ni siquiera un complemento de lugar, sino un verbo, por lo general "caminar", que nos lleva a asumir que esa instantánea está también, al igual que las otras, captada en la calle: por ejemplo, en "El viejo Zeus" (*AM*, 20).

La vulgaridad de este espacio, que además no se describe ni se concreta –podría ser cualquier calle, se omite el más mínimo detalle– está en consonancia con la vulgaridad de la mayor parte de las escenas, donde lo contemplado no es nada prodigioso (una mujer embarazada, una pareja que se besa, una mujer que cojea). Fondo y figuras, irrelevantes de por sí, hacen destacar lo que sí es especial: la mirada del escritor, capaz de transfigurar la realidad. La "perspectiva" es, pues, la verdadera protagonista del libro: el amigo (el observador), y no las mujeres (las observadas). Ese personaje

15. Sigo para este apartado una ordenación subjetiva, basada en la frecuencia de aparición de los lugares y en su importancia para el desarrollo de temas e ideas centrales en la obra de Martín Garzo. Incluyo, además, algunos apuntes sobre la distribución de estos espacios en las distintas partes que componen el libro. Una excelente aproximación teórica sobre el tratamiento del espacio en la narrativa es el trabajo de Natalia Álvarez Méndez, *Espacios Narrativos*, León, Universidad, 2002. Para este trabajo me ha resultado especialmente útil el catálogo de espacios más habituales en la ficción literaria contemporánea (págs. 80-162).

16. A este respecto, *vid*. las consideraciones de Natalia Álvarez Méndez sobre el "espacio de la ciudad", *op. cit*., págs. 131-135.

que se confunde deliberadamente con el autor termina por ser lo verdaderamente relevante: tanto, como para hacer extraordinario lo ordinario (la calle, sus esquinas, sus viandantes) mediante su mirada: la perspectiva del enamorado.

En ese escenario desarrollado con tanta parquedad como exactitud no faltan los bordillos, bares, bancos, etc. Pero si hay un componente del decorado urbano cuya frecuencia de aparición resulte llamativa son los escaparates. A ellos se asoman muchas de las mujeres contempladas por *el amigo*. En algunas ocasiones el escaparate desdobla la escena en una segunda contemplación que queda fuera del campo de él, ocupado como está en contemplar a la contempladora. Lo observamos en "La reina bondadosa" (*AM*, 26-27), aunque el mejor ejemplo es sin duda "¿Qué se puede hacer con una chica?", donde el narrador agradece los minutos en que puede contemplar a las mujeres "[...] mirando resignadas (inexplicablemente felices) el escaparate de la zapatería" (*AM*, 87). Es obvio que en ese escaparate (y no parece casual que pertenezca a una zapatería, comercio de inevitables resonancias fetichistas) las observadas ven algo que al observador se le escapa, similar tal vez a lo que él encuentra en ellas[17].

El título de la primera sección de tan marcado ambiente urbano, "La perspectiva amorosa", merece una reflexión. Remite al título de un cuadro de René Magritte en que un agujero en una puerta permite ver un exterior. El propio Martín Garzo escribe sobre este libro en un artículo también titulado "La perspectiva amorosa"[18], donde el escritor llama la atención sobre el aspecto *voyeurístico* y furtivo de esta mirada personal, que busca, frente a la perspectiva normal (la puerta) una personal y propia (el agujero). En seguida veremos cómo la clandestinidad es una de las constantes de este libro, expresada

17. Otros relatos en que aparecen los escaparates son "La hija de la tormenta" (*AM*, 15) y "El baño de Diana" (*AM*, 12). En este último la mención del escaparate de la pastelería propicia una metonimia entre la joven, cuyos encantos revelan el viento y una falda demasiado corta, y los dulces exhibidos en la tienda –golosina irresistible para el ojo, ambos.

18. En *El hilo azul*, Madrid, Aguilar, 2001, págs. 225-229.

a menudo mediante metáforas o ensoñaciones de carácter espacial (escondites, lugares oscuros, etc.)[19].

Varios de los relatos de *El amigo...* se inician con la evocación de una película que suscita la reflexión erótica. Pero además, la sala de cine es escenario frecuente de los escarceos amorosos. Así, en entre otros, en "El noviazgo" (*AM*, 33-34), y en "La perseguidora" (*AM*, 96-97), donde se realza el paralelismo entre ficción y realidad (pantalla y patio de butacas): "Se habían llegado a besar. En un cine, mientras en la pantalla, como presos del mismo delirio, también se besaban los protagonistas de la película" (*AM*, 96)[20].

Ya hicimos mención de la importancia que tiene, en el conjunto de la obra de Martín Garzo, la separación de sexos/géneros, y la dificultad o imposibilidad para hallar una intersección entre ellos. Ya el mismo lenguaje que yo he empleado –separación, intersección– plantea esta oposición como una relación espacial, y es que en *El amigo...* son varios los pasajes donde, en efecto, la dualidad hombre/mujeres aparece representada como la confrontación de dos espacios cuyos límites es imposible llegar a cruzar definitivamente. Dos cuentos contiguos ilustran paradigmáticamente esta concepción de las diferencias sexuales y de género como una diferencia espacial. El primero de ellos es "El Gran Camino", donde se evoca un lugar ideal del pensamiento confucianista, especie de paraíso en el que, entre otros logros de armonía, hombres y mujeres convivirían juntos sin suspicacia, malentendidos, etc. Obviamente, si esto se sitúa en un edén utópico es porque se opone a lo real. Este relato va seguido de otro titulado como el libro, "El amigo de las mujeres" (*AM*, 67-68). Es también una fantasía oriental sobre otro reino utópico, en este caso

19. Y aún es posible sumar otra referencia cultural a la explicación del epígrafe. La propia palabra *perspectiva* remite al plano urbanístico, pues como "perspectiva" se traduce el ruso *prospekt*, es decir, "avenida". La referencia no es tan remota como podría parecer, si consideramos que se ha hecho familiar gracias a la célebre "Perspectiva Nevsky" de San Petersburgo, que además da nombre a una novela de Nicolai Gogol (en español su título es exactamente *La Perspectiva Nevski*).

20. En contraste con esta frecuencia de aparición del cine, el teatro aparece en una sola ocasión, en el relato encabezado precisamente con el shakespeareano y teatral título de "El sueño de una noche de verano" (pág. 93).

descrito por Lao Tsé: en él vivirían los hombres, rodeados de paz y abundancia, pero separados siempre del reino vecino. Este sería un reino similar, habitado por las mujeres; los hombres podrían oírlas e imaginarlas, pero nunca verlas ni entablar relación alguna con ellas, por lo que "llegarían a morirse de viejos sin haberlas visitado jamás" (*AM*, 68).

Tal concepción de los espacios masculino y femenino como reinos incomunicados explica la fascinación por lugares como el cuarto de baño, al que las mujeres van siempre acompañadas de una congénere ("Las amigas", *AM*, 35-36), o como los probadores (en "El Gran Camino", *AM*, 66-67). Quizá el texto en que más lejos se lleva esta ambición por mezclarse con las mujeres, como una de ellas, en estos modernos gineceos urbanos es el titulado nada menos que "El eunuco" (*AM*, 32-33)[21].

Esta visión de lo masculino y lo femenino explica que abunden los encuentros fugaces (meros cruces en plena calle), así como la predilección por lugares oscuros y liminales. La razón es que solo el movimiento, o la clandestinidad, pueden salvar los límites entre uno y otro mundos. Atendamos ahora a este segundo grupo, el de las localizaciones recónditas, escondites desde los que el protagonista, amparado generalmente por la oscuridad, puede dar rienda suelta a sus deseos de *voyeur* –anunciado ya por la referencia al cuadro de Magritte–, y en algún caso ir más lejos aún. En el siguiente pasaje, perteneciente a "El enmascarado", vemos conjugada la faceta *voyeurística*, la búsqueda de escondrijos, y el movimiento continuo

21. La fantasía de la castración aparece en varios libros de Martín Garzo como una especie de don maldito, pues permite una mayor cercanía a las mujeres, si bien al precio de no poder jamás poseerlas. El objeto de deseo es siempre la mujer, pero en estos casos (en que o bien la castración tiene lugar, o bien se fantasea con ella) se sublima el verdadero fin de ese deseo: no sería ya la posesión sexual, sino la cercanía física con las mujeres, e incluso la confusión e identificación con ellas. La renuncia evidente que comporta esta fantasía (simbolizada drásticamente en la mutilación) conlleva la ventaja de un sosiego casto garantizado: se eliminan definitivamente de los quebraderos de cabeza que suelen envolver las relaciones entre hombres y mujeres, cortando *por do más pecado había*. En el relato titulado "Absortos ojos" (*AM*, 37-38) la ceguera fingida es claramente una alternativa alegórica a la castración (más pícara y, desde luego, menos dolorosa).

("saltar", "atajar"...) preciso para alcanzar a las mujeres (pues estas están siempre más allá, del otro lado de una barrera, en un espacio al que no es posible acceder si no es haciendo algún tipo de trampa):

> ¡Ah, estar esperándolas! En las esquinas, en el interior de los portales, oculto detrás de los árboles. Verlas despedirse de sus amigas, de sus novios, y avanzar solitarias, decididas, por la calle en penumbra. [...] Y empezar a seguirlas.
>
> Hacerlo a escondidas, buscando obstinadamente el momento más secreto. Saltar de árbol en árbol, atajar por oscuros solares, dejándolas de ver brevemente, para volver a hacerlo instantes después desde la tapia aceitosa, apartada. Esperar a que lleguen allí, verlas avanzar leves y confiadas, como patinadoras, salir del escondite y cortarles el paso ("El enmascarado", *AM*, 31).

Igualmente prístino es "El perseguidor", que me permito reproducir entero, por su brevedad y la concatenación de elementos que interesan a nuestro análisis:

> Visitarlas en la oscuridad, cuando todos duermen. Hacerlo forzando amorosamente las fallebas de las ventanas, descendiendo de los tejados, de los aleros vertiginosos; o hacerlo a través de viejos túneles, de trampillas camufladas en la pared, detrás de los muebles, sirviéndose de esa arquitectura secreta que los amantes y los criminales frecuentan en los folletines.
>
> Hacerlo, incluso, practicando un agujero en la pared, dedicando laboriosamente tardes enteras a la tarea de ir rascando el yeso, desprendiendo la masa entre los ladrillos, hasta abrir esa pequeña brecha por la que poder sorprenderlas al fin en sus cuartos sin que se den cuenta, en los momentos de mayor intimidad y abandono, como rebaños lentísimos, como el curso remansado de los ríos.
>
> Nunca a través de la puerta, a la vista de todos, como los cobradores, los notarios o los evangelizadores, los que se ufanan en no tener nada que ocultar; sino como lo haría un ladrón, un tránsfuga, súbita y dolorosamente, como dando paso a una nueva causalidad, como instaurando al fin el reino de la misericordia (*AM*, 33).

Es evidente que estos dos espacios liminales, puerta y ventana, accesos arquitectónicos que comunican lo abierto y lo cerrado, lo interior y lo exterior, etc.[22], aparecen aquí como opuestos en su simbolismo: la puerta representa el lugar de paso socialmente aceptado (lo que queda magistralmente expresado en la frase "Nunca a través de la puerta, a la vista de todos, como los cobradores, los notarios o los evangelizadores"), la ventana no es, en principio, lugar de entrada ni salida, salvo para quienes, como el ladrón o el amante furtivo, se mueven al margen de la ley (o de las leyes de la sociedad, las relaciones convencionales, etc.)

En todas las obras de nuestro autor la presencia del elemento acuático es recurrente[23]. De *El amigo...* podemos entresacar abundantes ejemplos, de los que cito solo las siguientes muestras: pasajes como los siguientes: "[Las adolescentes] Entran y salen del ruidoso cerco de los muchachos con la destreza y la gracia con que salvan los peces los saltos de agua, las pozas y los torbellinos de los ríos" ("Las horas veloces", *AM*, 19); "[...] ellas se dejaban ver absortas en su propio existir, como peces en el agua quieta de los remansos" ("Día de difuntos", *AM*, 76-77). Se suma a estos "La muchacha pez" (*AM*, 63-64), donde encontramos una mujer de naturaleza anfibia que reaparece en muchas de las obras de Martín Garzo[24]. La identificación entre el medio líquido y la feminidad entronca con ideas del pensamiento pre-científico de diversas culturas (que asocian agua y fertilidad: así en los ciclos agrícolas o en el recuerdo del líquido amniótico como espacio primigenio del ser humano aún no escindido del cuerpo materno). El agua, además, es indiferenciada en su fluidez, no admite cortes, y de ahí que repetidamente se haya visto en ella el medio idóneo de la esencia femenina (vista también

22. Natalia Álvarez Méndez, *op. cit*, págs. 126-127.

23. Natalia Álvarez Méndez desgrana algunas precisiones sobre los modos de aparición del espacio acuoso en la narrativa contemporánea, suministrando varios ejemplos (*ibid*., págs. 120-122).

24. En "El príncipe amado", de *Tres cuentos de hadas* (Madrid, Siruela, 2003, págs. 73-131), en *El valle de las Gigantas* (Barcelona, Destino, 2000), en "Una campaña de Navidad", de *El libro de los encargos* (Barcelona, Mondadori, 2003, págs. 43-46), etc.

ella como algo continuo, sin los matices y diferenciaciones que impone la existencia individual)[25].

La tradición bíblica, tan del gusto de Martín Garzo, brinda el espacio mítico del arca de Noé, de presencia habitual en las obras del escritor. Se trata de un lugar que ya en el episodio bíblico correspondiente tiene protagonismo por sí mismo y no como mero trasfondo de ambientación. Constituye el arca una imagen ideal del microcosmos, del mundo abreviado, del espacio dentro del mundo en el que cabe la representación esencial del mismo mundo. Además, sería un recuerdo-anticipación del paraíso terrenal, por la armonía en que todas las especies habitan dentro. Al final del relato (titulado "El arca de Noé", *AM*, 61-62) se hace explícito su simbolismo: para el escritor, la nave es imagen del amor, pues como él resulta una cavidad mínima pero suficiente a quienes lo habitan, frágil pero resistente frente a las inclemencias del mundo exterior[26]. Muy similar es el significado de la isla desierta, en el relato de igual título (*AM*, 43-44).

También en una ocasión se alude al espacio mítico del laberinto, tan habitual en la narrativa contemporánea[27]: es en el relato "Invocación a Dédalo" (*AM*, 65). Aunque la atención se la lleva este personaje, y no el laberinto, conviene anotar la alusión, pues precisamente el laberinto –junto con el jardín[28]– es un espacio de gran importancia

25. El pensamiento y las artes de finales del siglo XIX y comienzos del XX nos han surtido de un buen elenco de imágenes que se hacen eco de esta identificación agua-femenidad. Una de las más felices y representativas es sin duda "Hilas y las ninfas", cuadro de John William Waterhouse, del que se tomó precisamente un detalle para la ilustración de portada de *El valle de las gigantas* –todo un acierto de la editorial Destino.

26. Además, el arca es aludida en "La verdadera aventura" (*AM*, 22), donde es el recuerdo de la película *En busca del arca perdida* la que propicia la reflexión amorosa, y en "El gallinero" (*AM*, 23-24), donde se compara con el arca un gallinero que aparece en otra película, *Mujeres al borde de un ataque de nervios*.

27. *Vid*. Álvarez Méndez, *Op. cit*., págs. 115-118.

28. No aparece el jardín como espacio de ninguno de los microrrelatos de *El amigo*..., pero sí como título de una de sus secciones, "El jardín cerrado". Para Álvarez Méndez (*op. cit*., pág. 118) el jardín es habitualmente símbolo de la conciencia. En el sintagma de Martín Garzo, el adjetivo "cerrado" añade los semas de privacidad y secreto. Creo que hay una perfecta adecuación al contenido: tras las primeras secciones, en que eran frecuentes las escenas realistas, se van haciendo

en la última novela publicada por Martín Garzo, *El jardín dorado*, recreación del tema mítico del Minotauro.

El cuerpo, y específicamente el de la mujer, puede representarse como un espacio, o compararse con espacios concretos[29]. Esto es especialmente frecuente en "El jardín cerrado", cuarta parte del libro, que agrupa evocaciones y reflexiones más que escenas (de ahí que los espacios reales, y en particular los espacios urbanos, se hagan más escasos). Así, por ejemplo, en "La sustancia narcótica" (*AM*, 75-76) los pechos femeninos son "esa comarca doblemente venturosa" (*AM*, 75) y en "Las centinelas" (*AM*, 79-80) la castidad de algunas mujeres se expresa también mediante metáforas de motivación espacial, referidas al lecho. La continuidad entre la esencia femenina y la naturaleza queda puesta de relieve en comparaciones como la que cierra "Los niños selváticos" (*AM*, 84): "[...] como si formaran parte del mismo bosque con que se confunden".

La última parte del libro, "Sucesos", incluye relatos algo más extensos (junto a otros de longitud breve o media) y en los que la narratividad es más acusada. En general, puede apreciarse un desarrollo mayor en las localizaciones. Así, por ejemplo, se encuentra en esta sección el único relato con una localización espacial concreta, Toledo, en "La despedida" (*AM*, 94). Predominan también en esta sección los espacios de la vida moderna como la calle y el cine (de los que ya analizamos ejemplos procedentes de otras secciones), o el hotel y el apartamento ("La esclava", *AM*, 102-106; "La casa de Admeto", *AM*, 99-101, etc.), y no falta un innominado país exótico y remoto, en "La esclava", que se presenta bajo parámetros realistas (el protagonista se encuentra allí con un grupo de turistas, en un hotel), pero que introduce un elemento fantástico acorde con el personaje femenino del relato (una extraña joven carente de lenguaje y de voluntad, a la que el protagonista compra en el mercado de esclavos de esa ciudad, y que pese a cumplir todas sus fantasías con creces, le contagia de una incurable melancolía).

---

cada vez más habituales, hasta predominar en esta parte, las invocaciones y fantasías, aptas solo para los ya iniciados en las pretensiones de *El amigo...*

29. *Vid*. Álvarez Méndez, *op. cit*., págs. 141-147.

Conclusiones

Creo que puede darse por cumplido el primero de los objetivos de este trabajo: llamar la atención de los lectores y estudiosos sobre *El amigo...*, libro singular pero abundante en conexiones intertextuales con el resto de obras del autor (posteriores en su mayoría).

Por otra parte, el análisis de los espacios narrativos abordado en estas páginas, y sobre todo, los ejemplos con que hemos ilustrado dicho análisis, manifiestan el relieve del espacio en el libro. Incluso un somero acercamiento, como el que aquí propongo, muestra que la importancia del espacio en la obra de Martín Garzo rebasa con mucho la de un telón de fondo más o menos realista, o fantasioso, o extensamente descrito. A pesar de la brevedad a menudo esquemática de las referencias espaciales en *El amigo...*, estas son vehículo para algunas de las ideas centrales y recurrentes de su obra narrativa, y de manera muy especial, para su particular concepción de las relaciones entre hombres y mujeres. Recursos y motivos de *El amigo...* aparecerán más desarrollados en sus novelas largas, donde los escenarios se encuentran dibujados con mayor detalle mediante descripciones. Pero la concisión y contención con que el autor las suministra en estas páginas, contadas y pesadas con mano parca y maestra, cumplen el axioma minimalista de "menos es más", y lejos de mermar su interés, lo acrecientan.

EPIFANÍAS DE LO ORIGINAL EN LA GLORIETA: CUATRO ACERCAMIENTOS A LA MINIFICCIÓN DE JOSÉ MARÍA MERINO

Ricard Inglés Yuba
Universidad Autónoma de Barcelona

Fue sobre todo James Joyce quien, en los primeros lustros del siglo que ya dejamos atrás, otorgó fuerza literaria al concepto de Epifanía. Y todavía hoy, no nos resulta difícil encontrar en la mayoría de diccionarios de términos literarios, alguna de las más claras definiciones que el autor del *Ulises* apuntó para su esclarecimiento. Quizás, la que ahora se nos antoja más apropiada, localiza la epifanía "cuando el alma del objeto más común nos parece radiante"[1]. Dicho de otro modo, la realidad externa, en la epifanía, toma un cariz de significación trascendental para quien la percibe. El autor que va a centrar nuestra atención en las próximas líneas, sin duda, asentiría ante tal definición, y probablemente añadiría alguna reflexión acerca de un concepto, – el de la epifanía– , que resulta angular en su obra. José María Merino es novelista, cuentista, y recientemente ha sido investido miembro de la RAE. Gallego de nacimiento, leonés de adopción, Merino no solo crea ficción; también construye pensamiento acerca de esa ficción. Matiz este, que nos brinda la oportunidad de

1. Ana María Platas Tasende utiliza en su *Diccionario de términos literarios* composiciones de Thomas Mann –*La montaña mágica*– y James Joyce –*Retrato del artista adolescente*– como ejemplos que acompañan su definición de epifanía. (*Vid*. Ana María Platas Tasende, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Espasa, 2000, pág. 261.)

vislumbrar con mayor lucidez los mecanismos por los que se mueven y nutren sus ficciones y que, como insinuábamos, mucho tienen que ver con la epifanía de Joyce. Basten para esta introducción unas palabras autobiográficas de Merino, que reflejan su admiración por la manera original y desacostumbrada con que los narradores de su infancia destilaban en sus historias ese sentido de epifanía; acertando en percibir y transmitir singularmente las aparentes pequeñeces de lo cotidiano, Merino recuerda: "lo insignificante, o los acontecimientos humildes de la aldea, adquirían gracias a la destreza del narrador una peculiar significación que los enlazaba con los hechos más importantes que pudiera haber en el mundo"[2].

En este estudio nos ocupamos de ver el surgimiento de la epifanía en una parte muy concreta de la obra de José María Merino: su minificción. Reunida toda ella en 2007 bajo el título *La glorieta de los fugitivos*, representa, tal como el autor ha manifestado en más de una ocasión, un género adecuado para dar forma a aquellas "iluminaciones o instantaneidades"[3] que experimenta el escritor. Nos acercaremos a las ficciones que componen los ciento cuarenta y seis microrrelatos de la antología a partir de cuatro enfoques distintos. Los dos primeros aludirán a los *Ciento once fugitivos*, que es el nombre que recibe la primera parte de la obra, y nos permitirán comentar el modo en que aspectos como la ambigüedad de lo real o la identidad se dan cita en los microrrelatos que la componen. Nos detendremos especialmente en el primero de ellos por considerar que el segundo, – la crisis de identidad– , aunque con pleno tratamiento independiente en los relatos, viene sobre todo sugerido y facilitado por la percepción ambigua de lo real. Los dos restantes acercamientos, se centrarán en las consideraciones de Merino sobre el microrrelato; mostrará la conveniencia de su uso, el primero, y atestiguará la profunda con-

2. La cita pertenece a uno de los ensayos –"El narrador narrado"– que José María Merino ha reunido en *Ficción continua*, Barcelona, Seix Barral, 2004, pág. 14. (En adelante incluyo las citas de esta obra en el texto, entre paréntesis con la abreviatura *FC* y la página).

3. "…creo que es muy adecuado para expresar las iluminaciones o instantaneidades que se le ocurren al escritor", Irene Andres-Suárez, "Los nanocuentos de José María Merino. Claves de lectura", *Ínsula*, 741, septiembre 2008, pág. 31.

ciencia de género en Merino, el segundo. Y todo ello siempre en la medida en que lo permita defender la segunda parte de la obra, *La glorieta miniatura*, reservada a hilvanar lo que Irene Andrés-Suárez ha tildado de "verdadera poética del género"[4].

1. Fascinación y desasosiego ante lo imprevisto: en torno a los tránsitos por "el revés de lo real".

Expresión acuñada por el mismo Merino, entendemos ese "revés de lo real", tal como aclara Santos Alonso, a modo de "una realidad distinta de la visible"[5]. Según esto, las situaciones que experimentan los personajes de Merino se sitúan en un ámbito que resulta extraño, puesto que lo que en él acontece supera la comprensión de quien lo contempla: sea este el mismo personaje insertado en el relato, o sea este el propio lector, obligado a releer la ficción para entender el sutil modo con que se le ha ofrecido una resolución o un vuelco en el desarrollo de la acción, que no había alcanzado a prever. Y es que los índices de expectativas regidos por la lógica, que tanto personajes de ficción como lectores aplicamos por defecto, no son válidos para entender cuanto ocurre a la sombra de la realidad. Y esto es algo que provoca muy variadas reacciones dentro de las ficciones de Merino. Según avanzamos en la lectura de los *Ciento once fugitivos*, estas van desde la determinación por no perder la calma, a la desazón más profunda, pasando por el inquietante ensimismamiento, o incluso por lo que podríamos tildar de ignorancia delatora, cuya genialidad reside en que el personaje, sin él saberlo, provee al lector con una atmósfera adecuadamente detallada para que este, en lugar del otro, deduzca qué ocurre. Un buen ejemplo de esta última peculiaridad, lo constituyen tres microrrelatos que, siguiendo a Basilio Pujante, consideramos como una serie fractal[6]: "El despistado

4. "una especie de miniensayo ("La glorieta miniatura") formado por veinticinco "pasos", que constituye una verdadera poética del género", *ibid*. pág. 32

5. Alonso, Santos, "'Bifurcaciones': relato emblemático del mundo narrativo de José María Merino", en Ángeles Encinar y Kathleen M. Gleen. (eds.), *Aproximaciones críticas al mundo narrativo de José María Merino*, León, Edilesa, 2000, págs. 185-201.

6. La denominación "serie fractal" la acuña Lauro Zavala en *La minificción bajo el microscopio,* Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional, 2005. Basilio Pu-

(uno)", "El despistado (dos)" y "El despistado (tres)". En todos ellos se sugiere al lector la idea de un narrador–protagonista que ignora haber muerto, y tal efecto se elabora mediante las descripciones que él mismo lleva a cabo. Resulta, en consecuencia, aceptable para el lector relacionar, con respecto al primer relato, "el horroroso vuelo, los ruidos extraños, la explosión, el humo espeso, el terrible zarandeo" que declara el protagonista, así como la mirada que le dirige la tripulación del avión, que "se echan a reír con una carcajada extraña, una carcajada que parece llena de dolor"[7] con la idea de catástrofe aérea, y concluir que nuestro viajero ignorante es el único miembro a bordo que no se ha percatado del inevitable fallecimiento de todo el pasaje. Si atendemos también al microrrelato que cierra la serie, "El despistado (tres)", percibimos, en añadidura a la actitud de ignorancia que acabamos de destacar, esa determinación a que aludíamos arriba de no alarmarse por la extrañeza de lo que sucede: "imagino que estoy atrapado en el umbral de un sueño. Paciencia", se consuela el protagonista. Y desatiende así el hecho de que su cama haya dejado de serle confortable, y se haga evidente que "oprime mis codos y mis costados con rara pero insoslayable rigidez", al tiempo que va escuchando "voces que cuchichean o rezan"[8]. Acaso se trate, en realidad, de lo que José María Merino ve en uno de sus artículos como "esa angustia extrema en que, tras renunciar a la última esperanza, la ansiedad humana ha dado paso a una quietud serena, por apática y mortuoria"[9].

---

jante la aplica para tres series de microrrelatos de Merino correspondientes a *Cuentos del libro de la noche* incluidos en *La glorieta de los fugitivos*. Al margen de "El despistado", una segunda serie plasma "Las horas de la madrugada", y la tercera consiste en "cuatro minicuentos a los que cada una de las estaciones da nombre". Basilio Pujante Cascales, "Los microrrelatos de José María Merino", *El Cuento en Red. Revista electrónica de la ficción breve*, 17, Primavera 2007, págs. 56-57.

7. *Ibid*. pág. 58

8. José María Merino, *La glorieta de los fugitivos*, Madrid, Páginas de Espuma, 2007, pág. 141.

9. La reflexión le viene inspirada por la narrativa breve de Franz Kafka, a la que alude brevemente en "Los parajes de la ficción", (*FC*, 118-119).

Independientemente de cuál sea la reacción suscitada en quien experimenta una suerte de extrañamiento con respecto a cuanto le rodea, la sugerencia o la directa explicitación de lo sobrenatural rara vez son gratuitas en la obra de Merino. Ya lo había advertido Asunción Castro Díez en su análisis sobre la narrativa de nuestro autor, y su observación sigue siendo válida para la ficción brevísima que ahora nos ocupa. Castro Díez sostiene que lo puramente fantástico pierde autonomía, y va convirtiéndose en una adecuadísima metáfora acerca de la complejidad de la condición existencial del individuo[10]. Así pues, si bien es cierto que Merino se vale de los elementos tradicionales del género fantástico en sus textos, como son la metamorfosis, el doble, los fantasmas, los vampiros o la animación de objetos, nunca debería soslayarse una intención más allá del mero diseño efectista de atmósferas irreales. Lo fantástico en *La glorieta de los fugitivos* yace al servicio de una voluntad de reflexión y denuncia, que creemos poder distribuir en cuatro objetivos; los presentamos a continuación. En primer lugar, para evidenciar la fragilidad del orden sobre el que impone su señorío el individuo. Para este propósito pueden presentarse objetos aparentemente inanimados diseñados para el confort del individuo que, sin embargo, cobran vida y arremetan contra él ("Acechos cercanos"). También el mundo vegetal y el animal ejercen su poder desestabilizador y subyugan a la especie humana; algo que sucede en "Del cambio" y "Dueño y perro", respectivamente. En el primer caso, un nabo parece que "se apropiará de todo el planeta, haciendo imposible otra forma de vida" (*GF*, 180). Con respecto al mundo animal, en el relato "Señor y perro" se invierten los roles y es el dueño del animal quien acaba actuando como este, siendo el animal quien lo saca a pasear a él.

Un segundo objetivo para cuyo cumplimiento se recurre a la fantasía, sería el de dar voz a la conciencia desde la muerte para así, fabular sobre qué se siente en tal estado. Aquí, y al margen de la serie

10. Asunción Castro Díez, "La orilla oscura de la conciencia: el tema de la identidad en la narrativa de José María Merino", en Ángeles Encinar y Kathleen M. Gleen. (eds.), *Aproximaciones críticas al mundo narrativo de José María Merino*, León, Edilesa, 2000, pág. 226.

"El despistado" ya mencionada, se pueden indicar como muestra las minificciones "Después del accidente" o "Un despertar". En esta última se describe cómo un condenado va sintiendo lentamente el modo en que la guillotina le atraviesa el cuello y, sobre todo, cómo resulta verse muerto pero consciente, pudiendo sentir con terror los efectos de esta guillotina. Merino decide ofrecer el único testimonio fidedigno para ahondar en el misterio de la conciencia durante y tras la muerte: el testimonio del propio muerto; aunque ello signifique subvertir las leyes del mundo conocido. Ciertamente, aquí lo fantástico no es una sugestión sino que viene directamente explicitado pero, aun así, creemos que Merino logra, a la manera en que lo concibe David Roas, que el condenado ya muerto se imponga como "una presencia efectiva aunque esté más allá de toda comprensión"[11] e interese al lector. Estamos acostumbrados a leer u oir formulaciones que especulan sobre el *post-mortem*, acerca de si hay algún tipo de vida tras el lindar de la muerte. Es una pregunta que ha interesado siempre a todas las culturas, y la formulación de Merino ahonda en la cuestión aventurando una posible supervivencia de la conciencia, cuando menos en los primeros segundos tras el fallecimiento. Lo singular estriba en hacer a la conciencia conocedora de haber experimentado la muerte, no de haber salido indemne de ella cual un mero "muerto viviente", y de encontrarse ahora aterrado en otra realidad peor que la de la vida, que no permite el descanso en paz. Así, confiesa el narrador: "asustado de pensar que bajo la apariencia de una pesadilla hay una realidad más espantosa, horrorizado de imaginar que, si pudiese alzar el brazo y buscar su cabeza, ya no podría encontrarla"[12].

Un tercer objetivo para el que se requiere echar mano del imaginario fantástico es poder hablar de presencias que el individuo intuye o

11. "En la literatura fantástica, sin embargo, los narradores deben lograr, por ejemplo, que un vampiro acabe imponiéndose como una presencia efectiva, aunque esté más allá de toda comprensión", David Roas Deus, "La persistencia de lo cotidiano. Verosimilitud e incertidumbre fantástica en la narrativa breve de José María Merino", en Irene Andres-Suárez y Ana Casas (eds.), *José María Merino*, Madrid, Arco Libros, 2005, pág. 155.

12. José María Merino, *La glorieta…*, *op. cit.* pág. 45. (En adelante incluyo las citas de esta obra en el texto, entre paréntesis con la abreviatura *GF* y la página).

incluso cree ver fugazmente, pero con las que le es imposible relacionarse. A nuestro juicio, este es a todas luces el mejor aprovechamiento de los recovecos del mundo fantástico, pues refleja fielmente una actitud muy humana de búsqueda de compañía, de protección; un deseo de percibir, en definitiva, presencias que nieguen el mayor miedo de todos: la soledad. Muestras de ello las tenemos, por ejemplo, en "Pie", relato en que el protagonista percibe cómo algo semejante a un pie parece situarse a su lado en la cama y le acaricia. Merino describe la presencia del pie como "tacto de suavidad y calor" (*GF*, 91); no deja lugar para el miedo, muy al contrario: "Él espera la llegada de la noche para encontrar en la oscuridad el tacto de aquel pie en el suyo, con la impaciencia de un joven enamorado antes de su cita" (*GF*, 91-92). Otras muestras del objetivo que describimos pueden localizarse en "Página primera" o en "De fauna doméstica". Nos parece especialmente digno de mención en este último el hecho de que, los presuntos entes a los que no se puede más que intuir, se alimenten de "exhalaciones psíquicas"; es decir, de cuando no extraemos solo aire sino una suerte de evocaciones que provienen de nuestra mente, y que quizás el lector tendrá a bien relacionar con la reacción anímico-corporal que provocan los recuerdos. Así pues, vivencias, recuerdos en definitiva, son quienes les dan vida. El nostálgico, podríamos verlo así, se procura compañía recuperando lo vivido.

Un cuarto y último objetivo que exige la creación de una atmósfera, extraña cuando menos, es una variante en cierto modo de lo que acabamos de exponer, y se propone sublimizar encuentros de almas que se buscan; ejemplos clave de ello son "Rebajas" y "Viento". En ambos relatos, la construcción de un entorno hostil y opresor permite a Merino destacar la atracción que se produce entre dos figuras que permanecen ajenas a cuanto ocurre a su alrededor, como envueltos únicamente por lo que desprende cada uno de ellos en el otro. En el primero, se introduce un "tiempo agobiante, acaso el más duro del año" que produce en el protagonista "una intuición de pesadilla", una "sensación de mal sueño" y que se singulariza con la aparición de una anciana, que llama la atención sobre todo por ser un contraste ante el incesante movimiento reinante, por permanecer ajena a la velocidad angustiante de los compradores. El protagonista siente

por ella una curiosidad cada vez mayor, y la busca constantemente, hasta el punto de no poder resistir dirigirse a ella. Cuando lo hace, termina descubriendo que la anciana sentía la misma necesidad de búsqueda hacia él.

2. Recuerdo y evocación desde un determinado estado de presente: en torno a la pérdida de identidad.

José María Merino declara en el Grand Séminaire que se le dedica en la Universidad de Neuchâtel en 2001, que el tema de la identidad "está en la médula de todo lo que escribo"[13]. No en vano, una parte importante de la crítica se detiene ampliamente en analizar cómo esta problematización de la identidad recae en la construcción de su ficción. Así, Irene Andres-Suárez ha dirigido el foco de atención hacia el motivo del espejo en minificciones como "Acechos cercanos", y concluye que "es una manifestación literaria del tema de la identidad y de la incógnita del individuo frente a su personalidad"[14]. Nosotros estamos de acuerdo con Asunción Castro Díez[15] en que existe una ligazón más que evidente entre el amplio discurso de corte fantástico, y una identidad cuya naturaleza en el mundo actual deviene cada vez más escurridiza. "Las calles de cada día pueden conducirnos alguna vez al lugar inesperado en que dejaremos de ser los que éramos", desvela Merino (*FC*, 25), y eso es exactamente lo que sucede en buena parte de *La glorieta de los fugitivos*. Los distintos moldeamientos del tema anunciado que se dan cita en la obra, permiten hablar de muy variados enfoques, y que podrían tener, a nuestro parecer, hasta tres centros de atención. Proponemos que sean los siguientes: en primer lugar, la identidad asociada a la cuestión del destino, –quizás con sus

13. Merino, José María, *Ficción continua*, *op. cit*., pág. 232.

14. Andres-Suárez, Irene, "Los cien días imaginarios de José María Merino", en Irene Andres-Suárez y Ana Casas (eds.), *José María Merino*, Madrid, Arco Libros, 2005, pág. 232.

15. "Lo que nos interesa advertir […] es cómo ese discurso más amplio de lo fantástico se pone en relación con la problematización de la identidad del individuo a medida que van madurando los mundos ficcionales del escritor", Asunción Castro Díez, art. cit., pág. 226.

muestras más representativas en "Carrusel aéreo", "Casas pintadas", y "El agente secreto"– ; en segundo lugar, la identidad en conjunción con la fragilidad de la memoria y el recuerdo, –en donde sobresalen "La memoria confusa", "Los días robados" y "Caracola"– y, en tercer y último lugar, la identidad en relación con el entorno físico, –este último enfoque, aunque susceptible de abarcar casi todas las minificciones, es particularmente palpable en "El lugar debido", "El castillo secreto", y "Ecosistema–.

Con respecto a la cuestión del destino, Merino juega con la herencia cultural griega de la *ananké* –"necesidad", en traducción aproximada–, que representaba, en la espiritualidad antigua, el imperativo máximo que regía cuanto debía ocurrir en el mundo, y colocaba a los hombres en los espacios y situaciones que indefectiblemente les correspondían. "Carrusel aéreo" representa el mejor caso de actualización y cuestionamiento de esa creencia. En él se lleva a cabo una suerte de banalización de la *ananké* y de la noción de destino ya escrito, por estar su dictado marcado en este caso por meros pilotos de avión. Según se va descubriendo con la lectura del relato, las huelgas de estos pilotos facilitan una serie de giros en la vida del narrador-protagonista. "El agente secreto", por su lado, introduce la figura de quien desatiende el destino que se le ha escrito, y no comprende por qué no le es permitido continuar llevando a cabo cuanto él mismo había planeado y decidido para su vida. Merino en este caso otorga a su protagonista la calidad de un extraterrestre que debe abandonar la Tierra, para sugerir en el lector reflexiones acerca de la pertenencia a un determinado grupo, y de las obligaciones y prohibiciones que esto puede conllevar.

En cuanto a la fragilidad del recuerdo y la memoria, Merino ha escrito:

> la relación entre memoria e identidad, creo que debería ser, por definición, el tejido mismo de la buena literatura, por encima de cualquier clasificación. Pero la memoria tiende a ser engañosa e irradiar también formas y figuras terribles e insospechadas, e incluso imposibles para nuestra razón (*FC*, 91).

Lo que de esta tesis se desprende refuerza, en primer lugar, la ligazón que hemos advertido ya entre la identidad del individuo y ese "revés de lo real" antes mencionado. En segundo lugar, presenta a la memoria no como un impecable reducto a nuestro servicio donde almacenar y etiquetar imágenes y datos definidos, al modo escolástico, sino como un territorio en el que también cabe el sin-sentido. La memoria relega sin razón algunos datos al más oscuro olvido, y permite el pensamiento asociativo que crea esas "metáforas salvajes" al modo en que las vio Lévi-Strauss. El microrrelato "La memoria confusa" concentra todo lo que acabamos de apuntar. Se nos perfila con precisión el momento en que un personaje, a quien el achaque de un accidente transforma en inmemoriado, atrapa de nuevo el recuerdo de su pasado, tras toda una vida llevada a la sombra de este mismo pasado: "[…] esta noche, tras un largo desvelo, ha recordado su verdadera ciudad y su verdadera familia, y permanece inmóvil, escuchando la respiración de la mujer que duerme a su lado" (*GF*, 36).

El tercer centro de atención para la identidad de los que antes enunciábamos, atañe a la relación de la identidad con el espacio que habita el "yo". Y es quizás bajo esta categoría que, además, acaso mejor pueda analizarse el tema del sueño en Merino. Nuestro autor confiesa en este sentido

> utilizar los sueños como material creativo de la misma solidez y dignidad que los elementos más razonables de la vigilia, […] como espacios cargados de esa palpitación sombría y secreta, imperceptible a simple vista (*FC*, 26).

Si nos valemos de la sentencia clásica de que el espacio hace al hombre y si, como vemos, en Merino los espacios del sueño son tenidos como dignos y sólidos, resulta evidente que los personajes que deambulan por *La glorieta de los fugitivos* puedan ver su existencia profundamente sacudida por cuanto perciben a su alrededor. Así, en "El castillo secreto" se trata el aprisionamiento físico, pero sobre todo mental, que producen los espacios del sueño, y para cuya huida es necesario, consecuentemente, el despertar no solo físico sino también de la conciencia. Para ello Merino lleva a cabo en el relato

una analogía entre las habitaciones de un castillo y los síntomas de miedo, incertidumbre, etc.; propios no solo de la pesadilla, pues esta termina en el comienzo de la vigilia, sino del mundo interior del individuo, en situaciones de inestabilidad, melancolía, etc. De este modo, "la habitación de los susurros que no se pueden entender" (*GF*, 89) es un guiño al terror clásico, pero también debe verse como metáfora de la pérdida de identidad fuera y dentro del mundo de la vigilia; de la incapacidad de conservar los recuerdos. Asimismo, "la del reloj que marca cada segundo con una gruesa gota de sangre que salpica las paredes" añade una nueva referencia a lo gótico, pero también constituye una representación gráfica del peso del tiempo lineal, el tiempo-muerte, de cuya presencia se puede ser consciente hasta el exceso también en la vigilia. En definitiva, se defiende un despertar frente a todo cuanto signifique pérdida de la integridad del "yo", evitando ese ensimismamiento que la crítica tanto ha destacado en la ficción de Merino, y que puede llevar a la disolución de la personalidad[16].

3. Sobre la premura por narrar el instante

En este acercamiento, así como en el que cierra el estudio, atendemos a la aportación de José María Merino para una posible teoría sobre el microrrelato, gracias a sus reflexiones acerca de un género –o subgénero– que él mismo cultiva desde 1990.

En su reciente artículo ya referenciado sobre los nanocuentos de Merino, Irene Andres-Suárez recupera unas palabras de nuestro autor que dan sentido a lo que hemos dado en titular "premura por narrar el instante"; Merino opina que los microrrelatos son muy adecuados "para expresar las iluminaciones o instantaneidades que se le ocurran al autor"[17]. Paralelamente, nuestro autor escribe en el ensayo "Un cuerpo extraño" que

16. *Vid*. Asunción Castro Díez, art. cit., pág. 227.
17. Irene Andres-Suárez, "Los nanocuentos…", art. cit., pág. 31

> al contrario de lo que me suele suceder con las novelas, los cuentos, por lo general se me ocurren casi completos, […] como consecuencia de una súbita iluminación (*FC*, 147)

Ahora bien, tales pretensiones de captación del instante, de epifanía al fin y al cabo como advertíamos ya al comienzo, no eximen de estrictos índices de calidad que el mismo Merino se exige siempre. Así lo declaraba en una entrevista al diario *El País* pocas semanas después de la publicación de su minificción completa:

> hay gente que piensa que en el microrrelato vale cualquier cosa. Pero el hecho de que un texto de ficción sea breve no quiere decir que sea un microrrelato […] la brevedad en sí no es un valor. Lo es dar expresividad narrativa a un texto breve que ensancha la literatura[18].

Y en contra de ciertos microrrelatos que no cumplen con los requisitos deseables, advierte finalmente también Merino en "Minicuentos carnívoros", uno de los microtextos que componen *La glorieta en miniatura (veinticinco pasos)*: "Ojo, entre las formas de la ficción brevísima hay algunas carnívoras, que llegan a morder", y termina aconsejando "Si las ves muy hurañas, da un rodeo" (*GF*, 212).

Es indicativo del grado de interés de Merino hacia el ámbito teórico, que sus advertencias vayan muy en la línea de las que mantiene un sector importante de la crítica, al querer deslindar la forma del microrrelato. Así, también Domingo Ródenas denuncia la confusión que en ocasiones se ha creado entre brevedad y rapidez. Ródenas defiende ese concepto de "rapidez" solo si se refiere a la concisión en el relato, pero nunca a la velocidad en su creación[19].

---

18. Winston Manrique Segobal, "Ficción en pequeñas dosis: entrevista a José María Merino", *El País*, 1 de septiembre de 2007 (edición electrónica).

19. "Está claro, pues, que la rapidez no concierne a las operaciones enunciativas del microrrelato", Domingo Ródenas de Moya, "Contar callando y otras leyes del microrrelato", *Ínsula*, 741, septiembre 2008, pág. 6.

En cuanto a los dos temas fundamentales sobre los que hemos querido dirigir nuestro análisis de su minificción, –extrañamiento de lo real e identidad– , Merino los considera casi como constituyentes en sí de la forma microrrelato. En la entrevista al diario *El País* ya referenciada declara que

> el juego fantástico es propicio para este género […] y esa adscripción a lo onírico, esa sospecha de lo lírico, es otro de sus elementos; […] la mirada del escritor consiste en ver lo que no es ordinario. Eso es lo que hay que ver.

4. Habitar la minificción: una conciencia de género

José María Merino así se imagina la minificción: como un lugar situado a un extremo de lo que bautiza como "Jardín literario" que, no por ser imaginario deja de tener sus coordenadas bien definidas. Así pues, esta "glorieta diminuta" sobre la que habita la minificción, colinda con los fundamentos de la leyenda, la fábula, la poesía y el cuento y, entre tanta estrecha y próxima vecindad, no son pocas las ocasiones en las que, quienes se acercan para localizarla, "quedan desorientados, porque los relatos diminutos no les permiten ver el inmenso bosque de la ficción pequeñísima" (*GF*, 204). Originalísimo el modo cuentístico bajo el que nuestro autor se une a los estudios de la crítica que atestigua, unánimemente, el carácter singular y difícil de clasificar del microrrelato. De los veinticinco microtextos que componen esta suerte de poética, diecisiete se dedican al microrrelato en concreto, quedando los ocho primeros como una reflexión acerca de la ficción en general. De sus planteamientos no podemos extraer una afirmación rotunda que dé al microrrelato el estatuto de género literario autónomo. Se concretan sus rasgos característicos –como la elipsis, la concreción, la narratividad o, por supuesto, la brevedad– , así como también se recuerda la necesidad de un lector activo que esté dispuesto a actuar casi de co-creador junto con el autor. Y, sin embargo, en "A primera vista" se reconoce la imposibilidad de deslindar al microrrelato del cuento: "el microcuento más largo y el cuento más corto tienen la misma extensión, lo que suele confundir incluso a

los especialistas" [20]. Dicho esto, y para terminar, nos remitimos a las palabras con las que Teresa Gómez Trueba presenta el libro *Mundos mínimos. El microrrelato en la literatura española contemporánea*; en ellas propone como solución transitoria a la problematización genérica considerar como microrrelatos "aquellos textos que sus respectivos autores nos han ofrecido como tal"[21]. Aunque acaso poco científica, la propuesta puede unir criterios, y evitar, por ejemplo en el caso que nos atañe de Merino, que mientras, por un lado, nuestro autor considere incluir en *La glorieta de los fugitivos* como microrrelatos veintidós de las composiciones que en 2002 presentaba con el título de *Días imaginarios*, por otro lado, un sector de la crítica haya mantenido que en tal obra únicamente podían deslindarse doce[22]. O que incluso en el análisis de lo que se ha llamado "los nanocuentos de José María Merino"[23] se citen hasta un total de nueve supuestos microrrelatos que no han sido elegidos por Merino para su *Glorieta*.

Sea como fuere, intentemos o no espigar la raíz pura de esto que damos en llamar microrrelatos, conservemos aquello que el autor que ha merecido nuestra atención define como la "sensación incomparable de ir descubriendo la realidad de un nuevo continente" (*GF*, 12).

20. Domingo Ródenas de Moya, "Contar callando…", art. cit., pág 207.

21. Teresa Gómez Trueba, *et. al*., *Mundos mínimos. El microrrelato en la literatura española contemporánea*, Gijón, Cátedra Miguel Delibes, Libros del Pexe, 2007, pág. 9.

22. *Vid*. Irene Andres-Suárez, "Los cien días imaginarios de José María Merino", en Irene Andres-Suárez y Ana Casas (eds.), *op.cit*., pág. 230.

23. Irene Andres-Suárez, "Los nanocuentos…", art. cit., págs. 31-35.

UN LEÓN EN LA COCINA. LOS MICRORRELATOS DE JULIA OTXOA

Ana Sofía Pérez-Bustamante Mourier
Universidad de Cádiz

Es Julia Otxoa (San Sebastián, 1953-) una creadora multidisciplinar que desde la poesía ha ido colonizando otros géneros como el relato breve y la poesía visual. Hasta la fecha ha reunido sus cuentos en cuatro libros: *Kískili-Káskala* (1994), *Un león en la cocina* (1999), *Variaciones sobre un cuadro de Paul Klee* (2002) y *Un extraño envío* (2004)[1]. A ellos hay que añadir la plaquette *La sombra del espantapájaros* (2004) y la antología bilingüe, castellano italiana, *Maiali e fiore - Cerdos y flores* (2006)[2], si bien no las contamos aquí porque se nutren de relatos previos. Con estos textos, en conjunto unos ciento treinta[3], la autora ha llamado la atención de los antólo-

1. Julia Otxoa, *Kískili-Káskala*, prólogo de Javier Tomeo, Madrid, VOSA, 1994; *Un león en la cocina*, Prames, Zaragoza, 1999; *Variaciones sobre un cuadro de Paul Klee*, Hondarribia (Guipúzcoa), Hiru, 2002; *Un extraño envío*, Prólogo de José María Merino, Palencia, Menoscuarto, 2006. Citamos en lo que sigue por estas ediciones.

2. Julia Otxoa, *El espantapájaros*, Cuenca, El Toro de Barro, 2004; *Maiali e fiori – Cerdos y flores*, traducción al italiano por Sara Zhangui, Roma, Empiria, 2006.

3. *Kískili-Káskala* tiene 39 textos; *Un león en la cocina*, 50, de los cuales 10 vienen del libro anterior; *Variaciones sobre un cuadro de Paul Klee* consta de 28 relatos; y *Un extraño envío* tiene 55, de los cuales 22 son nuevos y los 23 restantes proceden de los tres anteriores o de *Gunten Café* (2004), un poemario.

gos y críticos más solventes[4], es una habitual en las mesas redondas sobre el género y su obra ha sido traducida al italiano, al húngaro, al vasco y al árabe.

En un congreso dedicado al microrrelato conviene precisar las coordenadas de un escritor. En el caso de Otxoa es fácil porque ella misma las establece con claridad: para la autora vasca la cuestión de los géneros no es prioritaria, sino algo subordinado a la creatividad[5]. Aunque heredera del compromiso existencialista, ella es una creadora de filiación surrealista, expresionista y experimental[6], y en este territorio las fronteras son lábiles:

> Con frecuencia suelen preguntarme por qué he elegido el género breve como forma narrativa para mis relatos. En realidad, no fue tanto elección sino hallazgo. Un buen día descubrí que el

4. Los microrrelatos de Otxoa han merecido la atención de Lauro Zavala, Irene Andres-Suárez, Fernando Valls y Dolores M. Koch, entre otros. En cuanto a antologías, tenemos las de José Díaz (ed.), *Ojos de aguja (Antología de Microficciones*), Barcelona, Círculo de Lectores, 2000; *Galería de Hiperbreves. Antología de microficciones*, Barcelona, Tusquets, 2002; Clara Obligado (ed.), *Sea breve, por favor (Antología de microficciones*), Madrid, Páginas de Espuma, 2002; Raúl Brasca (ed.), *Dos veces bueno, 3 (Cuentos breves de América y España*), Buenos Aires, Desde la Gente, 2002; *Traversie. Antología de relatos*, Italia, Avagliano Editores, 2003; Raúl Brasca y Luis Chitarroni (eds.), *Textículos bestiales. Cuentos breves de animales reales o imaginarios*, Buenos Aires, Desde la Gente, 2004; *Fábula rasa*, Madrid, Alfaguara, 2005; Juan Armando Epple (ed.), *MicroQuijotes*, Barcelona, Thule, 2005; Juan Armando Epple (ed.), *De mil amores*, Barcelona, Thule, 2005; Fernando Valls & Neus Rotger (eds.), *Ciempiés. Los microrrelatos de "Quimera"*, Barcelona, Montesinos, 2005; David Lagmanovich (ed.), *La otra mirada. Antología de microficciones hispanas*, Palencia, Menos Cuarto, 2005; Aloe Azid (ed.), *Mil y un cuentos de una línea*, Barcelona, Thule, 2007; *Dos veces cuento* (3ª ed.), Navarra, EIUNSA, 2007; Raúl Brasca & Luis Chitarroni (eds.), *La flor del día*, Buenos Aires, Desde la Gente, 2007.

5. Otros textos autodilucidatorios de la autora son "Algunas notas sobre mis textos breves" (*Quimera*, 222, noviembre de 2002, pág. 40; o la entrevista efectuada por Lauro Zavala: "Julia Otxoa: 'Huyo de toda literatura retórica'", *Deia* (Bilbao), 2002.

6. Irene Andres-Suárez, "Del microrrelato surrealista al transgenérico (Antonio Fernández Molina y Julia Otxoa)", III Congreso Internacional de Minificción, Universidad de Playa Ancha (Valparaíso), 24-26 agosto de 2004. Poseo el texto en copia facilitada por Julia Otxoa.

> poema iba transformándose en otro paisaje en el que aparecían figuras, voces que tenían historias que contar, y el resultado final fue que el poema dio paso a la narración, pero sin abandonar aquellas herramientas de concisión y brevedad propias de las imágenes poéticas[7].

La mejor prueba de esta labilidad la tenemos en el hecho de que no todos los textos que se incluyen en sus libros son microrrelatos, como señala José María Merino en su prólogo a *Un extraño envío*. En efecto, los hay que son poemas y que proceden de poemarios. Es el caso de este, que apareció en *Gunten Café* (2004) y que pasó a *Un extraño envío* con el topónimo cambiado y un título que antes no tenía, "Weil":

> Los carpinteros de la pequeña localidad de Banlieu construyen todos los años pequeños pájaros de madera que pintan luego de colores para colocarlos sobre las ramas desnudas de los árboles cuando llega el invierno. Al llegar la primavera se hace con todos esos pájaros una gran hoguera en la plaza central, dice la gente que solo entonces se les oye cantar entre las ramas[8].

Este texto no es relato porque aunque tiene personajes, acción, espacio y tiempo, no ofrece algo que le sucede a alguien de manera particularizada (la acción aquí es de frecuencia iterativa)[9]. A la inversa, en *Gunten Café* hay microrrelatos que no han salido (aún) de su poemario de origen:

> Barcelona otoño del 2003, un hombre se confiesa en voz baja ante un portero automático. Pasados unos minutos termina la con-

7. Julia Otxoa, "Todo empezó en un viejo armario", prólogo a *Un extraño envío*, *op. cit.*, pág. 11.

8. Julia Otxoa, *Gunten Café*, ed. bilingüe con traducción al euskera por Felipe Juaristi, Málaga, Diputación Provincial, Col. Puerta del Mar, 80, 2004.

9. *Vid.* nuestro artículo "Microrrelatos (Grandes placeres de la pequeña literatura)", *Salina. Revista de Lletres* (Tarragona, Universitat Rovira i Virgili), 19, noviembre 2005, págs. 153-170.

versación y se aleja llorando. Tal vez no ha conseguido la absolución o quizás sí y esas lágrimas sean la penitencia y sus días se inunden y su futuro sea ya para siempre el de los náufragos.

Incluso es fácil percibir la conexión entre un poema visual y un microrrelato. Véase el poema que se titula "Filosofía contemporánea" (2002), ambigua alegoría sobre la violencia subyacente en cualquier actividad humana:

En *Gunten Café* encontramos un texto a medio camino entre el poema en prosa y el microrrelato que trabaja esta misma asociación entre botón y arma letal, violencia y silencio:

> Coloco cinco botones en la ventana, luego los empujo uno a uno al vacío, su caída no es vertical, pesan poco y el viento los zarandea a su antojo. Desde el piso veinticinco en el que me encuentro no se oye su leve impacto contra la acera, si me abstraigo de todo y me concentro solo en su caída no oigo absolutamente nada, ni el ruido del tráfico, ni el del resto de los vecinos, ni siquiera el de los aviones que sobrevuelan constantemente la ciudad, mi atención, mi ser entero en ese caer en el silencio, el tiempo detenido.

> En otros momentos también los grandes estruendos de las bombas estallando bajo los coches producen en mí esa misma sensación de intenso silencio a mi alrededor, como si mis oídos estuvieran taponados fuertemente con cera prensada, y el mundo fuera una habitación cerrada sin puertas ni ventanas en la que me han abandonado[10].

Pese a que a la autora no le importan los géneros, lo cierto es que sus colecciones de prosas contienen fundamentalmente relatos y ella es consciente, como vemos en la terminología de sus prólogos, textos de contraportada y en el subtítulo de *Un extraño envío (Relatos breves)*. De otro lado, se observa que en el uso de diferentes modalidades creativas hay vectores psíquicos diferenciados: Otxoa utiliza la poesía para la expresión de lo más delicado y grave; el microrrelato tiende a reflejar sus facetas más irónicas, humorísticas y absurdas; y la poesía visual tiende a sumar al compromiso un plus de crítica sarcástica.

En cuanto a la estructura, aunque las compilaciones de Julia Otxoa no responden al modelo que Irene Andres-Suárez llama de ciclos y Gabriela Mora llamaba de cuentos integrados[11], tampoco son autoantologías heterogéneas o inconexas. Por el contrario, los textos reunidos tienen un inconfundible aire de familia que viene de una subterránea unidad de tono y perspectiva. La perspectiva es la desfamiliarización, el tono es el extrañamiento. El gran tema es la perplejidad existencial que se vehicula mediante una estética del absurdo y la desmesura, con matices más o menos líricos o humorísticos según los casos. En este sentido se observa una diferencia entre los libros más cortos, escritos en un segmento temporal reducido y por ello de tono más trabado que los volúmenes largos. Así, *Kískili-Káskala* es el conjunto más humorísticamente chispeante y ligado a los maestros del género, mientras que *Variaciones en torno a un cuadro de Paul Klee* es el más sorprendente y ambiguo, el más personal, o,

10. Julia Otxoa, *Gunten Café*, *op. cit.,* pág. 62.

11. Irene Andres-Suárez, "Tendencias del microrrelato español", en José Romera Castillo & Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *El cuento en la década de los noventa*, Madrid, Visor, 2002, págs. 659-673.

como dice Dolores Koch, el que más se vale de una lógica diferente[12]. La cohesión de los libros se refuerza por el hecho de que la autora se preocupa siempre de encuadrar los textos en un marco. Así, *Kískili-Káskala* (1994) se abre con una aclaración que parte de su título:

> Kískili-Káskala es el nombre dado a un antiguo camino, en la Sierra de Urbasa (Navarra), construido de forma diferente a todos los demás, por dos líneas paralelas de grandes piedras clavadas en la tierra que, aparentemente, no conduce a ninguna parte y cuyo origen desconocido se pierde a lo largo de los siglos. [...] La hermosa y lúdica sonoridad del nombre popular con el que se le denomina me sugirió de inmediato la posibilidad de agrupar los relatos bajo ese título, ya que su sola fonética evocaba en mí esa dimensión infinita de juegos que es para mí la Literatura.
>
> Por otro lado está la idea de "misterio" unida al camino, idea que me interesa y que está presente como herramienta de construcción y dinámica de "azar y desorientación" en los ingredientes narrativos de casi todas mis historias.
>
> En esta misma línea, también determinó su elección el considerar que lo desconcertante de un título semejante para un libro de relatos, encajaba totalmente con ese 'paisaje de perplejidades' que enlaza todas las narraciones.

Como se ve, la autora nos prepara para unos textos de planteamiento y desenlace desconcertante que requiere nuestra participación, y de este modo procede como otros innovadores de la narrativa (así Unamuno o Cortázar) que se sintieron impelidos, por las necesidades internas de la creación, a perfilar el horizonte de expectativas de sus lectores. El último microrrelato trata de la muerte súbita y viene a ser una metáfora del final del volumen:

> SUCESO
> –¡Mira! ¡Mira, papá!

12. Dolores M. Koch, "Microrrelatos: doce recursos para hacernos sonreír", *El Cuento en Red: Estudios sobre la ficción breve*, 14, 2006.

Gritaba aterrorizado el niño hormiga.

–¡Se acaba el mundo!

Y efectivamente así era, las botas de aquel desconocido paseante del bosque pronto se abatieron sobre ellos sin ni siquiera proponérselo.

En *Un león en la cocina* (1999) ofrece dos textos de entrada. El primero es un paratexto, una cita de Michel Foucault que vale por una poética: "Hay momentos en la vida en los que la cuestión de saber si uno puede pensar de forma distinta de la que piensa y percibir de una manera distinta a como uno observa, es indispensable para continuar mirando o reflexionando". Le sigue, ya dentro del universo ficticio propio, el cuento "Tiempos modernos", un irónico homenaje a Kafka, rechazado por un crítico actual en medio de un mundo que, siendo tan absurdo como el del hombre-cucaracha, no se reconoce en sus escritos. El último relato, "Fábulas", es un homenaje a *Las mil y una noches*: un reo le cuenta cuentos a su verdugo para sobrevivir; cuando el verdugo se duerme y el reo se dispone a matarle, es el verdugo el que empieza a contar historias, de modo que va "repitiéndose así perfecto el mágico tiempo circular en el que ambos se perdonan mutuamente la vida". *Variaciones sobre un cuadro de Paul Klee* (2002) también comienza con una cita y un relato metaartístico. La cita es de otro de los escritores favoritos de Otxoa, Italo Calvino:

Para descifrar el mapa en la oscuridad debe llevar también una linterna en el bolsillo. Los frecuentes cotejos del cielo y el mapa lo obligan a encender y apagar la linterna, y en esos pasos de la luz a la oscuridad se queda casi ciego y cada vez tiene que reacomodar la vista.

"Variaciones sobre un cuadro de Paul Klee" es un relato en dos tiempos donde se le da a escoger al lector no ya entre las dos versiones de un cuento, sino entre tres identidades: dos ficticias (ser un personaje de Otxoa, ser el pintor Paul Klee) y una real (ser él mismo). El último relato, "Viajes", es igual de sorprendente: se contrasta a un personaje que dice que el mundo se le ha quedado pequeño y por

eso no para de viajar, con el punto de vista de la voz narradora, a la que le sucede todo lo contrario:

> "El mundo se me ha quedado pequeño". Me había dicho ella. ¡Y pensar que a mí me parecía cada vez más infinito! ¡Más inescrutable! No solo ante el dolor, incluso frente a la intensa belleza de las cosas, junto a la enigmática existencia de la más diminuta de las flores mi espíritu se sobrecogía por el misterio de la vida. Me sentía aprendiz en todo, mi constante asombro ante cuanto me rodeaba, convertía cualquier parte del mundo, por minúscula que esta fuera, en un lugar inabarcable en el que todo estaba por descubrir. Indudablemente yo también me buscaba a mí misma, pero estaba en las antípodas de lo que le ocurría a ella, el viaje más largo era para mí aquella distancia entre mis ojos y la vida.

Un extraño envío (2006) comienza con un ensayo de autodilucidación tan conciso como penetrante sobre qué busca la autora con el microrrelato, muy en sintonía con su poesía de carácter neopurista, existencial y filosófico:

> Este tipo de narración me proporciona la posibilidad de un espacio literario abierto, lúdico, en el que poder utilizar la ironía, el misterio, el juego intelectual, literario y lingüístico, como ingredientes esenciales de la estructura narrativa que me interesa, clara y concisa. [...] Me planteo el ejercicio de escribir como una mirada múltiple [...], la literatura como un arte combinatoria de universos simbólicos, abiertos a múltiples lecturas e interpretaciones. [...] En definitiva, concibo la literatura como indagación en el conocimiento, como traducción simbólica a través de los interrogantes.

El cierre de este volumen es un agudo texto, "Sobre las visiones de fantasmas", donde se defiende la lectura lenta, cuidadosa y productora de significados, frente a las prácticas actuales:

> Tomadas así las cosas, el entendimiento de un solo libro podría llevarnos toda una vida [...] Llegaríamos así hasta la máxima

> de los antiguos monjes budistas del siglo VIII, que concebían la lectura como meditación y camino iniciático en la búsqueda del conocimiento. Todo lo contrario de lo que sucede en nuestras sociedades modernas del siglo XXI, en las que el consumo apresurado ha llegado también hasta los libros, y estos se leen como si fueran pañuelos de usar y tirar. [...] De este modo el misterio del lenguaje ha desaparecido para dar lugar a algo chato y opaco que nada comunica ni descubre.

En fin, con todas estas claves está claro que para Otxoa el microrrelato es la estética que conviene a la "cultura en crisis de la modernidad", pero no es una estética de lo banal, sino todo lo contrario. Como observaba Thomas Pavel, y resume Domingo Ródenas, es en las etapas en que se rompe la estabilidad social, en las épocas de conflicto y cambio de valores, cuando "la ficción literaria tiende a maximizar la indeterminación de sus mundos imaginarios", de modo que "el apogeo del microrrelato sería, pues, reflejo de los sentimientos de inconsistencia, fugacidad e intrascendencia inherentes a lo que se ha llamado *episteme posmoderna*"[13].

Pasando de las estructuras a los textos, a la hora de analizar estos relatos he intentado aplicar la clasificación de David Lagmanovich pero ha sido en vano, porque las categorías que él señala no son operativas en el universo de Otxoa. Lagmanovich distingue cinco tipos de minificciones, aunque admite solapamientos entre las categorías: 1) las que se basan en la reescritura o parodia de textos o mitos clásicos, 2) las que se basan en la novedad del lenguaje o lo que él llama "discurso sustituido", 3) la escritura emblemática, afín al mito, 4) la fábula y el bestiario y, por último, 5) el cuento realista de discurso mimético que recrea con fidelidad un nivel de habla vernácula[14]. En el caso de Julia Otxoa todos sus relatos comparten la condición emblemática en cuanto que son, no mitos cosmogónicos,

13. Domingo Ródenas de Moya, "Contar callando y otras leyes del microrrelato", *Ínsula*, 741, septiembre de 2008, págs. 6-9.

14. David Lagmanovich, *El microrrelato. Teoría e historia*, Palencia, Menoscuarto, 2006, "Tipos fundamentales de micorrelatos", págs. 123-138.

pero sí alegorías sobre la condición humana y el mundo que hacemos y nos rodea. Así lo percibió Lauro Zavala a propósito de *Un león en la cocina*[15], donde apunta el "carácter alegórico" de la imaginación de la autora. Dicho de otro modo, en términos de Jorge González Aranguren, la obra narrativa de Julia se inserta en la tradición del cuento gnómico[16], es decir, del apólogo sapiencial. En un texto aún inédito de este año 2008, "Lo fabuloso, materia de vida y literatura", reflexiona Otxoa en los siguientes términos:

> Por medio de la imaginación el hombre vuela sobre sí mismo y sus limitaciones, y esa imaginación, origen de lo fantástico, no es solo un modo de conocimiento sino también la facultad de expresar ese conocimiento a través de los símbolos. Poesía y filosofía culminan en el mito, en el símbolo, la alegoría y la metáfora.

Veamos un par de ejemplos (ambos de *Kískili-Káskala*) que ilustran cómo la categoría del relato emblemático subsume todas las demás.

> El viajero
>
> El viajero no acababa de llegar. Sus familiares le esperaban nerviosos. No se explicaban su tardanza. Se habían gastado una buena suma de dinero en la compra de aquella trampa y en adornarla con aquel pedazo de queso de la mejor calidad.

Un texto como este puede ser incluido en un bestiario pero ante todo es una parábola sobre el contraste entre apariencia y realidad, punto de vista humano y animal, inocencia y dolo, tragicómica ironía de destino. Veamos ahora este otro:

---

15. Lauro Zavala: "Alegorías", prólogo a la edición especial de *Un león en la cocina*, Bilbao, Bibliotex, 2002 (para el diario *Deia*), págs. 5-7.

16. Texto de presentación de *Un extraño envío*, leído el 17 de noviembre de 2006 en el Ateneo Guipuzcoano de San Sebastián, que tengo –como tantísimas otras cosas– por gentileza expresa de Julia Otxoa. Se publicó, con el título de "*Un extraño envío*. Literatura breve y mejor trabada", en *Letra Internacional* (Universidad Complutense de Madrid), 96, 2007, págs. 90-92.

En comisaría

La descripción que hacía aquel hombre del culpable era extremadamente detallada pero totalmente absurda. Inconcebible que un adjetivo solo, sin la ayuda de nadie, pudiera haber dado muerte a aquel corpulento negro.

Aquí nos hemos de remitir a la reescritura y parodia del género policiaco, pero más allá de la sorpresa nos hallamos ante una reflexión sobre el poder destructivo del lenguaje, sobre la capacidad de segregación de la palabra, del calificativo. Por ejemplo, "negro". Pero esta irónica denuncia alusiva-elusiva roza el lenguaje sustituido, y en definitiva nos volvemos a topar con la parábola. También encontramos en la poesía visual de la autora un correlato de este texto, bajo el título de "Sepulcro del lenguaje" (2008):

Otro relato, el que en *Kískili-Káskala* se titulaba "The right man in the right place" (El hombre adecuado en el lugar justo) y luego pasó a titularse "Campaña electoral en Marivaudage" (*Un león en la cocina*), es una alegoría sobre cómo manipulan los políticos a las multitudes con palabras bonitas, musicales e ininteligibles, es decir, lo que Valle-Inclán acuñó como el tópico de las "divinas palabras". Ahora bien, el cuento en cuestión no es reescritura sino alegoría de la condición humana a propósito del lenguaje y el poder.

Lo dicho hasta aquí ilustra que una sola categoría (el relato emblemático) se nutre con los recursos de las otras tres (reescritura y parodia, fábula y bestiario y discurso sustituido).

De otro lado, ninguno de los textos de Otxoa es exactamente mimético o realista: todos juegan sobre la base de lo absurdo, anómalo, hiperbólico y literalmente imposible.

La crítica ha insistido en el onirismo de sus relatos, y es de notar que son varios los procedimientos que crean sus atmósferas de sueño. Así, típico de su escritura es el final abierto, fragmentado en posibilidades tipo test, de acción escamoteada, de acción repetida en círculos infinitos, de argumento sin principio, o de lectura polisémica. Es frecuente la transformación de los personajes (el tema del doble, la conversión de lo humano en animal o viceversa, la inflexión epifánica de una situación de muerte que se transforma en vida o al revés) y la transformación del lenguaje: frases hechas y metáforas que se convierten en realidad literal, un recurso típico de la literatura fantástica. Así, por ejemplo, un personaje que quiere dárselas de lector se convierte realmente en un ratón (de biblioteca); o, jugando con el retruécano, una mujer que busca remedio a su desesperación en el "Libro de las Soluciones", encuentra que la solución es precisamente la búsqueda en los libros; la frase hecha "allí hay gato encerrado" se puede ver en este texto de *Variaciones…*, asociada al cordero del sacrificio y tal vez al título de la colección de cuentos de Francisco Ayala:

> Entre Memphis East y Duke Street
>
> Todos aquellos ejecutivos llevaban gatos muertos dentro de sus maletines, excepto uno que llevaba una cabeza de cordero recién seccionada, cuya sangre rebosaba el maletín y formaba un charco de 12x4 centímetros en la parada del autobús número 14 que une Memphis East con Duke Street.

Dentro de este mundo de significados deslizantes, hay un síntoma curioso: cuando Otxoa cambia algún elemento de un cuento previo, nunca es el texto sino el título, lo que afecta a la orientación global de la lectura (lo mismo sucede con sus poemas visuales: lo que cambia no es la imagen sino su traducción a palabra). El extrañamiento se refuerza con una prosa de estilo culto que resulta atemporal o descontextualizado porque no contiene rasgos de las hablas actuales (aunque discurre con libertad de puntuación). Con frecuencia el relato no está contado en modo indicativo sino en condicional o subjuntivo: es un mundo modalizado. También contribuye a la desfamiliarización el gusto por utilizar nombres y topónimos extranjeros que, como ha

notado Jorge González Aranguren, parecen cumplir "la función de penetrar aún más en nuestro subconsciente". En otros casos, y aquí hay que pensar en la influencia de Kafka, los personajes se nombran con sus iniciales (que a menudo incluyen la letra "K"). Con todo esto (construcción fragmentaria y elíptica que funciona como una adivinanza, lejanía de los mundos y neutralidad del estilo) se logra una atmósfera onírica muy característica de la autora. Una atmósfera que, en un plano visual, nos resulta extrañamente afín al talante de René Magritte[17] y que, como en él, rezuma lirismo y humor.

Un ejemplo de todo lo dicho es el texto siguiente, un cuento que es casi puramente virtual y que a través de una parábola habla de la nostalgia de la infancia, del deseo de no crecer para no adocenarse, con un eco de la Alicia de Lewis Carrol del que la autora no es consciente y que aflora en el título primitivo, "Galletas" (*Kískili-Káskala*), convertido después en "El tren de las seis" (*Un león en la cocina*). Es un cuento que bien podría ilustrarse con *El tiempo detenido* –o *transfigurado*– (1938), de René Magritte:

> Galletas / El tren de las seis
>
> [...] si como os decía, salgo a las cinco en punto de casa, y cojo el autobús que para cerca de la estación, y este no encuentra en el trayecto demasiados semáforos en rojo, y en las paradas no suben muchas de esas personas que se eternizan sacando los cambios del monedero, tal vez logre llegar a tiempo para coger el tren de las cinco y veinte. Y suponiendo que este llegue puntual a Köln, quizá pueda entonces comprobar que es mentira cuanto papá dice sobre la inexistencia de esa otra niña rubia, idéntica a mí, de la que cada vez con más frecuencia nos habla la gente, esa niña que toma todas las tardes en Köln el tren de las seis.
>
> [...] Pero también puede suceder que acabe los deberes, me coma las galletas, me beba el vaso de leche y no salga de casa para

17. Es curioso comprobar que Magritte "concurre" también de manera natural en la reseña que hace Txetxu Aguado de "Variaciones sobre un cuadro de Paul Klee", *Espéculo. Revista de Estudios Literarios* (Universidad Complutense de Madrid), 24, 2003.

nada, y nunca más pregunte por esa otra niña que coge en Köln el tren de las seis, y me olvide de toda esta historia para siempre, y no vuelva a pensar en ella, ni siquiera ese día probable en que me la encuentre esperándome a la salida del colegio, o mirándome con ojos extraños, como ahora, desde el umbral de la puerta de mi cuarto.

Porque si hago como que no la veo, y soy prudente y sensata y todas esas cosas que suelen ser los mayores, e intento además, escapar siempre, como de la peste, de todo aquello que no entiendo, como aconseja mi padre, tal vez consiga entonces llegar a ser una persona adulta, capaz y aburrida como ellos[18].

Si hubiéramos de sintetizar el repertorio de temas, todos los relatos reflexionan sobre la condición humana y recurren a motivos como la violencia, la crueldad y la barbarie, la incertidumbre e ironía del destino, la farsa de la política y otras farsas mundanas, el poder del lenguaje y de la literatura, la débil frontera entre realidad y ficción, y la fragmentación de la identidad. Estos temas, presentes en *Kískili-Káskala*, se acentúan en *Un león en la cocina. Variaciones sobre un cuadro de Paul Klee* incrementa, como observó Andres-Suárez, la crítica contra la violencia con el País Vasco como referente primordial, y *Un extraño envío*, añadimos nosotros, acentúa la reflexión metaliteraria en sintonía con la obra poética de la autora. En todas estas vertientes ofrece Otxoa magníficos ejemplos, aunque quizá lo que más la singularice en el panorama español sea la dimensión cívica, su compromiso ético contra la barbarie y la violencia, algo poco frecuente en el universo creativo del microrrelato, presidido por el ingenio.

Para terminar esta breve exposición pondremos algunos ejemplos relacionados con la vertiente más crítica y comprometida de la autora.

18. Esta necesidad de volver a o de permanecer en la infancia se da también en la poesía de Julia Otxoa: "Adéntrate en la desnuda festividad del silencio,/ y amanece,/ amanece de nuevo sobre el vértice de la infancia", *Al calor de un lápiz. Antología breve*, Zarautz (Bilbao), Olerti Etxea, 2001, Col. Orientación Norte, 5, pág. 59.

En *Kískili-Káskala* tenemos "Hermano Leónidas" (sobre el magnicidio y el poder como castigo), "The right man in the right place" (las divinas palabras), "Un lugar en el parque" (contraste entre olvido y memoria: un idílico parque donde se alza inofensiva la estatua de quien en vida fue un monstruo de crueldad), "Hombres públicos" (sobre los que siempre se arriman al presidente en la foto), "Mashar" (sobre la violencia, el silencio cómplice y la intercambiabilidad de papeles entre víctimas y verdugos), y "Kirghistán" (la barbarie autodestructiva que acaba con una tierra, y la ironía del consumo con el *rally* París-Zecorhán). En *Un león en la cocina* están "Fidelidad de los súbditos" (que por seguir al alcalde terminan en el caos lingüístico y finalmente reducidos al silencio), "Ecuanimidad" (sobre la desventura de quien pretende ser ecuánime), "Medidas contra el paro" (despropósitos políticos) y "Prohibición" (las fronteras y la muerte). En *Variaciones...* el blanco se ajusta más al País Vasco: "Correspondencia de la República de Mimodrama" es un esperpento a raíz de la frase hecha "tragarse la bandera", y todos los intereses que en torno a ello se crean; "Músicos y gallinas" incide sobre los disparates de un proyecto que solo beneficia al alcalde; "Cuestiones decadentes" es una hipérbole sobre el caos del parlamento; "Memorias de Federico el Grande" es una ironía sobre los grandes hombres; "Fantasmas del pasado" trata de altos cargos que fueron y aún son criminales; "Una extraña familia" es un retrato de una casa que se pudre llena de asesinos dispuestos a liquidar a su propia madre. En *Un extraño envío*, "La mosquita del cadáver" parece una parábola de la sociedad vasca, asustada no por las víctimas del terrorismo sino más bien por lo que pueda revelar la prensa; "Mesa", que reproducimos, es una denuncia directa que parece inspirada en las errikotabernas:

> MESA
>
> Veo pasar dos hombres con una pesada lápida al hombro, la losa está grabada, desde mi ventana alcanzo a ver las fechas de nacimiento y muerte. De pronto, los dos hombres se detienen y entran en la taberna de enfrente.
>
> En su interior, les veo maniobrar con el objeto de su robo, se mueven a contrarreloj blandiendo mazos y martillos. Se diría

que trabajan con verdadero entusiasmo. Rápidamente la lápida se transforma en una mesa sobre la que no tardarán en celebrar con los habituales parroquianos los crímenes patrióticos.

Mientras, cada vez son más los muertos en la ciudad que quedan con su indefensión a la intemperie, descubiertos bajo la bóveda del cielo, por culpa de esta nefasta moda mobiliaria.

Por último, de este cuarto libro también, "Los siete magníficos", título que homenajea al famoso *western* de John Sturges (1960), es una visión expresionista de la que Julia me ha escrito lo siguiente[19]:

> este relato parte de la traducción alegórica de una sensación propia de asfixia ante la barbarie [...] que observo en mi país, al que amo pero que mantiene todavía en algunos sectores un estado de cosas social-político-cultural que justifica la violencia de ETA. La habitación de la que hablo es mi estado de dolor y angustia ante los crímenes del terrorismo, y ante la indiferencia de algunos sectores sociales, políticos y culturales de mi país. Este relato responde a mi percepción como instante bárbaro (pantalones de saco, personas mezcladas con animales, etc.), más la circunstancia simbolizada por esa frase de "vigilen sus carteras", que también en los estados de barbarie se enriquecen algunos, y que en definitiva muchas veces en mi País Vasco tengo la sensación de estar encerrada en una asfixiante habitación entre asesinos, ladrones y animales. [...] Este relato tiene algo de goyesco (admiro profundamente a Goya).

Merece la pena ver ahora la traducción creativa:

> Los siete magníficos
>
> Cuatro tenían pantalones de tela de saco y tres se alzaban sobre zancos de madera. Sus cabezas rozaban brutalmente el techo mientras se reían dando cabezazos a las lámparas. Pronto nos quedamos a oscuras. Cuando comenzaron los cánticos no hubo modo de evi-

19. E-mail de Julia Otxoa fechado el 21 de noviembre de 2008.

tar que los becerros desorientados por la oscuridad y lo reducido de la habitación embistieran contra todo lo que encontraban. Pese a todo, el canto no cesó. Tras él vinieron los nuevos nombramientos, pero la gente no quería palabras sino cuchillos bien afilados como los del carnicero de Hautefort.

- Conserven la paz, conserven la paz.

Los hombres con pantalones de saco comenzaron a dar grandes voces:

- El testamento está a punto de firmarse. El calor demora la calma, queda instaurado el espacio. Ahora saquen a los muertos y dejen dentro a los heridos, los becerros son intocables. No pierdan de vista sus carteras.

Es de notar la dimensión pictórica de la imaginación de Otxoa (aquí Goya y también el Picasso de *Guernica*), análoga a la de otros narradores poetas vinculados a la vanguardia como Rafael Pérez Estrada y nada extraña en quien cultiva, paralelamente, la poesía visual.

En relación con la crueldad del ser humano están casi todos los microrrelatos de o con animales: el perro apaleado de "Intransigencia" (*Kískili-Káskala*), que luego se convierte en "Cuestión de orgullo" (*Un león en la cocina*); el pequeño mono que muere en el zoo de tristeza ("Zoo" en *Kískili-Káskala*, "La jaula de los monos" en *Un león en la cocina*); el ratoncillo aplastado por la gorda ("El viaje de Horacio", un cuento que está en casi todos los volúmenes); los niños que ven cómo funciona el matadero y descubren que a veces a ellos los tratan como a las reses ("Caballos"); y los mozos salvajes y machistas en "Palomeras de San Roque" (*Un león en la cocina*); el sádico bozal ideado en "Muzzle" o el incendio de los pájaros en "Weil" (ambos en *Un extraño envío*). Esta solidaridad con la naturaleza se amplía en cuentos como "Maqueta" (*Un león en la cocina*), donde se reflexiona sobre la irremediable condición predatoria del ser humano.

Llevando la visión ética al tema de la creación, son varios los relatos que inciden en la soledad e incomprensión que padece el artista, el pensador, el escritor: así Kafka en "Tiempos modernos", el escritor con conciencia crítica en "Tras las huellas de Albert Camus",

el escritor obligado a burlar la censura en "El escritor en tiempos de crisis", y la persona sensible en "Cerdos y flores", todos en *Un león en la cocina*; "Lao-Ching" (un personaje parecido a Lao Tsé) sucumbe a su incapacidad para ver la realidad primaria del tigre hambriento y Ezra Pound vive sumergido en su ficción en "El emperador sale en carro de guerra" (ambos en *Variaciones*...); la historia del expurgo de bibliotecas se repite en "De cómo el Quijote fue quemado en Morano", la cultura de lo banal se explora en "Sobre las visiones de fantasmas", el músico callejero transforma en armonía su ruido interior ("Música") y el alambrista, tan parecido a Giacometti, vive preso del arte que le consuela ("El hombre del alambre"), mientras la crítica académica desbarra en torno a estupideces tales como "La percepción estética de las vacas" (todos estos, en *Un extraño envío*). Y los lectores, por su parte, pueden perderse o hallarse para siempre en los libros y diccionarios.

En fin, no cabe duda de que el universo narrativo de Julia Otxoa solo es pequeño en extensión, pues, como sabía Juan Ramón Jiménez, "un libro puede reducirse a la mano de una hormiga porque puede amplificarlo la idea y hacerlo el universo"[20].

20. *Apud* Antonio Fernández Ferrer (ed.), *La mano de la hormiga. Los cuentos más breves del mundo y de las literaturas hispánicas*, Madrid, Fugaz, 1990.

EL MICRORRELATO EN LOS AÑOS CINCUENTA. UNA AUTORA ESPAÑOLA: ANA MARÍA MATUTE

Darío Hernández
Universidad de La Laguna

Actualmente, tanto en los países del mundo hispánico como en muchos otros de habla extranjera, el microrrelato es considerado ya como un género literario más, ocupando un espacio propio y con plenos derechos de autonomía dentro del ámbito de la narrativa, junto con otros géneros de mayor tradición como son el cuento, la novela corta o la novela. Una de las autoras que contribuyó a la configuración definitiva del género en el contexto español fue, precisamente, Ana María Matute (Barcelona, 1926), y en concreto con su obra titulada *Los niños tontos*, publicada por primera vez en 1956 por la editorial Arión.

Sin lugar a dudas, cuando Matute compuso *Los niños tontos*, contaba con una serie de antecedentes ineludibles en lengua española en la práctica de la minificción literaria. En hispanoamérica, cabe destacar a autores como el maestro nicaragüense Rubén Darío, los mejicanos Alfonso Reyes, Julio Torri, Ramón López Velarde y Juan José Arreola, así como los argentinos Leopoldo Lugones, Macedonio Fernández y Jorge Luis Borges. También algunas obras del gran poeta chileno de vanguardia Vicente Huidobro resultan de interés en este sentido, sobre todo aquellos textos narrativos que destinó a la serie denominada "cuentos en miniatura". Otros relevantes autores hispanoamericanos de minificción, como pueden ser Julio Cortázar,

Marco Denevi o el propio Augusto Monterroso, publican sus primeras obras vinculables al género del microrrelato con posterioridad a *Los niños tontos*. Así pues, por ejemplo, el tan conocido texto de Monterroso titulado "El dinosaurio" no apareció hasta 1959 en *Obras completas (y otros cuentos)*. De esta manera, más trascendente parece una obra como *Crímenes ejemplares*, de Max Aub, que aunque fue editada por primera vez en 1957 en Méjico –donde nuestro escritor se encontraba exiliado desde 1942–, muchos de los textos que luego compondrían el libro habían sido publicados en su revista *Sala de espera* desde 1948 hasta 1950. Más cercanamente, en España, Matute pudo también encontrar grandes referentes en el cultivo de la ficción breve, tales como Juan Ramón Jiménez, que venía produciendo desde principios de siglo gran cantidad de pequeñas piezas narrativas[1], o Ramón Gómez de la Serna, cuyos "caprichos" y "disparates"[2], sobre los que el autor trabajará durante toda su vida, están muy próximos a lo que hoy entendemos como microrrelatos, mucho más incluso que sus famosas greguerías, las cuales se relacionan de una forma más directa con los llamados subgéneros gnómicos. También son destacables algunos de los integrantes de la Generación del 27, como el malagueño José María Hinojosa, con su obra *La flor de California* (1928), o, sobre todo, Federico García Lorca, que entre los años veinte y treinta compuso numerosos textos breves en prosa de carácter narrativo, muchos de los cuales serían difundidos en diferentes revistas de la época. Uno de estos textos es el titulado, curiosamente, "La gallina. Cuento para niños tontos", publicado en la *Revista Quincenal* (Vitoria) en mayo de 1934[3].

A pesar de toda esta realidad de autores y de obras, lo cierto es que la aparición en 1956 de *Los niños tontos* rompía bastante con la tónica general de lo que se venía escribiendo en España después de 1939, no

1. *Vid*., Juan Ramón Jiménez, *Historias y cuentos*, edición de Arturo del Villar, Barcelona, Seix Barral, 1994, y Juan Ramón Jiménez, *Cuentos de antolojía*, edición de Juan Casamayor Vizcaíno, Madrid, Clan, 1999.

2. *Vid*., Ramón Gómez de la Serna, *Caprichos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1998 (1962, 1ª ed.), y Ramón Gómez de la Serna, *Disparates y otros caprichos*, edición de Luis López Molina, Palencia, Menoscuarto, 2005.

3. *Vid*. Federico García Lorca, *Pez, astro y gafas. Prosa narrativa breve*, edición de Encarna Alonso Valero, Palencia, Menoscuarto, 2007.

solo por otros autores, sino por la misma Matute, vinculada en los años cincuenta a aquella joven generación de escritores neorrealistas "destinados a poner fin al anecdotismo literario dominante en la posguerra"[4]. Hasta ese momento, Matute se había dedicado por entero a la narrativa de larga extensión y auguraba ya un prometedor futuro como novelista, tal y como parecían indicar los importantes premios literarios recibidos hasta entonces. En 1956, sin embargo, Matute inicia su andadura en la producción de narrativa breve, publicando, como sabemos, *Los niños tontos*, pero también su colección de cuentos *El tiempo* y *El país de la pizarra*, el primero de los numerosos cuentos infantiles de la autora. Además, a partir de este mismo año y hasta 1957, Matute comienza a publicar semanalmente algunos relatos en la revista *Garbo*.

Los niños tontos es una colección de veintiún relatos breves, la mayor parte de ellos microrrelatos en toda regla, que albergan una enorme calidad literaria. No se equivoca Fernando Valls, uno de nuestros mejores especialistas en el tema, al afirmar que se trata de un libro que "junto a los *Crímenes ejemplares* (1957), de Max Aub, debemos considerarlo pionero en España de ese nuevo género que llamamos microrrelato"[5]. Todo ello, sumado al hecho de que ni antes ni después de *Los niños tontos* Matute ha publicado más libros compuestos por microrrelatos, convierten a esta obra en un verdadero hito en la historia de la literatura española contemporánea. Como ocurre con todas las obras que hemos mencionado hasta ahora, *Los niños tontos* es, lógicamente, anterior a cualquier teoría crítica sobre el género del microrrelato, sin embargo, como señala David Lagmanovich,

> las piezas de este tipo no aparecen como algo ocasional, sino que revelan la intención de escribir un volumen íntegro, dotado de unidad temática y estilística, capaz de establecer una presencia en el entonces novedoso campo del relato brevísimo[6].

4. Óscar Barrero Pérez, *Historia de la literatura española contemporánea (1939-1990)*, Madrid, Istmo, 1992, pág. 119.

5. Fernando Valls, "*Los niños tontos*, de Ana María Matute, como microrrelatos", *Quimera*, 222, noviembre 2002, pág. 26.

6. David Lagmanovich, *El microrrelato. Teoría e historia*, Palencia, Menoscuarto, 2006, pág. 239.

No sería aceptable, tampoco, pasar por alto el renacer que el género del cuento experimentó en España en la década de los cincuenta, la que muchos críticos han considerado la edad dorada del cuento español. Como ha indicado Óscar Barrero Pérez, "desde los primeros atisbos de neorrealismo (Aldecoa) el cuento, que en los años cuarenta había sobrevivido un tanto al margen de las editoriales para refugiarse en revistas y periódicos, se convirtió en género predilecto de los autores de la época"[7]. Destacaron, entre otros, el ya citado Ignacio Aldecoa, Carmen Martín Gaite, Juan y Luis Goytisolo, Jesús Fernández Santos, Medardo Fraile y, por supuesto, la propia Ana María Matute. Como explican Epicteto Díaz Navarro y José Ramón González, se trata de escritores que vivieron la experiencia de la guerra civil cuando aún eran niños,

> de ahí que se les haya denominado los "niños de la guerra". […] Así no es extraño que los protagonistas de algunas de sus historias sean niños o jóvenes, víctimas pasivas de una terrible confrontación[8].

Esto es lo que acontece, justamente, en *Los niños tontos*, donde los protagonistas son todos niños; pero ¿por qué tontos? Desde luego, en ningún caso se trata de niños tontos en el sentido literal de la palabra, lo que sí sucede es que poseen una inocencia y una imaginación mayores que la del resto de personajes, una característica que les hace percibir las cosas del mundo de una forma extraña, y que a menudo es más profunda y penetrante, pero también más dolorosa. Así pues, este tipo de niños, a la vista de unos adultos poco comprensivos, que son los que predominan en la obra de Matute, no podían ser considerados más que como individuos faltos de entendimiento y razón. Un ejemplo de ello lo podemos encontrar en el microrrelato "El niño que era amigo del demonio", donde el protagonista se apiada de esta tan odiada figura bíblica, lo que le hace ser calificado por su madre

7. Óscar Barrero Pérez, *op. cit*., pág. 123.

8. Epicteto Díaz Navarro y José Ramón González, *El cuento español en el siglo XX*, Madrid, Alianza, 2002, pág. 135.

como tonto; sin embargo, el razonamiento final del niño resulta ser de una enorme brillantez lógica: "el demonio tienta a los malos, a los crueles. Pero yo, como soy amigo suyo, seré bueno siempre, y me dejará ir tranquilo al cielo."

En estos breves relatos, se establece una interesante dualidad entre los niños protagonistas de las historias y el resto de personajes que en ellos aparecen. Como ha observado Willis Lancelot Allahar, en muchos de los relatos de Matute

> el niño "normal" es cruel, agresivo y poco imaginativo, cualidades que comparte con el adulto medio. Al contrario, el niño "especial" es solitario, invertido, y poco atractivo, excepto por sus ojos azules o dorados, cuya belleza y brillo mitigan sus defectos[9].

Asimismo, la relación que se suele dar entre estos niños y los adultos es de una absoluta frialdad e incomunicación. Los efectos más nefastos de esta incomunicación verbal y afectiva entre padres e hijos es observable en varios de los microrrelatos, como, por ejemplo, "El niño de los hornos", donde el asesinato por parte de un niño de su hermano recién nacido, más que un acto de venganza, parece ser fruto de una profunda ignorancia sobre la realidad humana del ser prendido fuego, muy similar en aquellos primeros momentos de existencia a "un conejillo despellejado". No obstante, no podemos descartar tampoco el trasfondo cainita del relato, pues uno de los principales ejes temáticos del conjunto de la producción literaria de Matute es precisamente este: el conflicto entre semejantes por motivos pasionales o ideológicos. Como explica Lancelot Allahar, "esta lucha se encuentra en muchos de los cuentos sobre niños […] y en casi todas las novelas donde se manifiesta este enfrentamiento a nivel individual o colectivo, siendo muestra de esto último la guerra civil"[10]. Otro microrrelato en el que está presente esta falta de entendimiento entre padre e hijo es

9. Willis Lancelot Allahar, *La creación literaria de Ana María Matute*, extracto de la tesis doctoral del mismo título redactada por el autor bajo la dirección de Darío Villanueva, Universidad de Santiago de Compostela, 1985, pág. 8.

10. *Ibid*., pág. 20.

"El jorobado", en el que un marionetista prefería esconder a su hijo, el jorobado, detrás del teatrito durante sus espectáculos, aislándolo del resto de los niños y condenándolo así a la más absoluta soledad. Muchas veces, los protagonistas de los relatos se van a caracterizar por algún tipo de tara física, lo que, unido a la especial sensibilidad de los mismos, viene a incrementar su marginación. Tampoco existe diálogo entre los padres y el protagonista de "El niño que no sabía jugar", cuya verdadera afición era la de matar insectos: "con sus uñitas sucias, casi negras, hacía un leve ruidito, ¡crac!, y les segaba la cabeza". En "El niño del cazador", no solo resulta problemática la incomunicación paterno-filial, sino la propia condición negativa del padre como modelo a imitar por el niño.

A menudo, a esta desgraciada situación familiar y social en la que se encuentran los protagonistas se suma algún tipo de enfermedad como causante del triste final. Así lo vemos claramente en "El año que no llegó" o "El árbol". El primero de ellos, un relato de alto valor poético, está protagonizado por un niño al que suponemos enfermo y que, por unas cuantas horas, no llega a cumplir su primer año de vida. El segundo relato lo protagoniza también un niño enfermo. Obsesionado con la imagen de un árbol en el interior de un palacio que quedaba de camino a su colegio, este niño parece sentir la llamada de una naturaleza herida, de un árbol secuestrado, hasta que "por fin, un día, vino la noche. Entró en el cuarto y se lo llevó todo".

Se trata, por tanto, de niños marginados y solitarios, y a veces enfermos, cuya única vía de escape para evadirse de esa opresiva realidad que les circunda no es otra que la imaginación, que les permite inventar un mundo en el que sus deseos serían satisfechos y que choca directamente, así pues, con la cruda realidad. Muy interesante resulta al respecto "El escaparate de la pastelería", relato en el que el protagonista sueña con poder entrar y disfrutar de los manjares que una pastelería le ofrece y a los que no puede acceder más que a través del escaparate de la tienda, lo cual lo hunde en una profunda desolación. Al final, es su perro el que lo anima "trayendo en la boca un trozo de escarcha" que el niño acaba chupando como si se tratase de un auténtico caramelo. La mayoría de estas ilusiones infantiles, desde un principio condenadas al fracaso, va a conducir a muchos de

los niños, sin embargo, hacia un final mucho más trágico, hacia una muerte más o menos presentida y gracias a la cual, algunas veces, los protagonistas parecen encontrar el alivio definitivo de sus pesares. Así ocurre en "Polvo de carbón", "El tiovivo" o "Mar", donde en ningún momento se nos relatan las muertes de los niños como algo violento, sino más bien al contrario. En "Polvo de carbón" se nos cuenta la historia de una niña de una carbonería que iba siempre a una fuente a lavarse, a quitarse las manchas del carbón, cuyo polvo parecía ya ocuparlo todo, ennegreciendo la vida y el futuro de la niña, de ahí el valor simbólico del relato. Finalmente, después del intento de abrazarse a la blanca luna, reflejada en el agua de la pila, "la madrugada vio a la niña en el fondo de la tina". En "El tiovivo", un niño pobre vagabundeaba por una feria tratando de convencerse de lo absurdo que era montar en tiovivo. Un día de lluvia, sin embargo, con la feria cerrada al público, se dejó llevar por su imaginación… "Cuando el sol secó la tierra mojada, y el hombre levantó la lona, todo el mundo huyó, gritando." El relato titulado "Mar" posee una gran fuerza poética. Su protagonista es un niño enfermo al que se le recomienda vivir cerca del mar. En su primer y último contacto con este, encuentra la seguridad y el bienestar que no supo darle la tierra: "¡Ah, sí, por fin, el mar era verdad! Era una grande, inmensa caracola." Nuestro protagonista, más que ahogarse, lo que parece es fundirse con el mar, conectar de una manera integral con la naturaleza.

En los relatos de Matute, la relación entablada entre muchos de sus personajes y la naturaleza –a menudo personificada– es muy especial y extraordinariamente significativa. Los textos más interesantes en este sentido son "La niña fea", "El negrito de los ojos azules", "El niño que encontró un violín en el granero" y "La sed y el niño". En "La niña fea", una niña poco agraciada físicamente es rechazada por sus compañeras de colegio, sin embargo, en reunión con la naturaleza, ella comienza a sentirse feliz y segura; así, paradójicamente, será en la soledad del bosque donde esta niña encuentre refugio y compañía. Algo similar ocurre en "El negrito de los ojos azules", donde su protagonista es abandonado por su propia familia, lo que le lleva a perder sus dos preciosos ojos azules tras ser atacado por un envidioso gato. Solo un oso y un perro parecen entender su

desgracia y se apiadan de él, aunque ni uno ni otro podrán impedir el fatal desenlace. "El niño que encontró un violín en el granero" está protagonizado por Zum-zum, uno de los hijos de unos granjeros, un niño solitario cuyo lenguaje no parece ser el del resto de los humanos, sino uno mucho más próximo a la naturaleza como es el musical. Su misteriosa muerte, solo presagiada y comprendida por algunos animales de la granja, aparece relacionada con la música emitida por un violín encontrado en el granero, como si su cuerpo y la caja del violín estuviesen hermanados y se vaciasen a la vez de una misma alma. "La sed y el niño" convierte en protagonista a un niño literalmente muerto de sed. Todas las tardes, este se acercaba a beber agua en el surtidor de una fuente, hasta que los hombres cortaron el agua de ese lugar y "el niño se volvió ceniza". En esta ocasión, sin embargo, el espíritu del niño decide buscar venganza, y de nuevo son los animales, en este caso los pájaros, los que presienten el final: "Nadie pudo acallar su voz. El gran surtidor bajó al suelo, alargándose, sin que nadie pudiera detenerlo". Se trata, desde mi punto de vista, de un texto con un importante carácter alegórico, pues, en el fondo, se responsabiliza directa o indirectamente a todo hombre adulto del sufrimiento padecido por los niños, sobre todo del de aquellos que viven en condiciones más desfavorecidas.

En los cuatro relatos que acabamos de comentar, la presencia del componente fantástico es fundamental:

> Realidad y fantasía se hermosean una a otra en esa mezcla mitad humana, mitad muñeco, el mundo cruel o dulcemente acogedor, oscuro y legendario otras veces. […] Son seres elementales, primarios. […] Sus muñecos son símbolos y sus pasiones humanas[11].

Esta recurrente desviación de Matute hacia la fantasía, sobre todo en su obra narrativa de corta extensión, es uno de los aspectos que nos obliga a replantearnos su frecuente adscripción al neorrealismo. De igual manera, otros relatos pertenecientes a *Los niños tontos* en los

11. Rosa Roma, *Ana María Matute*, Madrid, Epesa, 1971, págs. 30-31.

que penetra el elemento fantástico son "El incendio" y, por supuesto, "El otro niño". En el primero de ellos, el niño protagonista se dedica a pintar la pared blanca de una de las esquinas de su casa, hasta que, finalmente, "prendió fuego a la esquina con sus colores". Se trata de un texto en el que los límites entre la realidad y la fantasía no quedan claros, porque la materia fantástica del relato parece desprenderse no de la imaginación de la autora, sino de la propia imaginación del personaje: "En *Los niños tontos*, la autora no intenta separar los mundos de realidad y fantasía, los cuales el niño acepta como uno"[12]. "El otro niño" está centrado en la descripción de un niño muy distinto a los demás, y que al final resulta ser la reencarnación del niño Jesús, hecho que descubre una maestra al verle dos dedos de la mano derecha unidos, tal y como los de la escultura del altar de la iglesia. En este relato, como en "El niño que era amigo del demonio", ambos relacionados con motivos religiosos, se puede notar un sutil e ingenioso sentido del humor, que si bien no iría contra la fe de los creyentes, sí contra todo tipo de supersticiones religiosas, basadas siempre en verdades infundadas e irracionales.

Además de esta constante exploración del mundo de lo fantástico por parte de la escritora catalana, así como de otros rasgos propios de su prosa, tales como la evidente preocupación por las formas de expresión o la indagación en el nivel psicológico de sus personajes, Matute es una autora profundamente crítica, comprometida con la sociedad en la que le ha tocado vivir. Esta es, sin duda, una de las características que han hecho grande a su producción literaria: esa equilibrada y justa combinación entre diferentes tipos de enfoques y temas pero siempre con un mismo trasfondo, siempre con una intencionalidad crítica más o menos explícita,

> porque a Ana María Matute le importa el hombre, y afirma con la vehemencia que le caracteriza que el día que el hombre deje de interesar como ente literario, dejará de escribir. Es, pues, una escritora que lleva, transporta a sus libros, el sentir, la sangre, la vida[13].

12. Willis Lancelot Allahar, *op. cit.*, pág. 7.
13. Rosa Roma, *op. cit.*, pág. 60.

Esta preocupación que trasciende lo meramente estético creo que se presenta en una obra como *Los niños tontos* de una manera evidente. En una línea de pensamiento quizá más humanista que socialrrealista, Matute trata de denunciar de alguna forma las injusticias y desigualdades económicas que dominan el mundo. Incide, sobre todo, en las diferencias de clase como la causa principal del conflicto social entre individuos y colectivos humanos. Esta perspectiva crítica de análisis de la realidad explica, entre otras cosas, que muy a menudo Matute emplee para referirse a los personajes de los relatos de su obra perífrasis del tipo: "la niña de la carbonería", "el hijo de la lavandera", "los niños del administrador", "los hijos del granjero", "el hijo del ropavejero", etcétera, haciendo alusión no a una característica física o psicológica del personaje, sino a la profesión del padre o de la madre y, por tanto, a una determinada posición social. Dos de los relatos más explícitos en este sentido son "El hijo de la lavandera" y "El corderito pascual". En el primero de ellos, su protagonista es constantemente maltratado por los hijos de un administrador, generándose un conflicto entre dos niveles sociales distintos. Es una de las pocas veces que vemos en *Los niños tontos* a una madre verdaderamente afectuosa, pero que, sin embargo, no parece poder afrontar activamente las humillaciones y agresiones sufridas por su hijo. "El corderito pascual", en cambio, está protagonizado por el hijo de un insolidario ropavejero. En este caso, es este último niño quien es marginado por los otros, vinculados a la clase social trabajadora, como son "los niños del albañil, los del contable, los del zapatero". Su único amigo es un corderito, al que el niño trata con ternura. Finalmente será su avaro padre el que, haciendo gala de su condición de usurero, acabe comiéndose al corderito el día de Pascua.

Si hay algo que caracterizó a Matute dentro del panorama literario español de aquel tiempo fue siempre su singularidad, su fuerte personalidad e independencia como mujer y como escritora. Ciertamente, tanto por su profunda postura ética y crítica con la que trata de captar y analizar la realidad social, como por su innovadora concepción del fenómeno literario, estuvo relacionada directamente con otros colegas de su generación también considerados neorrealistas y con muchos de los cuales mantuvo no solo afinidades de tipo literario,

sino también una enorme amistad. Pero, a pesar de ello, y como así lo plantea Lancelot Allahar, Matute coincidió con la estética de esa generación tan solo a medias, y no se le puede vincular de lleno con ella, pues

> aunque el objetivismo sea uno de los rasgos dominantes de la "generación del medio siglo", Matute lo acepta solo parcialmente […]. A diferencia de los seguidores de la escuela behaviorista, que ponen énfasis en "lo externo", ella revela la interioridad de las mentes de sus personajes[14].

De este modo ocurre, por ejemplo, en "La niña que no estaba en ninguna parte", quizá el relato de la obra dotado de una mayor dimensión introspectiva y metafísica, pues su fondo temático es el paso del tiempo y la pérdida de la vitalidad infantil en el camino hacia la vejez, hacia la muerte. Es este el único relato del libro en el que la protagonista no es realmente una niña, sino una anciana, aunque todo gira en torno al recuerdo de su niñez, aprovechando la descripción de una habitación aún llena de objetos de su infancia. Late en el texto la idea de que el paso de una edad a otra supone una especie de muerte interior, pues "en Matute la niñez se refleja como si fuera independiente del resto de la experiencia humana, como una «etapa total y cerrada»"[15]. Esta concepción del desarrollo humano es la que nos permite comprender mejor otros relatos de la obra, como "El niño al que se le murió el amigo", en el que el tránsito de la infancia a la madurez se produce de manera traumática, a partir de un suceso trágico como es la muerte de un amigo. El niño se ve obligado a afrontar el hecho en soledad y sin más recursos que su propia experiencia, ya que su madre se presenta como un ser distante y muy poco sensible. Todo ello hace crecer al niño de una forma prematura, y no solo se va a tratar de una maduración psicológica, sino también representada físicamente. En un solo día, después de asumir definitivamente la muerte de su amigo, el protagonista de la historia llega a la casa ya

14. Willis Lancelot Allahar, *op. cit*., pág. 18.
15. *Ibid*., pág. 22.

con un cuerpo de hombre, una leve pero significativa concesión que de nuevo Matute le hace a la fantasía.

No podemos acabar este trabajo sin tratar, aunque sea a grandes rasgos, algunas cuestiones relacionadas con el estilo y la técnica literaria de Matute. En primer lugar, fijémonos en que todos y cada uno de los textos que componen la obra están relatados en tercera persona por un narrador omnisciente. Este hecho se puede atribuir a una tendencia generalizada entre todos los escritores neorrealistas, que, a pesar de sus innegables intentos de renovación, mantuvieron muchas de las características propias de la escritura realista más tradicional. No obstante, tal y como comenta Lancelot Allahar, aunque es patente el predominio general de la tercera persona en la producción literaria de Matute,

> la obra de la autora fluctúa entre la narración en primera y tercera personas. […] Además, gran parte de las obras contadas en tercera persona conservan huellas del punto de vista del niño o adolescente, con quienes la autora se identifica estrechamente[16].

Otro de los aspectos en los que convendría centrar nuestra atención es en la ausencia total de nombres propios. Los protagonistas de los relatos son niños y niñas sin nombre. En general, el tratamiento que se les da es del tipo: "el/la niño/a que/de…", "el/la hijo/a de…", o empleando otra clase de sintagmas nominales: "la niña fea" o "el negrito de los ojos azules". Solo en "El niño que encontró un violín en el granero" se denomina al protagonista con un apodo: "Zum-zum", aunque en el mismo relato se nos dice que "nadie sabía por qué". Este hecho, unido a la total imprecisión espacio-temporal en la que se desarrollan los acontecimientos de cada uno de los relatos, aporta al conjunto de la obra una condición universalista, pues se aleja de cualquier tipo de situación de carácter local.

Desde el punto de vista genérico, *Los niños tontos* es una obra que presenta cierta complejidad de análisis, pues aunque puede ser

16. *Ibid*., págs. 17-18.

considerada hoy como una colección de microrrelatos, esta es una conclusión a la que debe llegarse después de reflexionar sobre dos aspectos fundamentales: primero, la extensión de los textos y la variabilidad de tamaño existente entre los mismos; y segundo, la posible vinculación de muchos de ellos con el poema en prosa.

Entre el relato más corto de la obra, "El jorobado", y el más largo, "El niño que encontró un violín en el granero", nos encontramos con textos de muy diversas dimensiones, pero que en general se ajustan perfectamente a lo que en la actualidad entendemos por microrrelato. Si bien es cierto que algunos de los textos se sitúan por su extensión entre los límites de lo que en el mundo hispánico serían los microrrelatos más largos y los cuentos más cortos, no nos parece apropiado, por varias razones, establecer aquí esta distinción. Para empezar, hay que tener en cuenta que todavía en la época en que Matute compone *Los niños tontos*, el género se está configurando como tal, es decir, que se encuentra en una fase de conformación aún no definitiva tanto en el plano creativo como en el plano teórico. Lo que hay que valorar de Matute, como de otros autores de la época, es, por tanto, "una voluntad expresa encaminada a la búsqueda de la brevedad"[17], más que la elaboración de microrrelatos en el sentido estricto y contemporáneo del término. Asimismo, y a pesar de que en la actualidad los límites de extensión del microrrelato se han estabilizado, no conviene perder nunca la perspectiva crítica, no solo porque el concepto de brevedad es enormemente subjetivo y está condicionado por los distintos contextos culturales, sino también porque, al mismo tiempo, las rígidas precisiones cuantitativas suelen caer en el absurdo, como demuestra Lagmanovich:

> Si la extensión máxima aceptable para la minificción es –supongamos– de 400 palabras, ¿dejaremos en el corpus un texto de 398, y al mismo tiempo eliminaremos uno perfectamente afín, pero donde la cuenta asciende a 405?[18].

17. David Lagmanovich, *op. cit.*, pág. 240.
18. *Ibid.*, pág. 37.

Se hace evidente que la clasificación genérica de un texto no puede basarse únicamente en el criterio cuantitativo de la extensión, sino que se debe recurrir a otro tipo de razonamientos relacionados con cuestiones mucho más relevantes y de carácter cualitativo, basadas en el análisis de todo el conjunto de rasgos estructurales y estéticos que están más allá de la extensión del texto –aunque condicionados por esta–, y que son, en definitiva, los que nos van a permitir categorizar y definir un texto como microrrelato frente a otros géneros afines, pues, como Fernando Valls opina,

> de la misma manera que no se ha sabido aclarar hasta hoy dónde acaba un cuento y empieza una novela corta y a partir de qué distancia se convierte esta en una novela, tampoco parece haber nadie en condiciones de aclarar cuál es la exacta dimensión de un microrrelato[19].

Con respecto a la relación existente entre muchos de los relatos contenidos en *Los niños tontos* con el poema en prosa, aunque algunos críticos han advertido que estos textos "en muchos casos podrían definirse como estampas en las que predomina su carácter poético"[20], desde nuestro punto de vista en ninguno de ellos este componente lírico se superpone al narrativo. Cabe recordar la diferencia elemental entre estos dos géneros: un microrrelato es un género narrativo, mientras que un poema en prosa, a pesar de no estar escrito en verso, es un género poético. Esto quiere decir que, tal y como defiende Lagmanovich, "son géneros vecinos pero no contiguos. […] Los aleja, en cambio, la valla de la narratividad, aplicable a los microrrelatos pero pocas veces a los poemas"[21]. Si bien resulta indiscutible la tendencia de muchos poemas en prosa a la narración de acontecimientos, así como, a la inversa, la inclinación de muchos microrrelatos hacia el

19. Fernando Valls, "La 'abundancia justa': el microrrelato en España", en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *El cuento en la década de los noventa*, Madrid, Visor, 2001, pág. 644.

20. Epicteto Díaz Navarro y José Ramón González, *op. cit.*, pág. 147.

21. David Lagmanovich, *op. cit.*, pág. 122.

lirismo, lo cierto es que en los relatos de Matute existe una evidente preponderancia de lo narrativo sobre lo lírico y de lo argumental sobre lo descriptivo. Debemos admitir, eso sí, la especial atención que para la elaboración de esta obra Matute prestó al plano de la expresión, cuidando al máximo todos y cada uno de los detalles –cosa que la propia brevedad de los textos le facilitaba– y combinando un lenguaje sencillo y cercano en lo léxico y lo sintáctico con una enorme preocupación por el empleo de la palabra exacta y la creación de imágenes de honda belleza y profunda significación. Pero, en definitiva, podemos afirmar que el hecho de que Matute haya empleado una prosa poética para la composición de sus relatos, no hace de esta obra, ni mucho menos, una colección de poemas en prosa, porque, además, no es ello tampoco una característica exclusiva de *Los niños tontos*, sino que es apreciable también en otras de sus obras.

Como hemos podido comprobar, *Los niños tontos* es una de las colecciones de relatos de Matute en la que los niños salen peor parados. Lejos de ser idealizada, aquí la infancia y sus más preciadas cualidades, como son la inocencia y la imaginación, se ven invadidas por unas circunstancias adversas que se imponen como algo inevitable y letal. A pesar de esta dureza –o gracias a ella–, ya en su momento *Los niños tontos* fue una colección de relatos muy bien acogida por muchos críticos y escritores de la época, como, por ejemplo, Camilo José Cela, quien llegó a aseverar que se trataba del

> libro más importante, en cualquier género, que una mujer haya publicado en España, desde doña Emilia Pardo Bazán. Y una de las más atenazadoras y sintomáticas páginas de nuestra literatura. *Los niños tontos* marcará un impacto firmísimo en las letras españolas[22].

No se equivocó Cela al asegurar la relevancia que la obra de Matute tendría en el futuro, pues el presente ha venido a confirmarlo, consolidando a *Los niños tontos* como una obra capital dentro de la

22. Camilo José Cela, "Un breve librillo ejemplar", *Papeles de Son Armadans*, 16, julio 1957, pág. 108.

historia del microrrelato en la literatura española, historia que aquí reivindicamos, a sabiendas de que el triunfo definitivo del género en nuestro país no depende únicamente del número de sus actuales cultivadores y lectores, hoy por hoy en alza, y de la confianza que en el género depositen las editoriales, sino también, del interés que en él pongan la investigación y la crítica literarias.

TEORÍA DE LA NARRACIÓN BREVE EN ANDRÉS NEUMAN (ESTUDIO NARRATOLÓGICO)

Francisco Álamo Felices
Universidad de Almería

A Filo, mi cuento feliz

1. La obra narrativa de Andrés Neuman[1], tanto en lo que se refiere a su propia praxis autoral como, y a la vez, a la reflexión paralela que realiza de la estructuración técnico-ficcional del cuento y del microrrelato, se ha convertido en una de las aportaciones más interesantes

1. Andrés Neuman (Buenos Aires, 1977), licenciado en Filología Hispánica, está nacionalizado como español y tiene su residencia habitual en Granada. Como narrador (obviamos su, también, destacada faceta poética. *Cfr*., en todo caso, www.andresneuman.com) fue, ya en sus principios literarios, uno de los ganadores del certamen "Los Nuevos de Alfaguara" con el cuento "Vidas con posdata", incluyéndose su relato en el volumen *Otras voces* (1995), publicando, con posterioridad, el libro de cuentos *Pertenecí* (1977). Su primera novela *Bariloche* (1999), finalista del XVII Premio Herralde, fue muy bien acogida y valorada por la crítica; su siguiente obra, *La vida en las ventanas* (2002), llega a finalista del Premio Primavera, en tanto que con su última novela, *Una vez Argentina* (2003), vuelve a ser finalista, de nuevo, del Premio Herralde. Dentro de este campo de la narración, que es el que atendemos nosotros, ha publicado otro volumen de escritos breves, *El que espera* (2000), a continuación, el volumen de relatos titulado *El último minuto* (2001) y el libro de cuentos, *Alumbramiento* (2006). También, dentro de su interés por la reflexión teórica, vio la luz el texto de aforismos y ensayos *El equilibrista* (2005). Es, además, columnista de los diarios *Sur, Ideal* y *El Correo*, destacando, por último, y de manera especial, la coordinación que lleva a cabo del proyecto *Pequeñas resistencias*, una tetralogía sobre el cuento actual escrito en castellano en todo el mundo que está siendo publicada por el editorial *Páginas de Espuma*.

acerca de la narración breve en estos últimos años[2]. Precisemos, ya de entrada, y por nuestra parte, que cualquier aproximación al discurso literario conlleva el planteamiento ineludible de una problemática teórica global. Efectivamente, situar en su preciso contexto histórico-ideológico-mercantil las concepciones architextuales de Neuman y el consiguiente resultado que, en su obra, se emana de sus reflexiones teóricas acerca de la arquitectura compositiva de la narración breve, debe conducirnos, en primer lugar, a enmarcar, de manera somera, cómo se ha concebido el cuento –su escritura y su metatextualidad– desde los años ochenta, aproximadamente, hasta la actualidad en nuestro país, para así contextualizar las reflexiones y la escritura de nuestro autor.

Será a partir, en especial, de los años setenta, tras el fracaso de los postulados social-realistas y la pérdida del apoyo editorialista que los sustentó[3], junto con la irrupción y éxito comercial del denominado *boom* de la literatura hispanoamericana, cuando se configure, digámoslo así, una distinta concepción –adecuación– de la estructura compositivo-argumental del cuento en España a las nuevas circunstancias y exigencias del discurso ideológico dominante (neoliberalismo económico), ya a todos los niveles. El relato breve se convierte en el género por excelencia de la experimentación narrativa y de la fantasía e irrealidad como componentes imprescindibles de la fabulación, desarrollándose un uso especial del lenguaje (desde el mero, e inocuo, juego de alternativas técnicas hasta las más osadas y exhibicionistas alteraciones del orden sintáctico) y del tono y estructuras discursivas composicionales (la descomposición o ruptura de la linealidad temporal –la anacronía como recurso configurador de la diégesis–; el cambio en el *punto de vista* u óptica a partir de la cual son presentados los hechos y la difuminación de la concepción y representación del personaje tradicional, por citar unos ejemplos de técnicas significativos y sintomáticos) que transforman, de manera

2. Roberto Bolaño, *Entre paréntesis*, Barcelona, Anagrama, Alas nuevas tecnologías", *Diario ABC, El Cultural*, 4 de septiembre 2007.

3. Francisco Álamo, *La novela social española. Conformación ideológica, teoría y crítica*, Almería, Universidad, 1996.

medular, la manera de tratar y reflejar la realidad predominante hasta esos momentos.

Fernando Valls sitúa a 1980 como la fecha de inicio de esta novedosa concepción de la escritura cuentística, apoyándose en la aparición de dos libros de relatos, *Mi hermana*, de Cristina Fernández Cubas, y *Largo noviembre de Madrid*, de Juan Eduardo Zúñiga, resaltando el crítico lo que supuso, sobremanera, el texto de la catalana en la reinauguración de la tradición Poe-Cortázar y, sin olvidar por su trascendencia, el impulso que supuso el volver a escribir en este género, por entonces un tanto denostado por las políticas editorialistas y cierta prensa seudo-especializada, y con, además, poca recepción lectora[4].

Esta primera hornada de cuentistas construirán ahora la *historia* (lo que se cuenta) y el *discurso* (cómo se cuenta) de esos relatos, según Valls, de acuerdo con una serie de premisas, más o menos comunes o practicadas, –no se trató, en absoluto, de un devocionario a cumplir–, entre las que destaca la construcción del relato sobre un argumento preciso y neto que suele culminar de forma inesperada; muestrarios de estados de ánimo o de personalidades ora extrañas y desconcertantes, ora patológicas (a lo que puede unirse la inclinación a tratar lo inexplicable y misterioso de la existencia humana); la confirmación y sacralización narrativa del anti-héroe como el protagonista idóneo de las historias escogidas y la justificación de lo contado para introducir la reflexión metaliteraria, concluyendo que

> en los últimos años […] hallamos a menudo cuentos formando parte de novelas o novelas compuestas por unidades narrativas menores, que podrían funcionar como cuentos independientes, trastocándose así las fronteras de los géneros, adquiriendo ambos una nueva dimensión en su unidad y complementariedad[5].

4. Fernando Valls, *Son cuentos. Antología del relato breve español, 1975-1993*, Madrid, Espasa-Calpe, 1996, págs. 12-19.

5. *Ibid.*, págs. 56-65.

Sin embargo, a partir de los años noventa, se empieza a observar cierto retroceso en el uso del experimentalismo anterior, recuperándose, de alguna manera, el canon tradicional del cuento, si por ello entendemos lo siguiente:

> En el cuento, inicio, medio y fin forman una compacta unidad en la que radica su eficacia. La brevedad forma con la intensidad un binomio insociable en el cuento […]. Un cuento no es una novela cercenada; no es una novela a la que se han suprimido los elementos secundarios, personajes marginales, descripciones, disgresiones, etc.; un cuento nace como impresión intensa, y como tal ha de transmitirse. La imaginación creadora del cuento produce una estructura de conjunto referencial compuesta por una sola acción, sin descripciones que rompan el ritmo, el tono y la tensión narrativa; frecuentemente presenta un solo personaje (siempre pocos). El cuento lo es desde el inicio: la estructura de conjunto referencial del cuento se gesta para un cuento porque la intuición o la sensación que lo provoca solo puede ser representada en un cuento. La transmisión de la emoción determina una estructura de conjunto referencial breve e intensa. En este sentido se asemeja al poema, que también es breve para emocionar, y es intenso porque es breve[6].

No obstante, la tendencia mayoritaria de los autores de narraciones breves, a pesar de que, en algunos casos, se compagine con la práctica anterior, debida, no se olvide, a un persistente regusto por los esquemas realistas[7] en la mayoría de los lectores, sigue utilizando

6. Javier Rodríguez Pequeño, *Géneros literarios y mundos posibles*, Madrid, Eneida, 2008, pág. 110.

7. "Pero, al margen del sentido restringido de movimiento artístico epocalmente localizado, en una acepción más amplia, en tanto que modalidad estética general y desde la perspectiva de la comunicación narrativa, el *realismo* plantea la convención de la identidad entre la realidad y el referente, de la igualdad entre el mundo contemporáneo de lo real y el mundo ficcional mimético y verosímil, provocando un efecto estético e intratextual de la realidad: una "novela realista" en general, de cualquier época, sería aquella que siguiera este modelo estético. Esta caracteriza-

fórmulas más cercanas a la hibridación y a la experimentación en un destacado esfuerzo por confeccionar un modelo narrativo más pluridimensional, cosmopolita y multitemático, que Martín Nogales resume de la siguiente manera:

> Y es obligado, en este sentido, referirse a la existencia de cuentos teóricos, líricos y dramáticos escritos por los escritores actuales, en los que destacan esos aspectos por encima del elemento narrativo: unas veces mediante la reducción del cuento a una digresión, es decir, reforzando el elemento ensayístico; otras veces profundizando en fórmulas de síntesis argumental y condensación narrativa, para exaltar la capacidad de sugerencia y evocación del cuento, tan propio de la forma poemática; o manteniendo por parte del narrador una actitud lírica ante la materialidad del relato. Así podemos referirnos a la presencia en la literatura española actual de cuentos líricos, cuentos dramáticos y cuentos teóricos[8].

Así pues, y a modo de síntesis, podemos señalar que la arquitectura conformativa de las narraciones breves en nuestro país, desde los años ochenta, se enmarca dentro de una amplia utilización de formas, recursos, técnicas y lenguajes; también, por la multiplicación de las líneas temáticas (psicologismo, terror, criminalidad, erotismo,

---

ción general y común no obsta la existencia de distintas variedades y modalidades –y grados– de realismo, tanto estéticas como miméticas. Precisamente Darío Villanueva (1992) opone el que llama *realismo formal* de, entre otros, Flaubert y Maupassant, inmanente y formal, caracterizado por un 'autonomismo', por una conciencia de la simultaneidad del mundo construido en la obra y el exterior y la no correspondencia exacta entre ambos y por una convicción de la labor constructiva e imaginativa del autor, y el *realismo genético*, por ejemplo de Zola e incluso en cierto sentido de Lukács, marcado por el 'heteronomismo' que supone que la obra debe reflejar miméticamente el referente externo o realidad que la precede y con la que debe corresponderse. Ambos serían distintos, a su vez, de una tercera fórmula propuesta por Villanueva desde la pragmática y la fenomenología de la recepción, la del *realismo intencional*, que deposita la posibilidad de concebir este desde la cooperación interpretativa del lector", José Rafael Valles y Francisco Álamo, *Diccionario de teoría de la narrativa*, Granada, Alhulia, 2002, pág. 530.

8. José Luis Martín Nogales, "El cuento español actual. Autores y tendencias", *Lucanor,* 11, mayo, 1994, págs. 43-68.

cotidianeidad fantástica, argumentaciones emparentadas con lo inverosímil, reflexiones metaliterarias, etc.) y, por último, por la clara sustitución de la *trama* –en tanto que diseño y estructura, organizada y ordenada, de los acontecimientos de una *historia* o *fábula*– por el exhibicionismo lingüístico y de la difuminación del *personaje* o *actor* como componente básico del texto narrativo, ora como elemento antropomórfico ora dentro de su perspectiva sintáctica (se trataría de los *actantes* y las *figuras* –papeles temáticos– de Greimas, los *agentes/pacientes* de Bremond, las *esferas de acción* de Propp o las *fuerzas narrativas* de Bourneuf-Ouellet si nos atenemos a los modelos tipológicos; se trataría asimismo de nociones que, aisladamente, inciden en ese mismo papel sintáctico –en ocasiones con otras resonancias– como las de *héroe/antihéroe, protagonista/antagonista*, o incluso la de *personaje primario/secundario/terciario* según su relevancia en la acción narrativa –todas ellas ubicadas en el estrato textual de la historia o fábula).

Pero sería falaz un acercamiento a cualquier visión de lo literario sin una obligada atención al aparato editorialista y mercantil que sustenta y mediatiza –condiciona, en suma– cualquier producción artística y, en especial, la literaria. Esta irrupción, actualización y auge del cuento en nuestra reciente literatura va íntimamente ligada a la profusión en la publicación de antologías[9], al necesario, complementario e interrelacionado respaldo crítico[10] que se realiza desde determinadas e "interesadas" revistas especializadas, y, de manera significativa y sintomática, por la creación de nuevas colecciones de cuentos[11] por parte de las editoriales más mediáticas que son las que,

9. Dentro de las antologías pueden destacarse, atendiendo a criterios empíricos de difusión en ejemplares, la de Medardo Fraile, *Cuento español de posguerra* (Cátedra, 1986, 1994); Óscar Barrero, *El cuento español, 1940-1980* (Castalia, 1989); Joseluís González y Pedro de Miguel, *Últimos . Antología de la reciente narrativa breve española* (Hierbaola, 1993), Fernando Valls, *Son cuentos. Antología del relato breve español, 1975-1993*, Madrid, Espasa-Calpe, Austral, 1993, y la de Ángeles Encinar y Anthony Percival, *Cuento español contemporáneo*, Madrid. Cátedra, 1993.

10. *Vid*. Antonio Ortega, "La crítica literaria en la prensa escrita: notas para un análisis", *Ínsula*, 587-588, noviembre-diciembre 1995, págs. 31-33.

11. Pueden citarse, entre otras, Edhasa, que en 1991 inició la colección *Relatos*, dirigida por Marina Mayoral; Ediciones Hierbaola, también ese mismo año, abre

en definitiva, mantienen a los autores de este género permitiendo, por consiguiente, su existencia y distribución en el mercado. Por último, revistas señeras de la crítica literaria nacional como *Ínsula* han dedicado amplios apartados y monografías para el estudio del cuento[12], o bien aparecen otras dedicadas exclusivamente a su tratamiento desde todos los puntos de vista como, por ejemplo, *Lucanor*[13].

En fin, hemos orquestado, a modo de introducción, una rápida y sucinta aproximación histórica a la evolución técnica y formal del cuento en el último cuarto de siglo en España y a su ubicación y funcionamiento dentro del mercado libresco, necesaria en tanto que parámetros orientadores y situacionales y que cerramos desde la fundamental perspectiva analítica que la teoría crítico-literaria, según Alicia Valverde, ha realizado sobre el cuento actual:

> a) Existe una total dependencia de las nociones establecidas por E. A. Poe sobre la brevedad e intensidad desde un punto de vista externo a la obra cuentística sin indagar en lo que deriva y provoca desde un punto de vista intraliterario cada una de ellas, respectivamente; b) El contenido del relato, dada su variedad, ha de estar supeditado a la técnica del escritor, aunque escasean los trabajos que han abordado el estudio de las categorías narrativas con que se construye el cuento literario[14].

2. Expuesta, por tanto, la *semiosfera* (en tanto que espacio semiótico heterogéneo, jerarquizado y dinámico que permite el funcionamiento de los lenguajes, los textos y su significancia) que

---

la suya titulada *La letra pequeña*; Plaza y Janés, edita en 1995 diez volúmenes de cuentos (amor, ciencia-ficción, detectives, eróticos, fantásticos, el mar, de mujeres, de terror y suspense y de viajes), sin obviar las de Anagrama y Alfaguara con su recuperación de clásicos del cuento y de otras narraciones breves.

12. *Cfr*. "El cuento español de hoy", 568, 1994; "El espejo fragmentado. Narrativa española al filo del silencio", 589-590, enero-febrero 1996.

13. *Cfr.* "El cuento en España, 1975-1990", 6 de septiembre de 1991.

14. Alicia Valverde, *Introducción al estudio del cuento literario en España desde la posguerra,* Almería, La Isleta/ Grupo de Investigación "Teoría de la Literatura y Literatura Comparada" de la Universidad de Almería, 2000, pág. 56.

metaboliza la tematología, producción, promoción y distribución de las formas narrativas breves –en especial, el cuento– en nuestra literatura más reciente, es cuando puede intentarse, de manera más coherente y efectiva, una disección al proyecto narrativo –de escritura y de reflexión teórica– que sobre las mismas plantea y efectúa Andrés Neuman.

Siguiendo ese ejercicio de hondo calado reflexivo, necesario y clarificador, a la vez, en la concreción teórica de unas nuevas prácticas discursivas, dentro de la denominada narración breve, que significa especular y argumentar de y sobre el discurso literario y, en nuestro caso, lo que supone el intento de constitución de un texto narrativo –*espacio textual*[15], concepto más correcto, narratológicamente hablando–, con determinadas singularidades, labor que, por lo demás, han acometido destacados novelistas actuales[16], el trabajo teórico de Neuman deviene imprescindible en este proceso moderno del replanteamiento del canon de los géneros literarios. Por consiguiente, la praxis literaria de nuestro autor es inabordable sin su reflexión paralela acerca del mundo ficcional y de sus técnicas representativas en la narración y que, despliega, a modo de "epílogo-estudio", en dos de sus libros de relatos: el denominado "Epílogo-manifiesto: Las mínimas palabras (acerca del microcuento)", en *El que espera*[17], y

15. "Apoyándose en la diferenciación de la significación y el sentido y del texto y del lector, Jenaro Talens y J. M. Company distinguen entre el *espacio textual*, que remite al objeto dado, como lugar portador de la significación objetiva, y el *texto*, relacionado con el receptor, como sentido subjetivo que se otorga a ese lugar y que se constituye diferentemente en cada lectura […]. De los tres posibles espacios textuales –con unos límites precisos de principio y fin, como propuesta abierta a diversas posibilidades de organización y fijación o sin ningún tipo de organización o fijación predeterminada– la 'novela' se inscribiría en el primero de ellos, estaría previamente fijado como espacio textual entre dos límites […]" (Valles y Álamo, *op.cit.*, pág. 351.)

16. Por ejemplo: Carme Riera, "Grandeza y miseria de la epístola", en *El oficio de narrar*, Madrid, Cátedra-Ministerio de Cultura, 1990, págs. 154-158; Luis Mateo Díez, "La novela y la vida", en *El porvenir de la ficción*, Madrid, Caballo Griego para la Poesía, 1992, págs. 21-23; Antonio Muñoz Molina, *La realidad de la ficción*, Sevilla, Renacimiento, 1993.

17. Andrés Neuman, *El que espera*, Barcelona, Anagrama, 2000. (En adelante las citas de esta obra se incluirán en el texto con la abreviatura *EE* y la página).

el que cierra *El último minuto*[18], que titula "Apéndice para curiosos: Variaciones sobre el cuento", y que no deja de ser, pensamos, significativo que aparezcan incrustados –intertextualizados– en un lugar tan poco común como es el propio espacio textual de la narración, para sorpresa del lector "poco informado", si se nos permite la inversión del concepto de Stanley Fish.

En el "Epílogo-manifiesto…", Neuman desarrolla toda una teoría conformativa acerca del *microcuento* o *microrrelato* cuya radical actualidad ya había defendido en una entrevista de prensa[19] en la que afirma que el *microrrelato* viene a ser el género del siglo XXI; y detalla: "Dada su naturaleza radicalmente contemporánea (su velocidad de transmisión, su construcción fragmentaria, su parentesco con el *flash*), la comprensión y valoración de la micronarrativa habrá de crecer pronto". Siendo, pensamos, más discutible la actualización y, sobre todo, la valoración de una forma narrativa de acuerdo con las circunstancias aceleratívas o desaceleratívas del universo comunicativo post-moderno actual, lo que es realmente interesante es el dispositivo ofertado de estructura y de armazón narrativa de lo que Neuman califica como "auténtico subgénero", pues es dicho manifiesto el que produce y construye el grupo de piezas cortas titulado "Miniaturas" que abre el libro *El que espera*.

El proceso más coherente de disección del pensamiento teorético de Neuman debe partir, creemos, desde una primera aproximación, más o menos tipificada, al marco definitorio del *microrrelato*[20],

---

18. Andrés Neuman, *El último minuto,* Madrid, Espasa-Calpe, 2001. (En adelante las citas de esta obra se incluirán en el texto con la abreviatura *UM* y la página).

19. Diario *El Mundo*, suplemento *El cultural*, 14 de noviembre de 2001. *Vid*. Carolina Feu, "Detalles de un mundo bien observado", en www. Andresneuman. com/entrevistas.htm.

20. Sírvanos, al respecto, la precisa caracterización que del mismo realiza Lagmanovich: "Texto narrativo muy breve, destinado a ser leído en forma autónoma, o sea, sin nexos aparentes con textos previos o subsiguientes; si aparece conectado con otros de iguales características, forma el conjunto que se conoce como microrrelatos integrados o ficción integrada. Otros nombres son microcuento, minicuento, cuento en miniatura o minificción [sin embargo, sigue siendo una constante la incontinencia conceptual, apareciendo denominaciones tan cosmopolitas como las si-

para, a continuación, trazar las aportaciones teórico- estructurales, funcionales y de recepción que nuestro autor desgrana en su ejercicio de reflexión del funcionamiento narrativo y de la acotación de las modalidades expresivas de las formas literarias breves. El *microrrelato* tiene dos pilares maestros que sostienen su caracterología discursivo-textual y referencial: la fuerza evocadora y el poder de sugerencia, radicalizando, desde el punto de vista de sus bases técnicas y de construcción, componentes medulares de la narrativa breve y del cuento, tales como la síntesis, la intensidad, la condensación y la capacidad evocadora, emparentándose, en ocasiones, con la potencialidad de la lírica; además, pueden computarse otros constituyentes literarios resaltándose su adscripción a lo onírico, ciertas dosis de ingenio, gracia, una necesaria precisión de las palabras, humor, y perspectiva irónica, entre otros[21].

Las aportaciones de Neuman se condensan y despliegan, como ya apuntábamos, de manera preferencial, en torno a la arquitectura compositiva del discurso narrativo breve para, a continuación, realizar, como punto de partida, un ejercicio comparativo/diferenciador con los elementos formales más intrínsecos del cuento[22], lo cual ya

---

guientes: *minihistorias, cuentines, cuentos cuánticos, nanocuentos, cuentos bonsai,* etc.], aunque esta última denominación, más amplia, suele incluir textos no narrativos. […] [El microrrelato] manifiesta con frecuencia una actitud experimental frente al lenguaje y porque apela a la intertextualidad, la reescritura de temas clásicos o la parodia de los mismos, una visión no convencional del mundo y, en términos generales, una actitud desacralizadota de la institución literaria tradicional" (David Lagmanovich, "Microrrelato", *Quimera (Revista de Literatura), El Alfabeto de los géneros*, nº 263-264, noviembre 2005, pág. 63).

21. *Vid*. José María Merino, www.el pais.com/articulo/semana/microrrelato, 2007.

22. "El cuento es […] una narración sencilla, de corta extensión y de desarrollo generalmente lineal, progresiva o regresivamente, que suele desarrollar una anécdota, cuyo final suele ser sorprendente y, a veces, fuera de la línea narrativa que se ha seguido en el discurso. Tomachevski lo caracteriza frente a la novela por el final inesperado […]. El cuento suele tener pocos personajes y estos asumen, generalmente, un carácter funcional, por lo que no suelen tener una presentación minuciosa, tanto por lo que se refiere a su descripción física, como a su posible estudio psicológico" (María del Carmen Bobes Naves, *La novela*, Madrid, Síntesis, 1993, págs. 40-41).

plantea casi al inicio del "Epílogo-manifiesto…", cuando declara lo siguiente:

> […] concibo el relato breve como una elipsis de su propio desarrollo, como una reducción de sí mismo. La escritura comienza en lo narrado y continúa en sus omisiones, que son las verdaderas decisiones que debe tomar el hacedor de cuentos. El cuento, en este sentido, aspira a una sencillez hermética: es el género que mejor sabe guardar un secreto[23].

Así pues, la tesis de la narrativa breve neumaniana, en todo su alcance, se sostiene bajo las siguientes dos peanas básicas:

a) . Su caracterización textual por la economía discursiva y la condensación de la historia narrativa, fundamentalmente mediante: 1) la singularidad y nuclearización de la acción, eliminando acontecimientos irrelevantes y acciones secundarias; 2) la abreviación y linealidad temporal; 3) la minimización del diseño y configuración espacial; 3) la reducción del número de personajes y de la caracterización actoral, y 4) la preponderancia del modo narrativo frente al diálogo y la descripción.
b) . La utilización, como figura del discurso, de anisocronías como, y en especial, la *elipsis* (o la omisión en el relato de periodos más o menos amplios del tiempo de la historia), cuyo efecto más sobresaliente en el texto narrativo es la aceleración rítmica.

Todo lo cual viene a ser una constante en las articulaciones teóricas que de estos géneros y subgéneros realiza en todas sus manifestaciones Neuman*:*

> Todas las formas breves, más allá de las diferencias técnicas entre el verso y la prosa –que las hay–, entre los recursos narrativos y los recursos líricos, tienen algo que los une, y es la renuncia.

23. Andrés Neuman, *El que espera*, págs. 138-139.

> Todas las formas breves parten de una decisión radical que es todo aquello que tienes que suprimir, recortar, callar. […] Pero a la vez tiene que sugerir todo eso que no dijo[24].

Tracemos, pues, de manera detallada, el plano del edificio que del *microrrelato* nos aporta este autor:

a) Desmantelamiento de la tradicional progresión tripartita (presentación-nudo-desenlace), en el sentido de que el propio discurrir narrativo se ve desenfocado y no queda claro qué es presentación, cuál es el nudo (en tanto que elemento de la estructura lógica de la acción contenido entre el principio y el fin) y si llega a existir un desenlace[25]. Esta ruptura se aprecia, como ahora ejemplificaremos, en la manera en que el autor dispone la figura del *narrador* que, en la obra breve de Neuman, abarca, en su totalidad, las funciones básicas que a aquel le atribuye Genette, a saber: narrativa, organizativa, comunicativa, testimonial e ideológica[26].

Utilizando Neuman, en sus cuentos y microrrelatos, los tres tipos

---

24. Andrés Neuman, entrevista, en http://www.letralia.com/187/entrevistas01.htm

25. Nos encontramos, por consiguiente, ante una puesta en cuestión de la consideración de la denominada *acción narrativa*. Recordemos, por nuestra parte, que "desde una perspectiva semionarrativa, la acción constituye un proceso de desarrollo de una serie de sucesos, actos o acontecimientos narrativos encadenados que se organizan sintagmáticamente en los relatos y que normalmente se organizan y polarizan en torno a la presencia de un *principio* y un *final*; su funcionamiento no es separable tampoco de la presencia de uno o más sujetos implicados de distintas formas en ella (actantes), un tiempo y un espacio donde acaece (momento-lugar) y las transformaciones dadas por el paso de uno a otros estados (cambio de acontecimientos), aparte de la existencia de una serie de mediaciones narrativo-representativas que la reordenan y muestran discursivamente de una determinada manera. La acción narrativa se relaciona, además, con el ritmo o *velocidad* de acaecimiento y transición de los acontecimientos, con la organización de la *tensión* narrativa climática y anticlimática y con la estructura *secuencial* y lógica de la misma, se distingan en esta tres partes –como Aristóteles: principio, medio, fin– o cinco, como otros tratadistas y algunos teóricos recientes […]" (José Rafael Valles y Francisco Álamo, *op.cit.*, pág. 203).

26. Gerard Genette, *Figures, III*, Paris, Seuil. Trad. Barcelona, Lumen, 1991.

de narradores genettianos –*heterodiegético, homodiegético, autodiegético*–[27], será con este último con el que logre, además de una mayor y mejor emotividad, efectividad e intensidad –*cfr*. los casos tratados en las historias tituladas "La convocatoria" de "Miniaturas", y "Hospital", "Madeja" y "Almíbar de cactus" de "Brevedades"–, una más clara disolución del esquema progresivo clásico al que nos referíamos en líneas anteriores.

Presentemos, como demostración, el *comienzo* (presentación) y *finalización* (desenlace) del relato "La convocatoria" ("Miniaturas", *EE,* 22-23) en el que, con claridad, se disipa la linealidad de lo contado:

Comienzo	*"Esta mañana, muy temprano, he conocido a mi futuro hijo"* (*EE,* 22)
Finalización	*"Poco antes de la luz, al despertar, vi cómo el día iba a posarse sobre la ciudad con calma y respeto por los tiempos"* (*EE,* 23)

b) El microcuento entra en mestizaje con el poema en prosa, con la reflexión breve, con el diario íntimo o el apunte, sin dejar a la vez de proponer un nuevo subgénero[28], si bien atravesado de hibridismo, claramente identificable. Es el caso del titulado "Despecho" ("Miniaturas", *EE,* 21): "A Violeta le sobran esos dos kilos que yo necesito para enamorarme de su cuerpo. A mí, en cambio, me sobran siempre esas dos palabras que ella necesitaría dejar de oír para empezar a

27. "Por su situación con respecto a la historia contada, el relator puede ser heterodiegético u homodiegético, según intervengan o no en la historia que cuenta, denominándose autodiegético cuando, además de intervenir, es el personaje principal" (José Rafael Valles Calatrava, *Introducción histórica a las teorías de la narrativa*, Almería, Universidad, pág. 131).

28. La categoría de los subgéneros "[…] depende de la importancia que adquieran los factores semánticos, pragmáticos, estilísticos o formales. Su carácter es adjetivo, parcial, y generalmente su función suele ser temática; poseen una duración más limitada que las categorías anteriores [géneros naturales e históricos], pues están más expuestos a las variaciones del sistema literario y del canon" (Javier Rodríguez Pequeño, *Géneros literarios… op.cit*., pág. 58.

quererme".

c) Será valorado en el futuro, pues contiene los ingredientes de nuestro tiempo: velocidad, condensación y fragmentariedad.

d) Su lectura se asemeja a la de un poema en intensidad y concisión, en su carácter cíclico y su sentido abierto, más un cierto efecto de sorpresa vinculado al de los relatos clásicos, desde Poe (*cfr*. "El caso de Arístides", "Miniaturas"*, EE,* 11).

e) Neuman emparenta y enlaza a este tipo de microrrelato con la tradición hispanoamericana contemporánea de Virgilio Piñera, Juan José Arreola o Augusto Monterroso, y con la catalana de Juan Perucho o Quim Monzó.

Por nuestra parte, desde el punto de vista de la utilización de las estructuras y técnicas narrativas, observamos los siguientes recursos que sobresalen en la configuración de las historias en el libro:

- . Perfecto manejo del *tempo narrativo* para la consecución de finales rasgados, inesperados o sorprendentes, pudiéndose subrayar el tratamiento efectivo que se hace de la *deceleración*, (es decir, esta *ralentización* afecta a aquellas obras o fragmentos narrativos que implican una desaceleración de la acción sin llegar al parón total; así pues, en la ralentización el tiempo de la fábula sufre en el relato una desaceleración o minoración de velocidad, pero no se detiene del todo, a diferencia de la pausa.[29]), que se alcanza con el uso de digresiones ("Olga", en "Brevedades"*, UM,* 78-81), o técnicas temporales retrospectivas como la *analepsis* en el cuento, ya citado, "Madeja").
- . Personajes extraños, no siempre identificables desde los procesos de configuración de la individuación (recordemos, que la caracterización de los personajes es lo que hace de ellos unidades discretas identificables, como apuntábamos, en el universo dietético en el que se mueven y relacionables entre sí y con otros

29. *Vid*. en todo su desarrollo, Francisco Álamo Felices, *El tiempo en la novela*, Almería, Universidad, 2002.

componentes diegéticos[30]., creándose una alarmante alteración e inversión de lo cotidiano; bien, en otros casos, recurriendo a una especie de metamorfosis fragmentada de los seres que nos rodean ("Los otros", en "Brevedades", *UM,* 60-64), o, en otros casos, a la arbitrariedad de nuestro destino y existencia cuando no parece depender de nosotros mismos ("La noticia", en "Brevedades", *UM,* 78-81), llegando, por último, Neuman incluso, a narrar una fantástica y descarnada elaboración del tema del *doble* en "Abstracto, paisaje" ("Brevedades", *UM,* 123-129)[31]

- . No abunda la utilización de la *escena*, o estructura dialogada, que se reduce a los cuentos "Su majestad se consterna" ("Brevedades", *UM,* 117-119) y el anteriormente citado, "Abstracto, paisaje"; practicándose el estilo indirecto en ese relato desquiciador que es "Tornasol" ("Brevedades", *UM,* 53-59) y en "Despacho" ("Miniaturas", *EE,* 21).

Estas narraciones, en conclusión, despliegan una inteligente galería de casos y situaciones que despiertan y arraigan la inquietud –un especial y refinado tratamiento de la técnica narrativa del suspense– en el lector y que, junto al perfeccionismo de su arquitectura técnica, hacen de *El que espera* un libro necesario, frente a la muy extendida candidez amodorrada, en su planteamiento ideológico, para la comprensión del desmantelamiento que de la existencia mediocre e inane actual se recorre en las diversas "esperas" de sus páginas.

La interesante perspectiva teórica de Neuman vuelve a exponerse y matizarse en el denominado "Apéndice para curiosos: Variaciones sobre el cuento" (*UM,* 157-175), que abrocha su siguiente libro

30. *Vid*. Francisco Álamo Felices, "La caracterización del personaje novelesco: perspectivas narratológicas", *Signa (Revista de la Asociación Española de Semiótica)*, 15, 2006, págs. 189-214.

31. Reproducimos la siguiente situación (ibid., pág. 126): "[…] Me presento: soy Julio Fresnedo. El individuo se enderezó la corbata y me miró. Yo también. Entonces volví a observar su rostro y comprendí: me era familiar porque tenía los ojos como yo, una nariz igual a la mía, el pelo de mi mismo color. Él sonrió: mis dientes".

de relatos titulado *El último minuto*[32] y que, en esta exposición, se estructura en cuatro apartados: I. Dodecálago de un cuentista (págs. 157-159); II. El cuento de los géneros (págs. 159-164); III. Técnica del minuto y otros procedimientos (págs. 164-170) y IV. Homenaje al secreto (págs. 170-175).

Tras realizar como una *poética* del cuento en esas doce variaciones iniciales que pueden ser consideradas en tanto que síntesis personal del autor, pasa en el apartado II a una reconsideración del relato breve en cuanto género, del que puede desgranarse el siguiente resumen:

a) . Inexistencia del género puro y tendencia, más que a la hibridación, hacia la disolución de esos géneros entendidos como objetos definidos y ya sacralizados.
b) . Permanencia de los procedimientos.
c) . Emparenta lo lírico (su pretendida *esencia*) con la cuentística (transvase de la lírica a la narrativa y viceversa) o la narratividad, que defiende con una serie de ejemplos.
d) . Teoriza y ejemplifica acerca de la vigencia actual de un "multigénero", la micronarrativa, las misceláneas, el minimalismo, la llamada *ficción-zoom*, etc.

De nuevo, resaltamos el apartado II, dedicado a técnicas y procedimientos, pues continúa siendo, para este volumen de relatos –y como en el libro anterior–, el armazón o esqueleto de la praxis discursiva que desarrolla en las historias que teje en dichas páginas. Neuman vuelve a teorizar sobre una serie de variantes procedimentales que considera radiales conjugar para obtener de la narración corta los más efectivos y precisos resultados posibles. Aborda, en primera instancia, la cuestión del *tiempo narrativo* que él lo ajusta como el tipo de secuencia temporal que tendrán los cuentos, así como su particular concepción del fenómeno temporal denominado *ralentí*, señalando lo siguiente: "Simplificando, en muchas ocasiones me interesa contar el *último minuto* de mis cuentos o, como variante, contarlos *hasta* su

32. Andrés Neuman, *El último minuto*, Madrid, Espasa-Calpe, 2001.

último minuto. Congelar, retener, explicarme ese momento de crisis antes del abismo" (Apéndice para curiosos…, pág. 160).

De manera habitual, un número elevado de sus historias es fiel al esquema tripartito, que detallamos a continuación, y cuyas tres partes son manejadas por Neuman con virtuosismo, consiguiendo, desde el punto de vista narratológico, los efectos planteados de reducción de la velocidad narrativa (e, incluso, la tendencia a una total *deceleración* recurriendo a todos los movimientos que regulan el ritmo de la diégesis: *elipsis, sumario, escena, pausa* y *digresión reflexiva*) en las dos primeras partes del libro, en tanto que, en la tercera parte, se practica, por el contrario, la *aceleración* con finales inesperados o abiertos que no siempre aclaran la situación desarrollada. Sírvanos, de ejemplo, el relato titulado "La bañera" (*UM,* 31-33):

COMIENZO/ INICIO	DESARROLLO TRAMA	FINAL
Ritmo variable	Deceleración	Aceleración
"Mi abuelo se quitaba prenda a prenda hasta quedar desnudo. […] Se detuvo un momento, con las zapatillas de lana colgando de los dedos índices, y luego decidió sacarlas al pasillo. Entonces trabó por dentro la puerta."	*"Acudían a su memoria episodios lejanos: un niño en pantalones cortos sobre una bicicleta, repartiendo el pan; […] la pequeña biblioteca que un erguido muchacho consultaba día y noche […]; un funeral desierto […]; una casa distinta […]; una boda; otra boda; el consultorio de una clínica […] un sobre rectangular escrito a mano, en tinta azul, sobre la mesa de la sala […]".*	*"Entonces sí, apretó de nuevo los labios y los párpados, se reclinó de espaldas hasta sentir el mármol y mi abuelo dejó de ser mi abuelo".*

Más adelante, remarca la suavidad del *montaje* de cualquier relato y su reafirmación de que "el cuento contemporáneo es, muchas veces, una metáfora concreta en la que se conjugan visualidad y simbolismo" (*UM,* 167), tal y como se refleja en la narración "El último poema de Piotr Czerny" (*UM,* 57-61).

Otros elementos que considera pertinentes son el *punto de vista* y la consideración del *personaje*. Del primero escribe que "la elección del punto de vista narrativo nos lleva directamente a la selección de la información, y al recurso de la elipsis" (*UM,* 167), en tanto que el muestrario de personajes de estos treinta relatos solo alcanzan su comprensión, alcance, intencionalidad, más el prurito de desconcierto que nos embarga al final, con la operación/cooperación lectora, dado que la quiebra argumental y el final abierto vienen a caracterizarlos (*cfr*., de modo paradigmático, el juego de equivocaciones a lo Quim Monzó expuestos en "Tú no eres quién", *UM,* 63-70). Considera, a continuación, a los *finales* como el mayor arte de un cuentista, los cuales deben basarse "atendiendo al pulso, la frecuencia y la velocidad de sus últimas líneas" (*UM,* 169), a lo que se sumaría el efecto que produce la estrategia literaria de la no resolución que Neuman demuestra ejemplarmente en "Primera luz" (*UM,* 35-37), "Mi otro nombre" (*UM,* 77-80) o "*Pas de deux*" (*UM,* 81-82). Como conclusión, en el apartado IV, vuelve a resaltar las diversas estrategias que hacen del cuento y de la *micronarrativa* las formas narrativas más adecuadas para experimentar acerca de la invisibilidad del argumento y sobre la demora o la interrupción en la fábula que lo cuenta.

En resumidas cuentas, la aportación teórica que realiza Andrés Neuman del cuento y del *microrrelato* y su vigorosa y paralela plasmación textual como fabulador, debe conducirnos a un encuentro inexcusado y necesario con su obra en lo que tiene de reflexión e invitación a descubrir en sus relatos una pasmosa y desequilibradora disección de la anormalidad que subyace en nuestra supuesta equilibrada e inalterable cotidianeidad.

LA ESTRUCTURA COMO MICRORRELATO EN "MICROEPOPEYA" DE ÁLVARO TATO

Javier Alonso Prieto
Universidad de Valladolid

Fuera de género

Para algunos quizás "Microepopeya"[1] de Álvaro Tato (Madrid, 1978) pueda parecer un intruso en este congreso, por eso dedicaré el comienzo de mi intervención a justificar mi elección. Ya sé que la constante referencia a la postmodernidad o a sus gurús no es más que una impostura, y no seré yo quien traiga en estas breves líneas citas tan efectistas como superfluas de Derrida o Foucault, pero sí que me parece necesario caracterizar la obra que he escogido como específicamente postmoderna. Su adscripción no es pues simplemente histórica, ni se encuentra vagamente imbuida por el espíritu de su tiempo, sino que está cimentada según cierto protocolo que iremos detallando.

La ambigüedad genérica, o quizás sea más apropiado hablar de promiscuidad, es el primer rasgo que nos salta a la vista. Una característica de la literatura contemporánea que sin embargo no ha suscitado la atención de una crítica que sigue en su rol de Aquiles tras la tortuga. A este respecto me parecen esclarecedoras las siguientes citas del teórico francés Jean-Marie Schaeffer[2]**:**

1. Álvaro Tato, *Libro de Uroboros*, Hiperión, Madrid, 2000, pág. 30.

2. Jean-Marie Schaeffer, "Les genres littéraires, d'hier à aujourd'hui", en Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat, *L'éclatement des genres au XXe siècle*, Presses de la Sorbonne nouvelle, Paris, 2001.

> la question de l'éclatement des genres y était en général vue sous l'angle du mélange des genres, de la citation générique ou de la déconstruction ironique, autant des notions directement empruntées à la théorie artistique de la postmodernité [3].
>
> aboutir à un questionnement qui n'est ni celui d'un éclatement des normes, ni celui d'une dispersion subjectiviste des forces créatrices, mais plutôt celui de la déconstruction d'un (supposé) appareil de pouvoir[4].

Son afirmaciones atribuibles a "Microepopeya", y ello no le restará singularidad sino que facilitará su comprensión. La escritura de Álvaro Tato es pues un ataque contra la literatura establecida, es uno de esos poetas que infringe una mutación constante exigiendo un lector igual de vivo que pueda seguir las referencias cruzadas y los guiños multidisciplinares. Como lectores debemos acompasarnos a esas corrientes gracias al aparato teórico que reclama ser exprimido. No creo que seamos capaces de desvestirnos del manto de la postmodernidad cuando el muy raído de la modernidad todavía cubre las espaldas de muchos.

Pero veamos hasta que punto participa Álvaro Tato de tal crisol genérico. Lo que se encuentra el lector en esa página treinta es lo siguiente:

> I
> Zarpó.
> II
> Le despidieron.

3. *Ibid.*, pág. 11 "el tema del estallido de géneros era visto generalmente desde la perspectiva de mezcla de géneros, la citación genérica o la deconstrucción irónica, todas ellas nociones prestadas directamente de la teoría artística de la postmodernidad" (la traducción es mía).

4. *Ibid.*, pág. 13 "llegar a un cuestionamiento que no es ni el de un estallido de las normas, ni el de una dispersión subjetivista de las fuerzas creadoras, sino más bien el de la deconstrucción de un (supuesto) aparato de poder" (la traducción es mía).

III
Mató a un monstruo marino.
IV
Llegó al país del mago.
V
Resolvió tres enigmas.
VI
Mató al mago.
VII
Volvió.
VIII
Casó con bella.

Según el contexto situacional nos encontramos con un poema incluido en *Libro de Uroboros*, publicado en 2000 al igual que su otro poemario *Hexateuco*[5], ambos ganadores de sendos premios que le sirvieron para debutar por partida doble a tan temprana edad. *Libro de Uroboros* comenzará con una extensa cita de Borges y Guerrero para explicar su título:

> Heráclito había dicho que en una circunferencia el principio y el fin son un solo punto. Un amuleto griego del siglo III conservado en el Museo Británico nos da la imagen que mejor puede ilustrar esta infinitud: la serpiente que se muerde la cola o, como bellamente dirá Martínez Estrada, 'que empieza al fin de su cola'. Uroboros (el que se devora la cola) es el nombre técnico de este monstruo, que luego prodigaron los alquimistas. (J.L. Borges, M. Guerrero, *El libro de los seres imaginarios*)

La circunferencia estructurará todo el libro, en el que, a modo de ejercicio de estilo, desarrollará ese motivo para explorar a fondo la épica, mezclando tradición y modernidad, referencias cultas y populares, como reivindicación poética de riesgo. Es precisamente el riesgo lo que presenta a Álvaro Tato como uno de los desafíos más originales en el panorama lírico en castellano tanto para el poeta como para el lector.

5. Álvaro Tato, *Hexateuco*, Visor, Madrid, 2000.

Con este poema la combinación entre tradición y modernidad[6] logra una cota muy alta que nos obliga a diferenciar el nivel semántico del sintáctico, obteniendo así una doble pertenencia genérica: con el primer plano como perspectiva no podemos pensar "Microepopeya" sino como subgénero narrativo, microrrelato en este caso compuesto de ocho acciones escritas en pretérito perfecto simple. En cambio, sintácticamente nos enfrentamos a un poema enunciado como si de un esquema formalista de Propp se tratara. "Microepopeya" rompe el horizonte de expectativas genérico; simplificando y buscando la protección del grupo es un microrrelato, aunque cada una de sus partes pueda ser considerada como verso. Lo que hemos de leer es entonces un texto raro, incómodo para muchos, incomprendido como género, pero que busca dejar huella con esos choques que provoca. La historia de la literatura no se puede entender sin esos textos fronterizos que no se supo donde encuadrar. Son ellos los que maduran los géneros según Jean-Marie Schaeffer:

> Así la evolución de la literatura se explica por la supervivencia de las innovaciones literarias más adaptadas, por la extinción de las formas inadaptadas, por la lucha entre formas parecidas[7].

La liricidad de "Microepopeya" no viene indicada solo por el continente, sino que la fragmentación del texto en funciones se asemeja a la versificación, acentuándose el carácter lírico gracias a los números romanos que encabezan cada función, marcando el *tempo* de la dicción. Pese a esto "Microepopeya" puja por salir del cajón de la lírica e incluirse en el de la narrativa. No estamos defendiendo aquí la permeabilidad entre dos grandes estructuras que son para el teórico

6. La primera vez que leí "Microepopeya" fue en la antología de lírica *Orfeo XXI. Poesía española contemporánea y tradición clásica* (Pedro Conde Parrado y Javier García Rodríguez (eds.), Cátedra Miguel Delibres y Llibros del Pexe, 2005) donde sin duda se pretendía señalar que la innovación poética ha de llevar pareja una revisitación de la tradición. Y esa es una de las virtudes que Álvaro Tato deja traslucir en sus comienzos.

7. Jean-Marie Schaeffer, *¿Qué es un género literario?,* Madrid, Akal, 2006, pág. 38.

la narrativa y la lírica, sino confirmar la proximidad que siempre se le ha concedido al subgénero cuento con respecto a la poesía. Me distancio pues de la posición que el teórico del microrrelato David Lagmanovich defiende cuando niega la transgenericidad en los relatos mínimos debido al desarrollo narrativo que encierran aunque a veces sea casi imperceptible. No rechazo esa narratividad, de hecho la reconozco en "Microepopeya" y me parece una condición necesaria de los microrrelatos; sí discuto en cambio el hermetismo de los géneros narrativos.[8] Disiento, pues olvida que en el origen histórico de la novela está la epopeya, género puente por excelencia entre la lírica y la narrativa; así como que el microrrelato también engancha con la poesía, sirva el texto que nos ocupa como ejemplo.

Marco genérico del microrrelato

No me corresponde establecer una caracterización del microrrelato como subgénero narrativo, pero sí considero pertinente hacer un repaso somero de aquellos rasgos que otros han señalado en él y que sirven a mi propósito de defender la pertenencia de "Microepopeya" a dicha categoría. Casi todos los teóricos coinciden en que, aunque se pueden encontrar antecedentes de los microrrelatos, la práctica contemporánea es diferente y singular en cuanto a la fuerza que ha adquirido y la acogida que ha tenido tanto entre los autores como entre los lectores.

La brevedad, la concisión o su carácter proteico son los rasgos más evidentes, aunque luego los textos sean más o menos extensos, todos han de ser mínimos. De esta base se siguen la mayoría del resto de las condiciones. Empecemos con Lagmanovich, quién en *El microrrelato* parece vislumbrar concretamente el texto que nos ocupa: "Este conjunto de rasgos puede hacer pensar a muchos lectores que los escritos en cuestión no son cuentos, sino algo así como esquemas

8. "El microrrelato forma parte de un *continuum* que abarcaría –de mayor a menor- el ciclo novelísitico, la novela, la *nouvelle* (novela corta), el cuento y el microrrelato mismo. Tal es la escala básica de la narratividad." David Lagmanovich, *El microrrelato. Teoría e historia,* Palencia, Menoscuarto, 2006, pág. 31.

para cuentos posibles"[9]. Ahí entra Álvaro Tato, aunque en su caso no es un cuento futuro, sino que simula ser una epopeya pasada. Las narraciones hiperbreves son entonces como árboles deshojados, y esa falta la compensan rodeándose de la potencialidad del silencio, compañero también de la poesía.

El mismo Lagmanovich unas páginas antes nos da otra pincelada de cómo se constituyen las minificciones: "Tampoco era inusual que estos nuevos textos, a pesar de sus escasas dimensiones, afrontaran la tarea de reescribir o volver a contar viejas historias, leyendas o episodios clásicos"[10]. Este aspecto que señala, la referencialidad de "Microepopeya" casa perfectamente y es identificable con el grupo de microrrelatos llamados por Laura Pollastri de "*reescritura y parodia*"[11], aquellos que se sirven de un texto referente para mirarse en él. Ellos dan la impresión de ser contados por segunda vez y obligan al lector a conocer el primero para poder comprenderlo.

No gozaremos aquí de lo inesperado o del guiño cómico final que son otros rasgos normalmente atribuibles al microrrelato, pues en su totalidad ya es inesperado y una *boutade*. Creo entonces que ya todos coincidiremos en que "Microepopeya" ha de ir junto a los microrrelatos. Así que pasemos a ver cómo se sirve de Propp para ello.

El prisma proppiano

El poema sirve de síntesis de una epopeya –ocho versos contienen toda la trama– y para ello entra en liza otro género distinto: el ensayo. Un ensayo de teoría de la literatura, *Morfología del cuento*[12] del formalista Vladimir Propp publicado originalmente en ruso en 1928. En él propone que todo cuento puede reducirse a una serie de funciones que compilará y explicitará. Si hacemos caso a las treinta y un funciones que menciona, podemos encontrar las correspondientes

9. *Ibid*., pág. 13.

10. *Ibid*., pág. 11.

11. Laura Pollastri, *En el límite de la palabra. Antología del microrrelato argentino contemporáneo,* Palencia, Menoscuarto, 2007, pág. 26.

12. Vladimir Propp, *Morfología del cuento,* Madrid, Fundamentos, 1972.

a los ocho pasos de la singladura que crea Álvaro Tato. No es una equivalencia perfecta, tampoco pasa nada porque no lo sea; es más, quizás el romper las reglas del esquema le sirve para acentuar la autonomía de su creación. Veamos línea por línea la adecuación a las categorías formalistas:

> I Zarpó: *XI El héroe se va de su casa*.
>
> II Le despidieron: es una ampliación de la anterior. Propp no la recoge como función. Podríamos considerarlo un añadido con intenciones literarias que aporta cercanía.
>
> III Mató a un monstruo marino: *XVIII El agresor es vencido*. Esta anticipación sería una marca propia de la épica, que a diferencia del cuento tradicional, puede anteceder la violencia al enfrentamiento. También caracterizaría la dificultad del hacerse a la mar.
>
> IV Llegó al país del mago: *XII El héroe sufre una prueba, un cuestionario, un ataque, etc., que le preparan para la recepción de un objeto o de un auxiliar mágico*.
>
> V Resolvió tres enigmas: *XIII El héroe reacciona ante las acciones del futuro donante*.
>
> VI Mató al mago: *XVIII* (de nuevo) *El agresor es vencido*.
>
> VII Volvió: *XX El héroe regresa*.
>
> VIII Casó con bella: *XXXI El héroe se casa y asciende al trono*.

Aunque examinaremos más de cerca la función paródica del esquema morfológico de Propp, podemos señalar, sin embargo, ciertas singularidades acerca de esta disposición. Poéticamente la estrategia es transformar una literatura de segundo grado, como son las funciones diagnosticadas, en elementos literarios en sí. Para ello Tato se tomará ciertas licencias. La primera es el cambio de persona verbal en la función número II, ya que el héroe no es artífice sino receptor de la despedida, posibilidad que no contemplaba Propp y que no contiene ninguna función. El significado de esta podemos encontrarlo en su variedad genérica: estamos ante una epopeya y no un cuento de hadas. La epopeya recoge el espíritu de una colectividad, por lo que parece plausible que un plural indeterminado despida y anime al héroe que les va a representar. Otra disonancia es el enfrentamiento

inmediato que tenemos en III; también podemos relacionarlo con la épica y su carácter belicoso, que aquí querría resaltar el autor. Esto se podría ver refrendado por la siguiente muerte que acomete contra un benefactor, que según el estudio de Propp sería innecesaria, una vez superada exitosamente la prueba a la que se enfrenta el héroe.

La estructura de Propp se acomoda a la elección de Álvaro Tato por mantener con sus funciones el desarrollo narrativo de todo relato, la reducción a ocho acciones no nos impide disfrutar de toda la historia, su condensación la potencia poéticamente, coqueteando descaradamente con la lírica. Esta reivindicación literaria de una estructura formal puede encontrar su culmen en la última frase, con la elipsis de la forma pronominal y la presentación nominalizada del adjetivo.

La crítica incisiva hacia la épica está presente en todo el *Libro de Uroboros*, pero en "Microepopeya" podemos entenderla como rebajamiento de la epopeya a un cuento infantil, que lejos de trascender el *Volkgeist* lo único que contiene es una combinación de un número finito de funciones.

Reescritura paródica

En 1985, *A theory of Parody: The teachings of Twentieth Century Art Forms* de Linda Hutcheon, nos convencía de que la literatura del siglo XX estaba marcada por el uso de la parodia, ya fuera formalmente o temáticamente. Con el siglo XXI ya en marcha vemos que no se ha agotado. La parodia es una práctica intertextual en la que se realiza un juego de espejos del que no sabemos cómo saldrá el hipotexto que involuntariamente se enfrenta a tal experimento. Para que se produzca tal relación tiene que haber por parte del texto especular una consideración de canonizado hacia la obra que persigue refractar: en unos casos la pertenencia al canon será un *a priori* que el nuevo texto pretende homenajear o burlar; en otros ejemplos la existencia de una réplica será un argumento que aúpe al texto parodiado. En cualquier caso la parodia denuncia, exige un nuevo horizonte ideológico, la transvaloración que emprende conlleva una ruptura del género.

Aunque hayamos recogido la categoría de L. Pellestri como título, no pensamos que sea exclusiva de los microrrelatos, de hecho la parodia es una de las razones del estallido de los géneros en el siglo XX, por lo que no puede considerarse inserta en una parcela. La parodia no imita solo géneros sino formas, temas, léxicos; es pues un tópico compositivo que transciende los géneros. Coincido con Túa Blesa cuando dice que "la escritura paródica hunde la pluma en el centro de lo literario"[13]. Es una crítica, la única que aceptan los poetas, la que no lo hace literariamente sino que es literatura en sí. Crítica e historia literaria inscritas en el artificio literario, la parodia se ve definida tanto por la intencionalidad del emisor como por la del receptor, impone la dialogía y la polifonía según, M. Bajtin.

A lo largo de su producción Genette ha examinado la parodia literaria, y en *Palimpsestos* encontraremos este argumento en pro de los textos mínimos como paródicos: "todo enunciado breve, notorio y característico está naturalmente abocado a la parodia"[14]. En el caso de "Microepopeya" tendrá dos trayectorias divergentes y muy diferentes. Una diana evidente en el título y que es apuntalada durante todo el poemario: la épica. Inserto en la tercera parte del libro titulada "De re epica", juego de palabras que hace mención a la intención de actualizar la épica en la lírica contemporánea desde una perspectiva paródica. Este ejercicio exhaustivo, formalmente impecable, que disfruta fríamente del riesgo que enfrenta verso a verso, realiza un *tour de force* imprevisto y muestra que el camino que ha de emprender la literatura postmoderna tiene que hacerlo de mano de la teoría. Lo consigue aplicando *Morfología del cuento* de Vladimir Propp a una epopeya imaginada como campo de cultivo donde Álvaro Tato recogerá ocho funciones que se desprenden autónomamente del esquema formalista configurando un microrrelato, disfrazado de poema. La parodia ha acertado en la nueva diana, y

13. Túa Blesa, "Parodia: literatura", en *La parodia. El viaje imaginario. Actas del IX simposio de la Sociedad española de Literatura general y comparada*, Zaragoza, 1994, pág. 58.

14. Gerard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989, pág 50.

en este caso distingue como literario al esquema proppiano que le sirve para crear una "Microepopeya". La traslación de un análisis semiótico genérico es una reivindicación teórica paródica hacia la epopeya, que se supera a sí misma al ser considerada también como microrrelato en ese inequívoco título. La epopeya queda rebajada a cuento de hadas, la estructura de Propp se redefine como microrrelato y todo ello mantenido narrativamente por ocho verbos en pretérito perfecto simple.

La parodia queda consumada cuando el lector se encuentra frente a los números romanos que anteceden cada verso encarnando la intención del autor. Que la parodia es una característica constitutiva del microrrelato ya lo hemos recordado más arriba ahora hemos visto como "Microepopeya" ha resuelto exitosamente semejante tarea.

"LOCURAS DE CADA DÍA". LOS MICRORRELATOS DE JOSÉ HERRERA PETERE EN LA REVISTA *ROMANCE*

Mario Martín Gijón
Universidad Masaryk de Brno (Rep. Checa)

El auge del interés por el microrrelato ha favorecido la recuperación de textos literarios que, en el momento de su aparición, se vieron perjudicados por la dificultad de su adscripción a ningún género conocido, y que ahora reconocemos como primigenias microficciones; por ejemplo los "cuentos largos" de Juan Ramón Jiménez o los "disparates" de Ramón Gómez de la Serna. Sin alcanzar el nivel de estos dos autores, creo que en los primeros pasos de la andadura del microrrelato, cabe incluir el nombre de José Herrera Petere, por sus "locuras de cada día" publicadas en la revista *Romance* a lo largo del año de 1940.

Entre los escritores españoles republicanos exiliados en México, Herrera Petere ocupó inicialmente una posición importante. Empleado en la Editorial Séneca, sería colaborador habitual de publicaciones como *Letras de México, El Hijo Pródigo, Revista de Guatemala* o *Cabalgata*[1]. Entre estas iniciativas, es especialmente importante su participación en la revista *Romance*, de cuya redacción formó parte.

1. Para más información sobre la obra literaria de Herrera Petere en México, *cfr*. Mario Martín Gijón, "El campo literario del exilio y su integración en los países de acogida. Una propuesta metodológica aplicada a la obra de José Herrera Petere en su exilio mexicano", en José Ángel Ascunce (dir.), *El exilio. Debate para la historia y la cultura*, San Sebastián, Saturrarán, 2008, págs. 149-166.

Desde el primer número de *Romance*, Herrera Petere se hizo cargo de una sección fija que aparecía en la página 21 de la revista y que estaba titulada "Locuras de cada día". La sección solía estar compuesta por cuatro textos breves, a cada uno de los cuales acompañaba una ilustración de Miguel Prieto que ocupaba un espacio similar[2].

En esta sección, Herrera Petere recuperó la disposición lúdica que, por su adopción del compromiso y las circunstancias de la guerra civil, se había visto inducido a reprimir. Esta disposición, reconvertida hacia la sátira en *La parturienta* y, de una manera diferente en las columnas "Anteojo de campaña" y "Catalejo de montaña" que escribió en los periódicos del frente, vuelve a la modalidad intrascendente e ingeniosa que caracterizaba sus primeros escritos. En un texto que escribió como "declaración de propósitos" para la sección de "Locuras de cada día", a pesar de no publicarse finalmente, puede verse el fin que perseguía el autor:

> Como voceros irresponsables, como verdaderos locos que creyesen sinceramente que el suelo arde, se suben a veces por nuestra sangre, unos gritos escandalosos de lo irracional. Estos gritos, estos demonios, están sueltos por las calles, por las plazas, por los salones, por los jardines románticos. Cualquiera puede cogerlos como quien coge una pulga. A cualquiera pueden subírseles por el borde de los pantalones, hasta meterse en su sangre, en su cerebro. Después florecen en dichos, en hechos, en miradas, en conversaciones, en interrogaciones, en anhelos. Todos los días, a todas horas hay millares de ejemplos de esto.

2. Estas ilustraciones entablan una relación de cotextualidad, glosándolo en su lenguaje artístico. Miguel Prieto mediante la disposición de las ilustraciones conseguía hacerlas aparecer no en posición subordinada al texto, sino en un nivel de igualdad. Así, las imágenes "se integran a las manchas tipográficas en lugar de apartarse como huecos o en secciones especiales" y con ello "la distribución de las fotografías y las viñetas genera un discurso paralelo del mismo valor informativo que el material escrito", resultando con ello un llamativo apoyo interpretativo para los microrrelatos de Petere. *Cfr. Miguel Prieto, diseño gráfico*, México, Conaculta, 2000, págs. 33-34.

A veces estos gritos, estos demonios, movilizan una escuadra, otras veces visitan de etiqueta a un príncipe, otras hacen comprar un animal salvaje a una alta figura de la política o la moral.

A veces estos demonios, hacen quedar en ridículo y el monstruoso "caracol de la idiotez", como diría Lautreamont, nos mancha con su baba, anega de saliva todo el ambiente.

Ustedes mismos si hacen memoria, recordarán estos instantes, estas desagradables muertes chiquitas de la locura. Es la delirante diosa amarilla que rompe los velos de la conciencia y asoma su cabeza y sus ojos fijos por donde no debe.

En esta sección nos proponemos presentar algunos casos de estos[3].

Esta declaración de propósitos, con su insistencia en lo irracional y patológico, recuerda al que llevara a Gómez de la Serna a escribir sus *Disparates*, que pretendían captar "los cuadros de pesadilla que tienen la particularidad de proyectarse en nosotros en momentos lúcidos"[4].

En esta columna de "Locuras de cada día" Herrera Petere publicará unos textos que, más que "pequeños pensamientos jocosos", como los llama Férriz Roure[5], cabe calificar en su mayoría como microrrelatos, como puede comprobarse desde un punto de vista narratológico. Si, según Genette, un relato es "un enunciado narrativo que asume la relación de un acontecimiento o de una serie de acontecimientos"[6], en

3. *Cfr*. José Herrera Petere, *Obras Completas*. *Narrativa II*, Mario Martín Gijón (ed.), Guadalajara, Diputación de Guadalajara - Junta de Castilla-La Mancha, 2009. (En adelante las citas de esta obra se incluirán en el texto con la abreviatura *LC* y la página).

4. Ramón Gómez de la Serna, *Obras completas*, volumen V, Ioana Zlotescu (ed.), Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1999, pág. 443.

5. Teresa Férriz Roure, *Romance, una revista del exilio en México*, Sada, Ediciós do Castro, 2003, pág. 38.

6. "*[R]écit* désigne l'énoncé narratif, le discours oral ou écrit qui assume la relation d'un événement ou d'une série d'événements", Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1971, pág. 71. Una definición alternativa es la propuesta por Gerald Prince: "narrative is the representation of *at least two* real or fictive events or situations in a time sequence, neither of which presupposes or entails the other". Ger-

las "locuras" aparecidas en *Romance*, salvo muy escasas excepciones se narra una historia, unos acontecimientos ficticios encadenados con un desenlace, reducida esta narración a la máxima economía narrativa, por mor del espacio mínimo que han de ocupar.

Como es bien sabido, David Lagmanovich distingue entre microtextos, microficciones y microrrelatos. Así dentro de los microtextos, las microficciones son "microtextos que surgen como obras de ficción" y dentro de las microficciones, puede hablarse de microrrelatos en los casos de "minificción cuyo rasgo predominante es la narratividad"[7]. Lagmanovich postula "tres características básicas del microrrelato: la brevedad, la narratividad y la ficcionalidad"[8], condiciones cumplidas por la gran mayoría de las "locuras" escritas por Petere.

De la mayor parte de estos textos puede extraerse una "historia" expresada mediante el acto de la "narración" y fijada en una forma que podemos calificar de (micro)relato. En la mayoría de estos, el título juega un papel decisivo, actuando como macro-proposición que desarrollará el microrrelato, convertido así en relato a tesis[9]. Así, en la "locura" titulada "Firmeza de carácter" se incluyen dos microrrelatos diferentes. Fijémonos en el segundo, de extrema brevedad:

> Una señorita llamada Pepita tenía un novio llamado Pozo. Como un día llegó a sus oídos que a la madre de su novio no le parecía del todo bien esta boda, a pesar de las protestas y las lágrimas de Pozo rompió con él y todavía permanece soltera. Pero había dado al mundo un impresionante ejemplo de dignidad y fir-

---

ald Prince, *Narratology. The Form and Functioning of Narrative*, Berlin, Walter de Gruyter, 1982, pág. 4.

7. David Lagmanovich, *El microrrelato. Teoría e historia*, Palencia, Menoscuarto, 2006, págs. 25-26.

8. David Lagmanovich, "En el territorio de los microtextos", en *El microrrelato en España: Tradición y presente, Ínsula*, 741 (septiembre 2008), pág. 5.

9. Esta importancia destacada del título en los microrrelatos ha sido varias veces señalada. Por ejemplo, Fernando Valls apunta: "Dada su brevedad extrema, el título adquiere un protagonismo superior que en la mayoría de los géneros literarios". Fernando Valls, "Sobre el microrrelato: Otra Filosofía de la composición", en Teresa Gómez Trueba (ed.), *Mundos mínimos. El microrrelato en la literatura española contemporánea*, Gijón, Cátedra Miguel Delibes/Llibros del Pexe, 2007, pág. 120.

meza de carácter (*LC*, 188).

El género del microrrelato es propenso a apoyarse en un intertexto, algo lógico ya que este recurso compensa la escasez de espacio al apoyarse en un texto anterior[10]. Así, en la locura titulada "San Anselmo", un "señor que tomaba café" expone a "un señor que bebía chocolate" el famoso argumento ontológico de San Anselmo de Canterbury para demostrar la existencia de Dios de manera racional. Tras la exposición que hace el "señor que tomaba café" el relato se cierra con una frase: "El señor que bebía chocolate continuó bebiendo chocolate" (*LC*, 189). La concisión en este caso favorece la ironía, sustentada en la indiferencia del receptor del mensaje del primer personaje; resulta fácil hacer la inferencia de la vaciedad de tales argumentos.

Otro ejemplo de este recurso a la hipertextualidad es la locura titulada "Escena romántica". En ella, "un apuesto capitán de húsares" da un recital romántico "en el salón de una dama que vivía en la calle de Claudio Coello, de Madrid". El relato se sitúa en un lugar que apela al mundo de referencia del lector previsto, que conoce la geografía madrileña e infiere un ambiente aristocrático o alto-burgués. El capitán recita la "Canción del Pirata" de Espronceda, de la cual se injertan los cuatro últimos versos como intertexto explícito. Tras la cita, el relato se concluye con una frase: "–¡Bravo! ¡Bravo! –dijeron los presentes y se subieron los pantalones de cuadros, que algunos de ellos todavía llevaban sujetos a los zapatos" (*LC*, 193). De nuevo la concisión deja al lector una gran laguna que puede llenar con múltiples sugerencias, aunque probablemente se prevén determinadas inferencias asociativas: así, los "pantalones de cuadros" pueden caracterizar una vestimenta burguesa adocenada y, en cualquier caso, se oponen claramente a la indumentaria que podría llevar a un pirata. El hecho

10. Como señala Irene Andres-Suárez: "Los escritores saben perfectamente que para reducir el texto a su mínima expresión no cuentan con demasiadas estrategias; una de las más eficaces consiste en hacer referencia al patrimonio cultural, al hipertexto […] La intertextualidad […] permite reducir al máximo la extensión del texto y obtener una economía verbal óptima", Irene Andres-Suárez, "El microrrelato: Caracterización y limitación del género", en Teresa Gómez Trueba, *Mundos mínimos*…, págs. 28-29.

de que quienes aclaman el recital lleven los pantalones sujetos a los zapatos demuestra un *habitus* muy distinto al de un pirata, y se puede realizar una inferencia que, caso de que el lector llegue al punto de explicitarla, podría resumirse en la ironía que resulta de la aclamación por parte de los burgueses de una poesía que exalta valores que ellos quizás defienden de palabra, pero que no llevan realmente al acto. En último término, en este microrrelato se contiene, en germen, una crítica a quienes sustentaron el romanticismo, por la diferencia entre la grandilocuencia y los objetivos reales que persiguieron; en definitiva, por la 'insuficiencia' que fustigara ya Díaz Fernández en *El nuevo romanticismo* y que sería resaltada en repetidas ocasiones por varios escritores comprometidos con motivo del centenario del Romanticismo celebrado antes de la guerra, en 1935.

El carácter metaliterario de algunos relatos es menos explícito, y exige una cooperación muy activa por parte del lector[11]. En algunos casos, casi puede pasar desapercibido. Un ejemplo extremo es "Trayectoria de una vida". En esta "locura", un joven "llevado por la trayectoria de su vida a la cumbre de una montaña", es disputado por un "profesor de energía y de entusiasmo" norteamericano, que le impulsa al vitalismo y a "conquistar el mundo", y un "siniestro sacerdote" que le recuerda sus deberes espirituales. El joven, acorralado, les insulta y dice que son "de la misma ralea", huyendo a continuación descendiendo de la cumbre de la montaña, decidiendo "no conquistar el mundo y perder su alma" (*LC*, 203). Este microrrelato resulta una parodia de *La montaña mágica*, en concreto de los debates del protagonista Hans Castorp con el librepensador vitalista

11. Como dice Ródenas de Moya, el microrrelato exige con frecuencia "un lector *cultivado, suspicaz y dispuesto a cooperar* en la generación del sentido: "cultivado" significa provisto de una vasta enciclopedia cultural que le permita reconocer los enlaces intertextuales con que le desafíe el texto; "suspicaz" porque debe hacer su lectura con la conciencia alerta ante los indicios de implicitud; "dispuesto a cooperar" porque, sin una activa descodificación, el texto carece de relieve o se resuelve en una nadería", Domingo Ródenas de Moya, "Contar callando y otras leyes del microrrelato", en *El microrrelato en España: Tradición y presente, Ínsula*, 741 (septiembre 2008), pág. 7.

Settembrini, por una parte, y con el místico Naphta, por otra[12]. Esta función metaliteraria sirve incluso para homenajear sutilmente al poeta León Felipe, amigo de Petere, en "Tormenta":

> En el cielo los rayos forcejeaban por no saber a quien dirigirse; por fin se acumularon en la mano de un poeta y le dijeron:
>
> —Nosotros no tenemos una fuerza espectacular y atronadora, nosotros somos sencillos y naturales; nosotros somos Walt Whitman.
>
> Y el poeta comenzó inmediatamente a traducir por primera vez a Whitman al castellano, lo cual produjo una verdadera tormenta entre los poetas· que se expresaban en este idioma (*LC*, 210).

Este microrrelato es un homenaje a León Felipe, que por esas fechas traducía el *Canto a mí mismo* del poeta norteamericano Walt Whitman, un adelanto del cual se publicó en el siguiente número de *Romance*.

En estos ejemplos de "locuras" puede percibirse que, como es propio del género del microrrelato, se exige del lector una mayor actividad para completar los vacíos de significado[13]. Si para algunos críticos la narrativa se caracteriza por su completitud[14], esta es socavada por el microrrelato desde su decisión de brevedad. De hecho, las "locuras" que se caracterizan por una mayor conclusividad son, al mismo tiempo, profundamente irónicas sobre este sentido de finitud.

---

12. Que el guiño intertextual no aparezca como evidente, no quiere decir que no exista, pues, como ha señalado también Ródenas de Moya, "en el microrrelato, los espacios de indeterminación están exacerbados en número y complejidad hasta el extremo de obligar al lector a un sobreesfuerzo hermenéutico". Domingo Ródenas de Moya, "Consideraciones sobre la estética de lo mínimo", en Teresa Gómez Trueba (ed.), *Mundos mínimos…*, *op.cit*., pág. 76. Un hecho a favor de esta intertextualidad es la constatación de que Petere leyó por aquellos años, y por incitación de Lorenzo Varela, *La montaña mágica*.

13. "El microrrelato tiende a postular mundos ficcionales no saturados antológicamente, es decir, con un grado de indefinición muy elevado", Domingo Ródenas de Moya, "Contar callando…", *op. cit.,* pág. 7.

14. Para Gerald Prince, la conclusividad es uno de los atributos de la narratividad. *Op. cit*., págs. 150-154.

Por ejemplo, en el relato "Herencia santa", en el que "dos muchachas virtuosas" conversan en un lujoso gabinete sobre su situación económica. Una de ellas presume de haber heredado de sus padres "una cuantiosa fortuna" mientras que la otra repone que ella solo ha heredado de los suyos "la fe en Dios y la esperanza en la virtud". En ese momento aparece un sacerdote:

> –¡Herencia santa! –dijo a este tiempo entrando un venerable sacerdote que había escuchado la conversación–. Además, has de saber que ha muerto un lejano pariente tuyo y te ha dejado única heredera de su inmensa fortuna.
>
> Ambas muchachas se abrazaron enternecidas y el sacerdote y todos los que conocieron el suceso, quedaron muy edificados (*LC*, 198).

Es evidente que el *happy end* es contemplado de manera irónica por el narrador, cuya narración, deliberadamente conclusiva y con una aparente moral, sirve para parodiar este género de narraciones.

Otro ejemplo es "Perrito que salva el honor conyugal", donde una situación moralmente desencajada, la de un hombre borracho que cuenta detalles sobre la vida íntima de su esposa, es devuelta a la normalidad por la aparición de un pequeño perro de compañía que muerde al hombre. La moraleja es proporcionada en este relato por un personaje:

> –¡Señor mío, todos los procedimientos son lícitos, para defender el recato conyugal, al que usted en su embriaguez, tan imprudentemente ha faltado! (*LC*, 202-203).

Frente a estos relatos "cerrados", paródicos de las convenciones tanto sociales como narrativas, algunas de las "locuras", que según algunos criterios podrían ser consideradas "menos narrativas" por quedar más abiertas y no narrar ningún proceso claro, resultan más ricas de contenido. Una de las más llamativas es "El jardín", en el que a lo largo de los diferentes momentos del día, un espíritu diferente ronda por el jardín, y pronuncia una sola palabra. Al amanecer

ronda el espíritu de Walt Whitman, que dice "sí", mientras "[p]asaban obreros, comenzaba el trabajo, despertaba el mundo". Al mediodía es el espíritu de Garcilaso de la Vega el que ronda el jardín y que dice "sí", mientras silban los mirlos y el sol hace dibujos sobre una clara corriente. Al oscurecer, el espíritu de Nietzsche ronda en medio de un vapor verdoso y de las largas sombras de los árboles, y dice también "sí". Finalmente:

> A la medianoche, rondaba el jardín el espíritu de San Juan de la Cruz. Apenas si se veía, las diversas plantas del jardín no eran más que una serie de obstáculos que estorbaban el paso. Soplaba un fuerte viento que venía de muy lejos. –No, dijo el espíritu de San Juan de la Cruz. El cielo estaba lleno de estrellas (*LC*, 212).

El relato funciona como una especie de "enigma" pero cuyo significado puede ser aprehendido de manera más o menos intuitiva o explícita. El relato presenta dos poetas y un filósofo que por distintas razones tienen una actitud afirmativa ante el mundo: Whitman como cantor del trabajo y la democracia, Garcilaso como cantor de la belleza del paisaje, y Nietzsche como afirmador del mundo en sus valores superlativos, representado aquí por los grandes frutos y las flores gigantescas de "potentísimos olores". Frente a ellos, un poeta, San Juan de la Cruz, ronda por la noche, cuando las plantas del jardín, los objetos del mundo, permanecen ocultos, y brillan las estrellas, lo inalcanzable. Él, cantor de lo espiritual, de lo invisible, del otro mundo, dice "no" al jardín de la vida terrena.

Algunos de estos microrrelatos servirían como germen para narraciones de mayor amplitud. Así, el titulado "Los 'gringos' americanos" narra la historia de Norma Jones, joven norteamericana que, llevada por su deseo de exotismo viaja a México, de donde se trae como mascota un cocodrilo joven, al que comienza a amamantar:

> Para conseguir alimentar al animal de esta manera, esta señorita tuvo relaciones con cierto joven romántico que se enamoró de ella.

> –¡No se trata de eso –dijo ella un día en que el joven la [*sic*] expresaba su amor verdaderamente sincero–, se trata únicamente de hacer posible la manutención de mi cocodrilo! (*LC*, 193).

Esta historia será la base sobre la que el autor desarrollará su relato "El muy conocido caso de Mary Jones"[15] en el que la focalización se presenta desde el "joven romántico" enamorado de una chica norteamericana cuyo nombre ha variado, pasando de "Norma" a "Mary". La interioridad del narrador homodiegético ocupa la mayor parte de este relato, que tendrá un desenlace similar. En el relato largo, sin embargo, es una cría de mono lo que adopta Mary Jones, beneficiando el realismo del relato (ya que el simio es, al contrario que el cocodrilo, mamífero). En este relato Mary Jones no llega a entablar relaciones con su enamorado ya que este, al conocer su finalidad, la rechaza.

Incluso en un relato como "Origen de la palabra *maremágnum*" que, por su título parecería sugerir una discusión metalingüística y por tanto referida a un elemento de la realidad externa –la lengua compartida por el autor y los lectores– estamos ante un breve relato que pretende producir un efecto de comicidad absurda:

> El origen de la palabra "maremágnum", preocupaba una vez a cierto sabio filólogo de tal manera, que se olvidó de besar a sus hijos cuando volvió a su casa. A su mujer apenas si la saludó con un gruñido. Cuando le llamaron a voces para cenar, dijo:
>
> –¡Esta casa es un maremágnum!
>
> –No te pongas así –le dijeron su mujer y sus hijos sin sospechar que esta misma palabra era motivo de su preocupación.
>
> Al día siguiente se fueron todos de paseo a un parque y se refrescó algo (*LC*, 187-188).

En octubre de 1940, los redactores de *Romance*, por graves disensiones con su director, el malagueño Rafael Giménez Siles,

15. Publicado varios años después en Suiza. *Cfr*. José Herrera Petere, "El muy conocido caso de Mary Jones", *Arte y Letras. Revista del Grupo Artístico Hispanoamericano de Ginebra*, 6 (1962), págs. 241-250.

abandonaron la revista. A partir de entonces, Herrera Petere, al igual que el resto de los miembros de la redacción inicial de *Romance*, no volverá a publicar sus "Locuras de cada día". Sin embargo, los nuevos redactores de la revista pretendieron aprovechar el renombre adquirido por esta y mantuvieron su estructuración habitual, editando secciones que, como "Locuras de cada día", estaban ligadas estrechamente al estilo personal de su creador, en este caso Herrera Petere. En los últimos siete números de *Romance*, la sección "Locuras de cada día", en lugar de componerse de microrrelatos cómicos, estuvo formada mayoritariamente por largas disquisiciones pretendidamente irónicas sobre la actualidad política internacional. Lo que resulta más incongruente es el propósito que el nuevo autor anónimo de esta sección, valiéndose del hecho de que Petere había firmado solo una vez la sección, pretendiera imitar el estilo irónico y benevolente de las "locuras" de Petere. Si las "locuras" de Petere habían sido verdaderas ficciones en miniatura, las nuevas "locuras" del autor anónimo, son comentarios que pretenden imitar el tono irónico y el desenlace ingenioso de aquellas, pero aplicadas a personas reales[16].

En total, Herrera Petere publicaría en *Romance* unas cincuenta y un "locuras", de las cuales la inmensa mayoría puede definirse sin lugar a dudas como microrrelatos. En la trayectoria de Petere, esta amplia producción narrativa, en solo siete meses (a casi dos microrrelatos por semana) da fe de un momento creador especialmente fecundo. La "obligación" impuesta por la publicación quincenal favorecía las facultades narrativas del escritor alcarreño que posteriormente, tras trasladar su lugar de exilio a Ginebra, y ante la falta de revistas o editoriales en español, sustituirá ampliamente su vocación narrativa por la poesía. Por otra parte, en una perspectiva general, las "locuras" de Petere marcan un hito, hasta ahora muy poco conocido, de la

16. Tratando, por ejemplo, sobre las disputas entre Franco y Serrano Súñez en "César y Augusto", o atacando al doctor Lafora en "La psiquiatría y el arte" (*Romance*, 18, 15 de noviembre de 1940, pág. 21), y por supuesto a los otros enemigos máximos, como Mussolini en "Duce Infelice" (*Romance*, 19, 15 de noviembre de 1940, pág. 21), Pétain en "El mariscal y la conga" (*Romance*, 20, 15 de enero de 1940, pág. 21) o Hitler en "Hitler el apolíneo" (*Romance*, 22, 15 de marzo de 1941).

evolución del relato en español, desgraciadamente interrumpido por las disensiones en el seno de la revista *Romance* y, en general, en los círculos literarios del exilio republicano español.

EN LAS FRONTERAS GENÉRICAS. *DINERO* DE PABLO GARCÍA CASADO

Manuel Arana Rodríguez
Universidad de Huelva

0. Introducción: entre dos aguas

En el presente trabajo analizaremos los textos del libro *Dinero* (2007) del poeta cordobés Pablo García Casado. Nuestro análisis va a necesitar el apoyo de varias disciplinas de trabajo, ya que el objetivo será resolver (si es que esto es posible) la problemática genérica de este poemario. La teoría de los géneros, la narratología, la historiografía literaria reciente y –tangencialmente– la teoría de la recepción, serán necesarias para conseguir dilucidar qué son esos textos de *Dinero*, tan cercanos algunos a la narrativa más breve.

Precisamente, el microrrelato se está convirtiendo en uno de los grandes dinamitadores de la estructura de los géneros literarios. La consolidación de este subgénero narrativo podemos observarla (en el ámbito hispanoamericano mucho antes que en el español) en el número de autores que escriben hoy minicuentos e incluso por los críticos que escriben sobre el asunto. Septiembre de 2008 es una fecha para recordar en este sentido, ya que *Ínsula* le dedica un monográfico al microrrelato en España.

Y hemos escogido un libro de poesía para nuestro estudio precisamente para tener que situarnos al otro lado del campo de batalla. Algunos investigadores se devanan los sesos por encajar (por agran-

dar los moldes, en muchos casos) textos breves aparecidos en libros de microrrelatos, que se desmarcan de la concepción canónica del subgénero; nosotros, de algún modo, queremos encarar el problema desde el punto de vista opuesto, como ya hicieron Raúl Brasca y Luis Chitarroni en su *Antología del cuento breve y oculto*[1], formada por "recortes de obras mayores no necesariamente literarios, poemas, fragmentos de guiones y piezas teatrales…"[2].

Nos plantamos, pues, en el lado de otro marginado y joven género literario, el poema en prosa, que ya desde su nacimiento (proponemos la emblemática fecha de 1869, año de la publicación de los *Pequeños poemas en prosa* de Baudelaire) ha traído por la calle de la amargura a los que se han atrevido a realizar una clasificación de este subgénero, que navega –como el microrrelato, que debe mucho al poema en prosa en su nacimiento hispano[3]– entre varias aguas: la lírica, la narrativa, el aforismo, el ensayo…

Creemos, por tanto, que los textos de *Dinero*, producto de una época y de la evolución poética española y personal de García Casado, son adecuados para poder hacer una aproximación genérica más que al microrrelato o al poema en prosa por separado, a una visión de conjunto que planteará cuáles son los enlaces que existen entre estos dos subgéneros.

1. El poema en prosa y el microrrelato: canon y realidades

El canon, hoy por hoy, tanto del poema en prosa como del microrrelato, está bien delimitado, o al menos, así lo observamos en la crítica especializada. Según Benigno León Felipe[4], que toma a su

1. Raúl Brasca y Luis Chitarroni (eds.), *Antología del cuento breve y oculto,* Buenos Aires, Sudamericana, 2001.

2. Raúl Brasca, "Criterio de selección y concepto de minificción: un derrotero de seis años y cuatro antologías", en Francisca Noguerol (ed.), *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2004, pág. 112.

3. Ya desde el título del libro que se considera fundacional del microrrelato en Hispanoamérica se plantean los primeros problemas genéricos: nos referimos a *Ensayos y poemas* (1917) del mejicano Julio Torri.

4. Benigno León Felipe, *Antología del poema en prosa*, Madrid, Biblioteca nueva, 2005, págs. 17 y ss.

vez como referencia a Suzanne Bernard, son cuatro las características fundamentales que se necesitan para llamar a un texto poema en prosa:

– La brevedad, aspecto fundamental, ya que la lírica en general es un género breve.
– Autonomía. El poema en prosa no debe ser un fragmento inserto en una obra mayor.
– Intencionalidad. El propio autor debe ser consciente de que escribe un poema en prosa para que podamos considerarlo como tal. Este aspecto es puesto en duda por Benigno León. Estamos con el crítico cuando expone que "sería más bien el lector, o mejor aún, el crítico, quien en definitiva adjudique al autor una posible intencionalidad, y estaríamos situándonos, por tanto, en la órbita del receptor, no del autor ni del texto"[5].
– Gratuidad. Este es un concepto interesante, ya que pone de manifiesto la necesidad de que el poema en prosa sea de raíz lírica. El poema en prosa no progresa hacia una meta, ni desarrolla una sucesión de acciones o ideas. Describe, no narra[6].

El microrrelato, por su parte, tiene dos características fundamentales: la narratividad y la brevedad. En palabras de David Lagmanovich:

> El microrrelato se caracteriza por una intensificación de los elementos o la matriz de la narratividad asignada generalmente al cuento, reduciendo o soslayando algunos de sus componentes sintagmáticos (exposición, complicación, clímax, desenlace), y cuyo resultado formal es una mutación estructural de esa matriz[7].

5. *Ibid*., pág. 21.
6. *Ibid*., pág. 22.
7. Tomado de Juan Armando Epple, "La minficción y la crítica", en Francisca Noguerol (ed.), *op. cit*., pág. 23.

Para que un texto –según Gerald Prince[8]– podamos llamarlo relato (o microrrelato) debe constituir una narración de una historia (si surge un conflicto suele ser más efectiva) sin que la descripción eclipse a lo narrado, y en la que observamos una transformación al final.

Con respecto a la brevedad, existen clasificaciones para todos los gustos. Nos quedamos con el término medio, la frontera de las 400 palabras que propone Francisca Noguerol[9]. Somos conscientes de que un texto no deja de ser microrrelato solo por tener 401 palabras, pero estamos con Lagmanovich cuando observa:

> Parece que, si aumentamos aunque sea en pequeña proporción el número de palabras, la sensación de lo "hiperbreve" se disipa. Y esto ocurre porque el lector advierte en el texto –aunque no lo razone de esta manera– posibilidades de fragmentación o de un análisis no de la totalidad, sino de partes o sectores de la composición[10].

En definitiva, el problema de las clasificaciones genéricas es que no todos los textos encajan en ellas. Le pasa a *Espacio* de Juan Ramón, que requiere un tipo de poema en prosa para sí mismo[11], y le ocurre a muchos de los textos de *Dinero* de García Casado. El criterio de brevedad lo cumple (el poema más largo tiene poco más de 200 palabras[12]), pero el problema está en la tensión lírico-narrativa

8. "Observaciones sobre narratividad", *Criterios*, 29, enero-junio, 1991, págs. 25 y ss. (tomado de http://www.criterios.es/pdf/princeobservaciones.pdf, última revisión 15/10/08).

9. Francisca Noguerol, "Inversión de los mitos en el micro-relato hispanoamericano contemporáneo", en Luis Gómez Canseco (ed.), *Las formas del mito en las literaturas hispánicas del s. XX*, Huelva, Universidad de Huelva, 1994, pág. 203.

10. David Lagmanovich, "La extrema brevedad: microrrelatos de una o dos líneas", *Espéculo*, 32, Año XI, marzo-junio, 2006 (tomado de http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/exbreve.html, última revisión 15/10/08).

11. Llamado "poema en prosa discursivo" por Benigno León Felipe, *op. cit.*, pág. 25.

12. Pablo García Casado, "Pródigo", en *Dinero*, Barcelona, DVD Ediciones, 2007, pág. 39. (En adelante las citas de esta obra se incluirán en el texto con la abreviatura *DIN* y la página).

–intrínseca al poema en prosa en muchos casos, como apunta Utrera Torremocha[13]. Si analizamos textos concretos, observaremos que la balanza, en ocasiones, se inclina hacia el microrrelato, contraviniendo así la supuesta intencionalidad del autor.

2. García Casado y la poesía española reciente

Pablo García Casado (Córdoba, 1972) es un poeta –como veremos– coherente en su propuesta literaria. No ha escrito demasiado, tres libros en 10 años[14]; libros cada vez más breves y más condensados.

Dentro de las posibles clasificaciones sobre la poesía española contemporánea –todas discutibles, por supuesto– el intento de Vicente Luis Mora nos parece interesante porque enmarca satisfactoriamente muchos modos poéticos actuales, incluido el de García Casado. Partiendo de una primera gran división entre poesía de la indagación, "de corte intelectual"[15], y poesía de la recepción que "describe lo que ve"[16], la poesía del autor que nos ocupa encaja dentro de un subtipo de la segunda, la poesía narrativa:

> línea descriptiva del mundo exterior, donde se concreta la experiencia y se eleva a estética, bien por la pura 'intervención' del poeta que mira, bien por su tratamiento textual, que lo resuelve en un código literario no narrativo ni dramático[17].

13. "Es precisamente esa conjunción del elemento prosaico y del elemento lírico lo que caracteriza el poema en prosa como tal", María Victoria Utrera Torremocha, *Teoría del poema en prosa*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1999, pág. 12.

14. Pablo García Casado, *Las afueras*, Barcelona, DVD Ediciones, 1997; *El mapa de América*, Barcelona, DVD Ediciones, 2001; y *Dinero*, ya citado.

15. Vicente Luis Mora, *Singularidades. Ética y poética en la literatura española actual*, Madrid, Bartleby Editores, 2006, pág. 119.

16. *Ibid*., pág. 120.

17. *Ibid*., pág. 126.

Nos resulta especialmente revelador lo que Vicente Luis Mora expone sobre este tipo de poemas: "lo resuelve en un código literario no narrativo ni dramático". Esta afirmación, observando la evolución poética de García Casado, se va haciendo –como veremos– cada vez más borrosa. También apunta Mora la diferencia fundamental entre *Las afueras* y *El mapa de América* –sus dos primeros libros–:

> Frente a la solidez orgánica del primero, *El mapa de América* aparece como una colección de poemas, unidos por una localización genérica y temática, pero no por un sistema. Hay espíritu, pero no orden[18].

Las diferencias temáticas separan estos dos libros: *Las afueras*, es –a pesar del estilo narrativo– más íntimo, provincial y cercano que *El mapa de América*, que se sitúa en Estados Unidos –en la idea cinematográfica de Estados Unidos–, y es (en apariencia) más objetivo, más frío. Los personajes, sus historias también, nos son cercanos, esta vez por nuestra experiencia cultural. Pero hay algo que no ha cambiado en estos dos primeros libros: García Casado utiliza el verso, su ritmo, el silencio que aporta el espacio en blanco, y esto, de alguna manera, –y a pesar de que en *El mapa de América* se cuenten historias de personajes lejanos, que nada tienen que ver con la experiencia del autor– produce ese efecto de estar ante "código literario no narrativo ni dramático".

El cambio hacia la prosa en *Dinero* solo ha sido el último escalón en el camino de la indagación en la realidad en la poética de Pablo García Casado. Pero este cambio no ha venido solo. Existen dos elementos añadidos a la prosa que han conseguido que muchos de los poemas del libro se hayan convertido en textos híbridos, a caballo entre el poema en prosa y el microrrelato: la presencia de signos de puntuación y mayúsculas, y el cambio de localización de los poemas. Con respecto a la primera cuestión, el propio García Casado da una explicación:

18. *Ibid*., pág. 199.

> [Quiero] dejar bastante más tranquilidad al lector y que se preocupe más de lo que hay dentro [del poema] y que no tenga que preocuparse de cuestiones puramente formales. […] Quería despejar el texto de muchos elementos, y que el misterio estuviera –el misterio que persigue toda poesía–; que el misterio quedara en esas sensaciones que quedan después de la lectura. No tanto que el poema sea un misterio en sí mismo[19].

Vuelve a España, sí, como en *Las afueras*, pero, en esta ocasión, a la España que vemos día a día en las noticias, la de la crisis, de las hipotecas, de la precariedad laboral, de la desestabilización de la estructura familiar tradicional. A pesar de todo esto, García Casado no es nunca el protagonista de sus poemas –aunque encontremos algunos enunciadores en primera persona. Y ahí está una de las claves del análisis de *Dinero*: estos recursos –narrativos, líricos o dramáticos– que utiliza en el libro, pero también otros factores externos –la tradición literaria, el mercado editorial, la crítica…– serán los que no nos dejen observar con claridad hacia qué lado de la balanza de los géneros se inclinan los textos del autor cordobés.

3. Los textos de Dinero

Partiendo de los presupuestos de las tipologías textuales del Análisis del discurso[20] y de las características mencionadas sobre el poema en prosa y el microrrelato, especialmente las que se refieren

19. Recogido en la entrevista realizada por Manuel González y Manuel Arana en el programa "Las afueras", en Uniradio (Radio de la Universidad de Huelva) el 27 de febrero de 2008.

20. Las tipologías textuales tienen como objeto clasificar cualquier texto –sea literario o no– dentro de unas pocas categorías cerradas, con independencia de su contexto extralingüístico. Partimos de la clasificación que propone Catalina Fuentes en su *Lingüística pragmática y Análisis del discurso* (Madrid, Arco/Libros, 2000, págs. 137-190) en la que distingue entre textos narrativos, expositivos (deliberativos si se refieren a exposición de ideas, y descriptivos si es al mundo físico) e instruccionales. Estos textos pueden ser monológicos o dialógicos, en función de los enunciadores que existan; y pueden tener (o no) dimensión argumentativa si pretende convencer o persuadir, y/o poética si existe una reelaboración formal del material lingüístico.

a lo que produce que un texto sea lírico (el poema debe presentar, no representar; describir no narrar), o narrativo (debe contar una historia y poder observar en ella una transformación final), hemos propuesto las siguientes categorías para clasificar los textos de *Dinero*: descripción, diálogo[21] y narración.

A grandes rasgos, podemos agrupar los textos del libro en estas tres categorías, observando cuál es la predominante en cada secuencia (ya advertimos que, en ocasiones, la hibridez impide la clasificación tajante). Y como complemento a estas categorías, hemos añadido dos elementos que ayudarán a caracterizar aún más los textos: el tipo de narrador y los recursos estilísticos.

De los treinta y ocho poemas del libro, catorce tienen un componente –en mayor o menor medida– narrativo. De entre este grupo, algunos tienen un alto componente descriptivo, como el caso de "Trampas", en el que un narrador en primera persona expone (en presente) una situación en aparente tiempo real:

> Dice que no está, que se fue de viaje. Está nerviosa, me ofrece un café, *no gracias*, deben mucho dinero y yo he venido a cobrarlo. La hija mayor está viendo dibujos animados, *El Rey León*, a mi hijo le encanta, se sabe todas las canciones (*DIN*, 34)

Pero este procedimiento descriptivo forma parte consustancial al hecho narrativo. Esta no es, por tanto, la descripción a la que se refiere Utrera Torremocha para diferenciar los poemas en prosa de los relatos[22]. De hecho, García Casado describe también a la manera "lírica" en otros textos, como "Sabbat", "La lluvia" o "Himno", como veremos a continuación.

---

21. Somos conscientes de que "Diálogo" no implica que no exista descripción o narración dentro del mismo, pero hemos querido desgajarlo porque algunos textos son exclusivamente un diálogo o, mejor dicho, una intervención dentro de una conversación mayor.

22. "El poema en prosa se sirve de la modalidad descriptiva para descomponer la realidad externa, cuestionando así la base imitativa, y vincular las imágenes a la irrealidad de las visiones interiores, presentándose como iluminación y adquiriendo de este modo su cualidad lírica", María Victoria Utrera Torremocha, *op. cit*., pág. 15.

Incluso en estos tres textos podemos observar ciertas diferencias en el tratamiento. "Sabbat" (*DIN*, 14) es el más cercano a la idea de poema en prosa tradicional. No se enmarca dentro de una historia mayor, como sí ocurre en los casos de "La lluvia" e "Himno", aunque sí, incluye algunos discursos directos que apoyan la estructura nominal y enunciativa del texto. Los otros dos casos apoyan el discurso y la base rítmica del poema en el recurso de la anáfora. Observémoslo en

> Himno
>
> Por ti las madrugadas y el estiércol, la mentira en la boca y la amenaza. Por ti agachar la cabeza, vender mi nombre y renunciar a los sueños (*DIN*, 29).

Pero estos textos añaden, además, un marco narrativo por el que podríamos incluirlo dentro del molde discursivo del "monólogo interior", porque contamos con un sujeto enunciador y, dados los recursos anteriormente citados, nos parece más adecuado catalogarlo de esta manera que como un discurso realmente pronunciado por un personaje –las intervenciones directas de los personajes de *Dinero* son más verosímiles. En "La lluvia" solo hay un detalle que nos enmarca la situación dentro de una historia mayor: "La lluvia sobre los cristales progresivos de mi padre, que me llama por teléfono preocupado por mi situación laboral" (*DIN*, 15). Pero en "Himno" no solo tenemos narrador sino también narratario: "Porque tú me mantienes con vida" (*DIN*, 29). Es curioso observar que incluso los poemas más abiertamente líricos se separan también del sujeto poético tradicional –el que relaciona el yo del poema con el autor–, a través de los procedimientos narrativos señalados anteriormente.

Siguiendo la gradación de los textos más líricos a los más narrativos, en terreno de nadie se encontrarían los descriptivos con un componente lírico menos marcado en el tratamiento y en los recursos. En la última sección del libro, titulada "Colmenas", existe lo que podríamos llamar un "ciclo de poemas descriptivos": "Sevilla Este", "Estación de Autobuses", "Seda", "Copacabana" y "Víveres". En estos cinco poemas un observador externo nos cuenta lo que ocurre en la escena. Realiza, como si de un *travelling* cinematográfico se

tratase, una descripción en la que va saltando de un punto a otro del espacio donde se sitúa. Así puede apreciarse en

> Estación de autobuses
> Maletas vacías. Mujeres cargadas con bolsas de plástico buscando respuesta, una cara conocida. Oscuras intenciones. Policías que miran las mochilas de reojo (*DIN*, 47)

O centrándose en un solo personaje, como en "Sevilla Este".

Por medio de esa panorámica que ofrece la descripción, el lector recompone la historia (o las historias) que se cuentan. Este modo recuerda al de la construcción de los microrrelatos en los que, por lo general, se sugiere más que se cuenta. Antonio Fernández Ferrer apunta, en este sentido, que el microrrelato es

> el texto perfecto por sustracción de elementos, hasta alcanzar la levedad y condensación máximas en inextricable tensión. Nada tiene de extraño, por tanto, que la reticencia, la elipsis, el sobreentendido (y no solo en razón de su brevedad) sean claves esenciales[23].

Continuando con la gradación, se encontrarían los textos que hemos incluido en la categoría "Diálogo". Son, como ya apuntamos anteriormente, una intervención dentro de una conversación mayor, de una historia mayor. "Una nueva filosofía" y "Felicidad" son los ejemplos más destacados. Mención especial merece, en este sentido, "¿No has pensado en prepararte unas oposiciones?", en el que se mezclan dos voces claramente diferenciadas: la del narrador que presenta la historia a grandes pinceladas por medio de oraciones nominales –casi a la manera de los texto más líricos del libro–, y la del discurso directo de un personaje que realiza preguntas de una supuesta entrevista de trabajo: "El sueño de un tendero jubilado, *¿nombre del padre y de la madre?*, y de un ama de casa planchando cien veces la misma camisa. Una vida perdida en bibliotecas, *¿nivel*

23. Antonio Fernández Ferrer, "Contar & Descontar", en Francisca Noguerol (ed.), *op. cit.*, pág. 27.

de estudios?, ¿formación complementaria?" (*DIN*, 16). Este es uno de los ejemplos más extremos de la hibridación genérica en el libro, que, además, nos da las primeras pistas para entender que no va a ser fácil dar una conclusión en firme.

Y en el otro lado de la escala se encuentran los textos narrativos. Textos como "Monopoly", "Bestia" (ambos con narradores externos) o "Construcciones Luque", que podrían encajar en el molde genérico del microrrelato. Este último tiene un narrador protagonista, un narratario al que cuenta su historia (la esposa del personaje, que espera en casa) y una trama que se resuelve al final con una frase lapidaria (como un buen cierre de cuento, pero también como una epifonema…) que pronuncia el narratario: "*¿trajiste el dinero?*" (*DIN*, 23).

4. Consideraciones finales: la intención es lo que cuenta

Como hemos podido observar el asunto de "llamar a las cosas por su nombre" no es fácil en estos géneros menores (en tamaño, claro está). Zavala arroja algo de luz sobre el tema cuando dice: "Para algunos autores (Bell, Imhof, Baxter), la diferencia entre cuento ultracorto y poema en prosa es solo cuestión de grado, e incluso puede depender de la manera de leer el texto"[24]. Respecto a la cuestión del grado, hemos podido observar en el análisis cuán intrincada puede ser esta escala de lo +/– lírico o narrativo, llegando incluso a extremos en los que se hace muy difícil saber hacia dónde dar el primer paso, como en "Colmenas": una especie de monólogo interior, que cuenta –a grandes rasgos– una historia, en la que incluye también discursos directos y fragmentos líricos:

> Los hijos que salen de los cuartos hacia la muerte, los teléfonos que suenan en medio de la noche, como un espanto, esa luz que se enciende apresurada en la escalera, *es una niña, se parece a ti,* la esperanza que hierve en cada celda. Todo lo que ocurre y que está más allá de mis ojos (*DIN*, 54).

24. Lauro Zavala, *Cartografías del cuento y la minificción,* Sevilla, Renacimiento, 2004, pág. 101.

Los textos que propone el autor, por tanto, serían –siguiendo la propuesta de clasificación de Julien Roger– "híbridos fecundos", que transgreden los géneros no para corroborarlos, sino para ponerlos en cuestión, hasta hacer la noción de género inoperante[25].

Quizás debiéramos adoptar la terminología que estudiosos como Dolores Koch, Francisca Noguerol o Lauro Zavala han adoptado. Ellos proponen "minificción" como el término que englobe todas las variedades de textos extremadamente cortos con dominante narrativa[26]. Algunos podrán tener una subclasificación más precisa (como los microrrelatos canónicos), pero otros lo tendrán más difícil: lo intrincado de su hibridación "fecunda" (como ocurre en la mayoría de los textos de *Dinero*) impedirá una nomenclatura específica.

O quizás deberíamos dejar que García Casado (y su editor, Sergio Gaspar) llame a sus textos como quiera; y nosotros, los lectores, aparcaremos *Dinero* donde creamos conveniente según nuestras nociones genéricas aprendidas con los años[27]. Y si esta decisión nos lleva a terreno de nadie, puede que sea el camino que debemos seguir.

---

25. Julien Roger, "Hybridité et genres littéraires: ébauche de typologie", en Milagros Ezquerro (ed.) *L'hybride/Lo híbrido. Cultures et littératures Hispano-Américaines*, París, Indigo, 2005, pág. 16.

26. Lauro Zavala, *op. cit.*, pág. 346.

27. La teoría de los polisistemas habla profusamente sobre estas nociones (que también recuerdan al clásico concepto de la teoría de la recepción, "horizonte de expectativas"), llamadas "modelos". Éstos se integran dentro del concepto de "repertorio", definido como "un conjunto de reglas y materiales que regula la creación y el uso de un producto dado. En el caso de la literatura comprendería al conjunto de modos y elementos con los que un texto literario es producido e interpretado", Monserrat Iglesias Santos, "El sistema literario: teoría empírica y teoría de los polisistemas", en Darío Villanueva (comp.), *Avances en teoría de la literatura*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1994, pág. 337.

LAS IDENTIDADES NARRADORA Y RECEPTORA DEL MICRORRELATO EN LA OBRA DE SANTIAGO EXIMENO

Fernando Ángel Moreno
Universidad Complutense de Madrid

1. Contextualización y construcción

Santiago Eximeno es uno de los referentes del cuento de terror en España, con obra traducida a varios idiomas. No existe escritor de terror que no haya leído y analizado. Sus influencias pasan por Carver, Faulkner, Kafka y, como autor de micorrelatos, Cirlot.

Eximeno plantea cualquier relato como un mecanismo autorreferencial, donde cada segmento de la narración contenga multitud de elementos y símbolos presentes en todos los demás. Así, busca una homogeneidad lírica que se trasmite por encima de la fábula. Sin embargo, al contrario que en un cuento de Borges o de Lovecraft, la fábula jamás se pierde de vista, pues es considerada el principal motor simbólico del texto.

Podemos contemplar esta orientación en cuentos como "Propiedad intelectual"[1]. En él, se nos narra el encuentro de un desconocido con una chica que va perdiendo sus recuerdos mientras habla. En la segunda parte del relato, descubrimos que el protagonista es un escritor que extrae sus historias de la memoria de las personas, vaciándolas

1. Santiago Eximeno, "Propiedad intelectual", en *Paura: Antología de horror contemporáneo*, vol. I, Madrid, A.C. Xatafi y Bibliópolis, 2004, págs. 155-171.

de su Yo. Mientras escribe, a su lado, atada y amordazada, espera su mujer –ya sin ninguna consciencia–, embarazada del niño que habrá de convertirse en la próxima novela.

Todo el relato representa diferentes simbolizaciones del Yo, pero siempre mediatizadas por la fábula del pensamiento del propio escritor, en primera persona, en un discurrir cotidiano propio de Raymond Carver que añade un matiz de horror al relato.

La causalidad en el pensamiento del escritor es la forma interior de la fábula. La moral del personaje, tan diferente a la nuestra, dirige todo el cuento hacia un territorio postmoderno: el del villano analizado desde el Yo. No intenta justificar sus actitudes ni se regodea en la idea del mal. Su insalubridad se basa en la preeminencia del Yo y la inexistencia empática del Otro.

Vemos ya aquí cómo el interés de la obra de Eximeno en lo referente a la relación entre las identidades y la fábula reside más en la narración que en el discurso, a través del conflicto entre identidades, tanto a nivel simbólico como a nivel actancial. Llama la atención en este sentido cómo sus microrrelatos inciden más en estos principios narrativos que sus relatos más extensos, tendentes a lo lírico.

Por ello me centraré en los microrrelatos. ¿Por qué los de Eximeno? No solo porque llevo ya unos años estudiando su narrativa, sino porque además se trata de un autor que ha impartido cursos sobre microrrelato, ha sido premiado por los suyos y edita una revista electrónica de microrrelatos desde hace años. Por consiguiente, el análisis de su obra puede orientarnos sobre los mecanismos y posibilidades del género.

Su concepción no es muy diferente de muchas de las definiciones y caracterizaciones que se han realizado en este y otros congresos. No obstante, como expondré muy brevemente, defiende como pilar fundamental del microrrelato su naturaleza narrativa, al igual que José María Merino[2], atacando los textos que tienden al chiste o a la anécdota. Para él, el microrrelato debe aunar características de la

2. José María Merino, Santiago Eximeno y Javier Esteban, "De fantasmas, cuentos y ultracortos", *Hélice: reflexiones críticas sobre ficción especulativa*, 4, junio de 2007, pág. 13.

poesía y de la narrativa, creando un género único. En este sentido, la condensación y la brevedad no definen tanto el género como su búsqueda de una intensidad permanente, que comience con la primera línea y explote en la última sin cesar durante el discurso, al tiempo que mantenga la simbología y la autorreferencialidad en cada uno de sus elementos, sin obviar la creación de personaje, la concatenación causal de sucesos ni la inmersión temporal y espacial.

Los otros dos elementos fundamentales del microrrelato serían: la contextualización en las tradiciones para conseguir construir la fábula y la interacción con el lector.

2. Identidades en Vivo en tu armario[3]

En principio, podemos entender este microrrelato como una simple broma, un juego infantil construido a partir de una tradición que ni siquiera todos hemos vivido. No obstante, muestra una construcción de suma complejidad y perfecto dominio técnico narrativo, centrada en las identificaciones narradora y receptora.

Desde la propia causalidad de la fábula, encontramos no menos de seis acciones reconocibles en el propio texto, todas ellas relacionadas con las identidades mencionadas.

En primer lugar, el presunto acecho del "monstruo en el armario". Se trata de una acción perenne, donde el tiempo se encuentra detenido, al ritmo de la infancia. Este tiempo detenido se basa no solo en el uso del presente, sino también en ese: "como he hecho siempre". En sí, supone una interacción, un conflicto permanente con la víctima, representada por la segunda persona gramatical.

A continuación, el conflicto respecto al "monstruo bajo la cama", en una tensión eterna de agresividad y miedo, de espera activa ante la otra presencia: una tercera persona gramatical, el Otro absoluto.

Como tercera acción, el niño ha acudido a sus padres, en un conflicto tan infructuoso como los anteriores, pleno de desesperación, y conocido por el instigador del miedo.

---

3. Santiago Eximeno, "Vivo en tu armario", *Diagonal*, 41, 2006, http://diagonalperiodico.net/spip.php?article2499 (última consulta: 23-XI-2008).

Tenemos una cuarta acción/conflicto inmediata, basada en nuestro horizonte de expectativas: la indiferencia de los padres ante el temor infantil, que provocaría el aumento del pánico del niño, ante la incomprensión. El lector modelo conoce esta referencia, implícita en el texto. El lector individual podría incluso imaginar a los padres subiendo al cuarto, supervisando infructuosamente el armario… Eso ya entraría en la sobreinterpretación o, al menos, en las conclusiones individuales. Cuanto sabemos es que, por el momento, las quejas del niño ante los padres no han gozado de éxito alguno, pues nuestro monstruo continúa ahí.

El principio de causalidad nos lleva a la quinta acción: la vuelta del niño al cuarto, el repetido y trágico enfrentamiento con la situación.

Por último, la sexta acción nos muestra la espera del monstruo bajo la cama: de nuevo el tiempo detenido.

Nos queda una séptima acción, no textual, no explícita, pero tampoco sobreinterpretada –pues de su existencia depende el éxito del relato–: el dolor inenarrado del ataque del monstruo bajo la cama el día en que el tiempo se reanude y la definitiva causalidad provocada por todas las acciones anteriores se cumpla. Es una acción abierta, posible en un futuro que no está en el texto, pero sin la cual el texto no tiene sentido, por lo que el lector debe completarla. Es diferente a un final abierto como el de *Casa de muñecas*.

En un microrrelato trágico como este, la acción futura sí tiene importancia, pues el miedo ante dicha acción añade la pátina de horror necesaria sobre todo el texto.

Lo interesante reside en que la causalidad de este microrrelato se fundamenta, por consiguiente, en varios puntos de giro narrativos basados en conflictos de identidad: tres motivados por la tradición y, por ende, no sorprendentes, y dos imprevistos (aunque también al menos uno fundamentado en la tradición) y, por tanto, sorprendentes. Los últimos redondean la fábula y la simbolización, no derivan hacia otra perspectiva ni anulan lo expuesto. Su coherencia y su cohesión narrativas conllevan esta fusión entre lírica y narrativa defendida por Eximeno.

Los puntos de giros tradicionales –que no analizaré– son: la concreción de la presencia del armario (desde el título), la naturaleza

monstruosa de esa presencia (la confirmación de su sobrenaturalidad, desde su descripción[4]) y el infructuoso intento de apoyo de los padres. Que los tres miedos se concreten aporta la parte trágica a la historia: los peores temores se cumplen.

El cuarto giro parte de la existencia del monstruo bajo la cama, y el quinto en una naturaleza más feroz que la del monstruo del armario. Cuando llegamos a este "Él", su realidad ya es mayor que la del anterior, pues hemos pasado por todo un proceso de *semantización*[5] que ha fortalecido el pacto de ficción hasta hacernos aceptar que, si hemos aceptado que hay monstruos en el armario, debemos aceptar que hay monstruos bajo la cama. Abrir la puerta a la posibilidad de una realidad horrorosa que negamos es abrir la realidad a todas las realidades horrorosas. En ese momento, superamos la evidente maldad y terror que se desprenden del monstruo del armario. El tiempo no está detenido, aunque sí parece desarrollarse en un fugaz instante.

Esta *semantización* de lo monstruoso y la tragedia de los tres primeros puntos de giro *causalizados* mediante la fábula implican la inevitabilidad de la última acción de terror.

A partir de este esqueleto narrativo, se produce un mecanismo de simbolización de identidades mediante constantes juegos de ida y vuelta, de cambios de focalización, donde el lector se pierde entre las voces narrativas, todas ellas inquietantes.

En primer lugar, disponemos de una identificación por sensación de conocimiento de la situación a partir tanto de vivencias de la niñez como del imaginario cultural. En esta identificación se basa toda la fábula del microrrelato y permite construirlo sin acudir a contextualizaciones y *semantizaciones* como las necesarias en un relato de mayor extensión.

No obstante, lo más interesante del texto reside en las identificaciones cruzadas de personas gramaticales con personas narrativas –un

4. La indicación de las dos cabezas y el hecho de que esté colgado de la percha son indicaciones concisas suficientes para expresar que no es un *voyeur* ni un psicópata, y así obtener los efectos de la diferencia con el Otro que conlleva el motivo del monstruo.

5. Walter Mignolo, "Semantización de la ficción literaria", *Dispositio*, 15-16, 1980-1981, págs. 85-127.

quiasmo narrativo de focalizaciones–, y que fundamenta el potencial éxito de la historia.

Este recurso narrativo supone una herramienta magnífica en el género, pues al precisar de una condensación extrema, la causalidad narrativa debe expresarse en muy poco espacio.

¿Qué se consigue con el baile de identificaciones? Que el lector se introduzca en muchos personajes y por consiguiente interactúen muchas historias al mismo tiempo con muy pocas palabras. De este modo, la causalidad está muy repartida y permite que gire en torno a un hecho único desde un multiperspectivismo que hace avanzar la narración. En resumen, la brevedad de la fábula depende de este multiperspectivismo, que se encuentra marcado por las tres personas gramaticales.

La primera persona incide en el narrador, que sin embargo es el Otro, el monstruo en el armario. La complejidad de la primera persona en la narración siempre tiene que ver con un pequeño escándalo semiótico, pues nos identificamos con la voz narradora al mismo tiempo que la entendemos como ajena a nosotros, por lo que el "tú" jamás puede identificarse con el lector. De esta ambigüedad hace uso Eximeno. Conoce este juego de identidades inherente a todo texto literario y lo emplea para realizar una especie de quiasmo de identidades. El "yo" es "él".

La segunda persona se centra en el lector, la víctima: nosotros, que hemos vivido esa situación o que se nos obliga a identificarnos con ella. Así, el "tú" es "yo".

Sin embargo, al mismo tiempo, toda segunda persona no es más que un trasunto de una primera que narra y con la cual el lector se identifica, sobre todo en un texto tan focalizado como este. El texto implica una alternancia de identificaciones entre víctima y monstruo, cuya plenitud llega al final con la exposición del terror del monstruo que se convierte a su vez en víctima. Lo original es esta representación de "yoes" encadenados.

Quiasmo de identidades en *Vivo en tu armario*

Primera posibilidad de identificación entre persona gramatical/voz narrativa y lector	Primera persona = Voz narradora = Lector identificado (el Yo)	Segunda persona = Lector explícito = El Otro
Personaje	Monstruo en armario	Niño
Segunda posibilidad de identificación entre persona gramatical/voz narrativa y lector	Primera persona = Voz Narradora = El Otro	Segunda persona = Lector explícito = Lector identificado (el Yo)
Personaje	Monstruo en armario	Niño

Él	**Ellos**
Singular	Plural
Monstruo bajo de la cama	Los padres
No identificable	Identificables

Como vemos, la tercera persona se divide en singular (el segundo monstruo) y plural (los padres). Representan símbolos antitéticos evidentes –padres: confianza, protección, decepción…; monstruo: poder, peligro, muerte…–, con funciones actanciales bien definidas (ayudantes o adversarios en el caso de los padres; adversario absoluto en el caso del monstruo).

Al final, lo que tenemos es una necesidad de transmitir una información de manera breve e intensa. Al mismo tiempo, rompemos con las estructuras tradicionales.

El tema no da para mucho más. No valdría quizás la pena gastar cincuenta páginas en esta historia que, sin embargo, en unas pocas líneas exhibe una gran cantidad de juegos de voces mediante el recurso de la segunda persona. De este modo, nos encontramos con una doble focalización central en el sentido de que se establece una intimidad entre las dos primeras personas cruzadas: el Yo y el tú que no se relacionan estrictamente con una identificación yo/narrador y tú/lector ni con la contraria, sino que se cruzan en el quiasmo comen-

tado. El recurso perdería fuerza con una exposición más extensa y, por otra parte, el mensaje transmitido dispone de cuanto precisa para ser expuesto y alcanzar el efecto buscado.

3. Identidades en Ellos[6]

Toda la concreción del cuento anterior, la búsqueda de identidades precisas a través de la primera y la segunda persona se vuelven aquí más abstractas a partir del uso de la tercera. Por otra parte, la identificación con la primera persona es absoluta y obliga al lector a tomar postura.

También de un modo diferente, el aparente final abierto no es tal, sino una ilusión. En realidad, todo está cerrado a partir de esa última frase: rotunda, implacable, terminante.

El siguiente punto en discordia con el anterior ejemplo es que se trata de un microrrelato que parece exigir una interpretación o, al menos, esforzarse por no realizarla. La pregunta a interpretar, evidente, es: "¿Quiénes son ellos?".

El texto no nos da absolutamente ninguna pista. Caben dos posibilidades. En primer lugar, puede ocurrir que el lector desconozca el contexto inicial; es decir, ignora la *intentio auctoris*. Me parece la más interesante para un análisis.

En esta posibilidad caben ilimitadas cuestiones ideológicas, religiosas, culturales… La interpretación exacta del deíctico "Ellos" no importa; solo importa la falta de trascendencia del protagonista vinculado a la primera persona. En este sentido, el miedo a la pérdida de identidad se diluye al percatarse el personaje de que él mismo no tiene importancia y, por consiguiente, no posee identidad. Esta pérdida de identidad resulta inevitable y supone la mayor tragedia. Hasta aquí todo es bastante obvio.

Lo fundamental es que nos encontramos, de este modo, con el conflicto entre el Yo y el Otro en estado puro, sin anécdota ni casuística. Por una parte, el protagonista se obsesiona por mantener la identidad.

---

6. Santiago Eximeno, "Ellos", en *Diagonal*, 41, 2006, http://diagonalperiodico.net/spip.php?article2499 (última consulta: 23-XI-2008).

Por otra, nos muestra el deseo de ser importante para los otros, pues de lo contrario el Yo carece de valor. Este deseo insatisfecho soporta el efecto final de horror.

En la otra posibilidad conocemos la *intentio auctoris*. Eximeno asegura que se basa en la película: *La invasión de los ultracuerpos*, donde unos seres extraterrestres van tomando la forma de seres humanos hasta hacerse con toda la población, excepto el único individuo que conoce el problema y huye para no ser sustituido.

Añadir el contexto –dar una identidad precisa tanto al "ellos" como al "yo"– anula la indeterminación: casi todas las posibilidades de adaptación ideológica personal quedan suspendidas o incluso limitadas al problema político estadounidense en que se basó la película y que deberíamos extrapolar a nuestras propias inquietudes mediante un proceso de *semiotización*.

Por consiguiente, cuanto más indefinidas queden la identidad narradora y la lectora modelo, mayores serán las consecuencias poéticas del texto. Este mecanismo es más rico en un microrrelato que en una narración más extensa por dos motivos: la indeterminación puede mantenerse sin problemas, dada su escaso desarrollo textual, y el efecto producido por dicha indeterminación no se difumina en la fábula.

En ambos casos, sin embargo, se salvaguarda la virtud de que la fábula se encuentra en completo movimiento, provocando esa aparente contradicción tan frecuente en todo microrrelato.

Encontramos de nuevo, como en *Vivo en tu armario*, la identificación con la voz narradora a partir de la tradición: un requisito del género para ahorrar tiempo de *semantización*[7]. Nada de lo que ocurre antes nos sorprende, pero hace avanzar la acción. La falta de acontecimientos, de psicologización del personaje, de determinación de la atmósfera… su frialdad, en suma, motivan, justifican e intensifican el efecto buscado. Todo el cuento está construido arquitectónicamente en busca de la impresión final, como el anterior, pero no solo eso, sino que todo el camino –de nuevo– es símbolo de dicha impresión. Ese

7. José María Merino, *op. cit.*, pág. 12.

es uno de los mayores aciertos de estos microrrelatos, al acercarlos a la poesía: la circunstancia final, basada en las identidades narradora y receptora, se simboliza a lo largo de todo el texto.

En *Vivo en el armario*, el miedo, la crueldad y la presencia del Yo ante el Otro son los centros poéticos del efecto catártico final. Al mismo tiempo, se encuentran a lo largo de todo el discurso, tanto en su función de centro motor de la fábula como en su función simbólica de las inquietudes que pretende transmitir.

En *Ellos*, la indefinición del Yo, la falta de sentido de la identidad, la frialdad del protagonismo, la falta de poder psicológico del final se encuentran presentes en la frialdad de la voz narradora y del trato con el lector.

4. Conclusiones respecto a la obra de Eximeno y respecto al género

Hemos encontrado dos posibilidades para aligerar la presentación de información del microrrelato y el largo proceso de identificación con unos personajes: la abstracción absoluta o la concreción precisa basada en una tradición. Las personas gramaticales a lo largo del texto resultan imprescindibles, como vemos en los títulos, donde los deícticos personales muestran un especial protagonismo.

Por otra parte, en los microrrelatos analizados, la capacidad simbólica es la misma en el efecto final que en el resto del microrrelato: la misma connotación, la misma atmósfera, el mismo tono. No terminan con un golpe de efecto que niega lo anterior, sino con un efecto que intensifica con mayor fuerza lo que ya había sido presentado. Crean de este modo una sensación de texto completo y, ante todo, autorreferencial. Esta autorreferencia, que pasa por una intensa relación cotextual, los aleja del chiste como la narración los aleja de la lírica o la intensidad los aleja del cuento.

Estas características son compartidas por grandes microrrelatos, los más puros y los que de mejor manera definen un nuevo género que ya no se corresponde con los canónicos y que por consiguiente solo puede ser considerado "postmoderno", tanto en sus temas (la identidad indefinida o la ambigüedad ideológica) como en su estructura o en su apertura hacia el receptor. Eximeno conoce estos recursos y los

maneja con cuidado y rigor, sin desechar la tradición, pero con una perspectiva novedosa y con la exigencia característica del género de la participación del lector.

ENUNCIACIÓN ORAL Y YUXTAPOSICIÓN SINTÁCTICA EN *CRÍMENES EJEMPLARES* DE MAX AUB

José Jiménez Ruiz
Universidad de Málaga

1. Microrrelato y narratividad

Se ha vuelto lugar común que todo artículo que verse sobre el microrrelato se inicie con una reflexión genérica, bien sea sobre su qué, sobre su cómo o acerca de su misma denominación. No vamos a defraudar en esto al lector, y echaremos también nuestro cuarto a espadas. Adoptaremos para ello una postura diacrónica, de lectura genérica historicista, que nos conducirá –lo adelantamos ya– a enunciar que el microrrelato sustenta su esencia en la aceptación de la ruptura que el cuento posmoderno efectuó frente al cuento tradicional, al modo proppiano, sobre la que engasta alguna leve variación, especialmente formal y comunicativa.

El trabajo de autonomización del cuento posmoderno, del que el microrrelato es una variante, debe contemplarse como un fenómeno de deslizamiento y fractura muy semejante al que efectuó la novela con relación a las ficciones o romances antiguos, que pervivieron intactos hasta el Renacimiento, representados fielmente en las caballerías. O sea, un trabajo de desasimiento parejo al que efectúa el "Quijote" con relación al "Amadís", Cervantes con relación a Feliciano de Silva, y cuyo resultado será la novela moderna. En este caso seiscentista se trató de un viraje hacia el realismo, de una introducción de la vida

en la obra literaria, de una restitución del individualismo frente al dechado; y con este, con el individuo, de toda su contingencia: desde la herencia insana hasta la muerte accidental, desde el azar a la maldad premeditada, desde la pasión sin presa hasta el razonamiento más sutil. La novela orilló durante más de tres siglos los límites de la realidad, en forma de verosimilitud, unas veces confundiéndose con la historia, otras con la sociología, otras, en fin, con el psicoanálisis. Las vanguardias de entreguerras, cómo no, procuraron la redención de este género tan nuestro ya. No lo lograron plenamente. Durante décadas sobrevivió algo de la renovación formal de los posmodernos: la multifocalización, el perspectivismo, la destemporalización o la dislocación, el monólogo, el automatismo dialéctico…; poco a poco volvemos, no obstante, a la novela realista, por más que perduren algunas reminiscencias de la revolución (pendiente), imposible para este género sin herencia clásica, pero tan pegado al hombre, a sus ciclos vitales, a su imaginación misma.

El cuento moderno, bajo hábito de relato corto, hace ya mucho que enterró la asepsia, atemporalidad, acción modélica y propósito didascálico del cuento apologético. Más que claro es que lo hizo a través de la novela, llenando de cotidianeidad lo que hasta entonces fue un relato ideal cerrado y acabado, una mera imagen del mundo perfecto. Ganó sitio el fragmentarismo, renacieron formas costumbristas, se quitó valor a la sucesión acumulativa, se dio entrada a la anécdota, se creyó en la literatura como otra forma de la realidad o se suplantó la realidad con el sueño literario. El paso del cuento nuevo al microrrelato, aunque no solo, fue cuestión de compresión. La mirada pasó a vistazo simple, la llamada a grito y la descarga quedó en chispa[1].

1. Como para otras cuestiones teóricas sobre el cuento, es preciso tener presentes las precisiones genéricas que expone detalladamente Lauro Zavala en sus escritos. En "Un modelo para el estudio del Cuento", *Casa del tiempo*, VIII, 90-91 (julio/agosto, 2006), págs. 26-31, resume las claves de estos así: el cuento tradicional busca la "representación de una realidad narrativa" (pág. 28); es "epifánico", pues posee una verdad única y central; se dispone secuencialmente, o sea, estructurado linealmente, de principio a fin; predomina la parataxis (a cada fragmento debe seguir el subsecuente, y no otro); y, por supuesto es realista. El cuento moderno, en cambio, es de tradición antirrealista; posee especialización del tiempo; domina

Este jibarismo narrativo aún hoy sigue siendo, como decimos, objeto de delimitación genérica. No se logrará plenamente: sus ancestros –la novela realista o el cuento rupturista– nunca se avinieron a descripciones teóricas y se llevaron mal con el carisma académico de la clasicidad. Además, este vástago, en cuyos genes bulle la heterodoxia, ha aprendido la rebeldía y se ha cargado de libertad en los movimientos renovadores por los que transitó durante gran parte del siglo XX. Los teóricos le tenderemos nuestras redes racionalizantes e intentaremos enjaularlo, ya sea en la soledad del estudio o en la cacería colectiva de congresos y seminarios. De nada servirá. Indefectiblemente, algunos ejemplares se escaparán para lucir orgullosos su propia independencia.

Parece aceptarse últimamente que hemos de diferenciar microrrelato de cualquier otra forma breve (o hiperbreve) por la presencia de la narratividad[2]. O sea, se incluirá en tal rango, y solo, a cualquier manifestación que contenga una acción: desde el título mismo hasta el cierre ha de producirse una alteración secuencial que indique proceso; se necesitarán, pues, unos personajes, una materia y un transcurso temporal. Quedarían fuera de este seguro manto nominal cualesquiera otras manifestaciones por más que su esencia se circunscriba

---

la estructura hipotáctica ("cada fragmento puede ser autónomo", pág. 29); contiene epifanías implícitas o sucesivas, y también es antirrealista. El cuento posmoderno es "rizomático", porque "en su interior se superponen distintas estrategias de epifanías genéricas" (pág. 30); es intertextual e itinerante; y tiende a la antirrepresentación: todo texto es una "realidad autónoma" (*id.*).

2. Domingo Ródenas de Moya ("Consideraciones sobre la estética de lo mínimo", en Teresa Gómez Trueba [ed.], *Mundos mínimos. El microrrelato en la literatura española contemporánea*, Gijón, Cátedra Miguel Delibes-Llibros del Pexe, 2007 págs. 67-93), por ejemplo, afirma que "para que un texto literario pueda ser considerado microrrelato solo debe cumplir dos condiciones: brevedad y narratividad". Y, siguiendo los postulados de Jean-Michel Adam (*Les textes: types et prototypes. Récit, description, argumentation, explication et dialogue*, París, Nathan, 1992), indica que la narratividad implica cinco factores: "la temporalidad como sucesión de acontecimientos; unidad temática, garantizada por ejemplo por un sujeto actor (o actante); la transformación de un estado inicial en otro distinto y final; unidad de acción que integre los acontecimiento en un proceso coherente; y la causalidad que permita al lector reconstruir nexos causales en una virtual intriga" (págs. 70-71).

a la otra exigencia, o sea, a la brevedad. Demasiado radicalismo. Y algún olvido.

La brevedad es compleja: exige elisión, y esta solo es posible porque se cuenta con la complicidad del receptor, con su preconocimiento, sea este de origen histórico, real o metatextual. El guiño implícito (que exige del receptor, quien no es "obra") permite que la gracia sinuosa de la narración y el denuedo contemplativo de la descripción dejen paso o se suplanten, siempre por sinécdoque, con la ironía, el humor, el sarcasmo o la simple sorpresa. Pero en todos se solicita al lector (perlocución) su voluntad para completar la materia misma, que ya no es solo palabra, simple literatura, sino pleno acto semiológico[3]. Es básico entender, pues, que el empleo de la lengua en el microrrelato no se limita al uso sígnico, meramente verbal (con mayor o menor connotación), propio del uso literario, sino que se enriquece con otras formas de prosemia habituales en la comunicación real, bien conocidas por la pragmática lingüística, a la que habrá que recurrir para dar cuenta del sentido pleno de estas deposiciones mínimas: el silencio, los gestos, las posturas, las referencias situacionales, las repeticiones enfáticas o las apelaciones.

La barrera escénica estaba rota. Pero ahora, con el microrrelato, la butaca del espectador se ha instalado en el centro mismo del escenario: actor y receptor a un tiempo de una obra que sin él no existiría completa. El autor, al repartir los papeles, no puede olvidarse de atribuir el suyo a ese lector en quien todo acaba. Cuenta con varios modos de hacerlo: mediante la complicidad del tono (acritud, ironía, acidez,

3. El ideal de la máxima brevedad es objeto de deseo en muchos autores vanguardistas, desde los postulados fundacionales del simbolismo. Pero entre nosotros, adquiere hermosísima expresión en esa búsqueda sin sosiego de la desnudez que es la "obra" de Juan Ramón Jiménez. En el primero de sus "Cuentos largos" (con ese mismo título), clamaba por ella así: "¡Cuentos largos! ¡tan largos! ¡De una pájina! ¡Ay, el día en que los hombres sepamos todos agrandar una chispa hasta el sol que un hombre les dé concentrado en una chispa; el día en que nos demos cuenta de que nada tiene tamaño, y que, por lo tanto, basta lo suficiente; el día en que comprendamos que nada vale por sus dimensiones –y así acaba el ridículo que vio Micromega y que yo veo cada día–; y que un libro puede reducirse a la mano de una hormiga porque puede amplificarlo la idea y hacerlo el universo!", *Obras Selectas, I*, Ángel Crespo y Pilar Gómez Bedate (eds.), Madrid, RBA, 2005, pág. 476.

espanto, sarcasmo), a través de la alusión inteligente (suceso, hecho histórico o ficticio, obra artística) o por medio de la seguridad del rito (proverbio, tabú, grito). En todo caso, la narratividad será un resultado más, una de las múltiples caras que puede adoptar esta forma de comunicación plena que es (o a la que aspira) el microrrelato, pero que no necesariamente debe aparecer apriorísticamente (como palabra): también puede ser materia factual propia del receptor activo.

Al tiempo que efectuamos denuncia de actitudes restrictivas, que anteponen la teoría al objeto mismo de estudio, aprovecharemos el lugar para entrar ya, aunque de soslayo, en la obra objeto de estas páginas, los *Crímenes Ejemplares* de Max Aub (1903-1972). No podemos repetir actitudes críticas anacrónicas, demasiado transitadas por nuestros teóricos de finales del XIX, quienes no se guardaban de censurar la desviación estética de una obra con relación a sus propios principios artísticos, se disgustaban lamentando la prolijidad de un pasaje o se precipitaban a encerrar bajo la llave del olvido un título porque temían su perniciosa ejemplaridad para el lector. Y eso sucede cuando los principios teoréticos se convierten en dogma, en axiomas inviolables a los que la obra debe adaptarse si quiere permanecer dentro de la asepsia manipulable del modelo creado. Y sucederá si exigimos a un microrrelato la presencia de la narratividad para otorgarle carta de tal.

Sea a modo de ejemplo. Arranz Lago postula que el honroso título de "cuento más corto del mundo" (desplazando, pues, al "dinosaurio" de Monterroso) debe otorgarse a este "crimen ejemplar" aubiano: "Lo maté porque era de Vinaroz", "compuesto de seis palabras, de las cuales solo dos son portadoras de la mayor carga semántica"[4]. Sin duda una afirmación indiscutible, por cuantificable, como la exigida brevedad... Pero poco más abajo leemos lo que no quisiéramos:

4. En "Indagaciones lingüísticas en *Crímenes Ejemplares* de Max Aub", *Correo de Euclides: Anuario científico de la Fundación Max Aub*, 1 (2006), págs. 441-455, pág. 443, ponencia leída en el Congreso Internacional del Centenario (Valencia, abril de 2003) del escritor: "Max Aub, testigo del siglo XX".

> se nos dirá que Max Aub ha escrito crímenes más cortos aún, de cinco palabras, como "¡Tenía el cuello tan largo!", pero no le concedemos una entidad discursiva y semántica lo suficientemente fuerte [!] como para que funcione como cuento fuera del macrorrelato que compone el conjunto de *Crímenes ejemplares*. Este cuento [sic] no se entendería fuera de contexto y, por tanto, ni siquiera nos atrevemos a hablar de microrrelato[5].

He aquí una muestra de teoría crítica *a fortiori*, exógena y muy acostumbrada al prejuicio.

2. La construcción sistemática oral de Crímenes Ejemplares

Aunque la mayoría de ellos se compuso entre 1948 y 1950, los *Crímenes Ejemplares*, reunidos en libro autónomo, se editaron por primera vez en México (1957) y en España hubo que esperar hasta 1972[6]. Para una parte de la crítica, junto a *Los niños tontos* de Ana

5. Pág. 444. La arbitrariedad de esta afirmación, antes que nada, delata cómo cierta crítica solo busca en el texto lugar para probar la validez de una teoría, y sin más empacho (cuánta basura teórica ha generado la *parole*, el accidente saussureano y estructuralista), desecha cuanto no se aviene a su interés, aun siendo "obra", o sea, realidad. La misma pseudolectura permitiría exiliar de la obra de Aub otros muchos "crímenes" (¿qué opinan de "¿Por qué había de emperrarse así en negar la evidencia?" o de "Le olía el aliento. Ella misma dijo que no tenía remedio…"?) hasta lograr el expurgue deseado por el modelo ideal.

6. La edición mejicana es de Impresora Juan Pablos (contiene prefacio con el título "Confesiones", fechado en 1956), y la primera española, de Lumen (Barcelona, con ilustraciones de Ángel Jové). Entremedio hubo otra edición (México, Finisterre, 1968), con el título *Crímenes ejemplares y otros* (contiene ya "De Suicidios", "De Gastronomía" y "Epitafios", pero elimina algunos "crímenes"). Vinieron luego la de editorial Calambur (Madrid, 1991); la de Espasa Calpe (Madrid, 1999); la de Media Vaca/Fundación Max Aub (Valencia, 2001, que trae los 87 cuentos de la edición de 1957, con ilustraciones), y finalmente la de Thule Ediciones (Barcelona, 2005, que añade en apéndice los "crímenes suprimidos en la edición de 1968"). Como decimos, los textos fueron apareciendo *prima facie* en la sección "Zarzuela" de su autorrevista *Sala de Espera* (1948-1950) en los números 16, 17, 19, 21, 23, 27, 28 y 29; y en *Papeles de Son Armadans*, CI, VIII/1964 (págs. 194-212), se reúnen también bajo el título "Crímenes y epitafios ejemplares y algo de suicidios y gastronomía". Han sido traducidos al francés y al italiano. Nosotros citaremos por

María Matute, se considera el punto de partida (en literatura española) de lo que llamamos microrrelatos. Durante el período en que se gesta el libro (1948-1957), Max Aub publica, entre otras obras, la novela *Campo abierto* (donde se discute sobre el concepto "laberinto mágico" como "mundo del hombre"), el drama *No,* y la pseudobiografía *Jusep Torres Campalans*. Esta última –buena muestra del interés de Aub por renovar libérrimamente el concepto de género y aun el de literatura misma– resulta complicada de estereotipar: lo mismo cabría en el género documental, que en el de crónica periodística histórica (con soporte gráfico, por supuesto, irreal), que en el de novela. O en el de ensayo artístico, pues no faltan afirmaciones de este sosias (Jusep Torres) sobre el arte, como esta, tan bien avenida con los rasgos centrales de los *Crímenes…*: "el arte moderno decanta hacia lo ingenioso, lo bien dicho en una frase (Wilde, buen ejemplo); no parece que el estilo lleve trazas de mengua"[7]. No fue el cuento un género menor para Max Aub, que lo cultivó continuadamente y lo reunió en varias antologías (*Algunas Prosas*, *Ciertos Cuentos*, *No son cuentos* o *Cuentos Mexicanos*). De ellos se valió para dar rienda suelta a la imaginación, pero sobre todo para aislar fragmentos reales de su vida y de la de España, antes, después y durante la Guerra Civil. Hasta tal punto les concedió importancia, que una serie de ellos (los que ofrecen como tema el exilio) habría de haber constituido el volumen siguiente a *Campo de los almendros* en ese formarse literario de la vida misma que es la obra toda de Max Aub[8].

---

la edición de Thule; a cada "crimen" le adjuntaremos, entre corchetes (porque la notación es nuestra), el número que ocupa entre los 125 que trae tal edición, así como la página.

7. Se recoge en el capítulo 5 "Cuaderno Verde" (citamos por la edición de Madrid, Alianza Editorial, 1975, pág. 220). Las concomitancias con los rasgos estilísticos de los "Crímenes" podrían extenderse a otras afirmaciones; anotemos también esta otra, donde se sobrepuja el valor del metatexto: "crear es fácil: se parte del caos. Lo difícil es recrear" (pág. 209).

8. Así lo recuerda Francisco Caudet en "Max Aub: *Enero sin nombre*", recogido en Ignacio Soldevilla y Dolores Fernández (eds.), *Max Aub: Veinticinco años después*, Madrid, Editorial Complutense, 1999, págs. 185-208 (págs. 187-189); en realidad, un artículo-reseña sobre la antología de treinta y nueve cuentos de Max Aub aparecida en 1995 con ese título (*Enero sin nombre*) y realizada por Javier

La recepción crítica de los *Crímenes…* ha subrayado desde siempre su tono ácido y su humor negro cercano al absurdo. Uno de los primeros acercamientos a la obra la define como "anecdotario en torno al tema del homicidio sin premeditación y, en general, con alevosía por parte de la víctima", y destaca cómo la extensión, buscando la sorpresa, se reduce al mínimo "para centrar el interés en el desenlace"[9]. En la contraportada de la edición de 1972 (y en la de 1996) el propio autor reconoce entre sus "antecedentes" a Quevedo, Gracián, Goya y Gómez de la Serna; la crítica actual va sumando a estos, otros más cercanos:

> estos textos podrían incluirse en una tradición cultural y literaria que viene de los *Caprichos* de Goya y la pintura de Solana, pasa por Ramón, Luis Buñuel y la cultura mexicana, con su culto a la muerte, y la narrativa mexicana, de Torri a Arreola[10].

También ha sido motivo de análisis su cervantino título, en claro oxímoron (por cierto, como algunas de las "ejemplares" mismas: "La ilustre fregona" o "La española inglesa"); se ha querido ver en

---

Quiñones. En 1994 (Barcelona, editorial Alba) había aparecido otra antología con 17 relatos (entre ellos, el inédito en libro "La llamada"), *Escribir lo que imagino. Cuentos fantásticos y maravillosos*, agavillada por Ignacio Soldevilla y Franklin B. García; en su prólogo (págs. 11-33) se afirma, sin ninguna restricción, que Aub es un "auténtico maestro del relato breve" (pág. 11), y que para él, "el realismo no era el de la escuela decimonónica, sino la utilización de la realidad como objeto de la creación" (pág. 13).

9. Son palabras de Ignacio Soldevilla, escritas en *La obra narrativa de Max Aub* (Madrid, Gredos, 1973, págs. 183 y 184), quizá la obra crítica de conjunto más importante sobre la narrativa de Aub. En el capítulo "Problemas técnicos y estructurales de la obra narrativa aubiana" (págs. 285-454), establece Soldevilla tres tipos de relato: "de encadenamiento o unanimista, trágico y laberíntico" (pág. 303), e indica que el segundo –en el que se inscribirían los "Crímenes"– "se caracteriza por su desenlace fulgurante y violento", casi "un fogonazo" (pág. 304). Sobre el cuento, en especial, puede verse la obra de María Paz Sanz Álvarez, *La narrativa breve de Max Aub*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2004.

10. Fernando Valls, "Primeras noticias sobre *Crímenes ejemplares*, de Max Aub", en Francisca Noguerol Jiménez (ed.), *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, Universidad de Salamanca, 2004, págs. 281-289, la cita en pág. 282.

el mismo una "parodia" de los "exempla" clásicos, donde se reunían casos reales varios para escarmiento del lector[11], pues el propio Aub incide (literariamente en el prólogo) en su verdad y aun en los modos empleados y la identidad: son "confesiones" "recogidas en España, en Francia y en México, a través de más de veinte años" (pág. 5), y

> reconozco que, para hacerles hablar sin prejuicios, recurrimos –que no lo hice solo– a cierta droga hija de algunos hongos mexicanos, de la sierra de Oaxaca, para ser más precisos. Pero no publico sino lo que fui autorizado por quien podía hacerlo. No doy nombres, pero los tengo (pág. 6).

Los "crímenes", en fin, se han clasificado según la forma que presentan (narrativo o dialogado)[12], según la condición o profesión de sus protagonistas, o según las motivaciones o impulsos que conducen a la muerte[13]. Y se ha reflexionado sobre el género (o géneros) al que cabría adscribirlos, aunque, en general, se acabe listando los modos mismos de la escritura: "es un conjunto de microrrelatos", pero "no

---

11. La idea es desarrollada por Pedro Tejada Tello en "*Crímenes Ejemplares*: humor y 'más aún'", *El Correo de Euclides: Anuario científico de la Fundación Max Aub*, 1 (2006), págs. 456-468, págs. 457-458. En ese mismo lugar propone una segunda lectura, entender "que el título es un signo indicial usado por el autor para despistar o, si se prefiere, para presentar su humor ya, sin más dilación" (pág. 457). Subrayaremos, también, cómo el título se emparenta (aún en el oxímoron mismo) con los cinco relatos que, bajo "Crímenes naturales" (escritos entre 1936-1947), reunió Juan Ramón Jiménez en *Historias y cuentos*; y, más recientemente, con los *Suicidios ejemplares* de Vila-Matas (1991).

12. *Vid*. Araceli I. Muñoz, "La ejemplaridad de los *Crímenes ejemplares* de Max Aub", en *Ferrán*, 27 (2006), págs. 151-167, especialmente las págs. 157-160. Tejada Tello (art. cit., pág. 458) establece tres tipos de monólogos: informativos, meditativos y emotivos.

13. Incluso se ha visto en ellos una recreación del "ámbito social, histórico y político del período gubernamental del expresidente Miguel Alemán Valdés (1946-1952)", como hace Juan C. Hernández Cuevas (*Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, Universidad Complutense, 36, 2006, la cita en pág. 1), quien acaba agrupando los "crímenes" según su relación con la sociedad mejicana de la época: problemática de los trabajadores, censura oficial, hábitos de vida, influjo de los Estados Unidos, aumento del tráfico, choque pueblo-ciudad, importancia del cine, industrialización, rasgos machistas…

deben obviarse los elementos teatrales y líricos, junto a la colección de aforismos y greguerías que también se ofrece"[14]. Es también lugar común aceptar que los "crímenes" forman un conjunto cerrado y que, por tanto, hay que leerlos como un libro "unitario, ya que todos ellos se alimentan de unos mismos principios formales, temáticos y lingüísticos"[15].

No hay otra forma de leerlos, añadimos nosotros. No solo carecerían de sentido, sino incluso de significado. Como si en una conversación a varias voces aisláramos las palabras de uno de los participantes. Además faltaríamos al propósito del autor quien, adoptando el papel literario de cronista aséptico (tan cervantino también), los agavilla en un prólogo unificador que convierte la obra toda en una estructura sistemática. El conjunto se reúne bajo el marbete de "confesiones". En la gran sala de audiencias en que se convierte el libro se van a suceder testimonios autoinculpatorios variados (que no son monólogos) y "sin cuento". Además se ofrecen de primera mano, sin elaboración, "de plano, de canto, directos, sin más deseos que explicar el arrebato" (pág. 3) que les llevó a cometer el crimen. "Material de primera mano", pues, que "pasó de la boca al papel rozando el oído" (íd.). La verdad del testimonio de esta voz que abre la sesión en el prólogo (*adtestatio rei visae*) viene sancionada por una larguísima tradición literaria, eslabones de la cual son el auctor de

14. Tejada Tello (*id.*) se extiende en el análisis de los mismos, considerando que los rasgos liricos se aprecian en la sugerencia, la supresión y el paralelismo; los elementos narrativos más destacados son los recursos metaficcionales y la economía de medios (condensación, alusión o implicitación); del absurdo de la greguería toma el gusto por lo ilógico, la ruptura de convenciones sociales y morales, la hipérbole y la ruptura de los "climas sentimentales" (págs. 459-465).

15. Fernando Valls, art. cit., págs. 284-285. Incluso se acepta que la lectura de cada cuento multiplica su sentido si se tiene en cuenta el conjunto: "parece evidente que la construcción del libro responde a una lectura conjunta; de modo que los relatos adquieren nuevo significado (su verdadero significado, quizás) al leerlos en relación con las historias que le rodean" (Araceli I. Muñoz, art. cit., pág. 160). También suscribe esta opinión David Lagmanovich (*El microrrelato. Teoría e Historia*, Palencia, Menoscuarto, 2006): "obra unitaria por encima de su diversidad", antes de proclamar que "el libro de Max Aub puede verse como el mojón inaugural de muchos otros escritores que, al aproximarse a la minificción, aceptan tácitamente algunos de los artículos del credo vanguardista" (pág. 244).

la ficción sentimental, que permitió que la queja del amante llegara hasta los oídos del lector sin otro intermediario que las retocara; el recolector de las misceláneas, que puso ante nuestros ojos los más preciados manuscritos, y el cronista de las caballerías, que nos permitió asistir desde primera línea a las más feroces batallas: formas de sobra probadas para permitir incluso la disolución del propio autor real, suplantado ya por el autor literario que nos habla desde el prólogo.

Genéricamente, la forma empleada para efectuar esta reunión, esta sistematización de "crímenes" recupera la que ya el compilador medieval (Boccaccio o don Juan Manuel) usó para someter a un fin (en aquellos casos, normalmente didáctico) una serie variada de enunciaciones, de cualquier otra forma heterogéneas. El verdadero sujeto activo del libro es ese autor implícito del prólogo que "coordina, escoge y determina" las distintas confesiones, "otorgándoles unidad en su función" primordial (aunque irónica, quizá) de ser "ejemplares"; en realidad, los sucesivos personajes que se suman al coro en las distintas deposiciones "están fuera estructuralmente, y lo importante no son ellos, sino la función que cumplen, lo que ejemplarizan"[16]. La voluntad de este sujeto activo es triple. En primer lugar, declara la intención que los reúne: presentarlos como metáfora de la inacción que anquilosa al ser humano frente a su propio destino (caracterizado aquí como un gran proceso, puede que con guiño irónico al gran Juicio Final), que los enjuicia y sentencia: "estos humildes criminales se explican aquí sin saber siquiera cómo; pero no creo que den lástima. En eso son tan mediocres como nosotros, que no nos atrevemos a gritar en el enorme *proceso* de nuestro tiempo" (pág. 7, el subrayado en el texto de los *Crímenes…* siempre es nuestro). Decide, en segundo

16. Las palabras del profesor Antonio Prieto se escribieron para caracterizar la sistematización alegorizante que domina en la estructura del *Conde Lucanor* en "De un símbolo, un signo y un síntoma (Lázaro, Guzmán, Pablos)", *Ensayo Semiológico de Sistemas Literarios*, Barcelona, Planeta, 1976[3], págs. 17-69, la cita en pág. 39. Bastará con que ese sujeto activo se incluya "dentro" de la estructura narrativa, como hizo magistralmente el autor del "Lazarillo" (que reúne en la autobiografía exculpativa los ejemplos recogidos de diversas fuentes), para que pueda hablarse de relato unitario, o sea, de novela.

lugar, el tono general de escritura que reunirá las manifestaciones (repárese en que los considera "ejemplos", o sea "enxiemplos"): "empleo evidentemente un tono absurdo para presentar estos ejemplos. Me falta aliento para hacerlo a la pata la llana, que la retórica tiene eso de bueno: muleta y muletas" (pág. 7). Finalmente, ordena y selecciona la serie: "no están ordenados los textos ni por asuntos ni por países, aunque, a veces, para facilidad del lector, se dan en series. Siempre que pude evité la monotonía, que es otro crimen. Añado bastantes, otros quedan perdidos en cien libretas" (pág. 8).

Unas líneas más arriba habíamos apuntado cómo al microrrelato (dadas su brevedad y alusividad), más que como simple manifestación literaria, habría que considerarlo acto semiológico completo. Y en el caso de los *Crímenes…*, como acabamos de ver, fácilmente podría hablarse de "sistema semiológico": todos ellos se oponen entre sí hasta generar un significado conjunto pleno; pero todos, a la vez, cuentan con el marco unificador común para alcanzar su sentido unitario. Podría postularse que *Crímenes Ejemplares* no es más que una conversación, de ciento veinticinco intervenciones, sobre un mismo asunto. Ninguna dificultad habría, desde la pragmática lingüística, en caracterizar su recurrencia a rasgos propios de la conversación. Veamos algunos.

- *Actividades de Imagen (face-work)*[17]. La interpretación lingüística se enriquece por el preconocimiento de los interlocutores: sabemos qué esperar del otro (papel) según su situación social y cultural, y las manifestaciones de cada interlocutor constituyen, al tiempo, una actividad de imagen; sin el control de las mismas no puede asegurarse la plena comunicación y, al contrario, la distorsión o imposición de tales actividades acaba con el contacto (imagen negativa) verbal. En más de un "crimen" hallamos como causa (ilógica e insuficiente, claro, pues estamos en el absurdo) esta ruptura de la convención social por sobrepujamiento de una continuada actividad negativa de imagen, como sucede en el [6] (pág. 13):

17. Muchos de los conceptos que aquí empleamos han generalizado su uso y resultan conocidos. Nosotros los tomamos de José Portolés, *Pragmática para hispanistas*, Madrid, Síntesis, 2004.

> Se mondaba los dientes como si no supiese hacer otra cosa. Dejaba el palillo al lado del plato para, tan pronto como dejaba de masticar, volver al hurgo. Horas y horas, de arriba abajo, de abajo arriba, de derecha a izquierda, de izquierda a derecha, de adelante para atrás, de atrás para adelante. Levantándose el labio superior, leporinándose, enseñando sus incisivos –uno tras otro– amarillentos; bajándose el inferior hasta la encía carcomida: hasta que le sangró; un poco nada más.

- *Comunicación ostensiva*. La cercanía espacial, la referencia a una misma situación o la implicación afectiva permiten al hablante comprender que, tras un enunciado informativo, se esconde una intención comunicativa que va más allá de la mera denotación. La mayoría de los "crímenes" posee intención ostensiva, pues tras esa declaración que enuncia el criminal se oculta un interés fático y conativo: convencer al receptor o acercarlo emotivamente. En nuestro caso, el marco procesal (ficticio) permite esa doble lectura: la enunciación de la causa, y la petición de comprensión; hasta el punto de que muchos "crímenes", como estos dos, serían ininterpretables en su completa intención significativa: "¿Por qué había de emperrarse así en negar la evidencia?" ([84], pág. 55) o "Había jurado hacerlo con el próximo que volviera a pasarme un billete de lotería por la joroba" ([86], pág. 56).

- Esta referencia a un marco compartido por emisor y receptor permite que se establezcan redes de e*ntrañamientos* e *implicaturas* que facilitan la inferencia significativa fuera de la verbalización. Con el entrañamiento[18] juega el emisor cuando pretende que su señoría acepte la exculpación ofrecida como derivada de la afirmación inicial, por ejemplo, en "Le olía el aliento. Ella misma dijo que no tenía remedio" ([103], pág. 62). Leer los *Crímenes Ejemplares*, si se quiere interpretar en su modo extenso y unificador, supone aceptar la convención literaria en que se ofrecen las breves deposiciones de estos

18. "Relación semántica entre dos proposiciones, donde la verdad de una implica la verdad de la otra por el significado de las palabras relacionadas", José Portolés, *op. cit*., pág. 127.

criminales, y por tanto, interpretar de acuerdo a principios básicos de cooperación –donde juegan papel esencial las presuposiciones–, y donde son frecuentísimas las implicaturas; el "crimen" ya citado "¡Tenía el cuello tan largo!" ([120], pág. 69), nunca alcanzaría su sentido pleno si obviamos el marco referencial de proceso judicial en que nos hemos sumergido voluntariamente, así como el cotexto mismo en que se reúne a otros, y donde sí se explicita reiteradamente el motivo de la exclamación: "era tan tentador su cuello para cortárselo, que no pude sustraerme". Sin usar estos dos principios de cooperación (el entrañamiento y la implicatura), también quedarían cojos estos dos: "¡Me negó que le hubiera prestado aquel cuarto tomo…! Y el hueco en la hilera, como un nicho…" ([96], pág. 60) y "¿Tengo la culpa de ser invertido? Y él no tenía por qué serlo" ([104], pág. 63).

- *Proxemia*. Las referencias a la manera cómo se sitúan los intervinientes en el acto comunicativo son frecuentes en los relatos; especialmente aquellas que lamentan las rupturas de las convenciones sociales, rígidas en sus formas y exigentes en la actitud de los interlocutores. Sin su reconocimiento por parte del lector no se comprendería el sentido completo de "crímenes" como este (donde, además, el receptor sobrepone el estricto valor del rito a cualquier otra consideración y) donde el lector aceptaría cualquier modo de reproche para acabar con la falta de educación, cualquiera salvo el que usa el emisor, quien no obstante se escuda en ella para mitigar su impudicia:

> Estaba leyéndole el segundo acto. La escena entre Emilia y Fernando es la mejor: de eso no puede caber ninguna duda, todos los que conocen mi drama están de acuerdo. ¿Aquel imbécil se moría de sueño! No podía con su alma. A pierna suelta, se le iba la morra al pecho, como un badajo. En seguida volvía a levantar los ojos, haciendo como que seguía la intriga con gran interés, para volver a transponerse, camino de quedar como un tronco. Para ayudarle lo descabecé de un puñetazo ([25], pág. 22).

Mucho más explícita es la referencia proxémica en estos otros "crímenes": en el primero de ellos, la actitud del niño impide por

completo la comunicación; resulta sencillo reproducir la escena a partir de la relación de movimientos que, tan a lo vivo, nos ofrece el emisor:

> Me gusta el menudo. Nada me gusta tanto como el menudo. ¿Hay algo más sabroso? ¿O no? A los nueve años ya se tiene conocimiento de eso. Y ese niño diciendo que no. Que no le gustaba. ¡Si ni siquiera lo había probado! Y molía, insistiendo, cerrada la boca, los labios apretados, penduleando la cabeza a derecha e izquierda. No quería ni una probada. Cuando empezó a llorar, no me aguanté ([60], pág. 46).

En el segundo, directamente, se juega con el intercambio de indicaciones proxémicas (como mirar el reloj reiteradamente, que se traduce en "prisa" o "desasosiego"), que fracasan por incomprendidas, y se aporta la incorrección social como atenuante del homicidio:

> Lo maté porque me dolía la cabeza. Y él venga hablar, sin parar, sin descanso, de cosas que me tenían completamente sin cuidado. La verdad, aunque me hubiesen importado. Antes, miré mi reloj seis veces, descaradamente: no hizo caso. Creo que es una atenuante muy de tenerse en cuenta ([26], pág. 28).

- *Marcadores de apertura* que, más allá de la simple lexicalización (del tipo "para empezar" o "en primer lugar", como el "Sucedió así" (del [55], pág. 42), actúan como polarizadores al ampliar la mera significación verbal mediante la referencia de prestigio: "Soy maestro. Hace diez años que soy maestro de la Escuela Primaria de Tenancingo" ([46], pág. 35), o "Soy modisto. No lo digo por halagarme, mi reputación está bien cimentada: soy el mejor modisto del país" ([32], pág. 26). En muchos otros casos el arranque es directo, busca la atenuación y pide la rápida implicación del receptor que se ve impelido a la deliberación: "¿Para qué tratar de convencerle? Era un sectario de lo peor" ([70], pág. 50), o "¿Me van a acusar de haber matado a ese troglodita que acababa de liquidar a sus padres y a su abuela?" ([91], pág. 58). Un caso especial lo constituyen los inicios

de referencia metatextual ya lo sea a lugares literarios, estilísticamente muy reconocibles, como el asíndeton del *veni, vidi, vinci*, calcado en "Llegó, echó un ojo, ganó" ([119], pág. 68), o a otros bíblicos, que quedan hipostasiados, como el "Matar a Dios sobre todas las cosas, y acabar con el prójimo a como haya lugar" ([92], pág. 58).

Resulta más que evidente para quien se haya acercado a los *Crímenes…* que el inicio más repetido –hasta el punto de convertirse en un elemento de cohesión léxica de toda la obra– es el archirrepetido "Lo [la] maté porque…", que introduce, por lo demás, las deposiciones más breves del ejemplario. Se trata de un inicio directo, respuesta clara a la supuesta inquisición previa, la principal en un proceso (en serie, como este de los *Crímenes…*) por homicidio: "¿Por qué la [lo] mató?". La proposición causal "explicativa", y generalmente de "motivación", que suele usar el inculpado es casi siempre una "causal de causa real", que se presenta como si fuera de "causa lógica", casi en construcción plenamente "integrada"[19]; y, si se altera el código designativo real así, es una vez más para conseguir la conmiseración del receptor central, el magistrado de esta sala de ejemplos. La construcción sintáctica más común del "crimen" que emplea este recurso directo suele ser la dual, constituida por una proposición principal ("Lo maté") + una subordinada causal, que frecuentemente es copulativa ("porque era de Vinaroz", [3], pág. 11), aunque puede tratarse de oración predicativa

19. Usamos la nomenclatura que emplea Carmen Galán Rodríguez en "Subordinada causal y final", en Ignacio Bosque y Violeta del Monte (direcc.), *Gramática descriptiva de la Lengua Española*, vol. 3, Madrid, Espasa-Calpe, RAE y Fundación "Ortega y Gasset", 1999, págs. 3597-3642. Solo en dos ocasiones se sustituye la explicación causal (siempre con "porque") por la modal: "Lo maté en sueños y luego no pude hacer nada hasta que lo despaché de verdad. Sin remedio" ([13], pág. 18) y "Lo maté sin darme cuenta. No creo que fuera la primera vez" ([112], pág. 66). También es de reseñar que en una ocasión lo que se sustituye es el estilema "lo maté" por una construcción más explícita, pero manteniendo la disposición causativa: "La hendí de abajo a arriba, como si fuese una res, porque miraba indiferente al techo mientras hacía el amor" ([10], pág. 16). Un caso aparte constituye el "crimen" [73], constituido por una sola proposición, donde se encadenan hasta once causas antes de la sarcástica invitación de cierre: "Lo maté por idiota, por mal pensado, por tonto, por cerrado, por necio, por mentecato, por hipócrita, por guaje, por memo, por farsante, por jesuita, a escoger. Una cosa es verdad: dos no" (pág. 52).

plena ("Lo maté porque, en vez de comer, rumiaba", [19], pág. 20), o predicativa transitiva: "La maté porque me dolía el estómago" ([77], pág. 53)[20]. Esta disposición básica puede ampliarse de dos formas: bien hipotácticamente, por duplicación de la causa: "Lo maté porque habló mal de Juan Álvarez, que es muy mi amigo y porque me consta que lo que decía era una gran mentira" ([2], pág. 11), o por incremento de la subordinada causal: "Lo maté porque estaba seguro de que nadie me veía" ([14], pág. 18)[21]. Bien generando otra oración por yuxtaposición, ya sea esta explicativa: "Lo maté porque me despertó. Me había acostado tardísimo y no podía con mi alma" ([15], pág. 18)[22], sea yuxtaposición ponderativa, de estructura idéntica a la anterior: "Lo maté porque tenía una pistola. ¡Y da tanto gusto tenerla en la mano!" ([57], pág. 43); o sea yuxtaposición amplificativa enfática: "Lo maté porque me dolía la cabeza. Y él venga hablar, sin parar, sin descanso, de cosas que me tenían completamente sin cuidado…" ([26], pág. 28). Esta tendencia a la yuxtaposición (que como veremos abajo es clave estilística de la obra) se extrema en mensajes casi telegráficos, de reproducción funcional administrativa, como este, donde la misma adquiere valor matizativo:

> *Errata*
> Donde dice:
> La maté porque era mía.
> Debe decir:
> La maté porque no era mía ([58], pág. 44).

---

20. A este mismo grupo pertenecen estos otros "crímenes" (el primero de ellos, con leve variación pronominal: juego repetidamente usado por Aub): "La maté porque le dolía el estómago" ([78], pág. 53), y "Lo maté porque me lo dijo mi mamá" ([109], pág. 65).

21. Pueden añadirse estos otros casos: "Lo maté porque me dieron veinte pesos para que lo hiciera" ([27], pág. 23); "Lo maté porque no pensaba como yo" ([71], pág. 50); "Lo maté porque era más fuerte que yo" ([74], pág. 52); "Lo maté porque era más fuerte que él" ([75], pág. 52); "Lo maté porque bebí lo justo para hacerlo" ([119], pág. 68).

22. Idéntica construcción amplificativa presenta este: "Lo maté porque no pude acordarme de cómo se llamaba. Usted no ha sido nunca subjefe de ceremonial, en funciones de jefe. Y el presidente a mi lado, y aquel tipo, en la fila, avanzando, avanzando…" ([95], pág. 59).

3. La enunciación literaria oral de Crímenes Ejemplares

Reiteradamente hemos apuntado cómo los "crímenes", bajo convención literaria, reproducen textos de emisión oral; como estos, sirven para satisfacer una necesidad de intercomunicación, y como ellos, son mensajes directos que están sometidos a la inmediatez y a la coloquialidad.

- Se trata de textos donde queda patente la *interlocución en presencia*[23], básicamente porque existe un emisor factual, el magistrado (o el conjunto de componentes de la sala de procesos), que en muchísimas ocasiones aparece verbalizado como narratario de las deposiciones ("¡La nuez!, señor juez, ¡la nuez tan sólida…!", [121], pág. 69), casi siempre en referencia pronominal: "Les juro que…" ([1], pág. 11), "acaso a ustedes…" y "yo les aseguro…" ([9], pág. 15), "le aseguro a usted" ([12], pág. 17), "¿ustedes no han tenido nunca ganas…?" ([17], pág. 19), "no tienen ustedes ni idea de lo que…" ([29], pág. 24), "pueden ustedes preguntarlo en…" ([38], pág. 29), "ustedes no saben lo que es eso" ([54], pág. 41), "¡era safe, señor!, se lo digo por la salud de mi madrecita" ([64], pág. 47)… El intercambio de información, que delata la forma dialogada en que deben inscribirse los *Crímenes*… (por más que solo oigamos la intervención de uno de los participantes, el delincuente confeso) también se reconoce en la continua recurrencia a formas referenciales anafóricas que, necesariamente, suponen un texto anterior al que este da cuenta: la misma forma del personal átono ("lo" o "la") con que se abren muchos cuentos ("lo maté") exige una identidad notoria para todos los intervinientes.

Tales deícticos textuales, tan útiles para la economía lingüística, aparecen con frecuencia en la apertura misma de los "crímenes", pues muchos de ellos (casi todos) son respuestas a cuestiones con que el magistrado pretende aclarar el caso; pero, al tiempo (literatura al fin), se cargan de valor estilístico al convertirse en auténticos

23. Los rasgos en cursiva, características del texto oral, los tomamos de Vidal Lamíquiz, "El enunciado textual oral", en *El Enunciado Textual. Análisis lingüístico del discurso*, Barcelona, Ariel, 1994, págs. 125-201.

marcadores de relato *in medias res*. El comienzo del "crimen" [11] resulta modélico: "Ahí está lo malo: que ustedes creen que yo no le hice caso al alto. Y sí. Me paré. Cierto que nadie lo puede probar. Pero yo frené y el coche se detuvo" (pág. 16), en el mismo se suceden cuatro categorías gramaticales alusivas a un texto anterior (desconocido por el lector, aunque supuesto): el adverbio referencial de inicio ("ahí"), que niega una afirmación anterior, premisa para sustentar una prueba de delito; el pronombre personal "le" (con carga deíctica), que refiere al interlocutor; el calificativo "cierto", con que introduce aclaración adversativa a una afirmación aceptada como general; y el mismo sustantivo "coche", cuya actualización mediante el artículo determinado indica individualización para todos los intervinientes. A este ejemplo analizado[24], añádanse los siguientes inicios: "¿Qué quieren?" ([39], pág. 29), "Yo no lo sé. Allá ustedes. Quizá sean de una pasta distinta, pero yo soy así" ([44], pág. 33) y "Me debía ese dinero" ([81], pág. 54).

- Para asegurarse de que su intervención está siendo oída y bien interpretada por el interlocutor, el hablante recurre a *giros fáticos* que aseguran el contacto lingüístico y el asentimiento de su receptor; normalmente se trata de simples interrogantes cuya confirmación subraya lo afirmado: "Cuando no se quiere algo se dice de una vez. Yo insistí: era mi deber. ¿*O no*?" ([37], pág. 28), o "¡…y ese cartílago –¿*la nuez es un cartílago*?– subiendo y bajando, deglutiendo, hablando, roncando! ¡*No me lo recuerde*!" ([121], pág. 69). Estas paradas incitativas pueden ampliar su funcionalidad cuando buscan ganarse la complicidad más que el asentimiento de aquel a quien van dirigidas:

24. Cuya validez modélica no se agota en absoluto con estos apuntes, encierra también una completa "metarrepresentación", tan necesaria en los intercambios dialogales, en especial en los apelativos y los de convencimiento, como es el caso. Aub logra dar cuenta plenamente del saber pragmático lingüístico de este homicida, capaz de elegir "la formulación que considera más adecuada en cada momento", lo que es posible "porque los seres humanos poseemos la capacidad de representarnos las representaciones mentales de nuestros interlocutores", José Portolés, *op. cit*., pág. 62.

> a irse del 18, que está frente a mi casa, *frente a su casa de usted* […]. Claro, usted no está en casa a esas horas; además, no espera cartas. Ni las escribe ni las recibe. ¿*O me equivoco*? Los que reciben cartas tienen cierta sonrisa que no engaña. Dirá que yo tampoco tengo cara de recibir cartas ([72], pág. 51).

- La espontaneidad creativa del texto oral exige fórmulas de *continuo autocontrol* que reconduzcan el mensaje a su cauce y eviten las digresiones; tampoco están ausentes en nuestra obra. "No lo aguanté. Esto está claro. Hay dolores que no se resisten. A mí me operaron una vez sin anestesia: porque me dio la gana. *Esa es otra historia que no tiene nada que ver con esto*. La verdad es que yo no podía más" ([44], pág. 33).

- Es patente, por tratarse de estilo directo, que no se describen explícitamente *gestos prosémicos* que subrayen el contenido de lo enunciado o lo sustituyan; no obstante, es casi obligado pensar que se producen en la realidad enunciativa que se simula, en especial en aquellos lugares en que se recuerdan sensaciones de modo explícito ("No puedo tocar el terciopelo. Tengo alergia al terciopelo. Ahora mismo se me eriza la piel al nombrarlo" [30], pág. 24), o en aquellas otras en que se acumulan series enumerativas que buscan el aturdimiento o la saciedad del interlocutor y que no llegan a generar enunciados sintácticos plenos: "Hablaba, y hablaba, y hablaba, y hablaba, y hablaba, y hablaba. Y venga hablar" ([53], pág. 40). Sin duda resulta imprescindible la gesticulación cuando la enumeración recoge enunciados en estilo directo libre, que rememoran auténticas situaciones comunicativas plenas: "Y usted por aquí, y usted por allá… y aquel, y el de más allá. El gin rommy, el ajedrez, el póquer… Ginger Rogers, Lana Turner, Dolores del Río (odio el cine). El sábado en Cuernavaca (odio Cuernavaca). ¡Ay, la casa de Acapulco!, y Mengano perdía tanto y tanto, ¿a usted qué le parece? A usted, a usted, a usted…" ([43], págs. 32-33).

- La economía verbal, además de con los sustitutos, se logra también con los *silencios informativos*, que sirven para ponderar una enunciación fuertemente expresiva o sencillamente para evitar una catalogación altamente depreciativa; ambos se hallan en este ejemplo: "Me la devolvió

rota, señor, y me dio una penada. Y se lo había advertido. Y me la quería pagar, la muy… Eso solo con la vida" ([61], pág. 46). La interrupción enfática, en alguna ocasión, se matiza explicativamente, lo que equivale a una ponderación: "Y yo soy cumplidor. Y ese escuincle llora, y llora, y llora. Y su mamá… Bueno, de su mamá mejor no hablamos" ([65], pág. 48). En cualquier caso, la pausa juega a favor siempre de la argumentación que depone el encausado al buscar la contextualización completa del mensaje verbal, cuando no la propia complicidad de su interlocutor: "Y aquel pendejo, que va, y viene a llenar su tiralíneas en mi botella de tinta china y la deja caer sobre mi plano… Fue natural: le planté el compás en el estómago" ([66], pág. 48).

- Quizá uno de los procedimientos más usados por Aub en sus "crímenes", para subrayar o modificar contextualmente los simples valores denotativos del mensaje, sea la *matización entonativa*. El recurso a la variación tonal, además de un antídoto contra la "monotonía", por la variación que conlleva, resulta un modo sencillo de transmitir la complicidad emotiva del hablante y pedir el respaldo afectivo (más que asertivo) del receptor: "Pero, hagan la prueba: entre plato y plato tardó exactamente diecisiete minutos. ¿Ustedes se dan cuenta lo que son, uno tras otro, diecisiete minutos de espera, viendo correr la aguja del reloj, viendo cómo el minutero da vueltas y más vueltas?" ([49], pág. 38) o "¡Si el gol estaba hecho! No había más que empujar el balón, con el portero descolocado… ¡Y lo envió por encima del larguero! ¡Y aquel gol era decisivo!" ([63], pág. 47).

- La verdad literaria de las confesiones que venimos analizando queda completamente asegurada por la capacidad de Aub para trabajar la disposición estructural de cada una de ellas. Como todo "texto oral, muestra una organización enunciativa que diríamos *global circular* ya que los datos informativos que se van aduciendo se añaden a los anteriores, se recupera lo dicho y se completa, se vuelve a lo ya expuesto y se matiza, para llegar a la total comunicación"[25].

25. Vidal Lamíquiz, *op. cit.*, pág. 184. En un artículo anterior, este mismo autor ya había mostrado sus preocupaciones por la disposición ordenativa del texto oral: "Configuraciones discursivas en textos orales", en *Hommage à Bernard Pottier*, París, Klincksieck, 1988, págs. 457-467.

Especialmente es comprobable esta adecuación en los "crímenes" más extensos, donde el emisor detalla su justificación. Tomaremos como ejemplo el [54] (págs. 41-42). Su inicio constituye una primera afirmación, todo un postulado de partida, una premisa inamovible, según se justifica a continuación yuxtapositivamente en la exposición de su causa, primero, "[*No me puedo cambiar de piso*]. [No tengo dinero]", y de una intensificación continuativa, después: "[Además allí falleció mi *mamá* y soy un sentimental"]. Adversativamente, como *ruido* que viene a alterar el orden racional instituido en el postulado expuesto, se depone el móvil y se ponderan sus efectos perniciosos: "[Pero ustedes no saben lo que es una sinfonola]. [Un monstruo que atraviesa las paredes desde las siete de la mañana hasta las cinco de la madrugada"], y, a renglón seguido, se repite la misma construcción (adversativa + ponderativa), respetando y reiterando las marcas lingüísticas, aunque amplificando enumerativamente (casi en hipérbole) el valor de los efectos: "[Ustedes no saben lo que es eso]. [El mismo tango, la misma canción. Horas y horas, sin dejarlo a uno de la mano. Comer tango, beber canción, y no dormir, o tener el sueño roto, atravesado, retorcido por una sinfonola"]. Como cierre a esta repetición, y reuniendo las expresiones de sentimiento derramadas, aparece una ponderación exclamativa: "¡Ay, monstruo verde, amarillo y rojo!". Sigue a esta deposición sentimental una parte narrativa, incorporada como eximente o atenuante, también sobre la reiteración exhaustiva: "Me quejé; escribí, envié instancias a todas las autoridades habidas y por haber. No me hicieron el menor caso". Y en el cierre, aceptado el hecho ("compré una bomba"), se vuelve circular y casi literalmente al comienzo: "Yo espero que mi *mamacita* me lo perdone. Lo hice por ella: *no me puedo mudar de casa*"[26].

26. Este orden, propio de la improvisación oral donde prevalece la finalidad perseguida (convencer, en este caso) sobre el cuidado formal, es el más usual en los "crímenes", pero no el único. Señalaremos dos casos en que sería preciso pensar en un emisor más culto, capaz de preocupaciones lingüísticas; el primero, el del "crimen" [52] (pág. 40), sustenta su exposición en una construcción paralelística cuádruple, cuyo enunciado de cierre juega con la clave de confusión, "combinación" y "revuelto" que late bajo la construcción sintáctica: "Le pedí el *Excelsior* y me trajo *El Popular*. Le pedí Delicados y me trajo Chesterfield. Le pedí una cerveza

- De modo muy general, apuntaremos las claves morfológicas del uso literario oral en la lengua de los *Crímenes…* En el verbo, que se multiplica en las partes narrativas, predominan los de acción y de estado; aparte deberían estudiarse los *dicendi* por su frecuencia, variedad y necesidad para introducir tantas líneas de discurso directo. Los sustantivos, con abundancia de la designación concreta (y la denotación), se refieren a elementos de la realidad: espacio, tiempo, relaciones sociales, trabajo… El calificativo se usa frecuentísimamente con gradación comparativa o superlativa, no siendo extraño el lexemático, bien para expresar referencia comparativa ("importante", "mejor", "distinto"…), bien para marcar simple cuantificación ("igual", "minúsculo", "grande"…).

Una constante léxica muy reiterada en esta obra (por su indudable valor irónico, al reunir en un mismo plano interpretativo dos usos bien diferenciados) es el juego de las confusiones entre lo que, en palabras de Lázaro Carreter, podemos llamar "lenguaje literal", y "no literal". Unas veces las comunicaciones del primer nivel, que "deben ser descifradas en sus propios términos, y así deben conservarse"[27], son interpretadas desde el segundo, o sea, *litera pede*: "–¡Antes muerta! –me dijo. ¡Y lo único que yo quería era darle gusto" ([4], pág. 12), o "Le olía el aliento. Ella misma dijo que no tenía remedio…" ([103], pág. 62); otras veces se efectúa referencia denotativa a un concepto usado en dicho primer nivel de modo solo lexicalizado, como en "Le faltó tiempo para *irse de la lengua*. Se la arranqué. Era larguísima, no acababa nunca de salir" ([82], pág. 55), y en "Lo hacía adrede: para *darme en la cabeza*. Le di en la ídem. Le entierran dentro de

---

clara y me la trajo negra. La sangre y la cerveza, revueltas, por el suelo, no son una buena combinación". El segundo caso ([5], pág. 12) se trataría de una composición, también de nivel culto, que calca (¿paródicamente escolástico?) las claves de una deposición homilética: todo el discurso se sustenta en un desarrollo silogístico encadenado que justificaría una actuación propia de un fanático integrista: "el buen cristiano no teme a la muerte / quien teme a la muerte carece de fe / quien carece de fe, por no ser buen cristiano, no merece vivir / solo la muerte enseña al cristiano a ser modélico".

27. Fernando Lázaro Carreter, *Estudios de Lingüística*, Barcelona, Crítica, 1980, págs. 149-171, la cita en pág. 160.

un momento" ([83], pág. 55). En ocasiones, la doblez se reduce casi a un juego de simples paronomasias: "Me trajo de cabeza, de día y de noche, semanas y semanas, hasta que le administré una dosis de cianuro potásico. La paciencia –aun con los pacientes– tiene un límite" ([45], pág. 35), y "La única duda que tuve fue a quién me cargaba: si al linotipista o al director. Escogí al segundo, por más sonado. Lo que va de una jota a un joto" ([87], pág. 56); cuando no a pura homonimia: "–Sí, le falta un pliego–. Menudo pliego le metí" ([115], pág. 67). En otros casos, en fin, se sobreponen dos expresiones cristalizadas sobre un mismo término de referencia: "Matar a Dios sobre todas las cosas, y acabar con el prójimo a como haya lugar, con tal de dejar el mundo *como la palma de la mano*. Me cogieron *con la mano en la masa*" ([92], pág. 58).

Otros rasgos lingüísticos que transparentan la viveza del estilo directo coloquial usado en los crímenes son (*calamo currente*) las que siguen:

1.- Interés por la descripción naturalista, conseguida por el detallismo y la reiteración, sin rehuir la misma escatología ([6]).

2.- Apoyo frecuentísimo en marcadores textuales de relación supraoracional, entre los que destaca el "entonces" de valor conclusivo, y el "claro", reforzador asertivo. Aunque la referencia pronominal anafórica es el recurso más empleado para garantizar la cohesión textual, en especial a través del neutro ("*Eso*, todavía, pase. Pero me mojó todito los calcetines. Y *eso* no *lo* puedo consentir. Es *algo* que no resisto", [94]).

3.- Refuerzo o matización de la enunciación mediante preguntas directas (de valor no siempre meramente deliberativo) y exclamaciones afectivas ([17], [18]…).

4.- Gusto por el diminutivo con valor depreciativo, afectivo o eufemístico ("siempre llevo una navajita, por lo que pueda pasar", [37], o "la vieja le llamaba con todos los diminutivos posibles: cariño, reyecito, emperadorcito, angelito, hijito", [51]).

5.- Presencia de la ponderación superlativa en construcción hipotáctica consecutiva intensiva ("era tan feo… que", [21], o [49]).

6.- Reproducción de diálogos en estilo directo (y en estilo directo libre) como forma de subrayar la veracidad del testimonio ([11]).

7.- Tendencia a la hipérbole. No solo a través de la reiteración de cuantificadores intensivos (como el "tanto" de [49]), sino de formas lexicalizadas ("una catarata", [29] o "en mi vida" de [64]) y muy especialmente por aposiopesis al recurrir a la rareza de la experiencia ("No tienen ustedes idea de lo que es ser…", [29], o el "ustedes no saben lo que es" de [54]).

8.- Empleo de la deixis temporal con valor testimonial ponderativo ("ahora mismo se me eriza la piel al nombrarlo" [30]).

9.- Uso del peyorativo como fórmula de refuerzo negativa para refutar ideas contrarias ("viejo gagá", "viejo carcamal imbécil", "mente anquilosada"o "mente en descomposición", [31], o "mujer vieja y fea" de [51]).

10.- Reiteración enfática en comienzo de cláusula del pronombre tónico en función de sujeto para reforzar la verdad de la *adtestatio* ([43]).

11.- Confirmación de la verdad mediante juramentos ("se lo digo por la salud de mi madrecita, que en gloria esté", [64] o "juro que la última bala…", [89]).

12.- Repetición de un concepto para trasladar hasta el receptor el estado de saciedad o desasosiego ([53] repite hasta siete veces seguidas "hablaba").

13.- Aparición de localismos propios del español de México[28].

14.- Autorreferencia a la primera persona por medio del impersonal "uno" para atenuar el protagonismo del "yo" ("y una procura hurtarse a la presión y empuja hacia otro lado", [122]).

28. Arranz Lago (art. cit., pág. 445) agrupa los "mexicanismos" en "expresiones lexicalizadas" ("ni modo"), "solecismos" ("pos no sé"), "prefijos y sufijos aumentativos y diminutivos enfáticos" ("recondenada" o "muertito"), sustantivos de uso familiar ("chamba", por trabajo), "mecanismos de sustantivación mediante el sufijo *–ada* ("penada"), términos del náhualt ("achichincle"), "márgenes discursivos coloquiales" ("andimás"), "y un largo etcétera [!!]". También puede verse el artículo de Tejada Tello "La mexicanidad de Max Aub a través de sus *Crímenes Ejemplares*", en *Destiempos.com. Revista de curiosidad cultural*, 13 (2008).

4. La variedad sintáctica yuxtapositiva en **Crímenes Ejemplares**

Como veremos más abajo, la característica esencial que presenta la sintaxis de los *Crímenes…* es, sin duda, su disposición yuxtapositiva. La brevedad del texto se refracta también en la concisión oracional: muchas veces, oraciones simples que se oponen por punto y seguido. Raramente se vale Aub de conectores discursivos para reunir los constituyentes sintácticos, con lo que logra acentuar la sensación de laconismo que invade toda la obra. No obstante, pensamos que deben dedicarse unas líneas al empleo de la conjunción "y", sin duda el ordenador sintáctico más empleado en la relación paratáctica "primaria"[29] para introducir adición. En los primeros estadios del proceso de adquisición del lenguaje es la forma de reunión discursiva más usada, y en la comunicación oral (dadas su improvisación y escasa preocupación formal) frecuentemente se emplea como sustituto de otros nexos más específicos, hasta el punto de comportarse como un elemento de relación "no marcado", casi comodín.

Sin duda, Max Aub se vale de dicha recurrencia para acentuar la coloquialidad de estas deposiciones exculpativas que forman la obra. El "crimen" [56] se compone de cinco oraciones separadas con punto y seguido; tres de ellos refuerzan su valor límite con la aparición de "y": solo puede hablarse de valor copulativo [c: "además"] de esta conjunción en un caso, los otros dos imprimen a la relación un significado de consecuencia [e: "por tanto"] y de contrariedad adversativa [a: "pero"] respectivamente. Estilísticamente, sin embargo, la reiteración conjuntiva sirve, por un lado, para acentuar el sentido de saciedad que quiere transmitir el relato y, por otro, para delatar la limitación expresiva del hablante[30]: "Me sacó siete veces seguidas a bailar. Y

29. El concepto es desarrollado por Manuel Martín Cid, "Las conjunciones coordinantes del español actual desde el punto de vista funcional", *Boletín de Lingüística*, 18 (2002), págs. 49-70.

30. Como apuntan Carmen Marimón Llorca y María Antonia Martínez Linares, analizando textos de carácter argumentativo, como son los "crímenes" ("Aspectos de la parataxis en textos periodísticos de tipo expositivo-argumentativo", *Revista de Investigación Lingüística*, 9 [2006], págs. 147-167, la cita en pág. 164), la conjunción "y", además de sus valores de cierre y relación, muestra "su pertinencia

[e] no valían argucias: mis padres no me quitaban ojo. El imbécil no tenía la menor idea de lo que era el compás. Y [c] le sudaban las manos. Y [a] yo tenía un alfiler, largo, largo" (pág. 43). En el cuento [61], donde todas las oraciones (y proposiciones) se reúnen con "y", salvo la coda final, no podemos hablar en ningún caso de relación aditiva o copulativa, sino de consecuencia, adversación y concesión, respectivamente: "Me la devolvió rota, señor, y ["conque"] me dio una penada… Y ["pero"] se lo había advertido. Y ["a pesar de todo"] me la quería pagar, la muy… Eso, solo con la vida" (pág. 46).

Pero vayamos a la yuxtaposición. Con palabras que aún son glosadas como paradigmáticas, introducía Gili Gaya el concepto de yuxtaposición a partir del de "subordinación psíquica" ("las oraciones gramaticales que forman parte de un período […] dependen del conjunto psíquico que les da origen, y solo dentro de él tienen la plenitud de su valor expresivo"), indicando cómo las oraciones que se suceden en un enunciado no precisan de ninguna relación gramatical explícita porque basta con la dependencia de sentido. Por tanto,

> es evidente que con la simple yuxtaposición significamos constantemente las mismas conexiones que podemos expresar por medio de conjunciones y relativos. La historia del lenguaje demuestra que la coordinación y la subordinación gramatical son fases posteriores, y de ningún modo indispensables, de la evolución lingüística, como lo demuestra, además, el hecho de que aun las lenguas modernas, de alta cultura siguen sirviéndose de la yuxtaposición con tanta frecuencia como de las conjunciones, especialmente en el habla no literaria.

El profesor Gili Gaya completaba su exposición distinguiendo dos formas de yuxtaposición, según el nivel en que esta actúa, así, deja el

---

como conector de enunciados en un determinado tipo de textos escritos que, si bien tienen un alto componente argumentativo, no son científicos o ensayísticos y en los que la capacidad de *y* para vincular o cerrar bloques informativos, para indicar relaciones pero sin imponer un sentido explícito, puede hacer preferible su uso al de otros ordenadores o conectores discursivos, menos generales, con más contenido, pero menos sugeridores y, en cualquier caso, más propios de otro tipo de escritos".

término "yuxtapuesta" solo para referir a las oraciones asindéticas que forman período", es decir, las que integran una oración compuesta; mientras que prefiere el concepto "independiente" para referir la relación asindética que une elementos superiores a la oración. A esta última vuelve páginas más adelante, pero solo para indicar que "la yuxtaposición sin signo gramatical de enlace es la forma habitual de sucederse las oraciones en el discurso" [31]. En su manual, Gili Gaya anotaba varios casos de oraciones construidas por yuxtaposición e indicaba la relación implícita (coordinante o subordinante) que las reunía; pero no hacía lo mismo con las del segundo tipo, es decir, con los enunciados cuyos períodos se relacionaban entre sí por simple yuxtaposición. Como una parte importante de la gramática posterior ha continuado repitiendo, las relaciones de sentido supraoracional que se establecen sin marcadores u operadores discursivos se han limitado a la repetición, la anáfora, la elípsis y el ritmo entonativo[32].

La extraordinaria relevancia que toma la yuxtaposición de enunciados en los *Crímenes Ejemplares* nos ha llevado a plantearnos la necesidad de descubrir qué relación se oculta bajo el punto y seguido con que se presentan superficialmente. Se trataría, de algún modo, de efectuar el mismo trabajo que ya propuso Gili Gaya (y tantos a su zaga) para la yuxtaposición de proposiciones. Creemos que abandonarlo en el nivel intraoracional solo porque ahí es más patente la relación coordinativa o subordinante, mientras que en el suproracional solo cabría la relación psíquica, no es suficiente. De sobra sabemos que el resultado carecerá de toda cientificidad. Como casi siempre que se pone en marcha interpretaciones semánticas (vaya sambenito) o pragmáticas. Pero cada vez son más los convencidos de que

> la sintaxis no puede explicar todas las estructuras lingüísticas que somos capaces de producir o de interpretar. La asiduidad con

31. Las citas corresponden a las páginas 262-264 y 326 de *Curso Superior de Sintaxis Española*, Barcelona, Vox, 1978[12] (1961).

32. Valga como ejemplo la clasificación que trae de estos "procedimientos de cohesión textual" la *Introducción a la gramática del texto del español*, de Manuel Casado Velarde (Madrid, Arco/Libros, 1993), donde se enumeran la recurrencia, la sustitución, la elipsis, el orden y la topicalización.

> que lingüistas funcionalistas, que estudian el plano de la expresión, recurren a la semántica para la completa explicación de determinadas estructuras lingüísticas pone de manifiesto la necesaria integración de las perspectivas semántica y sintáctica. Pero todavía más. El análisis completo tampoco es posible sin la concurrencia de la pragmática[33].

Por lo demás, la propensión a esta sintaxis opositiva y autonomizadora a un tiempo no deja de ser, en la configuración interna del relato, más que un reflejo de la relación que domina todo el "ejemplario": textos mínimos, independientes (autonomía) pero también sistematizados (oposición), por reunirse a otros bajo una misma estructura genérica. Estamos, sencillamente (pero por partida doble: secuencia sintáctica y microtexto), en el ámbito de la construcción paratáctica, aquella que prima la fragmentación frente a la integración, pero que no evita la existencia de un sentido unificador más allá de las fronteras de cada estructura. Esta disposición voluntariamente desintegradora es otra marca que acentúa el valor innovador de los *Crímenes Ejemplares*, pues los sitúa plenamente en la esfera de la posmodernidad. Y es que algunos críticos han fijado en la presencia de este rasgo el centro de la discusión

> acerca de las fronteras entre la cultura moderna y la posmoderna, pues mientras en la modernidad hay una fragmentación de los espacios y de los textos, aunada a una especie de nostalgia por la totalidad perdida, en cambio la unidad de sentido en el discurso posmoderno es precisamente la fragmentación misma, que permite diversas formas de combinatoriedad y resemantización en cada contexto de lectura. Esta diferencia es la que Omar Calabrese ha llanado, respectivamente, una estética (moderna) del detalle, y una estética (posmoderna) del fragmento[34].

33. T. Español Giralt, "La coordinación en el marco de la bipolaridad", *Revista Española de Lingüística*, 24,1 (1994), págs. 69-76, la cita en pág. 76.

34. Lauro Zavala, "Las fronteras de la minificción", recogido en Francisca Noguerol Jiménez (ed.), *Escritos disconformes…*, *op. cit*., págs. 87-92, la cita en pág.

El cierre enunciativo de la mayoría de los "crímenes" repite la misma estructura sintáctica: a modo de coda, una oración yuxtapuesta por punto y seguido se desgaja del cuerpo del texto (a veces, en punto y aparte) y refuerza sentenciosamente lo depuesto en el mismo. Es la tesis que corona el discurso argumentativo de tendencia deductivista. Por su lugar y finalidad resulta evidente en todos una pátina de significación consecutiva, aunque a esta se superponen otros matices que dependen del desarrollo argumentativo o probatorio de la exculpación que constituye cada relato. Básicamente es en este cierre en el que centramos nuestro recorrido taxonómico sobre los valores que presenta la yuxtaposición en *Crímenes Ejemplares*. Serían estos:

- Yuxtaposición *opositiva*. Sin llegar a enunciarse plenamente una contrariedad invalidante de la exposición previa, el cierre ofrece una tesis de significado muy cercano a la relación adversativa. "Les juro que no pensé, un momento siquiera, en la ley del Talión. Fue más fuerte que yo" ([1], pág. 11; también, [50, 88, 100 y 115]).

- Yuxtaposición *enfática*. Es una forma de subrayar la evidencia, un modo de asentimiento con lo expuesto previamente, casi resulta una expresión equivalente: "–¡Antes muerta! –me dijo. ¡Y lo único que yo quería era darle gusto!" ([4], pág. 12; también, [13 y 72]).

- Yuxtaposición *inductiva*. La coda se ofrece como una síntesis, probada por la explicación previa de los fenómenos que la sugieren; como tal, conlleva cierta dosis de abstracción nocional: "¡Que aprendan de una vez, que existe el otro mundo! ¡Solo Alá es grande!" ([5], pág. 12; también, [36, 108 y 116]).

- Yuxtaposición *por inferencia*. El crimen se justifica como una consecuencia necesaria ante la actitud provocadora del asesinado; suele cargarse de matiz sarcástico y en ocasiones, como en este ejemplo, amplificarse con un cierre sentencioso: "Le transformé la

88. En este artículo distingue Zavala cuatro formas de parataxis: la genológica (o de los géneros); la fractal "o de la escala textual, es decir, la frontera que se pone en evidencia en novelas paratácticas cuyos brevísimos capítulos pueden ser leídos de manera autónoma y en cualquier orden secuencial" (pág. 88); la de la recepción (depende del contexto de lectura), y la serial, donde la frontera se pone de manifiesto "en cada texto narrativo que adopta una estructura paratáctica" (pág. 89).

biznaga en bayoneta, clavándosela hasta los nudillos. Se atragantó hasta el juicio final. No temo verle entonces la cara. Lo gorrino quita lo valiente" ([6], pág. 13; también, [16, 21 y 30]).

- Yuxtaposición *acumulativa*, casi equivaldría a la adición sucesiva de la coordinación copulativa. Sin embargo, por el recurso al asíndeton, la sucesión temporal resulta más parsimoniosa y climática: "Me llevé el primero por delante, sin mayor daño; el segundo sangró por la base. No sé qué me sucedió entonces, pero creo que fue cosa natural, agrandé la herida y luego, sin poderlo remediar, de un tajo, le cercené la cabeza" ([7], pág. 14; también, [33 y 68]).

- Yuxtaposición *conclusiva*. Muy cercana a la inferencia, pero de matiz menos intenso en la necesidad, que casi se expresa como explicación innecesaria: "Ras, ras, ras. Seguido, seguido, seguido sin parar, eternamente. Vuelta y vuelta y vuelta y vuelta. Me miraba sonriendo. Entonces saqué la pistola y disparé" ([8], pág. 15; también, [38, 48, 66 y 113]).

- Yuxtaposición *atenuativa*. De clara finalidad apelativa por el lugar de cierre que ocupa: juega más con la perlocución que con la propia información: "Yo les aseguro que de aquí en adelante tendrán más cuidado. Quizá apreté demasiado. Pero tampoco soy responsable de que tuviese tan frágil el gaznate" ([9], pág. 16; también, [20, 29, 32, 44, 53 y 105]).

- Yuxtaposición *culminativa*. Se infiere de una sucesión intensificativa que alcanza en el propio crimen su máximo grado. Es casi exposición exhaustiva: "No sé qué pasó entonces. ¡Aquel hombre no tenía ningún derecho a hacer lo que estaba haciendo! Yo tenía la razón. Furiosa, puse el coche en marcha, y arranqué…" ([11], pág. 17; también, [22, 45, 67 y 101]).

- Yuxtaposición *deliberativa*. La duda que expresa solo lo es en apariencia, en el mero juego retórico. Fácilmente podría tratarse de un enunciado interrogativo directo, sino predominara la finalidad fática: "Quizá lo empujé demasiado fuerte. Tampoco me van a echar la culpa de que las ruedas del camión le pasaran por encima" ([12], pág. 18; también, [47 y 124]).

- Yuxtaposición *explicativa*. Lo que queda a un lado pretende equivaler a lo que queda al otro; fácilmente el punto y seguido podría

sutituirse por los dos puntos: “La maté porque me despertó. Me había costado tardísimo y no podía con mi alma” ([15], pág. 18; también, [24, 34, 46, 52, 76, 89, 92 y 106]).

- Yuxtaposición *interlocutiva*. El narrador responde dando por sabida la confirmación (solo mental) del narratario a una cuestión previa, de valor medio entre la interrogación y la simple deliberación. Supone una pausa muy enfática: “¿Ustedes no han tenido nunca ganas de asesinar a un vendedor de lotería, cuando se ponen pesados, pegajosos, suplicantes? Yo lo hice en nombre de todos” ([17], pág. 19; también, [62 y 125]).

- Yuxtaposición *deductiva*. En el inicio del relato se expone la causa (o sea, el móvil del crimen), y se dedica la deposición a pintar los efectos que la posibilitan. La muerte se supone desde el inicio, pero se nombra en el cierre: “Hacía tres años que soñaba con ello: ¡estrenar un traje! Un traje clarito, como yo lo había deseado siempre” ([18], pág. 20; también, [64]).

- Yuxtaposición *continuativa*. El cierre se ofrece por adición, como sucesión propia en el devenir del relato, y por tanto sometido al transcurrir del tiempo. Mitiga la relación causa-efecto tan presente en los *Crímenes…*: “Para ayudarle lo descabecé de un puñetazo; como dicen que algún Hércules mató bueyes. De pronto me salió de adentro esa fuerza desconocida. Me asombré” ([25], pág. 22; también [23, 42, 59 y 85]).

- Yuxtaposición *matizativa*. Cercana a la atenuativa, pero la reflexión no se ciñe al ámbito del crimen, sino que se amplía llamando la atención sobre el cambio de actitud: “Desde entonces ando con el remordimiento a cuestas de ser el responsable de su muerte” ([28], pág. 23; también, [31, 41 y 110]).

- Yuxtaposición *causativa*. El cierre no es más que exposición del motivo, sin ninguna llamada de intención exculpativa, que lo acercaría más al tipo inductivo: “¿Qué quieren? Estaba agachado. Me presentaba la popa de una manera tan ridícula, tan a mano, que no pude resistir la tentación de empujarle” ([39], pág. 29; también, [65 y 121]).

- Yuxtaposición *concesiva*. El crimen se sustenta en el incumplimiento de una condición, sí, pero en absoluto necesaria, casi menos-

preciable: “No tenía nada que hacer en Acapulco, pero se emperró: *Yo le llamé, señor. Yo le llamé*. Y las mentiras me sacan de quicio” ([40], pág. 30; también, [54 y 82]).

- Yuxtaposición *digresiva*. El aporte de información excede los límites del caso y su móvil; tampoco contiene valor matizativo: “La mujer envenenó, lentamente, a su marido. Se dijo que el perro murió el mismo día que el viejo, pero fue licencia poética: le sobrevivió tres años, para mayor felicidad de la buena señora” ([55], pág. 43; también, [110 y 114]).

- Yuxtaposición de *finalidad*. Variante de la causativa, pero la acción, aun produciendo la muerte, persigue un fin, que queda investido de validez inferencial: “Si de la patada que le di se fue al otro mundo, que aprenda allí a chutar como Dios manda” ([63], pág. 47).

- Yuxtaposición *concatenativa*. La repetición léxica, elemento de cohesión por sí, se dispone en anadiplosis, cerrando un período y abriendo el siguiente: “Hermano, se me olvidó. ¡Se le olvidó! Ahora ya no se le olvidará” ([69], pág. 50; también, [97]).

- Yuxtaposición *restrictiva*. Es una variante de la “digresiva”. El comentario matiza la rotundidad de la tesis enunciada: “De mi no se ríe nadie. Por lo menos ese ya no” ([98], pág. 60; también, [112]).

EL MUNDO MINERO EN LOS MICRORRELATOS DEL SIGLO XXI

José Luis Campal Fernández
Real Instituto de Estudios Asturianos (Oviedo)

La actual fluencia micronarrativa, y que en Asturias puede rastrearse con rasgos bien sedimentados ya en la primera mitad del siglo XX en literatos como Manuel Pilares (Vega del Ciego-Lena, Asturias, 1921-Madrid, 1992)[1], ha encontrado un filón temático en los condicionantes nucleares y periféricos del trabajo en las minas y su aureola mítico-epopéyico-reivindicativa. Su propagación y ensanchamiento en la horma del texto mínimo ficcional habría que buscarlos en la cercanía vital y psicológica de los escritores con un microcosmos aún latente que actúa como poderosa metáfora de las encrucijadas moral y existencial, y que explica el devenir social de una colectividad fundada en lazos resistentes a los embates históricos. La trascendencia de estos ejes entre las nuevas promociones de relatores se ha canalizado, además, a través de talleres de escritura

1. Manuel Pilares, "A manera de cuento", *La Nueva España* [Oviedo], 22 de marzo de 1946. Este es el cuerpo del minirrelato, donde trastrueca irónicamente las fórmulas litúrgicas de la oración sacra: "Siempre vez era el cielo. Y la niña era una vez. La niña se hizo mujer, se casó, tuvo hijos, nietos, y cuando cumplió su vez, murió. El cielo siguió siendo cielo: una vez azul, otra vez gris, otra vez blanco, otra vez negro, otra vez rosado... y así eternamente, sumando veces y veces. Dicen que cuando ella cumplió su vez, alzó sus ojos mortecinos y sollozó: ¡Cielo mío! ¡Cielo mío! Y no dicen que el cielo la miró indiferente, impasible, silencioso, atento solo a sumar veces y veces... ¡No lo dicen y todos lo saben!".

y las no menos pródigas convocatorias de certámenes literarios de microrrelatos de asunto diverso[2] o exclusivamente minero[3].

Heredero de los bestiarios y apólogos medievales, y pariente cercano de las estampas simbolistas y los fogonazos de la vanguardia, el microrrelato planta sus reales en un territorio que no es potestativo del fragmentarismo marginal[4], ya que la brevedad de que se autoabastece poco tiene en común con una suerte de síntesis de proyectos más dilatados y sí mucho, por el contrario, con la interacción metatextual, la riqueza de las ambivalencias y las ambigüedades premeditadas, la precisión matemática de la función polisémica del lenguaje elaborado y la imprescindible competencia exhaustiva de un lector al que se le encomienda la explicación de lo elidido y desnarrado en la ficción.

Las muestras que ahora nos interesan, con muy pocas excepciones, acotan su fuerza motriz en un hecho concreto con desenlace de muerte –auténtico leitmotiv de las historias– y se instalan en épocas pasadas[5] –con referencias, por ocasiones cansinas y rígidas, al fantasma de la guerra civil y la represión y cárcel subsiguientes

2. La Asociación de Amigos de Antonio Raymundo Ibáñez, radicada en Santa Eulalia de Oscos, lleva editando desde 2003 los relatos hiperbreves del concurso que lleva el nombre del Marqués de Sargadelos; cuatro volúmenes hasta la fecha de 94, 155, 204 y 238 páginas, respectivamente.

3. El sindicato minero Comisiones Obreras de Asturias, por medio de su Fundación Juan Muñiz Zapico, estableció el premio Manuel Nevado Madrid de microrrelatos mineros, fruto del cual han sido cuatro ediciones recogidas en cuatro volúmenes y una concurrencia de 427 minicuentos (escritos en castellano y en bable o en castellano con intercalación de voces en dialecto asturiano) en la convocatoria de 2004, 194 en la de 2005, 148 en la de 2006 y 141 en la de 2007. Tales muestras, procedentes de España, Europa y América, y que en ocasiones presentan una extensión que a nuestro entender sobrepasa los límites de la modalidad, son las que utilizamos para extraer nuestras conclusiones, conjuntamente con un ramillete de relatos hiperbreves sacados de internet.

4. Para David Lagmanovich, "no son abreviatura de nada, sino construcciones absolutamente autónomas" (citado por Domingo Ródenas de Moya en "Contar callando y otras leyes del microrrelato", *Ínsula*, 741, septiembre 2008, pág. 6).

5. *Vid*. Meritxell Coello Tortajada, "Corría el invierno de 1888" y José María Menéndez Martínez, "Por vía de instancia, Almadén, 10 de diciembre de 1761", en *Microrrelatos mineros. IV Edición del Concurso Manuel Nevado Madrid*, Oviedo, Fundación Juan Muñiz Zapico y KRK, 2008, págs. [41]-44 y [53]-56, respectivamente.

al final de esta que torció vidas y amparó sórdidas ambiciones[6]– o en un presente endémico para delinear una visión angustiosa del trabajo en las minas, no siempre de hulla (las extracciones de talco[7], azufre[8], caolín[9], plata[10], mercurio[11] y volframio[12] tienen también su sitio) y no únicamente españolas, ya que la realidad latinoamericana adquiere terribles visos de una pesadilla no tan remota temporalmente, haciéndose notar en más de un caso que la recreación literaria se corresponde con sucesos acaecidos[13] y con lugares reconocibles de la geografía de raigambre minera.

Los encabezamientos de los microrrelatos se centran, por lo general, en el protagonista (asunto, escenario o persona) de los mismos, pero también operan con las paradojas y las muecas sarcásticas: "Hoy no ha ocurrido nada", "Cuando la jaula vuelva a subir", "Aquí no pasa el tiempo", "Quédate con nosotros". La extensión de los microrrelatos mineros es variada, siendo el más corto de los que hemos cotejado este: "Desde casa contemplaba los cangilones, era el único tiovivo que conocía"[14].

Las estructuras predilectas son las de una revisión de los errores del pasado desde un presente evocativo que recuerda acontecimientos

---

6. De algo de esto habla "La estela", de Jesús Manzano Cano, en *Microrrelatos mineros. III Concurso Manuel Nevado Madrid*, Granda-Siero, Madú, 2007, págs. 33-35.

7. *Vid*. Roberto Rodríguez Gutiérrez, "Mineras", en *Microrrelatos mineros. II Concurso Manuel Nevado Madrid*, Granda-Siero, Madú, 2006, págs. 29-30.

8. *Vid*. Adolfo C. Díaz, "Menaswan", en *Microrrelatos mineros. IV*..., págs. [65]-68.

9. *Vid*. Blanca González Cristóbal, "Tensi", en http://es.geocities.com/caucenalon/mina.html.

10. *Vid*. María Teresa Tuñón Álvarez, "Plata", en *Microrrelatos mineros. IV*..., págs. [61]-63.

11. *Vid*. el excelente minicuento de Miguel A. Hoyos Alarte "Los espantapájaros del mercurio", en *Microrrelatos mineros. III*..., págs. 20-21.

12. *Vid*. Antonio Bazarra Maneiro, "Volframio", en *Microrrelatos mineros. II*..., págs. 43-45.

13. *Vid*. Andrea d'Atri, "A ver si se saca el sombrero, señor...", en *Microrrelatos mineros. II*..., pág. 23.

14. Fernando Fernández Tamargo, "Microrrelato", en http://es.geocities.com/caucenalon/mina.html.

dolorosos y el memorando autobiográfico, incluso desde el más allá[15]. La voz narradora adquiere múltiples asunciones, desde la tradicional tercera persona hasta la instancia oficial, el género epistolar, el monólogo interior y el soliloquio, o el diálogo indeterminado combinado con la interrelación enunciativa, y no elude ni siquiera el juego intertextual ("música de sombra y sueño"[16], califica un autor a la brisa en inequívoco homenaje a la novela *Sueño de sombra*[17]). Al lado de construcciones sintagmáticas ordenadas con pocas alteraciones sincrónicas, otros textos optan por una continuidad rítmica sin pausas fuertes y enlazada por conectores copulativos[18], o por parrafadas de inspiración coloquialista poco tensionadas[19]. La voluntad minimalista adquiere relieve en un relato como el siguiente, articulado en una yuxtaposición de sustantivos de amplia hechura connotativa: "Sudor, olor, fuego, frío, calor, alegría, compañerismo, crueldad, ruido, silencio..., familia. Humor, rumor, rojo, negro, amistad, odio, amor, dolor, cansancio, fatiga..., comida. Oscuridad, resplandor, miedo, dulzura, bondad, candidez, color, sudor, muerte..., vida"[20].

Los autores subrayan la marginalidad e insignificancia de los protagonistas, dentro de un sistema obsoleto, al no identificarlos nunca por su nombre completo, inmersos como están en el anonimato consabido ("Él"[21]), en la elementalidad onomástica ("Amelia"[22]), en la apelación afectiva ("Suesteban y Sujacinto"[23]), en el mote ("Guzmán

---

15. *Vid*. el microrrelato bable de E. Felgueroso "Consciencia", en *Microrrelatos mineros*. *III*..., págs. 36-38.

16. Jesús Jiménez Reinaldo, "La pesca del domingo", en *Microrrelatos mineros*. *IV*..., pág. 59.

17. Víctor Alperi y Juan Mollá, *Sueño de sombra*, Madrid, Puerta del Sol, 1959, 229 págs.

18. *Vid*. Miguel Matesanz Gil, "La hora mala", en *Microrrelatos mineros*. *I Concurso Manuel Nevado Madrid*, Granda-Siero, Madú, 2005, págs. 27-28.

19. *Vid*. Adolfo C. Díaz, "Menaswan", *op*. *cit*.

20. Natalia Rilla Villar, "La mina", en http://es.geocities.com/caucenalon/mina.html.

21. María Jesús Cascallana Martínez, "El dedo", en *Microrrelatos mineros*. *I*..., pág. 37.

22. Natalia Fernández Rodríguez, "Et in Arcadia ego", en *Microrrelatos mineros*. *I*..., pág. 25.

23. Miguel Matesanz Gil, *op*. *cit*., pág. 27.

el Paracaidista"[24]) y el apodo sexualizador ("Amadorín Puntadoro"[25]), o en el tratamiento de respeto jerárquico ("don Francisco"[26]).

Los microrrelatos mineros recogen un espacio laboral de extrema precariedad, habitado por personajes rehenes de su pobreza, aficionados a juramentar y al uso de un lenguaje grueso de filiación testicular ("Si esti mineral ye estándar, los mios coyones dan claveles"[27]); son obreros de salud quebradiza y abocados a una silicosis en muchos casos incurable[28] que vuelve la "respiración pedregosa"[29]; trabajadores que apenas pueden cubrir necesidades primarias como la alimentación pero que defienden el carácter ennoblecedor y aguerrido de su ocupación ("Contestaste lleno de orgullo que eras picador", pues "parecía que era la profesión mejor y más importante del mundo"[30]). Se nos perfilan como víctimas resignadas de lacras evitables como la explotación laboral, las añagazas especuladoras que desatienden las medidas básicas de seguridad ("A la dirección de la empresa le interesaba más el rendimiento de la explotación que las condiciones de seguridad"[31]) y las soluciones expeditivas de patronos deshumanizados que llegan a atajar las reclamaciones salariales con el asesinato ("Al fondo de la galería 27 quedaron también los cuerpos de muchos compañeros

24. Clelia Antuña Frías, "El Paracaidista", en http://es.geocities.com/caucenalon/mina.html.

25. Casimiro Palacios, "No vuelvo a rebuscar carbón a la escombrera", *ibid*.

26. Jesús Manzano Cano, "La sirena", en *Microrrelatos mineros. II*..., pág. 32.

27. Blanca González Cristóbal, "El trómel", en http://es.geocities.com/caucenalon/mina.html. La versión castellana de la frase sería: "Si este mineral es estándar, mis cojones dan claveles".

28. Guayarmina Pedraza García recoge en "Una carta para padre" las convulsiones de la enfermedad: "Si me viene la tos la voz se me rompe y me muero como usted, padre, echando sangre por la boca" (*Microrrelatos mineros. III*..., pág. 29). De la hospitalización por la cruel silicosis que destrozaba la integridad de mineros fajados se habla en el microrrelato bable de Adolfo C. Díaz "Na cuarta" ("En la cuarta", en castellano), en *Microrrelatos mineros. IV*..., págs. [77]-78.

29. José Quesada Moreno, "Última noche", en *Microrrelatos mineros. IV*..., pág. 30.

30. Irma Fernández Vázquez, "Tu niña valiente", en *Microrrelatos mineros. II*..., pág. 26.

31. José M. Regal García, "Once rosas", en *Microrrelatos mineros. IV*..., pág. 93.

fusilados durante la última huelga"[32]). Pero son igualmente reos de la eventualidad y el infortunio que aportan los reveses de la geología, que vuelve incierto y quebradizo el destino del minero, cuyo final más que la jubilación lo marcan los siniestros desprendimientos y accidentes provocados por el grisú, que adquiere en los textos una obsesiva omnipresencia de negro tinte. Más que en las causas que lo precipitan, los autores se centran en las consecuencias del desastre originado por esa "traicionera presencia, viento de muerte"[33]. Para combatir la debacle instaurada fortuitamente entre la clase obrera, se juega con los contrarios: frente a la impotencia en la acción contra reloj de los compañeros de tajo para rescatar a los atrapados, se coloca la pasiva espera de la inminente viuda en las inmediaciones del pozo[34]. El fatalismo que envuelve la incertidumbre del minero hace que se los vea como "tristes marionetas" sujetas al capricho ajeno de fuerzas superiores, "muñecos de ánima prestada"[35].

El accidente destructor quiebra la convivencia[36], cuestiona gravemente la supervivencia económica[37] y desplaza a la mujer del rol subordinado que el varón le ha asignado, asumiendo ella un cometido principal cuando desaparecen los representantes masculinos del núcleo familiar; emerge entonces la figura de la carbonera[38], recolectora del mineral que las empresas desechan. La asimilación de la mujer a funciones no productivas dentro del engranaje empresarial, y que

---

32. Gregorio A. Echeverría Vidal, "Aquí no pasa el tiempo", en *Microrrelatos mineros. I*..., pág. 33.

33. José M. Sanchís Calvete, "¿Te acuerdas, guaje?", en *Microrrelatos mineros. I*..., pág. 36.

34. *Vid*. Aníbal Ramón Morixe, "Cuando la jaula vuelva a subir", en *Microrrelatos mineros. I*..., págs. 17-20.

35. Gregorio A. Echeverría Vidal, "Marionetas", en *Microrrelatos mineros. II*..., pág. 18.

36. *Vid*. Xosé Ll. Campal, "El costeru", *La Nueva España* [Oviedo], 19 de octubre de 2000, pág. II.

37. En "La sirena", el siniestro mortal altera el futuro de los hijos.

38. *Vid*. Susana Cidón García, "La carbonera", en *Microrrelatos mineros. I*..., págs. 39-41. También Luciano López González hace protagonista de su microrrelato "Salvadora" a una mujer que hacía acopio del carbón que dejaban esparcido "los trenes de mercancías" (http://es.geocities.com/caucenalon/mina.html).

venía impuesta por la mecánica de una superestructura patriarcal que la había recluido en el hogar para sobrellevar las cargas emocionales (se incide en su perpetua y angustiosa espera del marido, presa del temor de que algo horrible le haya sucedido en el tajo[39]), obligaba a algunas a simulaciones de género para acceder a puestos reservados a hombres, tal como se refleja en un minicuento[40].

El momento en que se desintegra la estabilidad grupal al irrumpir la tragedia se apresa de modo tan contundente y melódicamente efectivo como el siguiente: "En medio de esta tempestad inesperada el grueso cuerpo de María al fin se detiene y su corazón encallado se sumerge en la negrura como el silencio de sus hombres en las entrañas de la tierra"[41]. En otros microrrelatos se estrujan, desde ópticas diversas (ensoñación, drama crudo, reflexión existencialista, charlotada de sainete[42]), las posibilidades del instante final de los mineros sepultados vivos[43]. Este sentimiento de asfixia generado por una actividad sin expectativas, que sume en el silencio las relaciones personales[44], tiene literariamente su contrapeso en actitudes como las de los jubilados que hipnotizados por su magnetismo no pueden abandonar los lugares en los cuales se ha labrado su desgracia[45], o la del picador que, tras cerrar la mina, se queda a vivir en el vientre de esta porque sus ojos no soportan la luz diurna[46]. En la antítesis

39. Así lo vemos en los minicuentos bables de Celia Fernández Loredo "Él yera ún d'ellos" ("Él era uno de ellos", en castellano) y de Xana Reyes Fernández "A lo menos, ta mañana" ("Por lo menos, hasta mañana", en castellano), en *Microrrelatos mineros. IV...*, págs. [97]-98 y [85]-87, respectivamente.

40. *Vid*. Vicente García Oliva, "Carta de Cuba", en *Microrrelatos mineros. II...*, págs. 20-22.

41. Miguel Matesanz Gil, *op. cit*., pág. 28.

42. Álvaro Maceda Arranz propone un secuestro de mineros en "Sociedad anónima", en *Microrrelatos mineros. IV...*, págs. [73]-74.

43. *Vid*., por ejemplo, textos como "Marionetas" o el bable "Na playa" ("En la playa", en castellano), de E. Felgueroso, en *Microrrelatos mineros. II...*, págs. 34-36.

44. En "Mineras" se repite, con la insistencia de una letanía incomodadora, el campo sémico de la ausencia de sonido: "no hacer ruido", "callados", "silencio", "sueño", "amortajada".

45. *Vid*. José L. Argüelles, "Quédate con nosotros", en *Microrrelatos mineros. IV...*, págs [69]-71.

46. *Vid*. Gregorio A. Echeverría Vidal, *Microrrelatos mineros. I...*, págs 33-34.

tendríamos los casos de hijos de mineros muertos que se distancian físicamente de allí donde sus padres perdieron la vida y con cuyo recuerdo vuelven a reencontrarse bastantes años después[47], o el del flamante prejubilado que da carpetazo a su última jornada en una explotación carbonífera de esta forma: "Pedro mandó a tomar por el culo al ingeniero y salió silbando"[48].

Las referencias anímicas a la noche de la mina abundan por doquier, deteniéndose tanto en la negrura externa como interna, que impregna de negatividad vivienda ("la negrura de la casa late contra las paredes y las ventanas"[49]) y personas, apoderándose "del atuendo, de las manos" y penetrando "en los finos pliegues que surcan caprichosamente el pellejo, en los minúsculos poros por los que destila la piel"[50]. La permanencia en ambientes sin aperturas no puede evitar trasladarla el minero a las horas de reposo: "Por la noche tengo sueños terribles, en los que repto por galerías de casas minúsculas"[51]. Esta recurrencia claustrofóbica confiere una conexión telúrica entre hombre y medio, constriñendo su expansión psicológica, y tiene su anejo en una desmedida pero comprensible ambición de luz y demanda de espacios abiertos donde "mirar al cielo sin miedo a que cayera"[52]. Los anhelos se verifican en una idealización del paisaje marítimo como evasión y sinónimo de salud, ya que a un minero principiante le sorprende que "en la playa nadie tosía"[53]. La dureza del trabajo del minero, para sortear los peligros que acechan, fuerza a este a sumar a la renuncia lumínica e higiénica otra más, la afectiva: "Te sacuden mil escalofríos y sueltas vaho del corazón. Hay que apretar los dientes y las sienes. Hay que olvidar que afuera espera alguien"[54].

---

47. *Vid*. José I. Fonseca Alonso, "La sierpe", en *Microrrelatos mineros*. *III*..., págs. 39-41, y "Tu niña valiente", *op*. *cit*.

48. Clelia Antuña Frías, "El primer día", en http://es.geocities.com/caucenalon/mina.html.

49. Miguel Matesanz Gil, *op*. *cit*., pág. 28.

50. Susana Cidón García, *op*. *cit*., pág. 40.

51. Jesús Jiménez Reinaldo, *op*. *cit*., pág. 58.

52. Meritxell Coello Tortajada, *op*. *cit*., pág. [41].

53. Guayarmina Pedraza García, *op*. *cit*., pág. 28.

54. Juan L. Guzmán Cebrián, "Hoy no ha ocurrido nada", en *Microrrelatos mineros*. *III*..., pág. 31.

Se percibe una creciente relevancia de objetos cargados de simbolismo, como la sirena que avisa de lo irremediable con su "sonido maléfico"[55], hasta el punto de concederles primacía en el desenvolvimiento de la ficción, cual sucede con la lámpara que se despide de su usufructuario el día de su jubilación enhebrando un discurso edulcorado de sustitución femenina, subrayando su entrega solidaria pero también su sumisión: "Fui faro ante el *colaeru*, compañera en los avances, amante silenciosa en los testeros, testigo muda de tus lágrimas y miedos, [...] siguiendo siempre tu estela de dolor y esfuerzo por aquellas galerías inciertas"[56].

A tenor de las vías aquí exploradas y abocetadas en una primera incursión en el ámbito microtextual de cimentación minera, todavía resta por escrutar y sistematizar una anchurosa región de posibilidades, ya que juzgo que no se han abordado con la debida profundidad realidades y estereotipos aplicados al mundo de los trabajadores del subsuelo, como serían los de la homosexualidad, la inmersión racial[57], la emigración e inmigración[58], el alcoholismo[59], la ludopatía, el analfabetismo de los mandos[60], la promiscuidad, el machismo, el

---

55. Miguel Matesanz Gil, *op. cit.*, pág. 28.

56. José M. Sanchís Calvete, *op. cit.*, págs. 35-36.

57. *Vid.* Pedro Gutiérrez Fernández, "¡Cuayá!", en http://es.geocities.com/caucenalon/junio.html.

58. La toca tangencialmente Gerardo Fernández Bustos en "Arañas polvorientas", en *Microrrelatos mineros. IV...*, págs [47]-49. Más desarrollado este vértice en el minicuento de Francisco J. Lauriño "No me olvides", donde presenta un minero eslovaco que, impelido por la necesidad, acude a trabajar a la cuenca hullera del Nalón asturiana y se encuentra "con las mismas expresiones mezquinas de los que mandaban, (...) con una mayor porción de insolidaridad", ante lo cual termina, "ya pasados los meses, encerrándose en su propio gueto, porque no le quedaba otro remedio" (http://es.geocities.com/caucenalon/mina.html).

59. Este aspecto lo abordan narradoras como Paz Tomás Pañeda y Clelia Antuña Frías. En "Recuerdos", Tomás Pañeda nos habla de que "los días de paga las borracheras eran brutales. Subían la cuesta, del bar a la carretera, abrazados para no caerse o peleándose. Subían y volvían a bajar. Una y otra vez". Antuña Frías lo menciona en "El primer día": "Pedro salió del bar dos horas más tarde, cantando tonada y haciendo eses". Ambos microrrelatos, en http://es.geocities.com/caucenalon/mina.html.

60. Blanca González Cristóbal cierra su minicuento "El trómel", *op. cit.*, indicando que un vigilante firmó de su puño y letra un parte de producción donde se indicaba que "el trómel aparó a las 12 h y 70 menutos".

absentismo y las autolesiones[61], la tupida red de intereses partidistas, etc., así como tipologías muy acendradas como las de los somatenes y esquiroles, los minusválidos físicos o psíquicos, el arribismo sedicente o los sindicalistas "profesionales".

Nos queda, para tenerla muy presente, una nómina de narradores que sumar a los sancionados por el canon de la literatura comprimida (Gómez de la Serna, Monterroso, Aub[62], Merino, Cortázar o el exquisito surrealista Antonio Fernández Molina) y acerca de los cuales cabría preguntarse cómo amoldarán en lo sucesivo los requerimientos de un género emergente y mudable a sus respectivos imaginarios y ordenamientos estilísticos. Hoy por hoy carecemos de una pieza maestra con la que ejemplificar la vertiente minera de este género narrativo, a pesar de la sólida factura evidenciada por alguna de las minificciones traídas aquí a examen.

61. En "Recuerdos", *op. cit.*, la autora anota que "eran heridas hechas aposta, para poder quedarse unos días de baja".

62. *Vid.* nuestro trabajo "El humor macabro de Max Aub en *Crímenes ejemplares*: el homicidio como respuesta", en *El modo trágico en la cultura hispánica*, Valladolid, Universitas Castellae, 2008, págs. 21-31.

A MITAD DE CAMINO ENTRE LA CANCIÓN Y EL CUENTO. PONGAMOS QUE HABLO DE JOAQUÍN SABINA.

Simone Cattaneo
Università degli Studi de Milán

> Yo soy quien soy por puro accidente. Iba para profesor de literatura en un instituto de provincias, a lo Machado. Y es bastante probable que hubiese escrito libros de poesías que no hubiera leído nadie. Mi proyecto no era ser Dylan, sino Antonio Muñoz Molina.
>
> Joaquín Sabina[1]

A estas alturas ya se han consumado abundantemente la disgregación y la hibridación de los géneros literarios. El cuento ha actuado siempre como agente desestabilizador de lo asentado, proporcionando, gracias a su natural inmediatez, instrumentos narrativos de vanguardia[2]. Lo mismo podría decirse –quizás en ámbito todavía más popular– de la canción, género o subgénero esponja, capaz de resumir en sus líneas más o menos logradas, según la destreza de quien maneje la pluma, las contradicciones y las aspiraciones de las generaciones que se han sucedido a lo largo de la historia[3].

Cuento y canción se rozan muy a menudo como dos amantes furtivos en un *ménage a trois* en que la poesía también reivindica

1. Javier Menéndez Flores, *Joaquín Sabina. Perdonen la tristeza*, Barcelona, Plaza & Janés, 2001, pág. 35.

2. *Vid*. Francisca Noguerol, "Micro-relato y posmodernidad: textos nuevos para un final de milenio", *Revista Interamericana de Bibliografía*, 1-4, 1996. http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo4/index/es/aspx?culture=es&navid=201 (28/10/2008).

3. *Vid*. Manuel Vázquez Montalbán, "Canción, pueblo e historia", en *Cancionero general del franquismo*, Barcelona, Crítica, 2000, págs. xii-xv.

sus derechos de novia esnob y celosa, mientras las notas tejen un entramado sonoro que permite cambiar de pareja durante el baile, satisfaciendo las exigencias de cada uno de los invitados. Son muchísimas las canciones que siguen unas pautas narrativas bien marcadas y que relatan en sus versos una historia. Buena muestra de lo afirmado es un viejo éxito, *El muerto vivo* de Guillermo González, en que, en tono humorístico, se relata la muerte ficticia de un obrero: Blanco Herrera se gasta su salario en una juerga de siete días y todos lo dan por muerto –además encuentran un cadáver muy parecido a él y lo entierran–; el final es cortazariano, ya que Blanco reaparece vivo y coleando pero su mujer no lo acepta en casa; justifica su negativa con la absurda afirmación de que "no quiere vivir con muertos".

Si hay alguien en el panorama musical español contemporáneo que ha llevado a un nivel literario altísimo dicha relación adúltera entre dos géneros tan permeables, ese es el cantautor Joaquín Sabina:

> He hablado mucho de la categoría de Joaquín como poeta, pero sería injusto no mencionar que, en cierto sentido, sus canciones también esconden a un novelista en miniatura, porque en ellas es muy importante su capacidad para narrar, para contar historias que, efectivamente, tienen su argumento, su protagonista y sus personajes secundarios, a veces su planteamiento, su nudo y su desenlace a escala[4].

El jienense no es aficionado al pan de cada día de la rutina conyugal, gusta de bailar con desconocidas, mezclar el vértigo de una poesía inspirada con el olor a vino y cebolla de un humorismo carpetovetónico y labrar narraciones redondas. En sus discos –desde *Inventario* (1978) hasta *Alivio de luto* (2005)–, el artista de Úbeda no se ha limitado a escribir canciones que flirtearan con la pulcritud de la lírica, con la melancolía del monólogo o con la causticidad de la caricatura, sino que de vez en cuando se ha acomodado entre las acogedoras sábanas de la prosa narrativa, superponiendo el armazón

4. Benjamín Prado, "Cómo olvidar una canción de Joaquín Sabina", en Joaquín Sabina, *Con buena letra*, Madrid, Temas de Hoy, 2007, pág. 25.

melódico de la canción a la ingeniosidad repentina del cuento, aprovechando todos los recursos que este género ofrece: de la agudeza de los diálogos a la rapidez de una escritura capaz de esbozar gestos y situaciones con pinceladas esenciales. El resultado es brillante: cuando se esfuman las últimas notas de *Tratado de impaciencia nº 10*, *Ciudadano cero*, *Viridiana*, *El caso de la rubia platino*, etc., uno no sabe si acaba de escuchar un microrrelato o de leer una canción.

Aquí he desplazado intencionadamente el foco de mi atención del término "cuento" al de "microrrelato" porque gracias a la intensidad de escritura de Sabina es posible dar un paso más hacia una forma de texto cerrada y perfecta, concisa e intrigante, que reduzca los límites espaciales y lleve a sus extremos el lenguaje de su antecesor[5]. Entre las miríadas de definiciones del microcuento proporcionadas por los estudiosos, elijo una de Fernando Valls porque en ella se suceden en rápida secuencia los rasgos fundamentales de este género difícil de encasillar:

> El microrrelato es un género narrativo breve que cuenta una historia (principio este irrenunciable), en la que debe imperar la concisión, la elipsis, el dinamismo y la sugerencia [...], así como la extrema precisión del lenguaje que suele estar al servicio de una trama paradójica y sorprendente.[6]

Algunas de las creaciones del cantautor objeto de mi estudio satisfacen con creces dichos requisitos.

En estas páginas analizaré dos textos pertenecientes a épocas diferentes de la evolución musical del jienense que resultan paradigmáticos a la hora de sondear las relaciones entre canción y microcuento. La primera composición de la que me ocuparé es *Tratado de impaciencia nº 10*, contenida en el disco *Inventario* de 1978. A continuación trans-

5. También Emilio de Miguel Martínez hablando del tema *Pero que hermosas eran* emplea instintivamente el vocablo "microrrelato". *Vid*. Emilio de Miguel Martínez, *Joaquín Sabina. Concierto privado*, Madrid, Visor Libros, 2008, pág. 84.

6. Fernando Valls, "Sobre el microrrelato: otra *filosofía de la composición*", en Teresa Gómez Trueba (ed.), *Mundos mínimos. El microrrelato en la literatura española contemporánea*, Gijón, Llibros del Pexe, 2007, pág. 119.

cribo la letra, pero de una forma insólita, desbarajustando la división en versos y transformándola en una prosa muy breve:

> Tratado de impaciencia nº 10
>
> Aquella noche no llovió, ni apareciste disculpándote diciendo, mientras te sentabas, "perdóname si llego tarde". No me abrumaste con preguntas, ni yo traté de impresionarte contando tontas aventuras, falsas historias de viajes. Ni deambulamos por el barrio buscando algún tugurio abierto, ni te besé cuando la luna me sugirió que era el momento. Tampoco fuimos a bailar, ni tembló un pájaro en tu pecho, cuando mi boca fue pasando de las palabras a los hechos. Y no acabamos en la cama que es donde acaban estas cosas, ardiendo juntos en la hoguera de piel, sudor, saliva y sombra. Así que no andes lamentando lo que pudo pasar y no pasó: aquella noche que fallaste tampoco fui a la cita yo[7].

El texto cabe en menos de una página, respetando así la extensión máxima del microrrelato fijada por muchos estudiosos (Antonio Fernández Ferrer, Lauro Zavala, Irene Andres-Suárez, Fernando Valls, etc.). Además, cualquier canción se escucha normalmente de un tirón, sin interrupciones, para saborear plenamente su melodía y, en algunos casos, sus frases. Lo mismo pasa con el microcuento ya que este tipo de escritura es un *ex abrupto*, un relámpago de tinta en la página, cuya lectura no puede repartirse en varios momentos. Su brevedad invita a una interpretación perspicaz e inmediata porque solo de esta manera su micromecanismo perfecto logrará inquietar o divertir al lector.

Tratado de impaciencia nº 10 es una chispa que alumbra por dos minutos y veinticinco segundos, contando una historia aparentemente trivial. La situación narrativa está clara ya desde las primeras líneas: un narrador reprocha a una hipotética dama no haber acudido a una cita, sin embargo la construcción de la pieza es magistral. En ella aparecen resumidos todos los tópicos de una cita amorosa: el retraso

7. Joaquín Sabina, *Con buena*..., pág. 37.

de la mujer, la palabrería del hombre que trata de seducir a su pareja relatando sus supuestos viajes o aventuras, el paseo bajo la luna en busca del instante exacto del primer beso, la euforia del baile y la excitación de la cama; pero Joaquín Sabina ensarta esos elementos en una serie de yuxtaposiciones anafóricas negativas, escudriñando los sucesos desde una óptica vuelta del revés, que crea, al mismo tiempo, un compás rítmico y lógico bien marcado y una sensación de extrañeza en quien escucha el tema. Esa impresión dejará paso al asombro cuando el narrador revele con socarronería, defraudando las expectativas del oyente, que "aquella noche que fallaste tampoco fui a la cita yo".

El golpe de efecto es logrado y sorprende porque el texto había sido urdido en función de esta última pirueta conceptual –cabe destacar que la canción no tiene estribillo, porque este hubiera podido entorpecer su desarrollo *in crescendo*– que "nos obliga a la relectura y reinterpretación del conjunto"[8]. El cierre no solo empuja al oyente a volver sobre sus pasos, sino que lo invita a leer el paratexto que acompaña a la historia bajo una nueva luz, confirmando el hecho de que en los microrrelatos –y en las canciones– "dada su brevedad extrema, el título adquiere un protagonismo superior que en la mayoría de los géneros literarios"[9]: podríamos conjeturar que nos encontramos frente a un "tratado de impaciencia" porque quien tenía que acudir a la cita ni siquiera tuvo la paciencia suficiente de aguardar la llegada de la mujer, prefiriendo abandonar el lance con la dignidad de quien elige autónomamente su destino antes que sufrir la incierta espera de una noche de amor, pendiente de los caprichos de otra persona.

Otro aspecto fundamental, consustancial al microrrelato, es el uso calibrado del lenguaje: quien escribe esta clase de textos tiene forzosamente que llevarlo "al límite de sus posibilidades"[10] para que en pocas líneas aflore un mundo ficcional entero, bien trabado y autosuficiente. Joaquín Sabina es sin duda un maestro en el difícil

8. Emilio de Miguel Martínez, *op. cit.*, pág. 123.

9. Fernando Valls, *op. cit.*, pág. 120.

10. Irene Andres-Suárez, "El microrrelato: caracterización y limitación del género", en *Mundos mínimos*..., pág. 25.

arte de combinar palabras, ya que su formación literaria y poética le ha dotado de una sensibilidad lingüística descomunal que le permite ejecutar malabarismos léxicos y sintácticos con soltura, sacando la lengua española de sus casillas y cortándole trajes a medida para que pueda lucir sus galas en las canciones. En *Tratado de impaciencia nº 10*, a pesar de pertenecer al primer disco publicado por el jienense y de que, por ende, su estilo no hubiera alcanzado aún las cotas posteriores, hay un fragmento que, por su belleza y por su intensidad, es imposible ignorar; me refiero a la "hoguera de piel, sudor, saliva y sombra". En esta metáfora, además de la musicalidad obtenida a través de la aliteración, impresiona la delicadeza con que Sabina describe en siete palabras la carnalidad y el misterio del acto amoroso, tejiendo en realidad una micronarración del deseo. La progresión de los vocablos no es dejada al azar: primero se enciende la excitación, se rozan los cuerpos en busca el uno del otro, el sudor y la saliva se mezclan en un *climax* físico para luego apaciguarse en la sombra que esconde dos almas rendidas después de un festín de besos y caricias.

El uso del lenguaje, esta vez en clave paródica, sustenta la lírica de *El caso de la rubia platino*.

> El caso de la rubia platino
>
> Me adelantó un talón de setecientas más gastos, sin contar otras quinientas en fichas del casino. Mi último tren llegaba con retraso así que decidí aceptar el caso de la rubia platino. Yo era un huele-braguetas sin licencia, quemado en la secreta por tenencia, extorsión y líos de faldas; estaba, como buen ex policía, a sueldo de un pez gordo que sabía cubrirse las espaldas. Ninguna zorra vale ese dinero, pensé mientras dejaba mi sombrero nuevo en el guardarropa. Cantaba regular, pero movía el culo con un swing que derretía el hielo de las copas. Cuando salió por fin del reservado, sentí que las campanas del pasado repicaban a duelo. La última vez que oí esa melodía me recetaron tres años y un día, más IVA en la Modelo. *Para jugar al black jack y ser un duro, andar escaso de efectivo es igual que pretender envidar con un farol al futuro, no por casualidad me temen en los casinos, me daban diez de los grandes por el caso de la rubia platino*. Los besos que te dan las

chicas malas salen más caros cuando los regalan y huelen a fracaso, pero el croupier me echaba cartas buenas y la rubia platino era morena y el caso era un gran caso. En un bistró del puerto de Marsella nos fuimos demorando entre botella y botella de oporto, "los que pusieron precio a tu cabeza –le dije exagerando su belleza–, se habían quedado cortos". Puede que me estuviera enamorando, porque antes del café cambié de bando, de hotel y de sombrero. Mi viejo puso un cuarto con dos camas, fingiendo que la dama era una dama y su hijo un caballero. Ni siquiera, señores del jurado, padezco, como alega mi abogado, locura transitoria. Disparé a un corazón que yo quería con premeditación, alevosía y más pena que gloria. *Para jugar al black jack y ser un duro, andar escaso de efectivo es igual que pretender envidar con un farol al futuro. No por casualidad me temen en los casinos, diez de los grandes por seguirle los pasos a la rubia platino. Para volver a ser alguien en el ambiente necesitaba un par de buenos clientes, saldo para mis vicios y un despacho decente. No dan para comer las putas del barrio chino, todos los lunes no me encargan el caso de la rubia platino. Para no ser un cadáver en el tranvía, aparte de tener gramática parda, hay que saber que las faldas son una lotería. Con la luz de gas brilló mi lámpara de Aladino... me daban diez de los grandes por el caso de la rubia platino*[11].

El texto es mucho más largo que el de *Tratado de impaciencia nº 10*, pero en él Sabina condensa una novela negra entera, respetando con esmero todos los *clichés* del género. El oyente desde el comienzo se ve sumido en la historia, ya que "el dato ofrecido por el primer verso nos llega directo, descontextualizado"[12] y esta técnica emparenta la presente canción con el microrrelato, puesto que este "suele iniciarse *in medias res*"[13] teniendo en vilo al lector durante el resto de la diégesis. Luego las palabras, de ahí la importancia del

11. Joaquín Sabina, *op. cit.*, págs. 324-326.

12. Emilio de Miguel Martínez, *op. cit.*, pág. 81.

13. Irene Andres-Suárez, "El microrrelato: caracterización y limitación del género", en *Mundos mínimos...*, pág. 31.

lenguaje, construyen el ambiente; el cantante utiliza una jerga marcadamente detectivesca: "caso de la rubia platino", "huele-braguetas", "quemado en la secreta por tenencia, extorsión", "a sueldo de un pez gordo", "diez de los grandes", etc. Quien escucha el tema recibe informaciones fragmentarias y está obligado a participar activamente en la construcción del relato[14], solo entonces logrará desenmarañar la trama: un detective, ex-policía y ex-detenido en la Modelo, acuciado por problemas económicos, acepta ejercer de sicario por cuenta de un "pez gordo", pero, desafortunadamente, se enamora de la mujer que tendría que matar, los dos comparten un "cuarto con dos camas" y algo más, hasta que el protagonista decide llevar a cabo su trabajo y dispara a "un corazón que quería" dando nuevamente con sus huesos en la cárcel. Al final –luciendo otra vez su habilidad de cuentista–, Sabina revela que el narrador está tratando de explicar lo que ha pasado a un jurado, del que inesperadamente forma parte el oyente, pues el jienense inserta un apóstrofe muy explícito: "Ni siquiera, señores del jurado, padezco, como alega mi abogado, locura transitoria".

Otra muestra de prestidigitación narrativa la ofrece el cantante a la hora, precisamente, de insertar diálogos en sus composiciones[15]. Es complicadísimo intercalar con desparpajo entre los versos compactos de una canción, o entre los renglones apretados de un microrrelato, una parte dialogada rápida y sutil que con sus omisiones diga mucho más de lo que calla. En *El caso de la rubia platino* resulta paradigmática la frase, con inciso: "los que pusieron precio a tu cabeza –le dije exagerando su belleza–, se habían quedado cortos", se trata de un piropo digno de un gángster por su laconismo y su escueta pulcritud.

---

14. Esta es otra característica fundamental del microcuento, como muy oportunamente señala Domingo Ródenas de Moya: "El microrrelato tiende a postular mundos ficcionales no saturados ontológicamente, es decir con un grado de indefinición muy elevado", Domingo Ródenas de Moya, "Contar callando y otras leyes del microrrelato", *Ínsula*, 541, septiembre 2008, pág. 7.

15. Son muchas las canciones en que Sabina muestra su habilidad a la hora de transcribir coloquios pero aquí remito, por su virtuosismo, a la composición *Como te digo una co te digo la o*, ya que es un único, larguísimo diálogo o, más bien, monólogo. Quien quiera leerla puede hacerlo en el libro de Joaquín Sabina, *op. cit.*, págs. 338-345. Si alguien quisiera escucharla la encontrará en el disco *19 días y 500 noches*, BMG music, 1999.

Alguien, al leer este microrrelato de Sabina, podría objetar que en él está muy presente la rima, un recurso estilístico que es propio de la poesía y no de la prosa, pero es innegable que existen algunos microcuentos dotados de un ritmo "poético"[16] muy marcado que, lejos de molestar, confiere al texto una redondez mayor. Además no debemos olvidar que lo que aquí se está llevando a cabo es un breve estudio sobre la hibridación de géneros y la rima es una herramienta básica, casi imprescindible, en el ámbito melódico de la canción.

El estribillo podría ser otro elemento musical que a primera vista desentonara en un conjunto narrativo –en *El caso de la rubia platino*, para más señas, es muy largo–, pero el cantante andaluz, en este tema, lo introduce con suma finura, como si se tratara de un desahogo del protagonista que encaja perfectamente en la estructura fragmentaria urdida por él y al final, cuando se repite, Sabina añade nuevos datos y las notas acompañan magistralmente los gritos del narrador, al que Emilio de Miguel Martínez imagina "masticando en [...] el patio de la prisión su gran excusa"[17]. Yo, personalmente, ubicaría la escena en el pasillo de un tribunal: el huelebraguetas sin licencia, escoltado por dos policías, descarga su rabia antes de que lo lleven a la cárcel, después de haber sido condenado por los "señores del jurado". Esta discrepancia interpretativa, de todas formas, no resta nada al Sabina narrador: la ambigüedad ensalza la calidad literaria de su texto y acentúa el sabio manejo del estribillo por parte del jienense.

Espero, con el análisis de estos dos destellos narrativos y musicales, haber demostrado que cuando más géneros convergen en el tintero de un buen cantautor pueden sublimarse y dar vida a una prosa ingeniosa e intensa, un intricado baile en que la pluma dibuja geometrías perfectas y finas, como en los mejores microrrelatos.

16. *Vid*. Diego Rodríguez Maurici, "Tierna musicalidad inacabable: los microrrelatos cercanos a la poesía", *El cuento en red*, 14, otoño 2006, págs. 57-67. http://cuentoenred.xoc.uam.mx (28/10/2008).

17. Emilio de Miguel Martínez, *op. cit*., pág. 83.

PASIÓN POR LO BREVE: MINICUENTO Y MICROTEATRO EN LA LITERATURA ESPAÑOLA DEL NUEVO MILENIO

María Jesús Orozco Vera
Universidad de Sevilla

La existencia de la minificción significa una relectura irónica de todos los géneros de la escritura, dentro y fuera de la literatura.
Lauro Zavala[1]

Los últimos años del siglo XX y los inicios del siglo XXI han mostrado de forma significativa un notable auge de la brevedad artística. En este proceso de simplificación se han implicado, por ejemplo, la arquitectura, la música, la pintura, el cine y la literatura. Se delimitan, en este sentido, composiciones musicales concentradas en dos o tres minutos, ejemplos de arquitectura minimalista que se caracterizan bajo el lema "menos es más" e historias mínimas que se apuntan a modo de *flashes* en formatos cinematográficos o en discursos literarios microscópicos. De esta forma, los espacios mínimos constituyen todo un reto para los creadores que sienten que sus obras constituyen el fiel reflejo de una sociedad marcada por el ritmo vertiginoso de la vida cotidiana, por el influjo de los medios de comunicación de masas y por el impacto de las nuevas tecnologías. La minificción se ha erigido en el signo de los nuevos tiempos reclamando nuevos modelos de creación y de recepción, como se desprende sin duda del reto asumido por el corto cinematográfico y el microrrelato literario; discursos mínimos, de gran densidad semántica, en los que se manifiesta, por otra parte, el rechazo hacia los grandes relatos y la búsqueda de la fragmentación que reclama el pensamiento posmoderno.

1. Lauro Zavala, *La minificción bajo el microscopio*, México, Universidad Pedagógica Nacional, 2005, pág. 9.

El cine comprimido constituye, junto con el cuento en miniatura y las minipiezas dramáticas, una apuesta por la novedad y la experimentación. Estos microrrelatos cinematográficos se adscriben a una tendencia que se desarrolla sobre todo en los inicios del siglo XXI y que tiende a concentrar la trama en un lapso temporal reducido a dos o tres, incluso a un minuto de duración. Significativa resulta, en este sentido, la labor de difusión llevada a cabo por algunas Universidades españolas patrocinadoras de Concursos, como el Festival de cine "Triminuto" (Jaén), el "Certamen Nacional Videominuto" y el "Primer Festival de Microcine" (Zaragoza), entre otros. En este marco de experimentación se delimitan los Festivales de Cine Comprimido que desde el año 2001 se difunden en Internet[2]. Así se desarrollan "las películas a golpe de ratón"[3], sugerente apuesta por un "cibercinema" que parte de un interesante maridaje entre la brevedad cinematográfica y las nuevas tecnologías. Es significativo destacar, por otra parte, las similitudes que este "cine relámpago" presenta con el microrrelato literario. Así a su extrema brevedad cabe añadir la ambigüedad, el carácter híbrido, la recreación suma de la transtextualidad, el uso de finales sorpresivos y de inusitados títulos y la firme voluntad de generar otros modos de recepción, donde el lector o espectador se delimite como protagonista al desvelar los guiños cómplices que se desprenden de estos microuniversos ficticios.

La literatura, sin embargo, puede considerarse pionera en su firme apuesta por reivindicar la calidad artística que entrañan estas formas breves que en la actualidad también han ocupado los espacios virtua-

2. Los Festivales de Cine Comprimido han apostado por fomentar la creatividad y el minimalismo utilizando las plataformas que ofrecen las nuevas tecnologías (www.notodofilmfest.com y www. minutoymedio.com). De esta forma se desarrolla un proyecto de carácter experimental que ha tenido una notable acogida entre cineastas de reconocido prestigio que han participado como concursantes y como jurado: Bigas Luna, Icíar Bollaín, Juan Carlos Fresnadillo, Alex de la Iglesia, Miguel Bardem y Montxo Armendáriz, entre otros.

3. José Luis Sánchez Noriega ha realizado un estudio bastante riguroso sobre estos breves cortometrajes que han merecido distintas denominaciones: "cine comprimido", "videominuto", "minipelículas", "micropelículas" o "cibercinema" ("Películas a golpe de ratón. Una exploración sobre el cine comprimido en la Red", *Telos*, II, julio-septiembre, 2005).

les, como ponen de manifiesto los talleres de creación, los concursos y los *blogs* que acaparan cada vez más la atención de los internautas. Es significativo destacar, además, cómo los microrrelatos se consideran un reclamo importante para incentivar la lectura y así se desprende de la iniciativa de algunas ciudades españolas que en diferentes medios de transporte –tren, autobús urbano– han difundido estas historias mínimas para amenizar el viaje. Evoquemos, por ejemplo, el proyecto de fomento de la lectura "Relatos para leer en el autobús", en el que se implicaron las empresas de transportes públicos de Málaga, Córdoba y Granada, entre mayo de 2005 y abril de 2006[4]. A dicho proyecto que culminó con un concurso de microrrelatos y su posterior publicación, cabe sumar "El tren y el viaje", iniciativa de la compañía Renfe, cercanías metropolitanas de Madrid, que entregaba a los viajeros la edición de un conjunto de microrrelatos ganadores de un original certamen[5].

El minicuento compite también con las minipiezas teatrales[6] que se concentran en un texto dramático de una o dos páginas y que se

4. Esta experiencia cristalizó con la publicación de un volumen, *Relatos para leer en el autobús*, Granada, Cuentos del vigía, 2006. En dicha antología se reúnen cuentos de escritores españoles de reconocido prestigio en el mundo de las letras, como José María Merino, Enrique Vila-Matas, Espido Freire y Felipe Benítez Reyes. A ellos se suman los ganadores del concurso "Relatos para leer en el autobús".

5. Entre las bases de la Convocatoria se apunta que el minicuento no puede sobrepasar las 99 palabras. A la reducida extensión se suma la temática común: el viaje. El I Certamen concluyó con éxito en el año 2007 y el II, el 15de mayo de 2008. Pueden consultarse las bases en www.renfe.es/cercanías/madrid

6. El corpus elegido para afrontar el análisis del minicuento y el microteatro de las últimas décadas aparece publicado en varios volúmenes, algunos colectivos y otros constituyen recopilaciones de un mismo autor: *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico*, David Lagmanovich (ed.), Palencia, Menoscuarto, 2005; *Por favor, sea breve. Antología de relatos hiperbreves*, Madrid, Páginas de Espuma, 2001; *Ciempiés. Los microrrelatos de Quimera*, Neus Rotger y Fernando Valls (eds.), Barcelona, Montesinos, 2005; AA.VV., *Lavapiés. Microrrelatos*, Madrid, Ópera Prima, 2000; AA.VV., *60 obras de un minuto de 60 autores dramáticos andaluces*, Sevilla, Consejería de Cultura. Consejería de Educación. Junta de Andalucía, 2006; AA.VV., *La confesión*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, 2001; AA.VV., *Maratón de monólogos 2003*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, 2003; AA.VV., *Teatro contra la guerra*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, 2003; *Maratón de monólogos 2005*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, 2005; José Moreno Arenas, *Teatro mínimo (Pulgas dramáticas)*, Granada, Dauro, 2003 y Alfonso Zurro, *Bufonerías. Teatro para cómicos de la lengua*, Sevilla, Galaor, 1994.

traducen en escasos minutos en la puesta en escena. Revistas especializadas, concursos de teatro mínimo, maratones de monólogos, lecturas dramatizadas, experiencias de radioteatro, se delimitan como estrategias que permiten manifestar la importancia de estos microrrelatos dramáticos en la cultura de nuestros días. Significativa resulta, en este sentido, la labor de la Asociación de Autores de Teatro al convocar desde hace ocho años "El Salón del Libro Teatral", en cuyo marco se desarrollan talleres de creación, lecturas dramatizas y la invitación para participar en un concurso de "Teatro Exprés". En esta última actividad los aspirantes se someten a un encierro de unas horas, para crear, a partir de unas pautas que se dan a conocer en ese momento, el teatro mínimo que será sometido a juicio de un jurado integrado por escritores e investigadores de prestigio.

En suma, literatura y brevedad conforman en los últimos años una combinación relevante. La narrativa y el teatro del nuevo milenio reivindican los formatos breves, concisos, cuya textura artística, ha planteado un reto tanto a los creadores como a los lectores. Si el cuento, en su proceso de simplificación, condensación y experimentación dio vida al microrrelato, al cuento ultracorto o cuento en miniatura, la dramaturgia contemporánea, sobre todo en las últimas décadas, ha rescatado también los formatos breves. Se delimitan, en este sentido, obras en un acto, sensiblemente reducido, de tal forma que, en ocasiones, han merecido el calificativo de "minipiezas", "microteatro", "pulgas dramáticas", "retales" o "suspiros dramáticos". Evoquemos, por ejemplo, la micropieza de Alfonso Zurro, "La pluma", brevísimo apunte humorístico que podría equipararse, por su carácter hiperbreve, al inmortal "dinosaurio" de Augusto Monterroso:

> La Pluma
> (Entra el Hombre. Ve una pluma en el suelo. La coge)
> HOMBRE. –La pluma de un Ángel. ¡Qué suerte!
> (Sale corriendo)[7].

7. Alfonso Zurro, *op. cit.*, pág. 85.

Brevedad, novedad, hibridismo y discurso paródico cristalizan en una síntesis artística sorprendente, sugerente y reveladora que ya Ítalo Calvino pronosticaba para el arte del nuevo milenio[8]; claves artísticas que Lauro Zavala orientó hacia sus seis propuestas para un género del tercer milenio, la minificción; caracterizada por la brevedad, la diversidad, la complicidad, la fractalidad, la fugacidad y la virtualidad[9]. En ella se aventura un número bastante significativo de narradores, como Luis Mateo Díez, José María Merino, Juan José Millás, Julia Otxoa, Javier Tomeo, Neus Aguado, Juan Pedro Aparicio, Ángel Olgoso, Hipólito G. Navarro, José Jiménez Lozano, Dulce Chacón y David Roas, entre otros. Esta pasión por la brevedad se manifiesta también en los dramaturgos, entre los que cabe destacar a José Luis Alonso de Santos, José Sanchís Sinisterra, Jerónimo López Mozo, Paloma Pedrero, Jesús Campos, José Moreno Arenas, Eduardo Quiles, Itziar Pascual, Adelardo Méndez Moya, Salvador Enríquez, Antonia Bueno y Alfonso Zurro, entre otros.

La reflexión sobre el mundo contemporáneo, sobre el ser humano que naufraga en una sociedad caótica, despersonalizada, marcada por la soledad, la incomunicación, la crueldad, la intolerancia y la injusticia se manifiesta tanto en las minipiezas como en las narraciones microscópicas. En clave dramática o narrativa el lector es invitado a disfrutar de sugerentes instantáneas: poéticas, realistas, absurdas, grotescas, veteadas sutilmente por el humor y la parodia, en muchas ocasiones. De esta forma, como muy bien apunta el escritor Juan Romagnoli, muchos microrrelatos, que participan de cierta motivación lúdica "terminan convirtiéndose en piezas literarias que invitan a la reflexión profunda sobre la realidad" socavando los pilares en los que se "apoya el hombre contemporáneo"[10]

Por otra parte, con respecto a las estrategias formales, un análisis comparativo entre ambos discursos minimalistas –minicuento y mi-

8. Italo Calvino, *Seis propuestas para el nuevo milenio*, Madrid, Siruela, 1989

9. Lauro Zavala, "Seis propuestas para un género del tercer milenio", *Cartografías del cuento y de la minificción*, Sevilla, Renacimiento, 2004, pág. 83.

10. *Cfr*. Juan Romagnoli, "Poética" en *Ciempiés. Los microrrelatos de Quimera*, *op. cit*., pág. 225.

croteatro– permitirá desvelar algunas claves estructurales y artísticas similares. Incluso, en ocasiones, se plantea la dificultad que implica establecer límites. Así, algunas minipiezas carecen de acotaciones y podrían identificarse como minicuentos, sobre todo las que asumen la técnica del monólogo, como se desprende de "La carta" de Yolanda Dorado, donde una mujer relata el dolor por la muerte de su hijo. Significativos resultan también algunos microrrelatos, reseñados como minicuentos, en los que se apuntan estrategias dramáticas, como, por ejemplo, las *Historias mínimas* (1988) de Javier Tomeo. Sin duda la clave se manifiesta en la condición transgenérica del microrrelato, al incorporar elementos expresivos vinculados tradicionalmente a otros géneros, como el texto dramático, la lírica o el ensayo, entre otros; "fluidez semiótica", que como muy bien sugiere Juan Armando Epple, "justifica que algunos textos se hayan considerado indistintamente como pertenecientes a otros géneros"[11]. Sugerente hibridismo, en definitiva, que ha permitido a algunos críticos, como David Lagmanovich, señalar en el microrrelato la existencia de formas mixtas, entre las que destacan las que manifiestan un contacto significativo con la escritura teatral o el periodismo[12].

Minicuento y microteatro comparten, además, la creación de un sugerente horizonte de expectativas que se delimita a partir de los atinados títulos, paratextos escuetos, directos, en muchos casos; reveladores de intertextos, en otras, introducen la imagen o el mensaje clave de la obra, reclamando la atención del receptor, invitándolo a cruzar hacia el otro lado del espejo. Ilustrativas resultan en este sentido las apreciaciones del escritor leonés Juan Pedro Aparicio, cuando se

11. Juan Armando Epple, "Sobre la minificción como género", *ibid*., pág. 103.

12. *Cfr*. David Lagmanovich, "El microrrelato en nuestra cultura", en *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico*, *op. cit*., págs. 30-31. Por su parte, Irene Andrés Suárez en "Tendencias del microrrelato español", tomando como base el "principio constructivo del microrrelato" establece tres categorías: 1) Textos con predominio puramente narrativo, 2) Formas híbridas donde el discurso narrativo interactúa con el discurso apelativo o teórico (microrrelatos metaliterarios) y 3) Textos teatrales, concebidos según técnicas propias de este género (*Cfr*. "Tendencias del microrrelato español", en *El cuento en la década de los noventa*, José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carvajo (eds.), Madrid, Visor Libros, 2001, págs. 659-673)

refiere a "la relevancia del título que no solo distingue sino que guarda una relación dialéctica con el texto"[13]. Así se manifiesta en "Génesis 3" de José María Merino, "Cuento casi sufí" de Gonzalo Suárez, "La lechera pragmática" de Irene Brea, "Trasplante" de Beatriz Martínez Manzanares y "Crédito" de María Tena. Evoquemos por su brevedad y el juego lúdico que sugiere el mundo de las fábulas y de los bestiarios, el minicuento de Luis Mateo Díez que lleva por título "El sueño":

> El sueño
>
> Soñé que un niño me comía. Desperté sobresaltado. Mi madre me estaba lamiendo. El rabo me tembló durante un rato[14].

El teatro mínimo también se caracteriza por presentar títulos sugerentes y reveladores, como se desprende de "Al pasar la barca" de Javier Berger, "La gata" de José Moreno Arenas, "De mayor seré bomba" de José Luis Alonso de Santos, "Matices" de Josep M. Benet y Jornet, "Otro tiempo para Bernarda y Adela" de Margarita Reiz o "El cruce trágico" de Emilio Ballesteros. Esta última minipieza revela una crítica dirigida a los problemas conyugales, desde un notable dramatismo que cristaliza en un final sorprendente. Así, el motivo de la discusión introduce una nota discordante, humorística y ridícula: la esposa no le permitió ver el gol, al cruzarse en aquel momento frente al televisor para coger una revista:

> El cruce trágico
>
> ESPOSO. –¿Y tuviste que cruzarte precisamente en ese momento? ¿Justo cuando centró (Nombrará algún extremo que brille en ese momento) y estaba allí (Nombrará algún delantero centro de moda.) listo para rematar? ¡No, María, no! Has destrozado mi vida. Eso no podré perdonártelo nunca... ¡Nunca! (Por fin, derrotado y hundido, rompe a llorar desconsoladamente. De fondo suena una marcha fúnebre.) (Cae el telón)[15].

13. *Cfr*. Juan Pedro Aparicio, "Poética", en *Ciempiés. Los microrrelatos de Quimera*. *op*. *cit*., pág. 93

14. "El sueño" de Luis Mateo Díez, en *La otra mirada*, *op*. *cit*., pág. 165.

15. Emilio Ballesteros, "El cruce trágico", *Alhucema*, 4, Primer Semestre, 2000, pág. 119.

Minicuento y microteatro comparten también la simplificación de cualquier elemento anecdótico que pudiera dispersar la unidad de efecto, como se manifiesta, por ejemplo, en las dos minificciones citadas, "El sueño" de Luis Mateo Díez y "El cruce trágico" de Emilio Ballesteros. En este proceso de suma condensación merecen reseñarse algunas obras que se caracterizan por reflejar una situación simbólica o por plasmar de forma poética un estado de ánimo. Así se desprende de "Mujer que mira la luz" de Jerónimo López Mozo, minipieza que se estructura como un monólogo a dos voces que permite reunir a dos mujeres supervivientes de dos conflictos armados, a partir de un fragmento del cuadro de Picasso, "El Guernica", que se delimita, además, como hipotexto. De sutiles pinceladas poéticas se tiñe también la minipieza de Antonia Bueno, "Tras los cristales", donde los objetos se revelan a partir de una atmósfera de ensoñación y de magia. No menos significativo, es el minicuento de José María Merino, "Ecosistema", al introducir al lector en un sugerente microcosmos de tintes oníricos aderezado por el humor. A dicho microrrelato cabe sumar el apunte lírico de Leopoldo María Panero en el minicuento "Blancanieves se despide de los 7 enanitos" o "Maletas" de Julia Otxoa, una reflexión original sobre las razones para anular los viajes:

> MALETAS
>
> En mi caso hacer el equipaje es toda una batalla, tengo pocas cosas pero mal definidas, hasta el punto que desconozco qué poseo en realidad, tan solo sé que algunas pertenencias son ligeras y ovaladas [...] otras en cambio son pesadas y con solo pensar en ellas modifican su forma, estorban por todas partes [...]
>
> Hay incluso algunas cuya existencia es dudosa, a menudo ignoro si pertenecen al pasado, al presente o tan solo al universo de mis sueños[16].

El humor, la caricatura y la sátira se delimitan también como estrategias recurrentes que permiten caracterizar en no pocas ocasio-

16. Julia Otxoa, "Maletas", en *La otra mirada*, *op. cit.*, pág. 188.

nes mundos absurdos, situaciones disparatadas que evocan la vida cotidiana, bocetos ridículos que podrían muy bien asociarse a las tiras cómicas o al chiste audiovisual, modalidad de cine comprimido que se manifiesta con bastante frecuencia, como señala José Luis Sánchez Noriega[17]. Así se desprende de algunos minicuentos, como "Terapia" de José María Merino o "Crédito" de María Tena. También algunas minipiezas enfrentan al receptor a momentos curiosos protagonizados por personajes ridículos y anodinos, como se manifiesta en "El ascensor" de Gari León o en "Destino" de Adelardo Méndez Moya.

Minicuento y microteatro prescinden en numerosas ocasiones del cronotopo contribuyendo a reforzar el protagonismo de los personajes innominados, privados de una identidad concreta en la mayoría de los casos; relegados al anonimato de los pronombres, los oficios o los parentescos. Así "Él" y "La bella" en "Suicidio, o morir por error", de Dulce Chacón; "el notario" en "Las minutas" de Juan Pedro Aparicio y "marido" y "mujer" en "Confusión" de Juan José Millás. A estos minicuentos merecen sumarse algunas piezas mínimas, como "Perra" de Alfonso Zurro, monólogo dramático protagonizado por una mujer cruelmente asesinada que se identifica como "ella"; " En capilla" de Antonia Bueno, protagonizado por "torero" y "toro" y "El bello durmiente" de Antonio Rodríguez Almodóvar, divertimento teatral que reúne a tres personajes, "caballero", "dama" y "príncipe", que se enfrentan a una situación disparatada, en la que los actantes del cuento maravilloso se han invertido:

> El bello durmiente
>
> Suenan las doce. A mitad de las campanadas el príncipe se despierta. Se incorpora. Mira el reloj de pulsera. Se levanta, mira por una ventana, luego por la otra. A toda prisa, se vuelve a acostar. Se hace el dormido y vuelve a roncar estruendosamente.
>
> Por una ventana entra una DAMA. Por la otra un CABALLERO. Se miran, se escrutan.
>
> El PRÍNCIPE deja de roncar.

17. José Luis Sánchez Noriega, *op. cit.*

CABALLERO. (Con aire afeminado) –¿Y tú qué haces aquí?
DAMA. –¿Y tú?
CABALLERO. –Yo he preguntado primero
DAMA. –No discutamos. Que decida él[18].

La reescritura y la parodia se erigen, por otra parte, en puntales señeros que contribuyen a conformar la gran densidad semántica que caracteriza estos discursos minimalistas. De esta forma, intertextos artísticos y no artísticos contaminan poéticamente los microrrelatos invitando a los receptores a desvelar sus claves. Así, minicuentos como "Génesis 3" y "El final de Lázaro" de José María Merino se configuran a partir de referentes bíblicos. El mundo de la mitología se hace presente en otros minicuentos, como "La bruja mala de Lavapiés" de Alfonso Sastre. Las fábulas, los bestiarios y una extensa nómina de hitos significativos de la historia de la literatura universal se erigen en auténticos protagonistas para expresar los conflictos más actuales. Así, los cuentos tradicionales permiten mostrar la violencia de género, como se desprende de la minipieza "Alicia frente al espejo" de Pablo Iglesias Simón, y obras emblemáticas como *Las mil y una noches* proyectan un perfil significativo en "Una noche menos en Bagdad" de Pedro Víllora, al evocar de forma significativa la desolación de la guerra de Irak. No falta en ocasiones el humor, filtro mágico que contribuye a conformar un encuentro entre dos mundos, entre dos culturas que se funden en un instante, como se desprende del cuento hiperbreve de José María Merino, "Cien", homenaje señero al emblemático dinosaurio de Augusto Monterroso y a los laberínticas y enigmáticas creaciones de Kafka:

Cien

Al despertar, Augusto Monterroso se había convertido en un dinosaurio. "Te noto mala cara", le dijo Gregorio Samsa, que también estaba en la cocina[19].

18. Antonio Rodríguez Almodóvar, "El bello durmiente", en *60 obras de 1 minuto de 60 autores dramáticos andaluces*, *op. cit.*, nº 52.

19. José María Merino: "Cien", en *La otra mirada*, *op. cit.*, pág. 171.

El arte de la sugerencia parece caracterizar en grado sumo a la minificción. El mensaje se ofrece en clave, se revela sutilmente a través de la palabra, de pocas palabras; pero, en mayor medida, la comunicación se apunta a partir de lo "no dicho", se manifiesta a través del vacío. De esta forma el minicuento español de las últimas décadas se simplifica, en ocasiones, al máximo, se apunta como una tenue pincelada, imitando el emblemático microrrelato de Augusto Monterroso, considerado como uno de los más breves del mundo. Así, junto a "Cien" de José María Merino, se delimitan "La lechera, S. A." de Juan Antonio González, "Trasplante" de Beatriz Martínez y "Crédito" de María Tena. El microteatro también hace una apuesta firme por el silencio, evocando la dramaturgia de Samuel Beckett en sus *Actos sin palabras*. En este contexto se manifiesta el teatro mínimo de José Moreno Arenas. De esta forma, minipiezas como "La escoba", "la noticia" y "El exhibicionista" se configuran exclusivamente a partir de didascalias que reflejan los movimientos de los personajes en el escenario. Evoquemos, por ejemplo "La gata", una de las "pulgas dramáticas" más breves:

> La gata
> Acto único
> El escenario carece de decoración.
> (En el centro, una torre inexpugnable. Aparece una gatita de pelo negro aterciopelado. Levantando su prepotente cola roza su lomo una y otra vez en las estructuras de la torre. Esta se desploma. Es el cadáver de un hombre. La gata, provocadora e "ingenua", se dispone a abandonar el escenario. A punto de salir, su sombra se proyecta sobre el fondo, semejando la negra silueta de una mujer... Y sale. Ronroneo. Cae el telón)[20].

Junto a los cuentos mínimos, el microteatro ha logrado alcanzar un lugar significativo en la literatura española de las últimas décadas. No se definen ya como meros ensayos que permiten al escritor afrontar

20. José Moreno Arenas, *op. cit.* , pág. 37.

en el futuro una obra de mayor extensión y calidad estética. Tienen entidad artística en sí mismos. Por otra parte habría que considerar que estas minipiezas han despertado el interés, sobre todo en el siglo XXI, de los directores de escena que hacen confluir en sus montajes varias obras mínimas de un mismo dramaturgo, como se manifiesta, por ejemplo en "Escenas antropofágicas" (2000) y "Trilogía beatífico-simbólica" (2002) de José Moreno Arenas y en "Entremeses variados" de Jesús Campos (2005). En otras ocasiones el conjunto de las obras que conforman el espectáculo es de diferente autoría pero presenta un hilo conductor que generalmente es la temática, como se desprende de "La confesión" (2001), "Piezas hilvanadas" (2003) y "60 obras de un minuto" (2006).

Sin duda la minificción asume un protagonismo cada vez más notable en la cultura del siglo XXI, donde la imprenta compite con las nuevas tecnologías, abriendo nuevos cauces de creación, difusión y recepción. Los narradores y dramaturgos españoles sienten, como manifestara Shakespeare que "la brevedad es el alma del ingenio", y, desde este planteamiento, manifiestan su pasión por el arte minimalista. Así sus textos minúsculos, sus universos microscópicos proteicos y multiformes se contaminan del arte y de la cultura de todos los tiempos, haciendo gala de su capacidad camaleónica y de su apuesta por una lectura inteligente que evoca la estructura del hipertexto.

EL MICRORRELATO: GÉNERO LITERARIO DEL SIGLO XXI

Rosa María Navarro Romero
Universidad Autónoma de Madrid

El respeto por los géneros

Un hombre despierta junto a una mujer a la que no reconoce. En una historia policial esta situación podría ser efecto del alcohol, de la droga, o de un golpe en la cabeza. En un cuento de ciencia ficción el hombre comprendería eventualmente que se encuentra en un universo paralelo. En una novela existencialista el no reconocimiento podría deberse, simplemente, a una sensación de extrañamiento, de absurdo. En un texto experimental el misterio quedaría sin desentrañar y la situación sería resuelta por una pirueta del lenguaje. Los editores son cada vez más exigentes y el hombre sabe, con cierta desesperación, que si no logra ubicarse rápidamente en un género corre el riesgo de permanecer dolorosa, perpetuamente inédito.

Ana María Shua[1].

No cabe duda de que el microrrelato, esa forma breve que parece tan nueva y revolucionaria (pero que no lo es), está pidiendo a gritos que le reconozcan el lugar que le pertenece –desde hace ya mucho tiempo– dentro de la Teoría Literaria. Unos lo confunden con el cuento, otros no saben cómo llamarlo y los más osados incluso niegan su existencia. Pero lo cierto es que el género está ahí, existe y, muy a pesar de sus enemigos, cada vez es más fuerte y está más presente en la literatura contemporánea.

1. *Casa de geishas*, Barcelona, Thule, 2007, pág. 151.

Relacionada con la definición del género está la cuestión de la terminología. A veces se utilizan términos distintos para referirse a un mismo género y, otras veces, un mismo término sirve para denominar géneros distintos en diferentes épocas o lugares[2]. A lo largo de este trabajo hablaremos de microrrelato y no de microtexto, cuentículo, minificción o cualquier otro de los nombres y apodos con los que ha sido bautizado este género. Con respecto al término microtexto debemos tener cuidado, ya que hay que distinguir entre textos literarios y textos no literarios. La literariedad, relacionada con la narratividad y la ficcionalidad, es el primer rasgo que debemos tener en cuenta para hablar de microrrelato, puesto que estamos hablando de literatura y no de cualquier otra manifestación artística. David Lagmanovich lo ejemplifica muy bien en su obra *El microrrelato. Teoría e historia*. El autor pone como ejemplo de textos breves no literarios un anuncio publicitario: este tipo de texto puede llegar a ser muy original y creativo, pero la intencionalidad del autor –a la que nos referiremos más tarde– es distinta en los textos literarios.

El término minificción, acuñado por Lauro Zavala o Raúl Brasca entre otros, también lo encontramos poco concreto puesto que, a pesar de que la ficcionalidad es indisociable del microrrelato, no todos los textos breves ficcionales son cuentos y, como Irene Andres-Suárez, opinamos que "la minificción recubre un área más vasta que la del microrrelato, el cual alude a un tipo de texto breve sujeto

2. "*Romance,* en el sentido anglosajón, designa un cierto tipo de novela idealizada o también ciertas fórmulas narrativas de nuestra época medieval (Gómez Redondo, 1991), mientras que, en el sentido castellano general, se trata de una fórmula forjada a la sombra del poema épico […]. En la historia de los textos teatrales, ciertos *pasos* renacentistas, *entremeses* barrocos o *sainetes* dieciochescos son, atendiendo a sus rasgos genéricos, intercambiables entre sí y, sin embargo, difieren terminológicamente", Miguel Ángel Garrido, *Nueva introducción a la Teoría de la Literatura*, Madrid, Síntesis, 2000, pág. 285. "El caso de la novela corta presenta el problema derivado de su origen, pues la denominación "novela corta" se vio desplazada por la de "cuento literario". Se crea así una confusión terminológica, pues unas veces se entiende "novela corta" como "cuento" y otras como "narración que ni es cuento ni es novela"" (Javier Rodríguez Pequeño, *Géneros literarios y mundos posibles,* Madrid, Envida, 2008, pág. 112).

a un esquema narrativo"[3]. El contenido de un microrrelato es una narración, un cuento, un relato. No se trata de una ficción sin más, debe tener la característica de la narratividad, por eso preferimos el término microrrelato. En cuanto a los términos minicuento, cuento corto, o cuento hiperbreve, aunque pueden utilizarse como sinónimos de microrrelato, preferimos evitarlos para que no lleven al error de entender el microrrelato como un cuento amputado.

Con respecto al resto de términos utilizados –cuentículo, textículo, nanoficción, relato cuántico[4], etc.– nos parecen un tanto chistosos, poco idóneos para contextos académicos o formales y más apropiados para bromear en torno al caos terminológico del género, como hace Ana María Shua en uno de sus textos:

> Discusión científica
>
> Es un virus, dice uno. Es una clara, evidente bacteria, afirma otro, con más títulos. Llamémoslo microorganismo, propone, conciliador, un tercero. En todo caso no hay dudas de que se trata de un microorganismo pequeño pero bien formado, con características capaces de enloquecer a cualquier científico. En este momento está haciendo un *strip-tease*[5].

Efectivamente, más allá de la nomenclatura, lo que importa es que se trata de un "microorganismo pequeño pero bien formado". A pesar de ello, ha sido caracterizado por muchos autores, entre ellos Lauro Zavala, Raúl Brasca o Andrés Neuman, como un género híbrido. Los sospechosos habituales con los que se ha relacionado al microrrelato son, entre otros, el poema, el haiku, el aforismo, la sentencia o el chiste. Son géneros próximos, sí, pero el microrrelato

3. Irene Andres-Suárez, "Prólogo", en *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, Palencia, Menoscuarto, 2008, pág. 20.

4. Juan Pedro Aparicio propone este nombre para referirse a los microrrelatos: "Cuántico, otro préstamo de la física, atiende sobre todo a esa distinta ley que gobierna o debe gobernar esta forma narrativa" (Juan Pedro Aparicio, "Poética cuántica" en Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas, (eds.), *La era de la brevedad…, op. cit.,* pág. 494).

5. Ana María Shua, *op. cit.*, pág. 129.

no es aforismo, ni chiste, ni poema en prosa. Otra cosa distinta es que en el microrrelato se dé a la transgresión de géneros pero, eso sí, sobre todo como estrategia o recurso. Según Violeta Rojo, una de las características del microrrelato es que es proteico, y a veces puede servirse, por ejemplo, de la poesía o el ensayo. Su origen y permeabilidad nos hace pensar en las otras formas pero "siempre se encuentra algún elemento que las incluye y a la vez las separa de estos territorios"[6]. Estamos de acuerdo con David Lagmanovich en que "no es el producto de un cruce de géneros sino una especie narrativa de singular pureza"[7]. La mezcla, sobre todo entre géneros históricos y subgéneros, es inevitable y natural. Un ejemplo de esto son los articuentos de Juan José Millás, que muchas veces han sido calificados como microrrelatos. Los articuentos de Millás son, en opinión de Irene Andres-Suárez y otros, el resultado de la mezcla entre el cuento literario y el artículo periodístico, pero entre ellos solo unos pocos son microrrelatos puros. Otro ejemplo de mezcla de géneros lo encontramos en la obra de Javier Tomeo *Historias Mínimas*[8], donde aparecen una serie de diálogos teatrales o escenas cortas que también se han incluido muchas veces dentro del género del microrrelato[9]; pero lo cierto es que ni el propio autor tiene claro cómo referirse a sus pequeñas historias[10].

---

6. Laura Pollastri, El *puente de las palabras. Homenaje a David Lagmanovich*. http://www.educoea.org

7. David Lagmanovich, *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico,* Palencia, Menoscuarto, 2005, pág. 31.

8. Javier Tomeo, *Historias Mínimas*, Barcelona, Anagrama, 1996.

9. Irene Andres-Suárez habla de los articuentos de Millás y de los textos de Tomeo como géneros híbridos: "Existen además, formas híbridas, como las *Historias Mínimas* de Javier Tomeo, que, aunque presentan forma teatral –acotaciones, actos, etc.-, están destinadas a la lectura, poseen sustancia narrativa y hasta un narrador omnisciente en ciertos casos, o los "articuentos" de Juan José Millás […] una combinación de artículo y de cuento, en cuyo caso el microrrelato funciona como ingrediente de una forma discursiva transgenérica nueva", Irene Andres-Suárez, "El microrrelato: caracterización y limitación del género", en Teresa Gómez Trueba (ed.), *Mundos mínimos. El microrrelato en la literatura española contemporánea,* Gijón, Llibros del Pexe, 2007, pág. 20.

10. "Lo que nunca podía imaginar es que a esos dos microrrelatos o minihistorias –no distingo muy bien la diferencia entre ambos conceptos– iba a seguir una

Para empezar a hablar del microrrelato como género hay que plantearse el origen de estos. Fernando Lázaro Carreter afirma que el género nace cuando un autor "halla en una obra anterior un modelo estructural para su propia creación"[11]. Según esto, y entendiendo el género como un conjunto de textos regido por reglas similares[12], no cabe duda de que el microrrelato empieza a ser un género cuando los autores se fijan en modelos anteriores y repiten los mismos procedimientos. La crítica sitúa el nacimiento del microrrelato hispánico en el Modernismo, pero es en los años ochenta cuando este género se empieza a cultivar con plena conciencia de estar haciendo algo distinto, tomando como modelos textos anteriores y combinando una serie de rasgos que podemos encontrar en diversas obras. Son decisivos, entre muchos otros, los textos de Javier Tomeo, Luis Mateo Díez, Rafael Pérez Estrada, Hipólito G. Navarro o Pedro Ugarte, sin olvidar la recopilación de textos breves de Antonio Fernández Ferrer publicada en 1990, *La mano de la hormiga*.

Platón en su clasificación de los géneros ya hablaba, además del concepto de mímesis, de la participación del poeta en su creación. Claudio Guillén afirmaba que el género podía ser entendido como un modelo mental del autor[13]. Por otro lado, Maria Corti también se plantea la existencia de una competencia de autor en la elección del género[14]. Javier Rodríguez Pequeño considera "el género literario no únicamente como tipo de texto sino también como su proceso de creación"[15]. El autor, al elaborar un texto, realiza una serie de elecciones entre las que se encuentra la del género y sabe de antemano qué es lo que va escribir; no escribe un microrrelato porque un cuento "le haya

---

larga serie de historias de estilo similar que fui escribiendo lentamente a lo largo de los años […] Fueron, sobre todo, ejercicios de estilo con los que me obsequiaba de vez en cuando a mí mismo y que un pequeño círculo de amigos escritores –tan marginales como yo– escuchaban complacidos…", Javier Tomeo, "A propósito de mis *Historias Mínimas*" en Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas (eds.), *op. cit*., págs. 588-589.

11. F. Javier Rodríguez Pequeño, *op. cit*., pág. 54.
12. *Ibid*., pág. 54.
13. *Ibid*., pág. 54.
14. *Ibid*., pág. 57.
15. *Ibid*., pág. 17.

quedado demasiado corto", sino que escribe un microrrelato porque lo decide previamente. Como dijimos antes, esta conciencia del autor de estar escribiendo algo distinto a lo demás –un microrrelato–es más clara desde los años 80 y hoy los microrrelatos han dejado de escribirse por casualidad, ya no se plantean como un mero ejercicio de estilo, ni se insertan en textos más largos. No hay más que observar el auge de las de antologías dedicadas al microrrelato. Por citar algunas: *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico*[16], *Por favor, sea breve. Antología de relatos hiperbreves*[17] o *Galería de hiperbreves*[18]. Por otro lado, cada vez es mayor el número de autores que publican libros dedicados por entero al microrrelato, y las editoriales dedican colecciones enteras al género, como Menoscuarto o Thule. A esto hay que añadir la enorme cantidad de concursos y talleres de microrrelatos y el número incontable de páginas en internet dedicadas a esta forma breve. Y es que el género no es solo una elección del autor: "es una institución social que se configura como un modelo de escritura para el autor, un horizonte de expectación para el lector y una señal para la sociedad"[19].

El problema más frecuente que surge al hablar del microrrelato como género autónomo viene de que muchos lo consideran un cuento más breve de lo habitual o un subgénero de este. David Roas no considera el microrrelato un género, ya que opina que es una evolución del relato breve, "una variante más del cuento que corresponde a una de las diversas vías por las que ha evolucionado el género desde que Poe estableciera sus principios básicos: la que apuesta por la intensificación de la brevedad"[20]. Efectivamente, los géneros evolucionan con la historia, "la aparición de un género se configura casi siempre como la posibilidad límite de otro anterior"[21].

---

16. David Lagmanovich, Menoscuarto, 2005.

17. Clara Obligado, Páginas de Espuma, 2001.

18. C. Cultural Faroni, Tusquets, 2001.

19. Miguel Ángel Garrido, *op. cit.,* pág. 283.

20. David Roas, "El microrrelato y la teoría de los géneros", en Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas (eds.), La *era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, Palencia, Menoscuarto, 2008, pág. 66.

21. Miguel Ángel Garrido pone como ejemplo el *Quijote,* que nació como pa-

El microrrelato, no cabe duda, deriva del cuento, parte de él y lo lleva al último extremo, pero en ningún caso en un subgénero de este. En la Teoría Literaria los géneros naturales[22] se establecen en tres –aunque algunos autores echan de menos un cuarto género[23]–, pero los géneros históricos no se consolidan en un número definitivo, ya que se caracterizan por su historicidad, por su variabilidad y por la aparición de nuevos géneros[24]. La Teoría de la Literatura incluye, dentro de los géneros históricos, la novela, el cuento, la novela corta, la epopeya y el poema histórico. En el caso del cuento, su característica más obvia es la brevedad, brevedad que es consecuencia de su estructura referencial, que solo puede ser representada en la forma del cuento[25]. Lo mismo ocurre con el microrrelato: la intensidad de su estructura referencial –que es mucho más extrema que la del cuento– encuentra su mejor forma de representación en esta forma. El proceso va del contenido a la forma, el autor del texto literario sigue una serie de

---

rodia de los Libros de Caballería, pero que "en las manos de su autor y en la estimación de sus lectores, ya desde el principio, se ha reconocido un resultado que tiene poco que ver con su origen, que puede ser descrito como novela moderna o novela existencial: se ha asistido al nacimiento de un nuevo género", Miguel Ángel Garrido, *op. cit.,* pág. 285.

22. La Teoría de los géneros distingue tres grupos de categorías genéricas: géneros naturales, géneros históricos y subgéneros "Los géneros naturales son tres, porque tres son las modalidades expresivas; a saber: dietética o narración por medio de una sola voz, la del autor; mimética o narración por medio de la voz de los personajes; y mixta, mezcla de ambos procedimientos", F. Javier Rodríguez Pequeño, *op. cit.,* pág. 75.

23. "El modelo formado por el esquema tripartito, al que tal vez deberían sumarse desde el desarrollo literario actual las realizaciones marginales de un género más, ensayístico o argumentativo, permite el estudio de la realidad de los textos literarios concretos […]", Antonio García Berrio y Teresa Hernández Fernández, *La Poética: Tradición y Modernidad,* Madrid, Síntesis, 1988, pág. 127.

24. Javier Rodríguez Pequeño, *op. cit.,* pág. 61.

25. "La imaginación creadora del cuento produce una estructura de conjunto referencial compuesta por una sola acción, sin descripciones que rompan el ritmo, el tono y la tensión narrativa; frecuentemente presenta a un solo personaje (siempre pocos). El cuento lo es desde el inicio: la estructura de conjunto referencial del cuento se gesta para un cuento porque la intuición o la sensación que la provoca solo puede ser representada en el cuento", Javier Rodríguez Pequeño, *ibid.*, pág. 110.

operaciones poéticas en las que la elección del género es anterior a la plasmación textual. Es decir, el autor sabe, decide, que va a escribir un microrrelato –y no un cuento, una epopeya o una novela– desde la primera idea, desde la estructura referencial. La macroestructura del microrrelato necesita una microestructura más breve que la del cuento. Andrés Neuman no se equivoca al afirmar que "la estructura –y no la extensión– es el factor fundamental que distingue a los microcuentos"[26]. Por otro lado, nadie duda de que el cuento y la novela corta son dos géneros distintos e independientes[27] y, sin embargo, las diferencias entre ambos no son más significativas que las que se dan entre el cuento y el microrrelato. Según Javier Rodríguez Pequeño "Si exceptuamos la extensión, entre la novela corta y el cuento no hay diferencias fundamentales"[28]. Hasta ahora ningún experto en la materia ha explicado exhaustivamente la diferencia entre estos géneros, por lo que es difícil esperar que alguien lo haga con el cuento y el microrrelato, teniendo en cuenta la novedad de este.

La brevedad que exige la estructura referencial del microrrelato es, sin duda, la característica que más destaca en esta forma literaria. Pero hablamos de una brevedad relativa, ya que el número de palabras en absoluto determina los límites del género. Algunos autores han

26. Andrés Neuman, *El que espera*, Barcelona, Anagrama, 2000, pág. 139.

27. Antonio García Berrio y Teresa Hernández hablan de dos subgéneros principales dentro de la épica en prosa: la novela y el relato breve. Este último agrupa el cuento tradicional literario y la novela corta. (Antonio García Berrio y Teresa Hernández, *op. cit.*, pág. 135). Baquero Goyanes compara el cuento y la novela corta con una nota emocional única, mientras que la novela es un conjunto de notas comparable a una sinfonía. La diferencia entre el cuento y la novela corta es que, en esta última, la vibración de la nota es más larga y sostenida que en el cuento. (Javier Rodríguez Pequeño, *op. cit.*, pág. 112).

28. Javier Rodríguez Pequeño, *ibid.*, pág. 112. El autor opina que ambos géneros contienen los mismos elementos en la estructura de conjunto referencial pero que la novela corta es más larga. A continuación se refiere a la extensión: "La extensión de la manifestación textual lineal responde a las características de la macroestructura; en los géneros narrativos también la macroestructura determina la microestructura. Por tanto, hablar de extensión, de longitud, de número de páginas es referirse a mayor o menor riqueza semántica y sintáctica, es hablar de mayor o menor complejidad de mundos de personajes, de la existencia o no existencia de digresiones, de descripciones, de historias secundarias, etc.".

hablado de un párrafo, dos, o trescientas palabras como extensión ideal del microrrelato. ¿Qué ocurre si supera esta extensión? David Lagmanovich nos recuerda que esta polémica ya tuvo lugar el siglo pasado, pero partiendo de la novela: E. M. Foster, en su libro *Aspects of the novel*, fijó la extensión mínima de esta composición en 50.000 palabras. El argumento en contra que surgió es el mismo que hemos usado antes: ¿qué hacemos con un texto narrativo en prosa de 49.000 palabras? Será, igualmente, una novela, del mismo modo que un poema será un poema tenga cinco o quinientos versos. La extensión no define un género, entre otras cosas, porque la brevedad es un concepto que varía en las distintas culturas, y lo que en algunos países se entiende por breve no es lo mismo que en otros. De hecho, los microrrelatos anglosajones son hasta tres veces más extensos que los hispánicos.

La brevedad es importante en este género porque supone una intensidad: a mayor brevedad, mayor intensidad, a menor extensión, mayor intensión. Es tan sencillo como una ley científica, si identificamos con la presión esa intensidad que hay en lo breve: la presión se define como la fuerza aplicada sobre una determinada superficie. Si el valor de la superficie crece, la presión disminuye. Pero si el valor de la superficie decrece, la presión aumenta. Entendiendo la extensión del microrrelato como la superficie, podemos decir que cuánto más pequeña sea esta, más aumentará la presión, es decir, la intensidad. En cualquier caso, es absurdo fijar un límite de palabras en cualquier género. Quizá lo más apropiado sea que el microrrelato no exceda de la página impresa, para que haya una unidad visual, como defienden algunos autores:

> A nosotros nos gusta decir, con Antonio Fernández Ferrer y Lauro Zavala, que debe caber en una página, para que el lector pueda abarcarlo mediante un vistazo, obteniendo así una primera impresión espacial y de sentido[29].

29. Fernando Valls, "Sobre el microrrelato: otra filosofía de composición", en Teresa Gómez Trueba (ed.), *Mundos mínimos…*, *op. cit.*, pág. 121.

Lo que no hay que perder de vista es que esa brevedad es una consecuencia de la estructura de conjunto referencial, y no una medida para poner límites al género.

Pero ¿por qué esta urgencia de situar el microrrelato dentro de la Teoría Literaria? En primer lugar porque debe ocupar el sitio que le corresponde como género literario. Y muchas veces, en unas épocas más que en otras, que un texto pertenezca a un género u otro es lo que lo legitima, lo que le da un valor literario. Por ejemplo, Javier Tomeo confiesa que sabía que sus *Historias Mínimas* no iban a ser publicadas en una España en la que reinaban la novela y el realismo literario: "Los principales editores del país consideraban entonces que cualquier otro tipo de literatura era una frivolidad literaria imperdonable"[30]. Hasta hace poco estas formas breves no se tomaban en serio y se consideraban cualquier cosa menos literatura. Por otro lado, no hay que olvidar que, desde siempre, la literatura primero se escribe y luego se examina y se estudia. En el caso del microrrelato ha ocurrido una cosa curiosa en torno a su estudio: la crítica apenas se ha ocupado de él, sin embargo, los propios autores han teorizado sobre el tema, cosa que no suele ocurrir con el resto de los géneros. Han tratado aspectos como la nomenclatura –sin ponerse de acuerdo ni acabar de diferenciar unos conceptos de otros–, la historia, la tradición, las fronteras genéricas o los aspectos formales. Sirvan como ejemplo los artículos incluidos en *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*[31], donde se recogen las actas del IV Congreso Internacional de Minificción celebrado en Neuchâtel en 2006. Entre ellos destacamos el capítulo escrito por Ana María Shua "Esas feroces criaturas". La autora hace un repaso muy fugaz por los aspectos más problemáticos y relevantes del microrrelato: nomenclatura, brevedad relativa, orígenes, etc. Pero lo que nos interesa es lo referente a la intención del autor, a esa voluntad de la que hablamos antes y que ella, como autora, nos confirma: "Y no, como uno, como yo misma, una escritora que precisa de su bruta voluntad (voy a escribir), afincada

30. Javier Tomeo, *op. cit.*, pág. 587.

31. Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas, (eds.), *La era de la brevedad…, op. cit.*

en un tiempo (ahora voy a escribir) y enfocada, incluso, en un género en particular (ahora voy a escribir una minificción, carajo)"[32]. No es menos interesante su reflexión sobre cómo se organiza un libro de microrrelatos, que ejemplifica con uno de sus propios textos:

> El reclutamiento
>
> Las primeras mujeres se recluían aparentemente al azar. Sin embargo, una vez reunidas, se observa una cierta configuración en el conjunto, una organización que, enfatizada, podría convertirse en un estilo. Ahora la madama busca a las mujeres que faltan y que ya no son cualquiera sino únicamente las que encajan en los espacios que las otras delimitan, y a esta altura ya es posible distinguir qué tipo de burdel se está gestando y hasta qué tipo de clientela podría atraer. Como un libro de cuentos o de poemas, a veces incluso una novela.[33]

La organización de un libro de microrrelatos es complicada, pues el hecho de que sean textos tan breves lleva al lector a leerlos seguidos, uno detrás de otro y rápidamente; esto, en la mayoría de los casos, es un error. Este género introduce una nueva forma de leer que quizá esté más próxima a la forma en que leemos un libro de poemas que al modo en que nos enfrentamos a un texto narrativo.

El libro de Ana María Shua donde se incluye este texto, *Casa de geishas*, no es solo un libro de microrrelatos: es también una reflexión sobre la literatura. El espacio que describen los textos de *Casa de geishas* es un prostíbulo, al margen de la sociedad, un lugar que no se adapta en ningún caso a las normas establecidas. María Alejandra Olivares, en un estudio sobre la autonomía y dinámica contextual en el microrrelato, habla de que este espacio marginal es necesario "también en las sociedades patriarcales occidentales, imprescindible para definir, por oposición, la norma en relación a sus valores e instituciones, y mantenerla". *Casa de Geishas* es más que un libro de relatos sobre la vida misma o sobre el mundo; también es

32. Ana María Shua, *La era*…, pág. 583.

33. Ana María Shua*, Casa de geishas, op. cit.,* 5.

un relato sobre sí mismo, sobre la construcción de los textos y sobre la literatura. La literatura es, como el burdel, un lugar para el deleite. Podemos ir más allá e identificar a las primeras mujeres recluidas con los géneros ya establecidos, con la tradición literaria; así, los nuevos géneros se definirán según encajen en los huecos que el resto dejan. Si esto es así, podemos intentar definir a esa nueva *prostituta del burdel*, el microrrelato, como hemos hecho antes: a partir del resto de géneros o, más bien, de los huecos que dejen entre ellos. Estamos de acuerdo con Shua en que prácticamente nada se crea: "[…] apenas alguna nueva interrelación entre las partes, un sutil apartarse de ciertas normas cuya aplicación es necesario dominar"[34]. Todo se construye a partir de la tradición, de los elementos de siempre: este género no es tan nuevo como parece.

Además de brevedad, ficcionalidad, narratividad e intensidad, los microrrelatos comparten una serie de rasgos y recursos que, al ser repetidos en la mayoría de los casos, les dan unidad genérica. Se ha hablado mucho de estos rasgos, así que solo mencionaré los más relevantes. En primer lugar, la estructura del microrrelato rompe con la tradicional progresión planteamiento-nudo-desenlace del cuento clásico. De hecho, el comienzo más habitual del microrrelato es *in medias res*, comienzo muy adecuado a esa estructura basada en la intensidad, pues se anulan descripciones o caracterizaciones circunstanciales.

El título suele formar parte de la estructura al completar el significado del texto u orientar la lectura de este y hacernos tomar una línea de interpretación u otra, marcándonos los elementos que debemos tener en cuenta. El título del microrrelato –igual que el contenido– suele estar dotado de una gran concisión y en la mayoría de los casos –siempre hay excepciones– título y texto forman una unidad indisoluble.

Si el título y el comienzo son importantes no lo es menos el final. En numerosas ocasiones nos encontramos con finales sorpresivos que ponen de manifiesto algo que había estado oculto en el texto durante

34. Ana María Shua, *La era…*, *op. cit.*, pág. 584.

todo el tiempo. También es muy habitual el final que produce un cambio en la significación o en el contexto y nos obliga a releer de nuevo el relato a través de una mirada distinta.

En el microrrelato no solo es transgresor el final, también lo es el juego con el lenguaje. Se explota la ambigüedad y la metáfora, se lleva al lenguaje al límite de sus posibilidades y, muchas veces, nos sorprenden con una lógica inesperada que suele desembocar en el absurdo, la paradoja o la ironía. Los microrrelatos juegan con los refranes, las frases hechas o los dichos populares, muchas veces dando la vuelta a su significado.

Por último, nos gustaría señalar la importancia de la participación del lector. Este género no es solo una nueva forma de escribir: es también una nueva forma de leer. Se requiere poco tiempo para leer un microrrelato, pero después se necesita un momento para reflexionar y muchas veces es indispensable una segunda –e incluso tercera– lectura. El lector debe colaborar, poner algo de su parte y, en muchas ocasiones, completar la historia. En el microrrelato es tan importante lo que se dice como lo que se omite, muchas veces su significado radica precisamente en lo que no se cuenta, en la elipsis. Descifrarlo es tarea del lector.

En definitiva, consideramos que el microrrelato es un género nuevo –aunque no tanto como parece– e independiente, cuyas características más significativas son la narratividad, la ficcionalidad, la intensidad o concisión y la extrema brevedad, sin olvidar que cualquier texto breve no es un microrrelato, y que este no debe confundirse con el aforismo, la sentencia, el chiste o el poema en prosa. Sobre su origen y evolución queda aún mucho trabajo por hacer, ya que aún es un género en busca de su propia tradición[35]. Como dijimos antes, la crítica sitúa su origen en el Modernismo, aunque en épocas anteriores encontramos textos breves de difícil encasillamiento, muchos de los cuales no son microrrelatos, pero que son de vital importancia para el desarrollo del género. Nos referimos a textos como lo de Ramón Gómez de la Serna, Max Aub, Juan Ramón Jiménez, Ana

35. Fernando Valls, *Mundos*…, *op. cit*., pág. 121.

María Matute o Federico García Lorca, entre otros. Ninguna obra inaugura un género de forma tajante: el surgimiento de un género es un proceso paulatino, en el que intervienen factores individuales y sociales. Los autores experimentan distintas posibilidades a través de la combinación de rasgos temáticos, discursivos y formales[36] hasta que se consolida una fórmula que se repite en diversas obras y que es reconocida por el lector. Pero solo con el tiempo se puede reconocer esa nueva forma y situarla en el lugar que le corresponde dentro de la Teoría de la Literatura.

36. Miguel Ángel Garrido, *op. cit.*, pág. 284.

FUENTES GENEALÓGICAS, INTERTEXTUALIDAD E IRONÍA EN EL MICRORRELATO

Sebastián Gámez Millán
I.E.S. "Berenguela de Castilla"
(Ciudad Real)

A Benito Arias García, por tanto.

Si rastreáramos las fuentes genealógicas de ese incipiente género literario, característico de la mal denominada posmodernidad[1], que es el microrrelato, nos toparíamos con el relato, como la propia y

1. Umberto Eco, al ocuparse de cuestiones de la narrativa posmoderna que algunos críticos habían observado en su literatura –a saber, metanarratividad, dialogismo, *double couding* e ironía intertextual–, afirmaba, no sin cierta ironía: "Aunque yo no sepa todavía qué es exactamente el posmodernismo, debo admitir que las características recién citadas están en mis novelas", "Ironía intertextual y niveles de lectura", en *Sobre literatura*, Barcelona, RqueR, 2002. Pág. 223. Sospecho que, pese a lo extendida que se haya la denominación, la llamada posmodernidad, concepto que designaría y caracterizaría el tiempo histórico en el que nos encontramos –y, por ende, los productos culturales que surjan durante este tiempo, como la literatura o la arquitectura, serán apellidados así–, me atrevo a conjeturar que será un fenómeno más pasajero de lo que en un principio cabía suponer porque, en efecto, no se ha producido una liquidación radical de la modernidad, tal como sugiere la etimología de posmodernidad o al menos no de la modernidad que comienza a fraguarse durante la Ilustración –sí, acaso, la que se inauguraría durante la revolución científica, con Descartes, Bacon, Galileo y otros a la cabeza–. Más bien nos encontraríamos en lo que Javier Muguerza, inspirándose en Hegel, ha denominado la transmodernidad, es decir, la superación y retención de la modernidad a través de una serie de críticas a la creencia en grandes metarrelatos, en una noción ingenua de progreso, en un fin de la historia, etc. Si dedico estas líneas a aclarar mi postura al respecto es porque el concepto aparece en el título del congreso que aquí nos reúne, no obstante, creo que no es ni momento ni lugar para ocuparme de esta cuestión.

convencional designación del género nos sugiere, ya que lo que en principio diferenciaría al microrrelato del relato o cuento moderno no sería otra cosa que su extensión, de ahí el prefijo. Pues bien, de acuerdo con Harold Bloom:

> el cuento moderno, en tanto que permanece en la órbita de Chéjov, es impresionista; esto es tan cierto respecto del James Joyce de *Dublineses* como de Hemingway o de Flanery O'Connor. Percepción y sensación, centros de la estética de Walter Pater, lo son también del cuento impresionista, incluidas en este rubro las mejores piezas cortas de Thomas Mann y de Henry James. Algo muy diferente representaron para el arte moderno del relato las fantasmagorías de Franz Kafka, precursor principal de Jorge Luis Borges, de quien puede decirse que reemplazó a Chéjov como influencia mayor en la cuentística de la segunda mitad del siglo XX. Hoy los cuentos tienden a ser chejovianos o borgianos; solo en raras ocasiones son ambas cosas[2].

La primera tesis que quiero someter a vuestra consideración es que cuanto dice Bloom acerca del cuento moderno es aplicable al microrrelato, de tal manera que los microrrelatos tienden a ser actualmente o chejovianos o bien borgianos, sobre todo borgianos, por simplificar en dos autores paradigmáticos de estos dos estilos; solo en contadas ocasiones proceden de ambas fuentes genealógicas[3]. Naturalmente, estoy simplificando, quizá de manera excesiva, tal vez ineludiblemente[4], pero lo único que pretendo con ello es dibujar un mapa –puede que ni siquiera eso, tan solo trazar unas líneas dentro de ese mapa– que permita arrojar cierta luz sobre las fuentes genealógicas del microrrelato. No ignoro que las clasificaciones, al igual que las antologías, como con maliciosa ironía dijo José Ángel Valente, son

2. Harold Bloom, *Cómo leer y por qué*, Barcelona, Anagrama, 2000, pág. 58.

3. Quizá uno de esos excepcionales –en el doble sentido del término excepcional– casos sean los textos de Rafael Pérez Estrada, que es justo mencionar aquí.

4. "Pensar es generalizar y necesitamos esos útiles arquetipos platónicos para poder afirmar algo", escribió Jorge Luis Borges, "El cuento policial", en *Borges oral*, Madrid, Alianza, 1999, pág. 63.

más antológicas que ontológicas. Es decir, son más una construcción de filólogos, críticos y, en suma, teóricos, que algo que pertenezca a un orden natural. Y tampoco me cuesta imaginar que pronto vendrá un escritor, posiblemente con un microrrelato, y deshaga el nudo con una sonrisa irónica, pues mientras la crítica clasifica, el arte desclasifica, como decía Marcel Schwob. Se me preguntará, quizá, cómo podemos reconocer cuándo estamos ante un microrrelato de procedencia chejoviana o bien ante un microrrelato borgiano. La primera tentación que me asalta es responder a la manera de San Agustín cuando se preguntaba qué es el tiempo: "Si nadie me lo pregunta, lo sé; pero si me lo preguntan y quiero explicarlo, ya no lo sé". Pero como sospecho que esta respuesta no resuelve nada sino mi perplejidad y, especialmente, mi insuficiencia para definir el arte del relato en Chéjov y Borges, supongo que tendré que caracterizarlos, con menos suerte de la deseada, y aunque ello más bien me lleve a trivializarlos: digamos, con el fin de distinguir y percibir lo que nos proponemos, que los relatos de Chéjov se caracterizan por apelar a sensaciones de la vida cotidiana, como si se tratara de un pintor impresionista, mientras que los relatos de Borges, compuestos con obstinado rigor y precisión, apelan a cuestiones metafísicas o filosóficas, como la identidad humana, la memoria y la representación, el infinito, o apela, tal como él las denomina, a "metáforas modelo"[5], todo ello con elementos lúdicos y ambiguos, de tal modo que por momentos no se sabe a ciencia cierta si está describiendo en tono irónico o en serio. Pero en esto consiste el secreto de la ambigüedad, a menudo sombra de la ironía: mientras más difícil sea discernir si se está hablando en tono irónico o en serio, hasta el extremo de que pudieran ser ambas posibilidades, más lograda será esa ambigüedad. De esta forma, al igual que sucede con la ironía, sea intertextual o no, se multiplican y pluralizan los sentidos de un texto: y esto en literatura, a diferencia de en las ciencias naturales, que con frecuencia aspiran a la univocidad, quiere decir enriquecimiento. Conviene tener en cuenta que cualquier

5. Metáforas modelo o metáforas patrón, así denomina a este tipo de metáforas en "La metáfora", incluido en Jorge Luis Borges, *Arte poética*, Barcelona, Crítica, 2001, pág. 39.

análisis literario que se practique no solo debe reducirse al análisis del texto en cuestión, sino que junto a ello se deben tener en cuenta, además, las posibles recepciones de los hipotéticos lectores, sean modelos o no, y empezando por el del propio intérprete que lo analiza, porque de lo contrario descuidamos un elemento siempre decisivo: el lector. Ya que la literatura, en su sentido más amplio, es inconcebible sin esta figura, y no solo porque los autores, antes, durante y después de la creación literaria, son lectores, sino porque el lector, de forma casi autónoma y creadora, puede encontrar sentidos que el autor no había depositado voluntariamente en el texto o, por lo menos, no era consciente de ello. ¿No es esto lo que Roland Barthes había tratado de sugerir en ese controvertido y generalmente incomprendido ensayo, "La muerte del autor"? La muerte del autor, efectivamente, supone el nacimiento del lector en tanto que abre la posibilidad de que sea este el que por medio de su(s) lectura(s) amplíe y multiplique los sentidos del texto, no teniendo, pues, que depender del veredicto del autor[6]. El texto llega a ser lo que es gracias a sus múltiples recepciones; sin ellas el texto carecería de potencia. Para expresar esta inseparabilidad esencial del texto y la recepción, acudiré a una imagen de Berkeley con la que Borges sintetizaba su concepción estética: "el sabor de la manzana no reside en la manzana, sino en el paladar de esta". En otras palabras, en el lugar de la manzana pongamos un texto, de manera que el sabor de este no residiría en el texto en sí, por decirlo en términos kantianos, sino en la conjunción del lector y

6. Más recientemente, Umberto Eco lo ha sugerido así: "[…] la pluralidad de los sentidos es un fenómeno que se instaura en un texto aunque el autor no pensara en él en absoluto y no haya hecho nada para estimular una lectura con sentidos múltiples", *op. cit.*, pág. 237. Aún más, estos desplazamientos de lecturas por parte de lectores sensibles y creadores estaría en el origen, según Harold Bloom, de lo que este ha denominado "la angustia de las influencias", fenómeno por el que podríamos afirmar, de la mano de un maestro del anterior, Northrop Frye, que "todo poema procede de otro poema" y, por extensión, el microrrelato surge del microrrelato y, en suma, la literatura de la literatura. Como sugiere Peter Sloterdijk (*Normas para el parque humano*), es con frecuencia la incomprensión lo que ha dado lugar a que la literatura, en su sentido más amplio, se haya reproducido de la increíble forma en que lo ha hecho desde el surgimiento de la escritura. Una lectura adecuada –viene a sostener Sloterdijk– amansa.

el texto. Otra característica de estos últimos relatos, que se remonta a Kafka, es que son, por expresarlo con una metáfora querida por Proust, instrumentos ópticos para interpretar otros textos literarios –y con ello ya anticipamos el asunto de la intertextualidad–, algún fenómeno científico o pretendidamente científico, así como la propia vida en alguna de sus múltiples dimensiones, porque la literatura, nunca se recordará lo bastante, es un viaje de incesante ida y vuelta: de eso que llamamos realidad al texto y del texto a la realidad en una búsqueda sin término. No sé si esta breve caracterización servirá para reconocer cuándo estamos ante un microrrelato chejoviano o cuándo estamos ante uno borgiano, insisto, por simplificarlo en dos autores paradigmáticos cuyos estilos condensan, a mi juicio, buena parte de las tendencias actuales del microrrelato. En todo caso, trataré de ilustrarlo en seguida con unos ejemplos de esta última tradición, no solo por ser más afín a mis gustos, sino porque actualmente, si no me equivoco, es la más extendida de ambas. Algunos de los denominados "pecios" de Rafael Sánchez Ferlosio poseen un aire de familia con –cómo llamarlos sin caer en una clasificación– ese género que denominamos microrrelato, salvo que su denominación, si bien es más humilde, es también más épica, pues "microrrelato" es una denominación posmoderna en el más banal y pasajero sentido del término. Tomemos un "pecio" de Rafael Sánchez Ferlosio que, repito, si no fuera por el nombre que él le ha otorgado, podría pasar desapercibido como un microrrelato:

> "(Racionalización) Cortaron los campos a escuadra, con lindes rectilíneas, a fin de que cuadrasen con los cuadrados folios de sus propias escrituras en el Registro de la propiedad".

El texto, para no comprometernos con ninguna designación ni género, ofrece una irónica imagen de en qué consiste a menudo racionalizar, tal como se nos indica entre paréntesis y a modo de título o asunto sobre el que versan las siguientes líneas. Y, en tanto que es una irónica imagen de la racionalización, es una poderosa y demoledora crítica de esta, pues como veremos, una de las funciones de la ironía literaria y, en particular, de los microrrelatos, consiste en poner en tela

de juicio lo firmemente establecido y casi incuestionable, en mostrar los artificios sobre los que se asienta el poder, cualquier poder, sea político, económico o epistemológico, en suma, en destruir con una sonrisa lo aparentemente inmutable y devolvérnoslo en su ridícula contingencia originaria, sobre la que tal vez se fue gestando durante mucho tiempo sin que nosotros reparásemos en ello y por lo que quizá lo hemos olvidado. Aunque por lo que sé Sánchez Ferlosio ha frecuentado bastante más a Kafka que a Borges, este texto rememora en mí ese otro texto que con magnífica ironía pone en tela de juicio el pretendido realismo científico que postulan tanto algunos científicos como filósofos de la ciencia, me refiero, ya lo habrán adivinado, al titulado "Del rigor en la ciencia":

> Del rigor de la ciencia
>
> En aquel imperio, el Arte de la cartografía logró tal Perfección que el mapa de una sola Provincia ocupaba toda un ciudad, y el mapa del Imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, esos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Siguientes entendieron que ese dilatado Mapa era inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y de los inviernos. En los desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas[7].

De todo ello se puede deducir –y esta es la segunda tesis relacionada con las fuentes genealógicas del microrrelato que someto a vuestra consideración– que el microrrelato fue engendrado antes de ser bautizado como tal, cosa, por lo demás, no muy infrecuente: primero fue la acción y luego la palabra, salvo que la acción a veces no se entiende bien sin la presencia, cuando menos implícita, de la

7. Jorge Luis Borges, "Del rigor en la ciencia", en *El Hacedor*, Madrid, Alianza, 1998, pág. 119.

palabra. Esto es, primero se engendraron textos que actualmente podrían pasar como microrrelatos y luego recibieron este nombre como género. De hecho ni esos breves textos de Borges, calificados como prosas en *El Hacedor* (1960), o antes "Los dos reyes y los dos laberintos"[8], símbolo de la existencia como laberinto, que puede considerarse también un microrrelato, ni muchos de Monterroso, por citar a dos grandes cultivadores y maestros del género, recibieron por ellos el nombre de microrrelato, aunque hoy por hoy podrían ser incluidos sin llamarnos la atención ni desentonar en una antología de microrrelatos. Algunos teóricos, por ejemplo, han llamado microrrelato al texto sobre la mariposa de Chuang Tzu, pero, ¿puede considerarse este un microrrelato, tal como lo hace Antonio Fernández Ferrer[9] o solo retrospectivamente, tal como acostumbramos a interpretar el pasado e incurriendo en anacronismos? Desde luego, a mí me parece demasiado aventurado. Ahora bien, si tuviera que situar los comienzos del microrrelato tal como lo entendemos actualmente, sin que por ello se tuviera que denominar así, lo situaría en algunos textos de Franz Kafka: estoy pensando en "El silencio de las sirenas", "La verdad sobre Sancho Panza", "Prometeo"[10]… textos, como decía, sobre otros textos. Y ya que he citado estos dos textos, como si uno

8. Jorge Luis Borges, *El Aleph*, *Obras completas I*, Barcelona, RBA-Instituto Cervantes, 2005, pág. 607. Que no hay un consenso –ni tiene por qué haberlo: los disensos también son fructíferos– sobre el nombre del género lo prueba el hecho de que Juan Pedro Aparicio, uno de los mayores cultivadores del microrrelato en España, ha denominado al microrrelato cuento cuántico, mas, salvo por el nombre, como ha reconocido, cuento cuántico y microrrelato son idénticos, *El Cultural* 6 de noviembre de 2008, pág. 12.

9. Antonio Fernández Ferrer, "Cercanía de una milenaria intertextualidad", en *El siglo de Borges* Vol. II, Alfonso de Toro y Sesanna Regazzoni (eds.), Madrid, Iberoamericana, 1999, pág. 115.

10. Benito Arias García, a quien considero que posee mayor autoridad sobre el asunto, me ha escrito la siguiente observación: "Esperar a Kafka para darle estatuto de nacimiento es algo tardío, el padre puede ser Kafka, pero los abuelos son los simbolistas franceses, yo pondría a Baudelaire, por no irme a Aloysius Bertrand, con sus "Pequeños poemas en prosa", como el primero que escribe microrrelatos sabiendo que hace algo nuevo (aunque los llame poemas en prosa). Desde luego es Kafka el que lo santifica, pero antes lo han cultivado Turguénev, Ambrose Bierce, Charles Nodier y algunos más".

procediese del otro, y como si el de Borges procediese a su vez de otros –tal vez de alguno de Kafka, quizá de Chesterton, quién sabe si de Lichtenberg– y así hasta Homero y el infinito, sin que haya una primera ni una última palabra, caigo en la cuenta de que estoy bajo la concepción de un palimpsesto que se escribe y se reescribe, se teje y desteje de manera infinita, y a través del cual también somos escritos y redefinidos, tal como lo concibió Jorge Luis Borges y Jacques Derrida, a quien antes he citado sin que tal vez os percataseis. No sé si es demasiado atrevido decir que eso que conocemos como intertextualidad es un epifenómeno de este inagotable palimpsesto. Y aunque su término es relativamente reciente, salvo que se esté interpretando de forma retrospectiva, tengo para mí que es cuando menos milenario, si bien ha ido proliferando y ramificándose durante la modernidad hasta rozar el plagio. Pero la intertextualidad, más que un plagio, es un homenaje, aunque a veces los límites de lo uno y de lo otro no son fácilmente discernibles. Uno diría que es una cita implícita y posiblemente transfigurada que solo el lector cómplice reconoce. De tal manera que cuando este lector cómplice se demora leyendo a Virgilio, musita para sí: "Ah, Virgilio, aquí se te han caído unos hilos de Homero". O cuando está leyendo a Descartes o a Pascal, se dice: "¡Cuántas migajas de Montaigne!". Un ejemplo indiscreto, clarísimo y esclarecedor de intertextualidad en el microrrelato es el titulado "Breve antología de la literatura universal":

> Canta, oh diosa, no solo la cólera de Aquiles sino cómo al principio creó Dios los cielos y la tierra y cómo luego, durante más de mil noches, alguien contó la historia abreviada del hombre, y así supimos que a mitad del andar de la vida, uno despertó una mañana convertido en un enorme insecto, otro probó una magdalena y recuperó de golpe el paraíso de la infancia, otro dudó ante la calavera, otro se proclamó melibeo, otro lloró las prendas mal halladas, otro quedó ciego tras las nupcias, otro soñó despierto y otro nació y murió en un lugar de cuyo nombre no me acuerdo. Y canta, oh diosa, con tu canto general, a la ballena blanca, a la noche oscura, al arpa en el rincón, a los cráneos privilegiados, al olmo seco, a la dulce Rita de los Andes,

a las ilusiones perdidas, y al verde viento y a las sirenas y a mí mismo[11].

¿Alguien conoce un microrrelato con tanta intertextualidad por centímetro cuadrado en tan condensado espacio? Escojo un ejemplo muy palpable, de modo que no es necesario ser un lector muy cómplice, con tener ciertos conocimientos de literatura universal se puede reconocer sin apenas dificultad títulos, personajes y hasta autores tales como *La Ilíada*, *La Biblia*, *Las Mil y una noches*, *La Divina Comedia*, *La metamorfosis*, el *alter ego* de Proust en *En busca del tiempo perdido*, Hamlet, Calixto, el yo lírico de Garcilaso, Alonso Quijano o Quijana o Quesada, la obra más épica de Neruda, *Moby Dick*, el yo poético de San Juan de la Cruz, el de Bécquer, el de Antonio Machado, el de Lorca y el retorno a las sirenas de *La Odisea*, que no solo están ya en la obra de Homero. Pero aparte de este juego –y he aquí, junto con la intertextualidad y la ironía, otro de los rasgos comunes del microrrelato, su dimensión lúdica–, el texto nos dice algo más, o por lo menos yo interpreto algo más: si nos fijamos en el verbo con el que se comienza, "canta", y lo unimos a las tres últimas palabras: "a mí mismo", tenemos no solo casi el título de la obra de Whitman, sino lo que tal vez sea, esencialmente y, entre tanto, la literatura: canto a mí mismo. Es decir, la literatura siempre habla o procura hablar de "nosotros": es "mi voz en otras voces, que conmigo han de morir". Ahora bien, tengo para mí que la intertextualidad, al igual que la ironía, es más sutil y refinada mientras más implícita y ambigua sea. Y aquí, sin embargo, la intertextualidad es bastante explícita. Pero al margen de que concibamos la literatura como un palimpsesto o no, se han dado ciertas razones históricas, por así decir, para que surgiera, proliferara, se ramificara y se multiplicara la intertextualidad en la literatura moderna. George Steiner ha sostenido que nos encontramos en la cultura del epílogo, en la cultura del comentario del comentario, mas este diagnóstico, si

11. Faroni, que si estaba en lo cierto el autor de la antología, es un seudónimo de Luis Landero, en *Grandes minicuentos fantásticos*, selección de Benito Arias García, Madrid, Alfaguara, 2004, pág. 309.

bien me parece acertado, como no podía ser de otra manera viniendo de uno de los mayores críticos literarios de nuestro tiempo, debo decir que, salvo el concepto, no aporta demasiada novedad, pues ya Montaigne –con cuyo pensamiento, por cierto, tantos elementos de similitud encontraría la llamada posmodernidad[12]-, unos siglos antes, nos había anunciado:

> […] se invierte más trabajo en interpretar las interpretaciones que en interpretar las cosas, y hay más libros sobre libros que sobre cualquier otro asunto. No hacemos sino glosarnos los unos a los otros. Por todas partes proliferan los comentarios[13].

Afortunadamente no se excluye de entre los comentaristas que alimentan sin cesar el palimpsesto, pues *Los ensayos*, uno de las obras más memorables que el tiempo me ha deparado, están atravesados no solo por numerosas citas explícitas que aparecen en el texto, sino por una suerte de ecos y resonancias –¿cabría llamar a esto intertextualidad?– de otras obras, fruto de incontables horas de comercio con las letras de los clásicos griegos y latinos, especialmente de Plutarco y Séneca. Por lo tanto, son inconcebibles sin otros libros. Más bien estoy de acuerdo con Francisco Rico –aunque sin duda esto no lo ignora Steiner–: la literatura vive de sus adaptaciones (pensemos, por ejemplo, en las adaptaciones y recreaciones de *La Odisea* de

12. *Vid*. Stephen Toulmin, *Cosmópolis. El trasfondo de la modernidad*, Trad. Bernardo Moreno Castillo, Barcelona, Península, 2001. Pero no por ello Montaigne es un posmoderno, ni mucho menos, sino que más bien la posmodernidad, entendida como liquidación de la modernidad, tal como nos sugiere su etimología, no ha tenido lugar: ha habido, efectivamente, una serie de poderosas críticas a nociones medulares de la modernidad, como sujeto, verdad, progreso, etc. que han modificado creencias ingenuas en dichos conceptos, mas esas críticas se encuentran ya, en cierto modo, en *Los ensayos* de Montaigne, de manera que no me sorprende que Toulmin haya visto en este una anticipación, siglos antes, del pensamiento de Wittgenstein o de algunos de los (mal)llamados estructuralistas y postestructuralistas –Jean François Lyotard, Michel Foucault, Jacques Derrida, etc.–, a menudo (mal)considerados "culpables" de la posmodernidad.

13. "de autores –añade en consonancia con George Steiner– hay gran escasez", Michel de Montaigne, *Los ensayos*, Barcelona, Acantilado, 2008, pág. 1596.

Homero o *Las metamorfosis* de Ovidio, que no solo nutren a la literatura, también y de manera extraordinaria, a la pintura). Y algunas de estas adaptaciones y recreaciones, como el *Ulises* de Joyce o *La muerte de Virgilio*, de Broch, no son precisamente obras menores. De modo que la intertextualidad no es un fenómeno exclusivo del microrrelato, aunque sí característico de este, como se puede apreciar en casi cualquier antología. Se diría, además, que la intertextualidad, epifenómeno de la literatura concebida como un palimpsesto infinito que continuamente se escribe y se reescribe, arrastra consigo el humor, la ironía o, si se quiere, la ironía intertextual, pues al injertar en otro tiempo y en otro contexto lo dicho por otro autor no puede hacerse sino en tono irónico: piénsese, por ejemplo, en el experimento de Pierre Menard[14] o piénsese, aplicado al microrrelato, en "La cucaracha soñadora" o "La tela de Penélope, o quién engaña a quién", ambos de Monterroso[15]. La ironía es, pues, la herencia que dejan los grandes escritores a los que recogen la antorcha, pues no se puede seguir escribiendo igual ni seriamente después de ellos: acabarían siendo absorbidos por los primeros, los precursores[16]. Casi me avergüenza tratar de definir la ironía después de que autores como Wayne Booth le hayan dedicado serios estudios[17]: me encuentro de nuevo con la tentación de responder a la manera de San Agustín. En todo caso, confío más en que la ironía es más palpable en las obras de Borges, Oliverio Girondo, Cortázar, Juan José Arreola, Monterroso, José María Merino, Millás o Monzó, que en cualquier tratado que pretenda apresarla. O, dicho de otro modo, confío en que la ironía se hace más

14. Jorge Luis Borges, *Ficciones*, en *Obras completas I*, Barcelona, RBA-Instituto Cervantes, 2005, págs. 444-450.

15. Augusto Monterroso, *Cuentos, fábulas y Lo demás es silencio*, Madrid, El País, 2003, págs. 206 y 190.

16. Nótese que uso el término en una doble acepción: primero, en la más reconocida e imprescindible para la crítica literaria, y segundo, en la acepción que le confirieron T. S. Eliot y J. L. Borges, en "Kafka y sus precursores", *Otras inquisiciones*, *Obras completas I*, Barcelona, RBA, 2005, págs. 710-712.

17. Wayne C. Booth, *Retórica de la ironía*, Madrid, Taurus, 1986. Para una discusión sobre algunos argumentos de la citada obra, Stanley Fish, "Los bajitos no tienen razón de vivir: Lectura de la ironía", en *Práctica sin teoría: retórica y cambio en la vida institucional*, 1992, págs. 135-159.

patente en el *mostrar* artístico que en el *decir* teórico, por acudir a esa antítesis que atraviesa el *Tractatus*. No obstante, puestos a definirla[18] –¿apresarla?– uno diría que la ironía es un recurso retórico –en el sentido más radical del término, tal como lo concibieron Vico, Nietzsche o Derrida, de acuerdo con el cual la literatura no *tiene* recursos estilísticos, sino que *es* recursos retóricos- que consiste, con una chispa demoledora de humor, en aumentar nuestra conciencia de cuán contingente es el mundo, la vida y cuanto nos rodea, y en la medida que cobramos por unos momentos conciencia de lo contingente, nos distanciamos de absolutismos, fundamentalismos y esencialismos. Aunque, por esa casi imperecedera tendencia humana a creerse alguien, un momento después, abandonemos el incierto suelo de lo contingente por el más confortable y sosegado de las certezas y convicciones. Por ello, como decía un destacado partidario de la ironía, además de notable ironista, Richard Rorty, la virtud principal del ironista reside en la tolerancia[19], entendida como saber tratar con lo otro, y no como permisividad o pasividad, tal como se acostumbra a (mal)entender actualmente. A modo de ejemplo, lo ilustraré con otro texto-microrrelato de Monterroso. Como después de Kafka y, especialmente, de Borges, que con su singular e irrepetible estilo elevó la dedicatoria, el prólogo y el epílogo a categorías de arte, no se puede repetir lo mismo, a riesgo de ser devorado por el estilo del maestro, ni tampoco se puede abrir otra estela fecunda al margen de las tradiciones, uno de los pocos caminos que restan es la ironía:

> Fe de errata y advertencia final
>
> En algún lugar de la página 45 falta una coma, por voluntad consciente o inconsciente del linotipista de turno que dejó de ponerla ese día, a esa hora, en esa máquina; cualquier desequilibrio que ese error ocasione al mundo es responsabilidad suya.

18. Umberto Eco define la ironía en *op. cit.*, pág. 244.

19. Richard Rorty, "Persuadir es bueno", en *Filosofía y futuro*, Barcelona, Gedisa, 2002, pág. 173. Antes, rememorando un pasaje de *Contingencia, ironía y solidaridad*, define ironía "como el saber acerca de la contingencia del propio "vocabulario concluyente", pág. 164. Umberto Eco también ha observado este efecto de pluralidad, que es consecuencia de la tolerancia producida por la ironía, en "Ironía intertextual …", *op. cit.,* pág. 245.

Salvo por el Índice, que debido a razones desconocidas viene después, el libro termina en esta página 151, sin que eso impida que también pueda comenzar de nuevo en ella, en un movimiento de regreso tan vano e irracional como el emprendido por el lector para llegar hasta aquí[20].

20. Augusto Monterroso, *Movimiento perpetuo*, Madrid, Bibliotex, 2001, pág. 125.

AUTOBIOGRAFÍAS MÍNIMAS: LA INVENCIÓN DEL YO EN UNA PÁGINA

Maria Rosell
Universitat de València

1. La vida breve

La autobiografía es una práctica literaria tan fabuladora como cualquier otra: no es tan sólo que se pretenda establecer un pacto con el lector que acepta como verídicos los hechos narrados por una voz que coincide con el protagonista de lo sucedido, y, a su vez, con el autor empírico del texto, sino que en ella se valida la posibilidad de que estos hechos relatados puedan no ser "reales", sino todo lo contrario: una ficción de un yo en construcción de la mentira de su existencia[1]; cada "autobiográfo" organiza y gestiona "su" información con el fin de ofrecer a los receptores de "su" historia una imagen consistente, a través de recursos nada inocentes, como son aquellos que permiten la configuración de una identidad pública acorde con diferentes intereses. El narrador promete mentir y el lector promete que se lo permitirá. Esta premisa sobre el género o espacio autobiográfico parece ampliamente aceptada entre los aficionados a su lectura, por mucho que la tentación de consignar la veracidad de los sucesos expuestos esté a menudo presente en el proceso de recepción de las obras.

1. *Vid*. Nora Catelli, *El espacio autobiográfico*, Barcelona, Lumen, 1991.

A un escritor se le permitirá sostener tantas facetas conocidas por el público como desee, y de esto parece que previene Antonio Pereira en el prólogo a su última antología *La divisa en la torre*[2]: "Todo lo que el cuentista vive o imagina tiene vocación de cuento". Lo que allí se cuenta, por muy verídico o muy falso que parezca, parte de una experiencia vital documentada que se entremezcla con la pura fantasía. Es posible pensar inmediatamente, después de esta advertencia, que no hay nada más cierto en toda obra literaria: siempre es un producto de la, a veces feliz, conjunción de material biográfico y fabulación. Sin embargo, cuando se explicita la voluntad de hacer saber al receptor que aquello leído ha de interpretarse como una reelaboración literaria de un conjunto de vivencias que abarcan un período amplio de la trayectoria vital del narrador, en este caso Pereira, se activa una alerta que indica la manera con la que se ha de enfocar una lectura en particular, para quien se decida descifrar el código presentado y acompañar a su artífice en la propuesta de lectura sugerida.

Este código es el propio de la autobiografía, de un tipo de autobiografía en algún sentido distinta a la que se comercializa publicada bajo ese epígrafe, claramente delimitada en la oferta de la industria editorial como producto específico que en principio se acerca más a la historia, a una historia personal, que a la ficción; sin embargo, advertencias como las de Pereira, por una parte, despiertan las suspicacias del lector familiarizado con el género y consciente de su innegable base literaria: sus palabras redoblan el carácter de total ficcionalización de un sujeto narrativo, él mismo, que incide, al inicio de la obra, en su consistencia de artificio; por otra, la clave autobiográfica topa con otra clave fundamental tanto en *La divisa en la torre* como en la mayor parte de la obra cuentística del leonés: la especificidad técnica y genérica del relato breve, al que Pereira se consagra como uno de sus grandes maestros contemporáneos.

Ante la coexistencia de dos prácticas actuales tan dinámicas, surgen, entre otras, algunas preguntas: ¿cabe en el espacio mínimo de un

2. Antonio Pereira, *La divisa en la torre*, Madrid, Alianza, 2007, pág.11.

microcuento el suficiente detalle para informar sobre una vida? ¿Qué tipo de sustancia biográfica permite expresar el continente reducido y elíptico de este formato? ¿Bastaría recorrer estos textos breves para reconstruir una cierta imagen de su narrador-autor? Y, en definitiva, ¿es adecuada esta fórmula postmoderna para las manifestaciones queridamente objetivas del escritor como sujeto histórico, situado en un presente desde el que recrea una determinada visión del pasado? ¿Puede el biógrafo de hoy en día articular su propio perfil de un modo coherente en el que sus diferentes caras, a la manera de un retrato cubista, no resulten disonantes?

También a causa de razones de economía textual, si no a todas, en las siguientes líneas se tratará de responder a algunas de estas cuestiones, focalizadas en la nutrida obra de Antonio Pereira.

2. Vida fragmentada/fragmentos de la vida de un escritor de relatos breves

Para resolver algunas de las preguntas planteadas aquí, hay que tener en cuenta un dato obvio que, sin embargo, no dejaré de comentar: aunque el microrrelato es un formato autónomo que si de algo resulta dependiente es de la intertextualidad que lo atraviesa, ahora interesa como eslabón de una cadena que es el libro de microrrelatos: el libro que permite establecer una coherencia interna entre sus diferentes cuentos cuando la interrelación provoca la ilusión de un universo propio de igual modo que un ciclo de novelas o un poemario. Se puede ser consciente de la dificultad de manejar estas ideas cuando, a menudo, los textos navegan de un libro a otro –en el extraño mar de lo inédito, publicado o inhallable ya–, se transforman o varían levemente, se "perpetran" correcciones, se seleccionan de diversas maneras para satisfacer nuevas necesidades personales o editoriales, etc. El caso de Pereira no es diferente, y así el mismo escritor reúne y separa sus cuentos (en su selección *Me gusta contar*[3], por ejemplo) algo que explica, recurriendo a Borges, en el prólogo a

3. Antonio Pereira, *Me gusta contar. Selección personal de relatos*, Madrid, Taller de Mario Muchnik, 1999.

Relatos sin fronteras[4]. Como muestra de este ir y venir de textos, en él se incluye un escrito, "Las cordobesas sueñan con el Danubio", readaptado de una novela. Como Pereira, tantos otros. A pesar de esto, si se consideran "únicos" los universos literarios de poetas como Juan Ramón Jiménez o Antonio Machado, versátiles en la fluctuación de sus poemas, ¿por qué no entender así el microcosmos de Pereira, salvando las distancias genéricas y personales?

Como obra unitaria, *La divisa en la torre* puede ser interpretada en su vertiente autobiográfica, respondiendo afirmativamente a alguna de las dudas planteadas anteriormente: en el microrrelato, que en su estilo supera en general la página, sí cabe una vida, cuando de la vida se extraen los fragmentos que recompone el autor según su parecer, y se organizan en una unidad mayor que es el entramado de microcuentos. Esta vida del escritor no es concebida sino fragmentariamente, puesto que el género literario específico que la "reinventa" se fundamenta en el silencio y en la elipsis, elude la contextualización detallada y aprecia ante todo la sugerencia: la sugerencia de la historia de un yo que se autopresenta en pequeñas dosis. Estos rasgos característicos de una de las forma narrativas con más éxito de la actualidad la alejan diametralmente de otro tipo de prácticas con las que comparte mucho. Me refiero a un tipo de prosas poéticas de tono testimonial que poetas como Luis Cernuda supieron encajar perfectamente dentro de su producción lírica. *Variaciones sobre tema mexicano,* u *Ocnos*[5] son textos tanto breves como autobiográficos, en los que se relata un hecho o circunstancia y un personaje, un yo narrativo, aparece definido con economía informativa. La diferencia entre unos y otros no es exclusivamente que las obras del sevillano se incluyan en el volumen de poesía de, por ejemplo, sus obras completas publicadas recientemente por Siruela. Esta decisión editorial podría ser discutida.

4. Antonio Pereira, *Relatos sin fronteras*, León, Junta de Castilla y León, 1998, págs. 7-9.

5. Incluidas en *Poesía Completa,* I, Derek Harris y Luis Maristany (eds.), Madrid, Siruela, 1993.

En cambio, la discontinuidad entre uno y otro, curiosamente practicantes tanto de la poesía como de la prosa, se evidencia gracias a factores como el ritmo del relato,– rápido en Pereira y dilatado y de tono lírico en Cernuda–, y en la acción: la evolución de una determinada situación es visible en los escritos de Pereira, mientas que Cernuda se recrea en momentos biográficos a modo de recuerdo expandido en el espacio de una o varias páginas, sin conflicto ni progresión narrativa. David Lagmanovich, insistiendo en una relación problemática de la que se ha hecho eco la crítica, a pesar de detectar las resonancias de los géneros entre sí, hace bien en señalar que "son géneros vecinos pero no contiguos", alejados por "la valla de la narratividad", aplicable a los microrrelatos en general pero pocas veces a las prosas poéticas de Cernuda[6]. La ornamentación y la redundancia como notas imposibles de encontrar en el territorio acotado de un microrrelato, por otra parte, marcan una gruesa línea divisoria entre los géneros[7]. A propósito de esto, un relato muy breve de título muy largo parece prevenirnos: "Lenta es la luz del amanecer en los aeropuertos prohibidos"[8]. En él, el "poeta inspirado" Pepín Ramos hace su "papel de poeta inspirado", que no termina nunca una página. En un renglón que tiene escrito, un parroquiano de la taberna donde se encuentran lee "Lenta es la luz del amanecer en los aeropuertos prohibidos". Su reacción inmediata es suspirar: "–Es un buen empiece, Pepín. Pero ahora qué." El escepticismo del furtivo lector, ante una frase o verso que busca ante todo el impacto estético, puede extrapolarse al del propio narrador de relatos de los que Pereira conoce bien el oficio: "hay que contarlos con brevedad e intensidad", escribe el autor, y "cuidar el comienzo, entrando rápido en el tema. El final sabe cuidarse solo"[9]. Aquí se ilustra la urgencia

6. David Lagmanovich, *El microrrelato. Teoría e historia*, Palencia, Menoscuarto, 2006, pág. 122.

7. *Vid*. Irene Andres-Suárez "El microrrelato: limitación y caracterización del género", en *Mundos mínimos. El microrrelato en la literatura española contemporánea*, Gijón, Cátedra Miguel Delibes/Llibros del Pexe, 2007, págs. 11-39, la cita en pág. 14.

8. En *Picassos en el desván*, Madrid, Mondadori, 1991, pág. 79.

9. *Vid*. *Me gusta contar, op. cit*., pág.10.

en la condensación del microrrelato, su austeridad, la importancia de su despegue y fin, y la relación de vecindad respetuosa entre él y el poema en prosa.

En textos como "Picassos en el desván"[10], que da título colectivo a un libro de Pereira, la figura del "novelador" se presenta a sí misma de manera explícita "en una ciudad lejana y prometedora de fabulaciones", ante el momento de la lectura de una noticia de prensa. La nota periodística, más el deliberado referente autobiográfico, se conjugan con la autorreferencialidad de un texto que se compone circularmente alrededor del personaje del escritor: "y el novelador, ni caso, busca que buscarás argumento para una novela río"[11]. Resulta sugerente y muy definitoria del microrrelato postmoderno, esta acumulación, en el espacio escueto de unas pocas líneas, de apuntes de otros géneros que comúnmente aparecen citados en los estudios sobre las formas de hibridación que le es posible adoptar al cuento breve[12]. Además, la sombra picassiana dando título a todo el libro ¿ha de ser entendida como un guiño al universo cubista del pintor, que mediante la técnica del *collage* y la fragmentación de las imágenes estructuraba su realidad artística? (En este relato se alude a la época rosa de Picasso). La escritura del microrrelato, como explica Neuman, comienza en lo narrado y continúa en sus omisiones.[13] Pero, aun así, ¿por qué se ha asimilado "novelador" con narrador-autor-Pereira?

3. Pereira-narrador-autor-personaje ante la enciclopedia

Sin ningún recato, con el ejemplo del microrrelato anterior se ha dado por supuesto que si el narrador alude al "novelador", se está refiriendo a sí mismo, considerando, claro está, otros detalles del relato. ¿Por qué, entonces, no es tan sencillo admitir sin más el tono

10. En *Picassos en el desván*, *op. cit.* pág. 43.

11. *Ibid*.

12. Sobre la hibridación propicia al subgénero han incidido especialistas como Andrés Neuman en "Callar a tiempo: el microcuento y sus problemas", *Revista de crítica literaria latinoamericana*, XXVII, 53, Lima-Hanover, 1er semestre de 2001, págs. 143-152.

13. *Ibid*., pág. 143.

biográfico en textos como "El espejo", donde se refiere humorísticamente un viaje de poetas en autobús cada cinco años al "extranjero", pensando que es dulce poder recibir allí "un diploma acrecentado por el prestigio de la lengua extraña"?[14]. Evidentemente, las dosis de comicidad e incluso autoparodia no son excluyentes de lo autobiográfico, sino que, en Pereira, confluyen. Solo hay que observar el siguiente texto, en el que se utiliza un dato personal para reflexionar sobre el género y la postura de su lector de manera humorística. Se trata de la coincidencia del apellido Pereira referido a él, pariente "de la rama pobre", con el de la ilustre familia descendiente de don Gonzalo Pereira, "que sale en las enciclopedias heráldicas". En "Sesenta y cuatro caballos" se cuenta:

> Que teniendo el don Gonzalo treinta y dos caballos, en un solo día regaló todos a distintas personas. La cosa huele a invención y adorno. Pero sigue la crónica con que en ese mismo día los volvió a comprar don Gonzalo, aquellos treinta y dos caballos, para así poder regalarlos a otras tantas personas de su estima, y entonces el caso se hace creíble, porque a los escuchadores de historias nos resulta más fácil aceptar lo enorme que lo mediano[15].

No solo es un tema central aquí el de la manipulación literaria de la materia biográfica y/o histórica en la pluma del escritor, –que en otros lugares se refiere a él mismo en su faceta de "novelador", de "poeta que va al extranjero en autobús" o de "joven que asiste al cierre de un cine"– sino que su clausura, fundamental en este género, incide en un factor central: la actitud del receptor. Ya sea un lector de cuentos, ya sea el televidente que atiende a los informativos, ya sea el "escuchador de historias" de los filandones leoneses al calor de la lumbre en las cocinas de invierno, –o el de los "filandones postmodernos" que gustan recrear hoy en día, en lecturas por todo el mundo, otros leoneses, referentes de la práctica narrativa breve:

14. *Picassos en el desván*, *op. cit*., pág.152.
15. *Relatos sin fronteras*, *op. cit*, pág. 119

Juan Pedro Aparicio, Luis Mateo Díez y José María Merino–[16]. La anécdota de los caballos regalados por el noble Pereira concentra toda la teoría del microrrelato según se entiende desde las últimas aproximaciones al tema (autorreferencialidad, intertextualidad, etc.), y además se vincula estrechamente al aspecto autobiográfico. Si bien las enciclopedias, más la leyenda, congelan la imagen del generoso aristócrata leonés, el microrrelato –que atestigua esta realidad histórica y la vincula con la crónica privada del Antonio Pereira cuentista, poeta y novelista– crea un espacio propio para el sujeto ficcional que pretende traspasar las difusas fronteras con la realidad constatable y acercarse, así, a su lector-cómplice. Un lector al que el narrador en este caso conoce bien: se refiere directamente a él y a sus gustos por las grandes aventuras o leyendas, conectando así con su receptor y haciéndolo partícipe del proceso creativo en un "nosotros" aglutinador, y, además, porque se sitúa en una posición si no de inferioridad sí de una equidistancia en la enunciación que puede resultar simpática al receptor: el coprotagonista del relato, don Gonzalo Pereira, supera al narrador Pereira en riquezas y magnanimidad, en un reconocimiento histórico que permite rescatarlo desde un pasado nebuloso hasta el día de hoy. Por lo tanto, el escritor, más pobre y menos legendario, puede ganarse fácilmente la sonrisa de su lector. No es casual que una de las "recetas" del escritor sea: "El novelista puede ser altanero. El cuentista debe ser cordial y amistoso"[17]. Como cuando seguramente logra la amistad del lector de "Truman Capote cuenta un cuento", que acaba así: "A T.C. lo vi dos o tres veces más en mi vida. Me dolía que no retuviera mi nombre, que siempre me preguntara si no nos habíamos visto antes"[18].

Esta actitud ante el lector, de una voz narrativa que asimilamos a la del propio autor, prepondera en su obra, que así decide mostrarse en sus microcuentos, prolongados entre una o varias páginas en las

16. Los autores, reunidos en la obra colectiva *Palabras en la nieve*, Madrid, Rey Lear, 2008, viajan por lugares del mundo como Cartagena de Indias, Nueva York o Londres recreando escenas de "filandón" a la manera postmoderna: lecturas de sus cuentos, en definitiva.

17. *Me gusta contar*, *op. cit.*, pág. 11.

18. *Ibid.*, pág. 25.

que se compilan a menudo, desde la complicidad y el humor, experiencias vitales concentradas en una determinada situación cargada de intensidad narrativa. Abundan, como muestra la obra reciente *La divisa en la torre*, relatos que inciden en los recuerdos gozosos de viajes, amigos, mujeres, encuentro con escritores (Crémer, Borges, Cela…), premios literarios a los que asiste en calidad de espectador o como jurado y, en suma, la cotidianeidad de la profesión de escritor que, aunque decide trabajar desde la periferia geográfica, construye un universo literario a modo de mosaico cuyas piezas tienen el color, el sabor y los sonidos tanto de lo más local como de lo más universal. Algunos microrrelatos remiten a las primeras memorias del autor en su oficio de escritor de sobres para el novio de una sirvienta, no cartas, como en "Seis palabras cuatro pesetas", en las que sigue el juego metaliterario que caracteriza su obra: "Pero sobre este tema de la pensión no quiero extenderme, porque irremediablemente se hace literatura de costumbres, que no sé por qué está tan mal vista.", además de recrear un tiempo y un lugar en el que la memoria descubre el campo abierto para el juego y la experimentación[19]. El escritor y la sirvienta se encuentran en telégrafos por azar y el funcionario exige que se le entreguen completos los impresos:

> la chica miraba angustiada a su alrededor y al verme se puso colorada y pareció como si titubeara, pero me alargó el papel para que se lo cubriera. Los telegramas eran baratos y aún así se limitaban a casos de mucha desgracia. Con letra clara escribí el dictado desgarrador: no vengas estoy con el mes[20].

Las confidencias se extienden en la historia y en las geografías más variopintas, aunque a menudo se incida en espacios ambientados en los lugares leoneses que esculpen la personalidad del escritor. En "La hipocondría" se reflexiona sobre la (imprevista) buena salud y la felicidad, narrando la experiencia de una película en la que se adapta un cuento del escritor que, además, sale de actor:

---

19. *La divisa en la torre*, *op. cit*., pág. 57.
20. *Ibid*., págs. 57-58.

El filandón. 252. Toma tercera. Y el clac de la claqueta. Comíamos alegres cocinas humosas, con un fuego de cara pero con las espaldas vendidas y entre corrientes. Las noches, según encartara… Cuando regresé a Madrid me acerqué temblando a mi médico. Obviamente ni palabra de aquel rico bacalao sin duelo de la sal; ni del botillo y los chorizos con pimientos picantes; y menos aún de mis bronquios a diez grados bajo cero en los exteriores.

–Está usted muy bien, el electro y la tensión mejores que nunca, cómo se nota cuando me sigue usted el régimen[21].

El final insospechado, sorprendente, se presenta en toda su novedad cerrando, la mayoría de las veces en los relatos de Pereira, el micromundo al que se ha accedido sin previo aviso, aunque los títulos pudieran anunciar su deriva.

La profesión de escritor en sus múltiples facetas representa uno de los ejes temáticos más llamativos de su último libro, incluyendo la visión intergeneracional que aporta en uno de los relatos que lo conecta con otros representantes de este tipo de escritura. Me refiero a "Juan Pedro, Luis Mateo, José María" de *Reseñas y confidencias*, libro en el que si bien no se mantienen los requisitos fundamentales que cimientan el microcuento, sí se destaca la brevedad y la contención descriptiva así como el marcado carácter testimonial que ya su título anuncia. Lo que puede interesar, al comparar estos textos con los anteriores, es la "función" del narrador, su estilo confesional desarrollado en breves fragmentos de una biografía cuyo protagonista elabora y construye artificiosamente a través de la memoria rescatada en/para la palabra escrita. El narrador se sitúa habitualmente y hábilmente en una posición de inferioridad, dentro de las dualidades que va estableciendo, en relatos en los que a menudo la acción viene dada a través de una dialéctica entre una pareja de personajes. En este caso, el segundo personaje lo conformaría el trío de escritores leoneses –a los que seguro de inmediato se les habrá colocado apellido–: "no me extrañaría que vieran en mí un cronista de costumbres, un jurado

21. *Ibid.,* págs. 141-142.

eviterno de concursos, incluso, ¡qué horror!, un poeta acomodado"[22]. Como el pariente pobre de la saga de los Pereira del cuento sobre los caballos, las tretas que el narrador sabe utilizar para ganar la benevolencia de su lector son las de cualquier escritor de autobiografías que escribe para que su obra, vinculada indefectiblemente a una imagen pública o literaria, sea leída con curiosidad o condescendencia y perdure en el tiempo.

4. En breve: haciendo memoria entre burlas y veras

Algunos episodios de esta vida breve que se disgrega en múltiples páginas que, a la vez, suponen, reunidas, una "auténtica" experiencia biográfica, apelan a destellos del recuerdo que, en Pereira, se vinculan de un modo u otro con el propio mundo de la literatura, las posibilidades del lenguaje y también con la oralidad. "Sacramento santo" es la conjunción en pocas líneas del detalle autobiográfico, de la consciencia del narrador sobre las herramientas que utiliza, y del valor de la tradición y de su pervivencia y potencial en el marco postmoderno en el que el cuento ha sabido tan bien acomodarse.

> En un pueblo de la Mancha oímos una copla que debería resultar obscena, y no, y esto tenía caviloso a mi amigo el lingüista de semióticas y campos semánticos. Descubrió al fin que es una simple palabra la que desactiva cualquier procacidad en el texto:
>
> Sácala, marido, que la quiero ver.
>
> ¡Dios te la bendiga!, vuélvela a meter.
>
> La palabra marido.

La higiene mental del humor en Pereira –que en otros relatos suyos sí activa "cualquier procacidad en el texto"– permite recrearse, como se ha visto antes, en la propia figura autoparodiada o cuestionada, autocrítica o de personaje lleno de comicidad en otros momentos, siempre productiva respecto a los efectos que "su historia" provoca

22. *Reseñas y confidencias*, León, Diputación Provincial de León, 1985, pág. 70.

en un lector del siglo XXI ya muy acostumbrado a las ficciones sintéticas, que aspiran a una sencillez hermética[23], del microrrelato. Una escritura innovadora en lo que supone de práctica por las nuevas generaciones, en nuevos medios como son los espacios virtuales de internet, interactivos como pocos otros, cuando permiten la colaboración en línea para la creación y difusión de estas nuevas, pero no tan nuevas, manifestaciones.

Antonio Pereira, desde su dilatada y variada trayectoria, reticente todavía a su inclusión en el mercado de las nuevas tecnologías, es un estímulo hoy para el estudio de la técnica y dominio de un género, el relato, y de otro, el microrrelato, al que si bien no se ha decidido a exprimir al máximo y dejar en unas cuantas gotas o líneas, sí ha explotado en las posibilidades que aportan la brevedad, intensidad, concisión, intertextualidad, manejo de la tradición, sorpresa, gusto por la omisión y el secreto, añadiéndoles, además, el tono confidencial de un yo rico de experiencias y conocimientos que se hace pasar por el Antonio Pereira de tantos cuentos, poemas, libros y aventuras que firma con su aristocrático nombre.

23. *Vid*. Andrés Neuman, *op*. *cit*, pág. 143. Según el autor "es el género para guardar un secreto".

EL MICRORRELATO COMO FORMA LITERARIA DEL VACÍO*

Joaquín Lameiro Tenreiro
Universidade da Coruña

Desde que conozco la existencia de lo que, de momento y por convención, vamos a llamar "microrrelato", nunca me había preocupado excesivamente su adscripción genérica. Me explico: cuando un texto se me presentaba como "microrrelato" o "minicuento", lo tomaba entre mis manos, observaba en primer lugar que era breve, que era conciso, que tenía algo de eso que podemos calificar como "raro", en un sentido casi virtuoso del término y, sobre todo, que se parecía mucho a otros microrrelatos que había leído con anterioridad y que, a su vez, había aceptado netamente y sin tapujos como tales. Cumplidos estos requisitos, y en especial el de que alguien hubiese decidido por mí que eso era un microrrelato, aceptaba sin demasiadas preocupaciones que aquello, en efecto, era un microrrelato, que el microrrelato era una modalidad literaria perfectamente definida (ya que yo reconocía a los de su especie fácil e inequívocamente) y que ahí acababa el asunto. Creo que esta actitud dócil y de buena fe no sorprenderá a nadie; todos sabemos que el lector es un personaje más bien amable, bastante paciente y sumamente agradecido hacia esa

* Esta comunicación forma parte de la labor de investigación que realizo como beneficiario de una ayuda del Programa Nacional de Formación de Profesorado Universitario (Programa FPU) del Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España.

"mala educación" del escritor de la que habla Augusto Monterroso (que por cierto era escritor de microrrelatos, entre otras muchas cosas)[1].

El problema surge cuando el lector se da cuenta de su excesiva amabilidad, y esto comienza a disgustarle, hasta el punto que decide volverse, él a su vez, un poco mal educado. Y entonces se hace crítico literario. El proceso de abatimiento que lleva a un lector a erigirse en crítico literario es el mismo que lleva a cualquier viviente a erigirse en crítico de la vida y, en general, la toma de conciencia crítica es, en cualquier aspecto de la existencia, una derrota bien asumida. Así lo sostiene Saúl Yurkievich en el texto que sigue y que también, por una feliz casualidad, es un microrrelato (o así se nos presenta):

> ME OBLIGAN A JUGAR
> Me obligan a jugar. No sé las reglas. Tiro la carta más alta. Todo consiste en prolongar la partida. Siempre se pierde[2].

Creo que estas dos líneas resumen a la perfección la actitud del lector: el lector es un ser a quien continuamente "obligan a jugar". El crítico, por su parte, también obligado, y plenamente consciente de su falta de libertad en tanto lector, tira la carta más alta para prolongar la partida.

Una de las reglas más desconocidas e incomprensibles para un lector moderno es aquella que impone una taxonomía genérica. Y a veces se da el caso de que estas taxonomías funcionan por acotaciones negativas: una novela se define por lo que no es novelesco antes

1. "Un libro es una conversación. La conversación es un arte, un arte educado. Las conversaciones bien educadas evitan los monólogos muy largos, y por eso las novelas vienen a ser un abuso del trato con los demás. El novelista es así un ser mal educado que supone a sus interlocutores dispuestos a escucharlo durante días. Quiero entenderme. Que sea mal educado no quiere decir que no pueda ser encantador; no se trata de eso y estas líneas no pretenden ser parte de un manual de buenas maneras. Bien por la mala educación de Tolstoi, de Victor Hugo." (Augusto Monterroso, "Las buenas maneras", en *La letra e*, Madrid, Alfaguara, 1998, pág. 46.)

2. En Laura Pollastri (ed.), *El límite de la palabra: antología del microrrelato argentino contemporáneo*, Palencia, Menos Cuarto, 2007, pág. 73.

de por lo que sí lo es; lo mismo sucede con el cuento o el poema o el microrrelato. En el caso del microrrelato el problema surge, a mi modo de ver, más que en ningún otro tipo de modalidad literaria, por culpa de una terminología que se ha impuesto un tanto *ad hoc*, de forma que los críticos tendemos a forzar la interpretación del texto para hacerlo entrar en las restricciones del término. Cuando David Lagmanovich dice que:

> En una posición que hemos llamado *narrativista* –es decir, que establece como requisito del microrrelato la existencia de una trama narrativa, por escueta o apenas insinuada que ésta sea, a diferencia de la actitud opuesta, que suele denominarse *transgenérica*–, sostenemos que en el microrrelato no se produce un cruce de géneros ni un estatuto que los traspasa, como han considerado otros estudiosos[3].

en el fondo intenta justificar un término ("microrrelato") antes que una modalidad literaria. Está en su papel de crítico. En su papel de lector, esto es, de antólogo, su visión es más amplia, más flexible, se olvida por un tiempo de que "le obligan a jugar"[4].

Olvidémonos, pues, de que no conocemos las reglas del juego y aprovechémonos de nuestra ignorancia. Juguemos el juego con la máxima prerrogativa que se puede permitir cualquier jugador: hagamos trampa. La mejor trampa que existe, no importa cuál sea el juego, es precisamente la de jugar siempre como si fuera la primera vez. Tanteando un universo que pretendemos desconocer, es muy probable que acabemos por encontrar unas reglas distintas, tal vez más reveladoras que las que fingíamos haber olvidado.

---

3. David Lagmanovich, *El microrrelato: teoría e historia*, Palencia, Menos Cuarto, 2006, pág. 30.

4. En David Lagmanovich (ed.), *La otra mirada: antología del microrrelato hispánico*, Palencia, Menos Cuarto, 2005 se antologa una serie de textos que fácilmente el lector puede calificar como microrrelatos y que, no obstante, no siempre responden a la definición "narrativista" que el propio Lagmanovich defiende: *vid.* los textos de Rubén Darío o *Argumentum ornithologicum* de Borges, por ejemplo.

Para Johan Huizinga "[l]o que el lenguaje poético hace con las imágenes es juego. Las ordena en series estilizadas, encierra un secreto en ellas, de suerte que cada imagen ofrece, jugando, una respuesta a un enigma"[5]. De esta premisa del ser humano como "animal lúdico" y de su actividad poética como una especie de "juego hermenéutico" parte una concepción de la literatura que puede ser de gran utilidad a la hora de entender esa clase de textos que por ahora seguiremos llamando "microrrelatos". Para repensar la literatura como un quehacer lúdico debemos tomar cada manifestación literaria[6] como un juego, y en este sentido desechar su interpretación como unidad o elemento, para pasar a estudiarla como una función o una forma, es decir, como una estructura relacional entre distintas realidades que no conforman propiamente la manifestación, pero sin las cuales no puede existir. Sin aspirar a enunciar una descripción pormenorizada de esta función o forma, nos contentaremos con establecer un triple vínculo, en un nivel macroestructural, entre autor, texto y lector que no es necesariamente de orden comunicativo, y que, en todo caso, nunca se restringe a la mera comunicación. Lo esencial de la forma literaria es que se trata de una función cuyos tres elementos principales (autor, texto y lector) son variables que no se definen más que en el momento en que las tres coinciden en la intencionalidad hacia esa función. Por lo tanto, una manifestación literaria se define como tal en el momento en el que la intención del autor, la del texto y la del lector son aceptadas como literarias. Y esta convergencia solo se da en el momento de la lectura, cuando el lector, que se considera a sí mismo un lector de literatura, lee un texto que acepta como literario y que proviene de un autor que, bajo las expectativas del lector, ha actuado con una intención de literariedad. El siguiente texto de Augusto Monterroso, además de ser fácilmente asimilable a eso que, a partir de ahora, pasaré a llamar "formas literarias mínimas", es un

5. Johan Huizinga, *Homo Ludens*, Madrid, Alianza Editorial (Biblioteca 30 Aniversario), 1998, pág. 232.

6. Adopto el término "manifestación literaria" para referirme a la totalidad del proceso literario que se desencadena a través de una interpretación literaria concreta (una "lectura"), frente al término "texto", cuya referencia limito a la de la plasmación lingüística de esa "manifestación".

buen ejemplo de la aceptación de literariedad mediante la cual el lector establece que una manifestación lingüística concreta es, en efecto, literaria:

> El niño Joyce
>
> Encuentro en un viejo ejemplar de la *Quinzaine Litteraire* de hace tres años, a propósito de James Joyce cuando se ganaba la vida dando clases de inglés en Trieste:
>
> "1913. Se debate en medio de los acreedores. Lecciones particulares en las tardes: por la mañana enseña en la Escuela Superior de Comercio. Sus lecciones particulares a la señora Cuzzi son suspendidas porque cuando terminaba de darlas bajaba la escalera deslizándose por el pasamanos, como los niños"[7].

Esta forma literaria se erige en tal desde el momento en que un autor que el lector presume literario introduce en un texto que el lector también acepta como literario otra forma –un fragmento de una cronología biográfica– que, en su origen, carecía de intencionalidad literaria. El ejercicio es complejo, pues el título y el primer párrafo remiten directamente al autor (o, siendo rigurosos, a una voz enunciativa muy próxima al autor) que se presenta así como lector y como escritor de segundo grado, esto es, plagiador. Por su parte, el lector lo es también de segundo grado, pues realiza su lectura a partir de la lectura del autor. Aún más: el lector es libre de decidir si el texto citado realmente ha sido extraído de la "*Quinzaine Litteraire* de hace tres años" o se trata de un subterfugio del autor para crear un efecto. En todo caso, la triple relación literaria entre autor, texto y lector se establece en el momento en que, en virtud de una decisión de este último, las tres instancias convergen en su intención literaria. Si aceptamos esto, queda un problema por resolver: un lector que lea el fragmento citado por Monterroso directamente del ejemplar de la *Quinzaine Litteraire*, y que no conozca el texto del propio Monterroso, podrá, si así le parece conveniente, darle él mismo el estatuto

7. Augusto Monterroso, *op. cit.*, pág. 48.

de literariedad, pues de ningún modo es el autor quien lo autoriza. En estos términos, el autor pierde su papel de autoridad para pasar a ejercer el de la sugestión. El escritor propicia, y nada más que eso, la interpretación del lector.

Desembarazados pues de la univocidad "desde" el autor "hasta" el lector "por medio" del texto, podemos plantear ahora una definición de lo que llamo "forma literaria mínima", y que, a decir verdad, no se corresponde exactamente con las definiciones de "microrrelato" que se suelen manejar, aunque tal vez se acerque más a la de "minificción". El principal problema del término "microrrelato" reside en la segunda parte: "relato". Siendo estrictos, cualquier relación de hechos constituye un relato, y un relato aceptado como literario y caracterizado internamente por el concepto de "límite" es un "cuento"[8]. Por muy "limitado" (o "breve", o "conciso") que sea un cuento, ello no justifica una lectura distinta de la de otros cuentos "más extensos". Valga decir que, según este criterio, un microrrelato, como forma literaria narrativa caracterizada internamente por el concepto de "límite", es un cuento. Un cuento muy breve o un "minicuento", pero un cuento al fin y al cabo, y el lector lo aceptaría como tal. Probablemente le extrañase la inusitada brevedad del texto, pero no le extrañaría la forma en sí misma. Porque, y aquí llegamos al punto álgido de la argumentación, las formas literarias que los lectores agrupan de forma más o menos coherente en la parcela de su canon literario reservada a los "microrrelatos"[9], no son privativamente na-

8. Lamentablemente, la definición de "cuento" sigue siendo bastante complicada. Adopto aquí la postura más aceptada, tanto por escritores como por críticos, según la cual un cuento está "limitado" por cuanto se aboca hacia una sola dirección (normalmente el final o, en todo caso, la necesariedad de su totalidad) de modo que no acepta elementos que lo alejen de esa dirección. Esta característica interna de "límite" suele tener un correlato externo en la de "brevedad", que es una característica redundante a nivel exclusivamente textual y que no puede definir la forma en su totalidad.

9. Acepto, por supuesto, que este canon varía considerablemente a lo largo de la historia, la geografía y la propia sensibilidad del individuo. Sin embargo, desde el momento en que tratamos con tipologías de género, damos por cierto que en un círculo cultural suficientemente amplio existe un consenso, explícito o tácito, sobre qué formas responden a qué tipologías. Si no aceptamos esta premisa, hasta cierto

rrativas y no es la brevedad lo que las hace distintas de otras formas. El elemento definitorio que, desde el interior de la propia forma, caracteriza una manifestación literaria como una "forma literaria mínima" es el "silencio significativo": un "blanco en la enunciación" que no es una elipsis en el sentido tradicional del término. Una elipsis silencia parte de la enunciación, y esta parte silenciada es restituida por el lector de forma muy restringida, de modo que la ambigüedad que produce es cualitativamente escasa. El autor mantiene un control sobre la variable interpretativa que deja en manos del lector, de manera que el blanco de la enunciación no puede ser restablecido "por cualquier cosa". El silencio significativo, por el contrario, desactiva el control del autor sobre la variable interpretativa para que sea el lector el que "escriba" la forma. Y es que ya no hablamos de restablecimiento o incluso re-escritura del texto por parte del lector, sino de una anulación jerárquica en la que el silencio de la forma literaria mínima amalgama la tríada autor-texto-lector. Si en el cuento todavía podemos apreciar un desarrollo discursivo basado en la linealidad temporal o en su fractura (y en este desarrollo se sustenta el concepto de "límite" anteriormente citado), en las formas literarias mínimas todos los elementos que ponen en marcha la función literaria se producen simultánea e indivisiblemente. La forma resultante no tiende, sin embargo, a la unidimensionalidad; muy al contrario, alejándose diametralmente de la punta del iceberg, no es ni un fragmento visible de algo mayor que permanece oculto ni un fragmento autosuficiente en sus límites. Es una forma puntual que acepta la posibilidad de toda existencia en su interior. Como un agujero negro, es un punto tan denso de materia que se halla en el límite entre el todo y la nada. O, en términos más visuales, es la formalización del *aleph* borgeano. La única diferencia, que es la que hace epistemológicamente plausible la existencia de una forma literaria mínima y no la de un *aleph*, es que la forma actúa por infinito vaciamiento, y el *aleph* por infinita

---

punto axiomática, deberemos rechazar el estudio de las formas literarias conforme a criterios de género (posibilidad que, por otra parte, podría llegar a ser más productiva en determinados casos).

acumulación[10]. Esta infinita ausencia o silencio significativo es lo que un lector de nuestras coordenadas culturales, históricas y geográficas reconoce, normalmente de un modo intuitivo, como lo privativo de una forma literaria mínima[11]. Y solo después, por ese otro afán del *homo ludens* que es poner nombres, lo llama "microrrelato", "minificción", "minicuento"; y se debate entre aceptar un *jaiku* o una "prosa poética" como "microrrelatos" porque no son narrativos. Así pues, en el fondo, mi propuesta de los términos "forma literaria mínima" o "forma literaria del silencio", por un lado, responden a esta fiebre nominal propia de nuestra especie; por otro, engloba una serie de manifestaciones literarias que muchos defensores del término "microrrelato" no etiquetarían como tales y, en último lugar (y si acaso algo haya de logro en esta comunicación será este "último lugar") aporta una visión sobre el fenómeno de lo mínimo en la literatura respondiendo ante la propia literatura, es decir, encarándose con autor, texto y lector de modo simultáneo y desde el único foco de enunciación posible para el crítico: el del lector que, mano a mano con el autor, se constituye en eterno inventor de un juego que nunca se acaba de inventar.

---

10. Respecto a la producción de sentido a través del silencio, es evidente que los teóricos de la música nos llevan bastante ventaja. Desde el punto de vista meramente escritural, el silencio se representa gráficamente en una partitura, de una manera normal y reglada; pero además, durante el siglo XX han sido muchos los músicos y teóricos de la música que se han interesado por el silencio en cuanto tal, y no como ausencia de sonido. Probablemente sea John Cage quien con mayor empeño se haya preocupado de este asunto (*vid*. John Cage, *Silencio*, Madrid, Árdora Ediciones, 2002[4]).

11. Este vacío o silencio significante tiene para el lector moderno una importancia tal que puede incluso provocar que el arte trascienda los límites de la representación y solicite el estatuto de existencia misma: "Los tiempos no fluyen, se coagulan. La memoria se disuelve. Disuelve los tiempos en el tiempo que, al no escindirse (pasado, presente, futuro), es a la vez un no tiempo. ¿Sería la eternidad? Sí sería la eternidad o el instante, que son lo mismo. El instante de la originación. El punto en que todo estuviera, diríase, en suspenso. No hay ni aún ni ya ni todavía o nunca. *Quedaron los oyentes en suspenso*", José Ángel Valente, "La narración como supervivencia", en Eva Valcárcel (ed.), *El cuento hispanoamericano del siglo XX: teoría y práctica*, A Coruña, Servizo de Publicacións da Universidade da Coruña, 1997, pág. 16.

ESPACIO Y MICRORRELATO FICCIONAL

Mª Elena Barroso Villar
Universidad de Sevilla

Para esbozar cuestiones sobre del espacio del microrrelato ficcional, procede recordar, aunque haya de ser muy someramente, ciertos enunciados de la teoría si se intenta esclarecer la noción misma de "espacio" aplicada al relato, lo cataloguemos como "micro" o no, como ficcional o tampoco. Pero, antes, he de precisar que, en cuanto a la de este mismo, a la de "relato", no la fundamento en la diferencia entre diégesis y mímesis tal como las entendió Platón, sino más bien en el criterio Aristotélico, pues sigo las posiciones que reformulan la teoría más tradicional sobre ambas, viéndolas como actitudes modales y, por tanto, pragmáticas, lo que conduce a entender que la mímesis es común a toda representación, incluida la narrativa. Ello induce a Vázquez Medel[1] a hablar de mímesis "diegética" y de mímesis "pragmática". A partir de aquí e hilando más fino, Pedro Javier Millán[2], propone denominar a esta última mímesis "dramática". El relato se sirve de las dos.

1. Manuel Ángel Vázquez Medel, "Narratividad y dramaticidad: mímesis diegética *vs*. mímesis pragmática", en María Concepción Pérez (ed.), *Los géneros literarios. Curso Superior de Narratología. Narratividad-dramaticidad*, Sevilla, Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1997, págs. 45-53.

2. Pedro Javier Millán Barroso, *Carlos Saura. Cine musical flamenco. (Reformulación del género audiovisual e hiperdiscurso fílmico)*. Tesis Doctoral defendida en la Universidad de Sevilla, 2008. (En publicación por Editorial Alfar).

Tengamos presentes, además, dos cuestiones previas: primera, que "microrrelato" no es sinónimo de "relato mínimo", según concibe este último Joseph Courtés[3] cuando, a partir de la oposición **permanencia** *versus* **cambio, identidad** *versus* **alteridad** como categorización elemental que es agente de sentido para todo lo que construye nuestro universo semántico, concluye que el relato, pues implica "algo sucede allí", acentúa el cambio sobre la permanencia, consiste en el "paso de un estado a otro estado", por lo que enunciados del tipo "ando" son un relato mínimo, dado que entrañan "una transformación entre dos estados sucesivos y diferentes", es decir, del no andar al andar. El relato mínimo así entendido pertenece a la clase "microrrelato", pero no la abarca toda. Y mirar más al cambio que a lo estable entraña atender al tiempo con preferencia al espacio, a que "algo sucede" más que al "allí"; a que, cuando se despertó, el dinosaurio "todavía estaba" más que al hecho de que donde estaba era, justo, "allí".

En segundo lugar, admitido que ningún signo se define por su extensión, hemos de admitir también que el microrrelato en general –e incluso la "minificción", inscrita tan a menudo en la esfera poética–, implica por necesidad un doble emplazamiento –remito de nuevo a Vázquez Medel[4]–: espacial y temporal. Somos cronotópicos. Ningún acontecer está fuera del mapa ni del calendario. El discurso del relato, por muy "micro" que sea, entraña, asimismo, esa doble circunstancia. No puede asumirse que el microrrelato prescinde del tiempo y del espacio, esas kantianas formas *a priori* del conocimiento. Cuestión bien distinta es cuánto desarrolle en el discurso todas y cada una de las expresiones de la temporalidad (orden, duración, frecuencia) y de la espacialidad.

El relato reclama el espacio

La reivindicación que vive en los últimos decenios el espacio literario, muy en particular el del relato, tradicionalmente tenido

3. Joseph Courtés, *Análisis semiótico del discurso. Del enunciado a la enunciación*, Madrid, Gredos, 1997 [1991], pág. 103.

4. Manuel Ángel Vázquez Medel (dir.), *Teoría del emplazamiento. Aplicaciones e implicaciones*, Sevilla, Alfar, 2003.

por el dominio de la temporalidad, se relaciona con enunciados procedentes de otros campos del conocimiento. Por ejemplo, con que Kant lo había considerado, junto con el tiempo, una forma *a priori* del conocimiento; con que Heidegger describió al *dasein*, al existente, como cronotópico, doblemente ubicado en un aquí y un ahora; con que Einstein forjó lazos indelebles entre espacio y tiempo, considerando este una dimensión de aquel.

Es bien sabido que acaso la más importante cristalización de estos enunciados al proyectarse sobre los estudios literarios es el ensayo de Mijaíl Bajtin a propósito de la *Teoría y estética de la novela*[5], en uno de cuyos capítulos extrapola a esta el concepto de cronotopo, para sentar que las dos dimensiones son caras constitutivas de un signo solo. Recabar la espacial irrumpió incluso en concepciones de la lengua, que la anteponen a la tan reconocida naturaleza discursiva, a su despliegue sucesivo (Yuri. M. Lotman[6], Michel Foucault[7]).

Pero tanto la teoría como la crítica en ella asentada, siguen teniendo problemas derivados de que con frecuencia nada deseable no enuncian, con precisión, qué entienden por espacio ni cómo plantean su estudio. Ello impulsó a J. Slawinski[8] a proponer coordenadas teóricas y metodológicas que ubicasen la reflexión y el análisis.

En líneas generales, los estudios sobre el espacio del relato literario amplían la noción con respecto al modo tradicional de entenderlo, aunque pervivan concepciones reduccionistas. Importa recordar aquí algunas de las ópticas preferentes desde las que suele plantearse la especulación, ninguna de las cuales excluye a las demás, pues en los textos particulares funcionan con profundo sincretismo todos los aspectos espaciales.

---

5. Mijail Bajtin, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989 [1975].

6. Yuri M. Lotman, *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*, Barcelona, Gedisa, 1998, pág. 159.

7. Michel Foucault, *De lenguaje y literatura*, Barcelona, Paidós-I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1996 [1994], pág. 194.

8. Janusz Slawinski, "El espacio en la literatura: distinciones elementales y evidencias introductorias", en Desiderio Navarro (ed.), *Textos y contextos. Una ojeada en la teoría literaria mundial*, Ciudad de la Habana, Arte y Literatura, 1989, págs. 265-286.

a) Espacio como escenario o lugar en donde transcurren los acontecimientos.

b) Pero, si en otros campos del saber la noción de espacio como recipiente vacío tendió a cero, pues prevalece concebirlo como resultado de las interacciones entre sujetos, objetos y lugares, visto todo ello en un devenir, la reflexión literaria hace suya esta concepción.

c) La noción de espacio se extiende también a las relaciones que se perciben entre las obras y los autores, entre los intérpretes y las obras y, por fin, entre los autores y los demás intérpretes. De ellas se ocupan las perspectivas pragmáticas y comunicativas que, desde una "teoría de la sospecha" subrayan el convenio de ficcionalidad, el mecanismo lúdico que encuadra el espacio de la comunicación estética verbal.

d) Concepciones postestructuralistas, con huella de la psicología cognitiva y de la hermenéutica fenomenológica (Ingarden, Gadamer, Jauss, Ricoeur, Blanchot…) tienden a centrarse en los espacios de la interpretación y sus mecanismos. Desarrollando y rebasando en mucho los criterios de Bajtin acerca del dialogismo de la novela, formulan enunciados sobre la intertextualidad y la interdiscursividad como fundamentos de la actividad intérprete y, en posiciones exacerbadas, disuelven al sujeto de esta actividad en el espacio de una galaxia textual. Pero lo que importa subrayar aquí es **su concepción espacial del ilimitado proceso (temporal) de interpretar**.

e) La superficie del enunciado en que se configura el proceso discursivo, como objeto que es, también constituye un espacio, diferente del de la "historia".

Todo lo cual se hace imprescindible tener en cuenta al considerar el espacio del microrrelato, concepto sobre cuya variable –y tan debatida– descripción por la longitud de su discurso resulta innecesario que me detenga, tanto si se mira al número de vocablos, a la extensión total no superior a una página impresa, según el conocido criterio que ya en 1771 expuso Philip Stevick en *Anti-Store: Antology of Experimental Fiction* y que otros teóricos aceptaron, o a elementos diferentes.

El espacio del microrrelato

¿Tiende el microrrelato a privilegiar o a relegar alguno de aquellos aspectos de la espacialidad? Contestarlo exigiría el análisis de un corpus muy amplio y variado de sus expresiones, y no solo de las que se cifran mediante la palabra, sino incluyendo todas sus clases de discursos que, por otro lado, pues son parte de un tejido cultural, intersecan entre sí, prestándose estrategias.

Pero podemos ir contribuyendo a forjar bases modestas para responder esa pregunta si analizamos algunos casos particulares que ayuden a inferir enunciados cuando la teoría disponga de datos suficientes. El vasto dominio del microrrelato obliga a acotarlo en parcelas de estudio abarcables, cualquiera que sea la faceta preferente adoptada. Es por lo que, aun cuando haya de ser en apunte breve, centraré la atención en algunos de esos casos.

1. Espacio lírico y espacio de la interpretación en microrrelatos de El jardín de las delicias, de Francisco Ayala.

Como se conoce, uno de los más importantes autores de relatos cortos es Francisco Ayala. Su cuento breve *El hechizado*, como también se sabe, lo consideró Borges el mejor de los escritos en nuestra lengua durante el siglo XX. En ese libro asombroso que es *El jardín de las delicias*, atravesado de referencias interartísticas, postmodernamente fractal, expresionistamente neovanguardista, el autor incluye textos escritos en fechas diferentes, todos de corta extensión, algunos de los cuales no tienen la máxima habitualmente reconocida para los microrrelatos o no la rebasan. Así pues, me referiré al titulado "Sin literatura"[9], uno de los que obligan a calar más hondo sobre la longitud discursiva del microrrelato, pues estimula interrogantes, y en el que el espacio posee preeminencia discursiva.

En efecto, es una de las piezas que encarnan la espacialización lírica, diseminada por el libro entero, así como una de tantas muestras que alertan sobre el error de sospechar que el microrrelato diegético,

9. Francisco Ayala, "Sin literatura", *El jardín de las delicias*, Madrid, Alianza Editorial, 1999 [1971], págs. 211-212 y fotografía nº 20 en página sin numerar.

dada la suma brevedad de su discurso, trabaja la duración temporal solo encadenando resúmenes de la historia, con las consiguientes aceleración del ritmo y supresión de dilataciones espacializadoras.

Quien porta la voz enunciativa va a abandonar la Universidad de Chicago y esta ciudad. Antes, visita el museo oriental y se detiene "frente a la momia desnuda de una mujer". A partir de ahí, la expansión descriptiva del "afuera" del sujeto remite a la de su "adentro" y la significación en el nivel "secundario", según término de Yuri M. Lotman en *Estructura del texto artístico*[10], tiene como clave de sentido la conciencia de saberse río. Estamos ante los machadianos y juanramonianos espacios con tiempo dentro. Por ese lirismo, el predominio funcional de la espacialidad es muy clara y en él se apoya la gran densidad semántica que tiene el tiempo, pero tematizado. Como Azorín y, luego, Gabriel Miró, el enunciador parece suspender la sucesividad temporal inmovilizando las figuras: atmósfera de cronotopo quieto. Y el espacio, especular, se desdobla, aumentando con ello tanto la anchura como la profundidad. La figura de la momia, portadora de toda la tradición del *ubi sunt?* funciona al modo de resorte y espejo para la mirada al interior del yo.

Pero, además, "Sin Literatura" se erige en metadiscurso, que es otra expresión de lo especular e implica ahondar, "en abismo", el espacio discursivo o sus sentidos y, con él, la esfera de las significaciones. Porque, en efecto, una fotografía del autor juega a inducirnos a confusión tal que, tentados a creer en la correspondencia de verdad entre el referente intratextual y el del afuera, no caigamos en la cuenta de que no queda suspendida la propuesta de ficción, sino que esa foto es, simplemente, correlación iconográfica del "yo" verbal homodiégetico. Nos conduce hacia sentidos, tan del arte de nuestro tiempo también, relacionados no solo con los problemas sobre la verdad referencial en el caso de la llamada autoficción, sino incluso con los relativos a la frontera de lo real todo.

Tal especularidad semántica repite, mimética, la que es eje compositivo de "Sin literatura" y de otros muchos relatos más, trasuntos,

10. Yuri M. Lotman, *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1988 [1970], págs. 17-139.

a su vez, de la que organiza el libro entero. Pues este, recuérdenlo, remite al famoso tríptico de Jerónimo Bosch, pero, al reproducirlo, invierte la ubicación de los paneles laterales. La estructura del discurso verbal y la simbolización del texto todo se fundamenta en la clave de esa inversión especular, reflexiva y paródica.

Es evidente que esta estrategia, común a otras narraciones del mismo libro, amplía no solo el horizonte de la interpretación, sino también las dimensiones del discurso, porque está cifrado en dos claves: una, verbal y, otra, iconográfica, construida esta última mediante fotografías de lugares, de obras artísticas y, en dos casos, del autor mismo. Según previene este en el paratexto "Advertencia", no son "cosa adjetiva ni en manera alguna prescindible", sino "parte integral de su composición [la del texto] como objeto artístico"[11]. La imagen tiene al pie marcas de enlace en forma de caligrafía personal del escritor. Es decir, las conexiones entre esas dos clases de superficie discursiva están positivamente expresadas mediante señales hipertextuales. Interpretar esa obra requiere, entre otras operaciones, atender los guiños mediante los que uno de los dos discursos orienta hacia el otro, que confirmará o no los sentidos del anterior. Requiere comprender las interacciones simbólicas.

Ayala desmorona lindes entre artes al construir un discurso cifrado en códigos distintos y, haciéndolo, amplía la superficie discursiva misma, pero, sobre todo, abre más horizontes al espacio de la interpretación, pues los estímulos para las operaciones intertextuales e interdiscursivas que le son inherentes se multiplican. Pues bien: según anticipé, microrrelatos así pluricodificados abren preguntas sobre el criterio para cuantificar la extensión de su espacio discursivo, de tal manera que podamos convenir en que no sobrepasa cierta medida.

2. Espacio metadiscursivo en microrrelatos de Eduardo Galeano y de Julia Otxoa.

El microrrelato en espacio abismal metadiscursivo cuenta, entre tantos y tan señeros autores más, con el escritor uruguayo Eduardo

11. Francisco Ayala, "Advertencia", *Narrativa completa*, Madrid, Alianza Editorial, 1993 [1971], pág. 13.

Galeano. E importa resaltar que muchas de sus tan conocidas, brevísimas, narraciones, aunque de menor horizonte dialógico que las de Ayala, muestran gran capacidad de la anécdota diminuta para simbolizar cuestiones ampliamente debatidas por la teoría acerca de la comunicación artística, en particular la literaria. Mediante síntesis escuetas del espacio-marco, como es costumbre en el cuento tradicional, y acelerando el ritmo narrativo, no calan en las galerías del alma. El lirismo no las espacializa, sino que lo hace, según queda dicho, el sentido autorreferencial.

Me referiré únicamente a una de las que integran *El libro de los abrazos*, pues plantea, en el corto espacio de su discurso, nada menos que alguna de las más difundidas concepciones de la semiótica pragmática sobre la literatura como cierta clase de proceso comunicativo, cuyas pautas, afines a las de los juegos de representación, implican un convenio tácito de "aceptación de la verdad interna al texto". Habla, en suma, del consabido contrato de ficcionalidad entre autor y lectores.

"Celebración de la fantasía"[12] evoca, como mínimo, dos de aquellas cuestiones. Igual que "Sin literatura", alerta sobre los límites de la verdad autoficcional y sobre problemas en torno a la identidad del sujeto en la ficción misma. Pero, sobre todo, se refiere a los mecanismos y al resorte de aquel contrato ficcional.

Mientras mira unas ruinas, cerca del Cuzco, y hace anotaciones, algunos niños piden al narrador que les regale su lapicero. No puede complacerlos, pero, a cambio, les dibuja animales en sus manitas. Uno de ellos le muestra un reloj que tiene pintado ya, afirmando que se lo envió un tío suyo residente en Lima. –"Y ¿funciona bien?", pregunta el escritor personaje. –"Atrasa un poco", reconoce el chiquillo.

Actitud compartida entre emisor y receptor para el funcionamiento feliz del convenio ficcional según las perspectivas pragmáticas clásicas ya: propuesta lúdica y aceptación del juego con su doble nivel de comportamiento: saber que algo no es verdad y hacer como que

12. Eduardo Galeano, "Celebración de la fantasía", en *El libro de los abrazos*, Madrid, Siglo XXI, 1989, pág. 27. Incluido por el autor en *Tejidos. Antología*, Barcelona, Octaedro, 2001, pág. 162.

lo es en el espacio lúdico mismo, no fuera de él. Pero, sobre todo, desinterés extralúdico en la propuesta y en la aceptación.

Entre los incontables autores que, acordes con los tiempos "posmodernos", tematizan aspectos del proceso comunicativo literario y, con ello, espacializan el discurso en abismo, destaco también a Julia Otxoa. Por la veta irónica que la caracteriza, con esos recurrentes estilemas suyos a caballo entre la caricatura esperpéntica y el absurdo, se enmadejan, hasta hacerse a menudo inseparables, aquellas cuestiones metadiscursivas en otras, palpitantes, de ahora. Para percibirlo, sirvan como testimonio bastantes de los relatos que se compendian en *Un extraño envío*[13], sobre el vivir apresurado sin tiempo para "leer", sino solo para "consumir" libros, mundo como *disparatado tiovivo* –"Correspondencia"–, como representación –"La cena de los viernes"–, dominado por la envidia que engendra violencia –"Perros"–. Si interroga acerca de los límites de lo real –"Fábula"–, si no deja a un lado la crítica sociopolítica –"Hábitos", "Músicos y gallinas", "La oración del dragón"–, tejido en todo ello plantea también la imposibilidad actual de la literatura de verdad, la que implica un acto interpretativo escritor y lector, la que, inseparable del pensamiento crítico, entraña una aventura en pos del conocer. Julia Otxoa habla claro y firme del decaimiento intelectual, de esa ley del mínimo esfuerzo y superficialidad formativa que incapacitan a los más para entender cualquier sentido connotativo –inherente a la comunicación literaria–, cualquier guiño textual, tanto como de la frivolidad con que se distorsiona el buen uso de la palabra o de la galaxia intertextual por donde transita el acto interpretativo competente –"El lector"–. Alerta sobre el desmantelamiento cultural, sin sitio para la literatura, en un mundo donde, con otra clase de hogueras, se siguen quemando los libros que, en efecto, lo son; no los sucedáneos –"De cómo el Quijote fue quemado en Morano"–. Pero, sobre todo, subraya la indeleble

13. Julia Otxoa, *Un extraño envío (Relatos breves)*, Palencia, Menoscuarto, 2006. Con prólogo de José María Merino, contiene textos publicados en volúmenes anteriores, como, por ejemplo, *Variaciones sobre un cuadro de Paul Klee* (2002), del que es parte también "Un extraño envío", precisamente el relato breve que da título al volumen de 2006.

conjunción de literatura y vida, ambas troqueladas con el sello de un sentido definitivo imposible de fijar –"Frase"–

Empapados de nuestros espacios culturales, los microrrelatos –y los relatos breves– de Julia Otxoa están atravesados por una red de guiños discursivos y semánticos que nos guían hacia los caminos de la tradición clásica –por ejemplo, Gracián en la visión del mundo como disparate– y del canon literario. También, a veces, por las fecundas cosechas de nuestra estética grotesca. Lo cual alarga y ensancha los horizontes del sentido. Y amplía la atalaya intérprete cuando el discurso verbal se pone en relación con el iconográfico, como hace, por ejemplo, el de tantos textos del volumen *Un león en la cocina*[14], si bien, a mi entender, en este caso la imagen funciona más como complemento que como parte sustantiva de una doble codificación.

3. Microrrelato y espacio social

Sería improcedente el mero intento de mencionar aquí la lista, larga y conocida, de autores que también ponen el foco de atención espacial de su microdiscurso en las coordenadas sociales más candentes de un país y que tienden a contrapesar el protagonismo de estos espacios con representaciones escasas y escuetas del lugar. Pero sí he de recordar que tal focalización del espacio fragua asimismo en la tira de "cómic" para prensa periódica, tal como muestran de inimitable manera muchas historias de Quino que podemos volver a disfrutar desde que se publicó *Todo Mafalda*. En conjunto, suelen adelgazar el espacio-marco de las anécdotas sobre la circunstancia argentina, tan extrapolable, vividas en ese universo de cosmovisiones deícticamente ubicadas a un lado y a otro de varias fronteras. Así, la que separa el mundo de adultos del de los niños en la edad, aunque no tanto en el pensar. O las que, en el primer grupo, ponen zanjas socioculturales entre hombres y mujeres, entre ricos y los que no lo son, entre ciudadanos instrumentos del poder y los demás. O las que, en el universo "infantil", diferencian personajes o grupos ellos por

14. Julia Otxoa, *Un león en la cocina*, Santa Cruz de Tenerife, Prames, 1999.

los "papeles", con sus ideologías inherentes, heredados de los padres y que repiten, miméticos, como hacen Susana y Manolito, sujetos, a su vez, de afinidades, pero también de diferencias entre sí insalvables. Mafalda, parte de dos mundos, cuerpo infantil y mente que no lo parece, personifica como ninguno la permeabilidad de las lindes que pudieran separar niños de mayores, vive una transposición, no formal, sino funcional, desde el universo niño para ocupar el hueco que en el adulto no llena la "sufrida clase media" de un aquí y un ahora, necesitada de vivir el día a día entre carencias, seducida por el muy incipiente consumismo. Ese espacio vacío es el de la reflexión crítica, reducto ya solo de la mirada inocente al mundo.

4. Espacio, microrrelato y cine

Si el microrrelato, tan del gusto actual, halla incluso en el ordenador un medio de expresión donde se encuentra como pez en el agua, tenía que seducir también a la publicidad y al cine. Prescindo aquí del llamado minimetraje videográfico, ese que suelen estimular concursos que premian grabaciones de aficionados y con duración máxima de dos o tres minutos, para referirme, muy en breve, al microrrelato en el cine profesional, y ello para apuntar dos cuestiones: una, acerca de un concepto y de sus nombres; otra, sobre el hecho de que algunas de sus más destacadas concreciones hacen del espacio eje compositivo y semántico, lo que, junto con todos los casos anteriores, contribuye a desdecir la pretendida preeminencia de la temporalidad y del ritmo fluyente narrativo a medida que el discurso se acorta.

Puede girar la primera de esas cuestiones en torno a los conceptos de "historia mínima" y de "cortometraje", sobre las que conviene alertar, dado su uso no unívoco. Por ejemplo, Carlos Sorín titula así, *Historias mínimas*, su largo sobre tres personajes que viajan por la Patagonia, separados y con objetivos diferentes, cuyas trayectorias vitales se entrecruzan. De este modo nos remite a la historia de un país. Pero "mínima" es tanto como "de muy poco o de ningún relieve para la comunidad", "vivida por gentes sin destacar". Nada que ver, por ello, con "microrrelato" ni con "minificción".

Sí puede tenerlo el llamado "cortometraje", aunque la duración de este, sin límite del todo aceptado, oscile entre los veinte y treinta

minutos. Ello podría inducirnos a volver sobre la consabida cuestión de si resulta mínimamente fiable un criterio cuantificador, cualquiera que sea el elemento cuantificado, que ponga puertas a la extensión discursiva de un microrrelato, al que, por otra parte, nuestra percepción suele aprehender como tal con pocas dudas.

Por supuesto, la que podemos convenir en llamar "historia mínima", conforme a su duración, se construye a veces en cortometraje. Y concatenando en sucesividad varios cortos acerca de historias mínimas puede construirse un largo, cada uno de cuyos pequeños relatos, que tiene significación autónoma, se reviste de un simbolismo diferente al ponerse en relación con los demás. Superficie discursiva fractal, tan del gusto posmoderno, aunque este no la haya inventado, y que no implica necesaria disposición laberíntica. Es lo que, por ejemplo, Akira Kurosowa concreta en *Los sueños de Akira Kurosawa*. Ocho sueños –de los cuales tres son relatos muy cortos, de unos doce minutos, aunque otros se alargan hasta veintidós– hechos, cada uno, de espacialidad figurativa, lirismo, contaminaciones interdiscursivas que se remontan al mito y pasan por el teatro, la pintura, la música, la danza… Organización deíctica de los mundos para guiar la interpretación, entre todos, por anchos espacios interculturales mientras nos hablan del mundo interior de alguien sin nombre, nada más –y nada menos– que un "yo", trasunto del director –el mismo Kurosawa–, que un día despertó a la vida, fue trasgresor por buscar conocimiento, persiguió quimeras, vio en acción a la bestia humana, vivió los desastres de la guerra, temió por la pervivencia de nuestro planeta. Espacios del afuera que hablan de adentros al representar un universo personal emplazado en coordenadas particulares de lugar y tiempo –Japón, infancia y juventud del personaje, esta última asociada a la II Guerra Mundial–, pero que trasladan a sentires de los más hondos del ser humano. Relato sumamente espacial de los recintos del sueño mediante el discurso, alguna vez muy corto, del cine que, siendo una de las expresiones más representativas de nuestro tiempo, quiere demostrar que puede, sabe y de vez en cuando elige seguir el rumbo al que orienta la brújula narrativa que el microrrelato viene siendo y, por serlo, señala hacia el espacio del texto como eje cardinal de su compostura y de los sentidos.

MICRORRELATO: LA OTRA INTERTEXTUALIDAD

Basilio Pujante Cascales
Universidad de Murcia

1. Introducción

Cada día es mayor la atención que la crítica hispánica presta al microrrelato. Este congreso y el celebrado un par de semanas antes en Neuquén, Argentina, son dos claras muestras de ello. Uno de los aspectos que con más frecuencia aparece citado cuando se habla de la minificción, es la importancia que tiene en ella el uso de la intertextualidad. Muchos de los grandes expertos de la materia, como Juan Armando Epple, David Lagmanovich o Lauro Zavala[1], han incluido este mecanismo entre los rasgos básicos del microrrelato.

En otro estudio ya analicé la importancia que tenía la intertextualidad en el minicuento[2], aún sin que se la pueda considerar ni como

1. Estos tres especialistas en la minificción han tratado la importancia de la intertextualidad en varios de sus estudios. Citaremos uno de cada uno de los autores: Juan Armando Epple, "Brevísima relación sobre el cuento brevísimo", *Revista Interamericana de Bibliografía*, Vol. XLVI, Washington, Organización de Estados Americanos, 1996; David Lagmanovich, *El microrrelato. Teoría e historia*. Palencia, Menoscuarto, 2006; Lauro Zavala, "El cuento ultracorto: hacia un nuevo canon literario", *Letras*, 59, 1999, págs. 17-36.

2. Basilio Pujante, "La intertextualidad en la minificción hispánica", ponencia en el II Simposio Internacional de Hispanistas. "Encuentros", Lublin, del 17 al 19 de abril de 2008.

patrimonio de este género, ni como elemento imprescindible para que un relato pertenezca a la minificción. Dejando a un lado el concepto de intertextualidad como diálogo de un texto con otro texto literario o con una tradición cultural, queremos dedicar esta comunicación a estudiar lo que hemos definido como "la otra intertextualidad". Utilizaremos este término para referirnos al uso que hacen los autores de microrrelatos de elementos temáticos, estilísticos o estructurales pertenecientes a textos no literarios.

Esta relación entre la minificción y la escritura no ficcional no ha sido tan estudiada en nuestro ámbito teórico como la intertextualidad literaria, aunque encontramos varias investigadoras que señalan su importancia. Violeta Rojo, al hablar del carácter proteico del microrrelato, señala las relaciones intertextuales que establece no solo con los textos literarios, sino también con los que no pertenecen a la literatura:

> Efectivamente, entre los minicuentos podemos encontrar algunos con apariencia de ensayo, o de reflexión sobre la literatura y el lenguaje, recuerdos, anécdotas, listas de lugares comunes, de términos para designar un objeto, fragmentos biográficos, fábulas, palíndromos, definiciones a la manera del diccionario, reconstrucciones falsas de la mitología griega, instrucciones, descripciones geográficas desde puntos de vista no tradicionales, reseñas de falsos inventos y poemas en prosa[3].

Como vemos, Rojo mezcla en su relación textos literarios (fábulas, mitología, poemas en prosa) con textos no ficcionales (instrucciones, reflexiones, anécdotas); estos últimos serán el objeto de nuestra comunicación. También ha señalado la importancia de la utilización de lenguajes no literarios en la minificción Dolores Koch. Esta especialista cubana señala como unos de los rasgos de esta modalidad narrativa: "La inserción de formatos nuevos, no literarios,

3. Violeta Rojo, "El minicuento, ese (Des)Generado", *Revista Interamericana de Bibliografía*, Vol. XLVI, Washington, Organización de Estados Americanos, 1996. pág. 40.

de la tecnología y de los medios de comunicación"[4]. A continuación repasaremos qué materias no literarias aparecen en el microrrelato español, citando en algunos casos a autores hispanoamericanos, y cómo lo hacen. Antes de terminar con las conclusiones que nuestro análisis nos ha deparado, dedicaremos unas líneas a la presencia del periodismo en la minificción, centrándonos en Juan José Millás y sus articuentos.

2. La intertextualidad no literaria en la minificción

El carácter proteico del microrrelato que señalaba Violeta Rojo, no es una simple convención cuando se habla de esta modalidad narrativa, sino que es un elemento de gran importancia en la configuración de la misma. En esta comunicación comprobaremos cómo el minicuento se siente cómodo fagocitando elementos de muy diversa índole.

La primera de las materias que vamos a analizar, y que encontramos con asombrosa frecuencia en la minificción española, es la ciencia. El asombro previo viene determinado por la aparente lejanía de las dos disciplinas. Hoy en día es un lugar común referirse a las letras y a las ciencias como dos disciplinas antagónicas, y establecer debates estériles sobre su supremacía en la educación o en la cultura de un país.

Hipólito G. Navarro es uno de los que rompe con estos prejuicios y no tiene inconveniente en incluir al comienzo de su microrrelato "Qué carajos excusas"[5], una cita de lo que parece ser un tratado sobre ornitología. En este caso, la utilización de un fragmento de un texto científico se configura como un inicio sorprendente, por el estilo y la temática, pero que entroncará con el final de la historia que el relato hiperbreve desarrolla.

Un autor clave en la minificción española como es José María Merino, realiza un ejercicio de parodia científica en "Sorpresas as-

4. Dolores Koch, "Retorno al micro-relato: algunas consideraciones", *El cuento en Red,* 1, Primavera 2000, pág. 30.

5. Hipólito G. Navarro, *Los tigres albinos,* Valencia, Pre-textos, 2000, pág. 149.

trales"[6]. En este minicuento se parte de una supuesta investigación astronómica, citando fingidos nombres de revistas y de especialistas en esta ciencia, que pronto se torna delirante, espacio donde se siente cómodo el microrrelato. El lector descubre, primero con asombro y luego con regocijo, cómo el supuesto asteroide descubierto es en realidad una gran patata, y que una empresa dedicada a la producción de hamburguesas está moviendo los hilos para adueñarse de tan nutritivo hallazgo. Consigue Merino una eficaz parodia de las intrigas que rodean la exploración del espacio y la labor de los astrónomos.

Más elaborada es la que realiza David Roas en uno de sus *Horrores Cotidianos*: "¿Cuánto cuesta un kilo de carne? (Aritmética aplicada)"[7]. Este microrrelato toma la estructura de un problema matemático, en tres partes: primero aparece una explicación de la situación en presente; después la pregunta en futuro que plantea la hipótesis; y por último se muestra la solución al problema. Bajo esta fórmula tan poco literaria, se desarrolla una jocosa historia sobre unos caníbales, en la cual el estilo neutro de los problemas matemáticos, ejemplificado en la numeración de los personajes, se mezcla con algunas licencias más literarias y un final que es definitivamente narrativo y nada aritmético.

En el irreverente libro de David Roas encontramos varias parodias más de diversas disciplinas, entre la que destaca la que dedica a una de las corrientes psicológicas más en boga, en "Mecánica y psicoanálisis (Un futuro cercano)"[8]. En ella, imita la forma de una supuesta factura realizada por un taller dedicado al arreglo de la mente del cliente, a través del psicoanálisis. Ofrece Roas una grotesca visión de lo que podría llegar a ser esta teoría psicológica, transformando el gabinete de un psicoanalista en un taller mecánico en el que se trata la psique como a un coche. Esta deformación se acrecienta con el uso de frases de registro coloquial, como "le tiraba un poco de la sisa"[9],

6. José María Merino, *La glorieta de los fugitivos*, Madrid, Páginas de Espuma, 2007, pág. 47.

7. David Roas, *Horrores cotidianos*, Palencia, Menoscuarto, 2007, pág. 51.

8. *Ibid.,* pág. 57.

9. *Ibid.,* pág. 58.

para referirse al inconsciente. En este microrrelato la intertextualidad es triple, ya que por un lado utiliza la estructura de una factura, a la vez que mezcla elementos de dos campos tan alejados como son la mecánica y el psicoanálisis.

A pesar de que la utilización de estilos y temas ajenos a lo literario es muy útil para llevar a cabo una parodia, también existen casos en los que su uso no tiene esta cáustica finalidad. Varios ejemplos de ello lo tenemos en la utilización por parte de escritores de microrrelatos de un registro propio de los escritos filosóficos. En "La partida"[10], de Juan Pedro Aparicio, no existe una trama propiamente dicha, sino una reflexión del narrador sobre la posibilidad de que seamos meras fichas en una partida jugada por los dioses. Andrés Ibáñez mezcla lo gnómico con lo puramente narrativo en "Hay un camino", especialmente en la última frase del narrador: "La vida solo es para los valientes"[11]. Por su parte Roas, en "Homo crisis (cuento derridiano)"[12], toma como punto de partida una de las máximas más conocidas de la filosofía: la nitzscheana "Dios ha muerto".

Otro caso de relación conflictiva con la literatura lo tenemos en los textos ensayísticos. Aquí nos vamos a ocupar de la imitación de textos teóricos o de investigación sobre diversas disciplinas, no del ensayo puro, que pertenece al campo de la literatura. El uso de lo que podríamos llamar un estilo pseudoensayístico, que cita autores y obras inventadas con fines literarios, tiene gran tradición en la narrativa breve hispánica, con Jorge Luis Borges como el gran maestro de esta tendencia.

Algunos de los autores contemporáneos de minificción también utilizan esta forma de narrar. El argentino Marco Denevi, en "Vodevil griego"[13], parte de un hecho apuntado por varios autores (el amor entre Patroclo y Aquiles), para darle una explicación basada en una

10. Juan Pedro Aparicio, *La mitad del diablo*, Madrid, Páginas de Espuma, 2006, pág. 128.

11. Andrés Ibáñez, *El perfume del cardamomo. Cuentos chinos,* Madrid, Impedimenta, 2008, pág. 67.

12. David Roas, *op. cit.*, pág. 74.

13. Marco Denevi, *El jardín de las delicias. Mitos eróticos*, Barcelona, Thule, 2005, pág. 59.

historia creada por él mismo. Lo hace citando fuentes apócrifas a la manera borgiana. En otro de los microrrelatos de su libro *El jardín de las delicias*, titulado "La verdad sobre Medusa Gorgona"[14], Denevi introduce la historia como el fruto de una supuesta investigación sobre la realidad de este personaje. Andrés Ibáñez, en "Del mundo flotante"[15], emplea el tradicional recurso de presentar la historia que va a narrar como tomada de una obra inventada por el autor: *Libro del Mundo Flotante del Pabellón de los Gozos*. En "Palomeras de San Roque"[16] la donostiarra Julia Otxoa nos presenta un microrrelato cuyos tres primeros párrafos pueden pasar por un texto etnográfico, pero que se convierte en pura materia narrativa en el último.

La intertextualidad no literaria también se da mediante la utilización en los minicuentos de fórmulas pertenecientes a la religión. Dos ejemplos de ello los tenemos en sendos relatos hiperbreves de Juan Pedro Aparicio. El primero utiliza como título una de las frases del rito católico del matrimonio: "En la riqueza y en la pobreza"[17]. El segundo, titulado "Dios"[18], tiene forma de relato cosmogónico y se cierra con la fórmula final de las oraciones cristianas: "Amén". En estos dos textos encontramos un argumento de reflexión pseudo-religiosa, pero también la utilización de dos fórmulas que el lector reconocerá rápidamente y que muestran cómo la intertextualidad no literaria tiene la misma finalidad que la literaria: conseguir que con pocas palabras el lector posea un amplio número de referencias.

La "voracidad" de los autores de minificción a la hora de apropiarse de textos de todas clases para enriquecer sus relatos parece no tener límites, como comprobaremos con varios ejemplos de distinta naturaleza. El escritor onubense Hipólito G. Navarro utiliza en "Jamón en escabeche"[19] una cita de un texto teórico sobre el microrrelato. En su minicuento, el narrador parte del doble significado del término gancho (como elemento para atrapar al lector y como herramienta

14. *Ibid*., pág. 35.
15. Andrés Ibáñez, *op.cit*., pág. 48.
16. Julia Otxoa, *Un extraño envío*, Palencia, Menoscuarto, 2006, pág. 25.
17. Juan Pedro Aparicio, *op. cit*., pág. 156.
18. *Ibid*., pág. 52.
19. Hipólito G. Navarro, *op.cit*., pág. 139.

para colgar el jamón) a la hora de contar la historia que le gustaría narrar (y vivir) y la que tiene que contar (la real).

Una estructura que ha tomado con frecuencia la literatura es la disposición de parte del argumento como si fuera un juicio. En la minificción española encontramos un libro en el que se dan varios microrrelatos con esta forma: *La mitad del diablo* de Juan Pedro Aparicio. En esta obra existe una serie formada por ocho textos cuyo nexo de unión reside en que la trama se organiza como la defensa que hace un acusado ante un juez, un policía o en varias ocasiones ante el Tribunal de la Inquisición. La eficacia de la utilización de la estructura del juicio en el microrrelato viene determinada por el empleo de una situación arquetípica y simple reconocible por el lector: un reo que intenta defenderse, frente a un juez que trata de condenarlo.

Otra forma de intertextualidad en la minificción es mediante el título, que a menudo remite a obras anteriores o a personajes conocidos por los lectores. También hallamos casos de referencias en el título del microrrelato a campos no literarios, como el del que nos vamos a ocupar a continuación: la pintura. El escritor salmantino Luciano González Egido imita en "Retrato de mujer sentada"[20] la forma de los títulos de los cuadros. Marco Denevi va más allá y toma el nombre del conocido tríptico de El Bosco para titular su libro: *El jardín de las delicias*. Un ejemplo más complejo de la intertextualidad entre pintura y minificción lo encontramos en uno de los microrrelatos de *Los tigres albinos* de Hipólito G. Navarro. El título toma dos nombres genéricos de las artes plásticas: "Bodegón: naturaleza muerta"[21]. La lectura del minicuento nos muestra que no se refiere a ningún cuadro, sino a dos elementos del texto en los que ambos términos adquieren un significado diferente. La palabra "bodegón" remite a la bodega donde se ubica la acción, mientras que "naturaleza muerta" lo hace al cadáver que los protagonistas tratan de esconder.

Es curioso comprobar cómo el cine ha adaptado desde su origen las historias de multitud de novelas o cuentos, mientras que en la

20. Luciano G. Egido, *Cuentos del lejano oeste*, Barcelona, Tusquets, 2003, pág. 77.

21. Hipólito G. Navarro, *op. cit.,* pág. 135.

literatura apenas encontramos casos de lo contrario. En la minificción, si bien no es muy habitual, hallamos algunos ejemplos de esta intertextualidad con el séptimo arte. Julia Otxoa utiliza el título de una película americana de los años 60 para nombrar uno de sus microrrelatos: "Los siete magníficos"[22]. El chileno Juan Armando Epple va un paso más allá, y en tres de los minicuentos de su libro *Con tinta sangre* homenajea *Casablanca*. En el primero de ellos "Adivina adivina"[23], que tiene un argumento ajeno al film, reproduce la famosa última frase de Bogart: "podría ser el comienzo de una hermosa amistad". En "Guiones"[24] el homenaje es más explicito y Epple explica el supuesto origen de la frase final, mientras que en el siguiente relato, "Volver a Casablanca"[25], el autor fabula sobre el rodaje.

Hasta ahora hemos repasado la presencia en la minificción de relaciones intertextuales con disciplinas teóricas (como la ciencia o la filosofía) o artísticas (como el cine y la pintura). Pero existe otra tendencia en los microrrelatos más rompedora y postmoderna: la imitación de textos escritos que carecen del reconocimiento cultural de los anteriores. Empezaremos hablando de aquellos minicuentos que se configuran como unas instrucciones *sui generis*, corriente de cierta tradición en la minificción hispánica y cuyo máximo exponente es Julio Cortázar. En la primera sección de *Historias de cronopios y famas*, uno de los libros seminales de esta modalidad narrativa, encontramos el origen de esta vertiente en textos tan delirantes como "Instrucciones para subir una escalera"[26].

Los autores contemporáneos también cultivan estos microrrelatos en forma de instrucciones, especialmente los hispanoamericanos como Ana María Shua ("Golem y rabino V"[27]) y sobre todo Luis Britto. En el libro *Andanada* de este autor venezolano hallamos direc-

22. Julia Otxoa, *op. cit.,* pág. 146.

23. Juan Armando Epple, *Con tinta sangre,* Barcelona, Thule, 2004, pág. 70.

24. *Ibid*., pág. 100.

25. *Ibid.,* pág. 101.

26. Julio Cortázar*, Historias de cronopios y famas*, Buenos Aires, Minotauro, 1969, pág. 25.

27. Ana María Shua, *Casa de geishas*, Barcelona, Thule, 2007, pág. 80.

trices para realizar acciones tan peregrinas como "Nadar de noche"[28], "Mirar la hoja en blanco"[29] o un sarcástico "Manual de excusas para invadir países"[30]. Españoles como Julia Otxoa o Antonio Fernández Molina también nos ofrecen ejemplos de instrucciones *sui generis*. La autora donostiarra da las pautas a seguir para realizar una cacería en el mordaz microrrelato "Performance en tres actos"[31]. Fernández Molina ofrece unas directrices que rayan el absurdo y el surrealismo en "Cómo amaestrar, distraer, convencer a una sardina"[32], minicuento publicado originariamente en 1967.

Un tipo de texto estrechamente relacionado con las instrucciones son las recetas. De hecho se las puede considerar como unas instrucciones para cocinar, ya que comparten la utilización del modo imperativo del verbo. Este estilo es imitado por autores de minificción como José María Merino, que en "Telúrica"[33] ofrece una receta en la que va insertando, mediante un estilo casi poético, el origen geográfico de cada uno de los ingredientes.

Esta vertiente irreverente, abierta por un precursor como Cortázar, se manifiesta también mediante la apropiación de otras clases de textos, como los que a continuación repasaremos. José María Merino toma como título y punto de partida de uno de sus microrrelatos un "Parte meteorológico"[34], para ubicar sorprendentemente los chubascos y las nevadas en las distintas habitaciones de una casa. El escritor peruano afincado en Sevilla Fernando Iwasaki, imita en "Del diccionario infernal del Padre Plancy"[35], el estilo de la entrada de un diccionario enciclopédico.

---

28. Luis Britto García, *Andanada,* Barcelona, Thule, 2004, pág. 22.

29. *Ibid*., pág. 24.

30. *Ibid*., pág. 145.

31. Julia Otxoa, *op. cit*., pág. 54.

32. Antonio Fernández Molina, *Las huellas del equilibrista,* Palencia, Menoscuarto, 2005, pág. 53.

33. José María Merino, *op. cit*., pág. 99.

34. *Ibid*., pág. 117.

35. Fernando Iwasaki, *Ajuar funerario*, Madrid, Páginas de Espuma, 2004, pág, 119.

También hallamos ejemplos de minicuentos que imitan un tipo de texto cuya apropiación por parte de los escritores ha sido más frecuente: el diario íntimo. Juan José Millás, en dos de sus articuentos ("Diario I"[36] y "Diario II"[37]), estructura la trama como las reflexiones que una mujer escribe en su diario.

3. Periodismo y microrrelato.

La relación entre el periodismo y la literatura viene de muy lejos. Casi desde sus inicios, la prensa escrita ha publicado cuentos, y hoy en día no es extraño encontrar microrrelatos en revistas o diarios. De igual forma, algunos de los géneros del periodismo escrito son cercanos a lo literario. Este es el caso del articuento, género híbrido entre el artículo de opinión y el relato de ficción, asociado a la figura de Juan José Millás.

Fernando Valls define el articuento como un "texto breve de ficción publicado en la prensa como una columna periodística de contenido crítico"[38]. El mismo especialista señala que este género se configura como un híbrido entre el artículo (por estar apegado a la realidad) y el microrrelato (por su instantaneidad, precisión y desarrollo sorpresivo). Entre los autores que han cultivado este género en España podemos citar a Félix de Azúa, Elvira Lindo o Manuel Vicent, pero su máximo representante y creador es Juan José Millás.

El profesor Valls, especialista en minificción, reunió un importante número de los articuentos del autor valenciano en un volumen que tituló como el género. Una lectura atenta de esta antología nos muestra que existen varias clases de articuentos. Por un lado encontramos los puramente narrativos y ficcionales, que se pueden leer sin ningún tipo de problema como un microrrelato. Otro grupo sería el de los que poseen unos rasgos puramente periodísticos, de análisis de la realidad cotidiana. La última tendencia es la más numerosa y

36. Juan José Millás, *Articuentos,* Madrid, Suma de Letras, 2000, pág. 21.

37. *Ibid*., pág. 309.

38. Fernando Valls, "Articuento", *Quimera*, 263-264, noviembre de 2005, pág. 19.

la que define los articuentos: textos en los que el autor hace una reflexión irónica sobre algún aspecto de nuestra sociedad, incluyendo elementos ficcionales.

Millás se nutre en los articuentos de noticias, estadísticas o personajes reales de la actualidad política, que toma como punto de partida para ofrecer a menudo más que una opinión, un texto ficcional. También se da entre los articuentos el ejemplo contrario: comentarios de la actualidad, siempre preñados de humor e ironía, en los que se insertan personajes o argumentos inventados por el autor.

Un aspecto que acerca este género más a la prensa que a la minificción, es su publicación en periódicos. Este hecho hace que Millás ofrezca textos apegados a la actualidad y en los que existe una cercanía mucho mayor a sus lectores que en la narrativa. También es más propio de los artículos de opinión, el tono didáctico de algunos de los articuentos, en los que el escritor valenciano se dirige de manera directa a sus lectores, narratario más cercano que el lector modelo de la ficción narrativa. De todas formas no pretendemos poner en duda la afinidad de este género al microrrelato, porque debemos tener en cuenta los múltiples elementos narrativos del mismo y el hecho de que su creador, Juan José Millás, sea un escritor y no un periodista.

Además de en los articuentos, también encontramos casos de microrrelatos que toman rasgos de un estilo tan cercano a la literatura como es el periodístico. Así, "Entrevista a Jules Feltrinelli"[39], microrrelato de Julia Otxoa, se estructura como una entrevista de un periódico. También toma la forma de un género periodístico "Del cambio"[40] de José María Merino, pero en este caso imita el estilo de una noticia, especialmente con la última frase del texto: "Seguiremos informando".

4. Conclusiones

Con los distintos ejemplos ofrecidos en esta comunicación, hemos querido poner de relieve la importancia en la minificción de

39. Julia Otxoa, *op. cit.,* pág. 126.
40. José María Merino, *op. cit.,* pág. 178.

este recurso que hemos llamado "la otra intertextualidad". Si bien su presencia en esta modalidad narrativa es importante, en ningún caso se trata de un rasgo intrínseco al microrrelato, y su incidencia es bastante menor que la de la intertextualidad literaria.

También hemos de reconocer la atomización del concepto que aquí hemos tratado: son muy diversos los campos de los que toman referencias los autores de minicuentos y la manera de insertarlos en sus relatos, que va desde el más sincero homenaje a la parodia más descarnada.

Entre los mecanismos de intertextualidad no literaria que hemos comprobado que aparecen en nuestro corpus, existen dos grandes tendencias: la que imita el estilo ajeno a lo literario, y la que toma temas de estos campos. También sería interesante remarcar la frecuencia con la que los autores españoles e hispanoamericanos utilizan este recurso en los títulos de sus microrrelatos.

Desde nuestro punto de vista debemos buscar las razones de la utilización de la otra intertextualidad en la minificción contemporánea, en dos de sus rasgos definitorios. Por un lado esta modalidad narrativa tiende hacia el diálogo con la cultura; este hecho entronca con los casos en los que los autores toman, para utilizarlos en sus tramas o con el fin de parodiarlos, tópicos de las artes o de las ciencias. El segundo rasgo de la minificción que explicaría la utilización de la otra intertextualidad en sus textos sería su carácter transgresor. Los autores de microrrelatos se desprenden de muchos de los prejuicios que se tienen al escribir una novela o un cuento, y dan rienda suelta a su libertad creativa en las menos de dos páginas que ocupa esta modalidad narrativa. Así, se puede entender la utilización de elementos de la cultura popular o cotidiana como las instrucciones o las recetas.

Creemos, por lo tanto, que la otra intertextualidad no es solo una de las tendencias de la minificción, sino una de las opciones más atrayentes que ofrece tanto para el autor como para el lector de este tipo de relatos.

LA FOTOGRAFÍA DOCUMENTAL COMO MICRORRELATO VISUAL. PROCESOS INSTANTÁNEOS

Pedro Javier Millán Barroso
Universidad de Sevilla

Coleccionar fotografías es coleccionar el mundo.
Susan Sontag[1]

Porque todo acto comunicativo entraña cierta visión subjetiva del mundo por parte de quien emite, a todo relato le es inherente una *mímesis,* con independencia de que en él predominen modos discursivos líricos, dramáticos o diegéticos, ya se trate de textos[2] ficcionales o *factuales,* acudiendo a la terminología de Genette[3]. Tal es, según creo, el soporte que permite considerar en cierto grado estériles, por ejemplo, los debates sobre la naturaleza poética o no de la llamada –entre otros términos– *minificción*, a la vez que hace posible reconocer los estrechos lazos conectores de dicha fórmula literaria con otros discursos.

Desde esta perspectiva, quisiera referirme –con la obligada brevedad y sus implícitas omisiones– a ciertos vínculos que conectan las fórmulas relatadas de la fotografía y aquellas literarias consideradas *microrrelatos*, sin ser mi objeto reflexionar aquí sobre los límites teóricos de estos, sino acaso lo contrario: consciente de que toda clasificación genérica es fruto de una convención que, como tal, no es inmutable, me apoyaré en lo permeables que son, no solo las

1. Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, Madrid, Edhasa, 1996 [1973], pág. 13.
2. Entiéndase aquí la noción en amplio sentido semiótico.
3. Gérard Genette, *Ficción y dicción*, Barcelona, Lumen, 1993.

fronteras de los géneros, sino las de los discursos estéticos mismos, pues todos ellos, en tanto que manifestaciones diversas del *lenguaje secundario* que es el arte, según Yuri Lotman[4], se intersecan y participan sistémicamente del entorno semiótico que el mismo autor denominó *semiosfera*[5].

Sí requiere el enfoque que adopto recordar y extrapolar a esta intervención algunas precisiones que ya defendí en mi tesis doctoral y que, *grosso modo*, conectan las peculiaridades enunciativas del lenguaje audiovisual con las variedades discursivas que este puede adoptar en función de los géneros fílmicos –no solo cinematográficos–, sobre los cuales establecí una propuesta reformuladora[6]. Para nuestro objeto actual interesan particularmente, entre otras, cuestiones tan imbricadas como el problema teórico de distinguir lo "estético" de lo "no estético", la revisión de las convenciones limítrofes entre las fórmulas audiovisuales líricas, miméticas y diegéticas, así como lo referente a las fronteras entre los llamados "cine documental" versus "de ficción", es decir, entre lo factual y lo ficcional.

En cuanto al asunto de los modos enunciativos que caracterizan los relatos según sus discursos, del cual hablaré al establecer algunas matizaciones sobre la narratividad del discurso fílmico, habrá de sernos útil para comprender el carácter relatado de la llamada "fotografía documental", aunque no se manifieste en ella un narrador propiamente dicho, sino otra clase de instancia enunciadora.

Las nociones de "microrrelato" y de "fotografía documental"

Una cuestión clave, de necesario tratamiento antes de abordar el asunto de la fotografía documental como microrrelato es, precisamen-

4. Yuri Lotman, *Estructura del texto artístico*, Madrid, Itsmo, 1978.

5. Yuri Lotman, *La semiosfera*, Madrid, Cátedra, 1996.

6. Pedro Javier Millán Barroso, *Carlos Saura: cine musical flamenco y estética de lo trágico. (Reformulación del género audiovisual e hiperdiscurso fílmico)*, tesis doctoral defendida en la Universidad de Sevilla, 2008, págs. 33-94, en publicación por Editorial Alfar. (Mismo volumen en próximas citas, indicando página entre paréntesis. Disponible en la biblioteca de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla).

te, la delimitación de ambas nociones. En primer lugar, en el amplio abanico terminológico con que se nombran en el ámbito literario las formas breves de relato que ahora me ocupan, se emplean como sinónimos vocablos que no lo son: "microrrelato, cuento en miniatura, minicuento, microcuento, casicuento o cuasi-cuento, minificción"…[7] Tomemos como ejemplo tres de ellos: microcuento, minificción y microrrelato. Pues bien, no coexisten en un mismo campo semántico porque los unan relaciones de identidad, sino de inclusión en forma de subconjuntos.

El universo de todo cuento puede considerarse ficcional, pero no todo relato de ficción es un cuento. De hecho, existen chistes brevísimos que, sin considerarse cuentos –quizá por pura convención genérica–, presentan situaciones del todo ficcionales. Serían, pues, minificciones, pero no microcuentos. Del mismo modo, puede afirmarse que toda representación relatada de un universo ficcional es un "relato de ficción", pero es igualmente cierto que no todo relato plasma mundos inventados –al menos voluntariamente–. Es decir, que no todo relato es ficcional, como sucede en el caso de una crónica o de una noticia, cuyos autores se ciñen a un compromiso tácito de veridicción[8] para relatar acontecimientos del mundo empírico.

Por tanto, minificción no equivale a microrrelato, pese a que conocidas posturas de la Teoría Literaria, por ejemplo, la de Kurt Spang[9] sobre los géneros literarios, tienden a ceñirse al ámbito ficcional como si de él fuesen exclusivos lo estético o lo poético.

[microrrelato > minificción > microcuento]

En segundo lugar, conectando con lo recién expuesto, perfilar los límites de la llamada "fotografía documental" requiere también hablar de las fronteras distintivas de la realidad y la ficción. Ya desde tiempos clásicos, ello viene generando debates filosófico-científicos cada vez más intensos y complejos, no siendo este el lugar para tratarlos –si es que se los pudiera compendiar–. Solamente quisiera

7. David Lagmanovich, *Microrrelatos*, Buenos Aires, Tucumán, 2003 [1999], págs. 61-62.

8. John Searle, *Actos de habla,* Madrid, Cátedra, 2001 [1969].

9. Kurt Spang, *Géneros Literarios*, Madrid, Síntesis, 2000.

extrapolar mi mencionada propuesta de clasificación genérica audiovisual al ámbito más concreto de la fotografía para subrayar, aquí muy resumidamente, lo imposible de acotar los terrenos respectivos de lo ficticio y lo empírico. Términos como "fotografía documental" o "fotoperiodismo" –que tampoco son sinónimos– no se diferencian de manifestaciones más ligadas a la expresión ficcional y artística por la clase de universos que plasman, sino por la manera de hacerlo. Es una cuestión de discurso, de ahí la utilidad de recurrir a las mencionadas nociones genettianas de ficcional y factual. Así lo indico en mi tesis doctoral:

> En general, se trata de no establecer paralelismos entre la ficcionalidad o la referencialidad empírica de lo relatado –máxime conociendo las revisiones teóricas sobre tales conceptos– y la manera discursiva en que se plasma la historia, la cual suele servir de referencia para identificar géneros como los llamados "informativos" –noticia, opinión…– sin garantizar las voluntades de veracidad o de falsedad implícitas en los pactos comunicativos que todo relato suscita. La película *Zelig* (Allen, 1983) es ejemplar de esta relatividad por relatarse situaciones inverosímiles mediante técnicas periodístico-documentalistas [...]. Una voz *over,* característica de los géneros documentales, narra el caso clínico de Zelig, un hombre que muta física y cognitivamente para adaptarse a situaciones comprometidas. Es clara la humorística reflexión sobre la consideración de los géneros factuales como ciertos (67-68).

Sin agotar, claro está, los múltiples factores teóricos que participan en lo relativo al relato ficcional-factual, lo dicho hasta el momento nos permite al menos seguir avanzando hacia la cuestión de la fotografía documental como microrrelato, teniendo presente que me he decantado por dicha fórmula fotográfica con objeto de centrarme en un género –llamémoslo así– donde la componente relatada suele ser dominante, como lo sería en la novela o en la noticia si hablásemos de relatos verbales narrados. Así pues, salvando la obviedad de que lo relatado y lo artístico no son excluyentes, he considerado para mi elección que, igual que en la poesía, en las fotografías donde predo-

mina la expresión lírica es menos habitual detectar formas relatadas, pudiendo no existir siquiera. Se presentan y describen espacios, universos interiores... sin relatarlos.

Fotografía y relato

Cuando David Lagmanovich propone diferenciar los microrrelatos de otros microtextos en prosa para atender solamente a los primeros, porque "cumplen los principios básicos de la narratividad"[10], de nuevo se suma tácitamente a la tendencia de tomar por equivalentes términos que no lo son. En este caso, relato y texto. Siendo abundantísimas las aportaciones al respecto desde el ámbito de la Semiótica, conformémonos con recordar que ni todo texto es verbal, ni implica relatar, ni el relato exige siquiera ser verbal. Efectivamente, acaso por la inercia de asociar el acto de relatar solo con la literatura narrativa –tal es el peso de que los estudios formalistas se ocupasen sobre todo del cuento–, se olvida con frecuencia la indiscutible capacidad relatora de otras formas de expresión cuyo principal soporte discursivo no es el lenguaje verbal –porque el cine tiende a servirse de él, pero no le es imprescindible–, o que ni siquiera lo suelen contener, como sucede en las escenas pictóricas o fotográficas.

Es más, tal como subrayó Elena Barroso en el IV Congreso internacional de Minificción, celebrado en la Universidad de Neuchâtel (Suiza, 2006), relatar no es exclusivo de la novela y demás formas literarias en prosa, sino que también el teatro implica contar historias y la poesía puede hacerlo igualmente. Asimismo, a propósito del cuarto nivel de abstracción genérica que del cine describo en mi tesis doctoral, indico que,

> en términos estrictos, si no todo acto enunciativo implica *relato* –caso de la lírica–, tampoco relatar implica narrar, como sucede en el genero dramático. Según esto, solo es propiamente narrativo el relato que se enuncia mediante un "acto de narrar" del que es

10. David Lagmanovich, *op. cit*., pág. 73.

> responsable la *voz* de una instancia enunciativa en primera, segunda o tercera persona: el narrador (55).

¿Es un microrrelato la Canción del pirata de Espronceda? Dejemos la pregunta abierta, pero no creo que ni la disposición no compacta, sino en estrofas, ni la reiteración de una de ellas en forma de estribillo sean criterios suficientes para descartar la posibilidad, tal como propone el citado Lagmanovich[11].

Pero, ante todo, relatar no exige hacerlo en prosa. Además, bien se sabe que la pureza de los géneros es inalcanzable y que definir uno a partir de sus manifestaciones más representativas entraña la falacia de someter las fronteras del género a la necesidad concreta de clasificar sus textos integrantes. Es por lo que afirma Wladyslaw Tatarkiewicz que

> Quien emprende una selección se enfrenta con dificultades que son bien conocidas: no puede eliminar totalmente su propio yo, sus propias tendencias, sus valoraciones personales sobre lo que es eternamente importante o sobre lo que es significativo de una época determinada[12].

Como indicaremos, esto se aplica también al acto creativo.

Una vez recordada la capacidad relatora de algunos discursos no narrativos –incluso aunque no sean verbales–, continuemos camino hacia el ámbito fotográfico. A propósito de la dimensión de la fotografía como relato, es fundamental tener en cuenta aquello que atañe a la temporalidad y a la espacialidad inherentes a toda historia, así como algunos aspectos enunciativos característicos del discurso fotográfico.

---

11. *Ibid*., págs. 59-93

12. Wladislaw Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid, Tecnos, 2002 [1976], págs. 20, 26.

Fotografía, tiempo, espacio

Aunque ya está sobradamente revisada, sigue siendo habitual recurrir a la distinción de Lessing (*Laocoonte*, 1776) entre las llamadas artes "espaciales" y "temporales". En efecto, tal ordenación resulta muy poco rigurosa si se tiene en cuenta que a todo relato, cualquiera que sea su discurso, le es inherente la doble dimensión cronotópica, por cuanto cada historia requiere suceder en cierto momento y en determinado lugar.

Considero interesante subrayarlo porque no puede comprenderse la función relatora de la fotografía sin tener en cuenta que no se trata de un discurso solamente "espacial", como tampoco lo son la pintura o la escultura. Cosa bien distinta es que no se prolonguen necesariamente en el tiempo[13], tal como requiere la linealidad de los discursos verbal o musical, cuyas respectivas dimensiones espaciales tampoco pueden obviarse, ni debe omitirse el hecho de que la recepción de una escena fotográfica, pictórica o escultórica, lejos de ser instantánea, requiere dedicar cierto tiempo de contemplación. Desde este punto de vista discursivo, baste mencionar fórmulas expresivas como la poesía visual para comprender que tiempo y espacio no son dimensiones excluyentes, sino al contrario: ambas participan, inseparables, en nuestra percepción empírica y, por tanto, en todas nuestras representaciones del mundo, sean o no estéticas.

Hablemos someramente de la dimensión temporal del relato fotográfico. Desde el momento de la toma, es técnicamente posible plasmar la temporalidad en el plano fotográfico mediante sencillas decisiones que afectan a la duración de la exposición y, en su caso, al empleo de dispositivos auxiliares de iluminación, como el flash. Tales procedimientos afectan directamente al modo en que se plasma –o no– el movimiento de los sujetos/objetos fotografiados, lo cual tiene lógicas consecuencias en términos de plasmación temporal, tanto de duración –instante vs. proceso– como de orden y de frecuencia. Esta, por cierto, suele ser iterativa en la fotografía única, a menos

13. Las series fotográficas y pictóricas, los reportajes gráficos y otros textos múltiples pueden plasmar secuencialmente la progresión temporal.

que algún elemento de la escena indique repetición[14]. Asimismo, es bien sabido que la distribución de los elementos en la composición fotográfica tiene importantes implicaciones en cuanto al orden de los hechos captados en la escena: "antes-después". Entran en juego aquí consabidas lógicas deícticas relacionadas con modelos culturales de representación y, más concretamente, con los modos de lectura: delante-detrás, arriba-abajo, izquierda-derecha...

En cuanto al punto de vista pragmático de la comunicación, los elementos que conforman la escena fotográfica ofrecen abundante información acerca de sus respectivos momento y lugar, sobre todo en fórmulas de índole testimonial como la que me ocupa, sumándose a ello la importancia de las marcas paratextuales y de las competencias receptoras para ubicar cronotópicamente lo captado. Ello invita a recoger unas palabras de Susan Sontag:

> Las fotografías pueden ser más memorables que las imágenes móviles, pues son fracciones de tiempo nítidas, que no fluyen. La televisión es un caudal de imágenes indiscriminadas, y cada cual anula a la precedente. Cada fotografía fija es un momento privilegiado transformado en un objeto delgado que uno puede guardar y volver a mirar. Fotografías como la que cubrió la primera plana de casi todos los diarios del mundo –una niña sudvietnamita desnuda recién rociada con napalm norteamericano, corriendo por la carretera hacia la cámara, chillando de dolor, los brazos abiertos– tal vez contribuyeron más que cien horas de atrocidades televisadas a agudizar la revulsión del público ante la guerra[15].

Fotografía y enunciación

En efecto, la fotografía puede contar historias, pero no las narra... Dice, pero no habla. Desde que los avances técnicos permitieron

14. Caso distinto podría ser el de una serie fotográfica.

15. Susan Sontag, *op. cit.,* págs. 27-28. Se refiere a la foto de Nik Ut con título *Bombardeo con napalm en Vietnam*, tomada en la aldea de Trang Bang el 8 de junio de 1972.

fijar escenas de manera instantánea, una de las vertientes expresivas principales del discurso fotográfico, más allá de retratar sujetos o escenarios diversos, fue dar testimonio de acontecimientos, siendo inconcebible una historia de la comunicación mediática sin tener en cuenta la insustituible aportación de la fotografía. Ello demuestra la inherente capacidad de este discurso para relatar, pero, cuando lo hace, ninguna palabra mana de ella por la sencilla razón de que sus historias carecen de narrador, de una voz intratextual que cuente, explique, describa el universo contado mediante el lenguaje verbal.

Tampoco podemos oír las voces de los sujetos plasmados en la imagen, pero otras marcas discursivas pueden evocarlas cuando perfilan sus espacios interiores –a veces con asombrosa nitidez–, adensando al mismo tiempo los espacios comunicativos pragmáticos, pues se remarcan en el texto los vínculos respectivos entre la obra y los sujetos de la comunicación, así como se estrechan los lazos entre estos.

Otro factor fundamental de la enunciación fotográfica es que se basa en un discurso esencialmente icónico, por lo que, aun teniendo en cuenta las diversas convenciones expresivas que lo pueden articular, carece de una herramienta codificadora tan efectiva y concreta como el lenguaje verbal. Así pues, para designar la instancia enunciadora de una fotografía que entraña relato –o no–podría hablarse de enunciador fotográfico[16], y no de narrador, siendo habitual –que no preceptivo– orientar la interpretación mediante marcas paratextuales verbales, como un título o un pie de foto en el que el autor concreta datos relevantes.

Hechas estas y otras apreciaciones con la advertida brevedad, adentrémonos en un caso fotográfico concreto.

Despedida de emigrantes (Manuel Ferrol, La Coruña, 1957)

Lejos de intentar establecer vanas comparaciones entre las peculiaridades enunciativas del narrador y de este enunciador fotográfico,

16. Estoy inspirándome en la noción de *enunciador fílmico*, que empleo en mi tesis doctoral para designar la instancia relatora del discurso audiovisual (64).

sino con objeto de describir sucintamente las posibilidades comunicativas de la fotografía como microrrelato, será mi referente una de las instantáneas que, como espectador, más me han conmovido por su capacidad de plasmar una faceta clave de todo un fenómeno sociológico español, el de la emigración a América. El desarraigo, la desolación, la nostalgia, el miedo... se encarnan en los sujetos protagonistas de la toma, pero no solo en ellos. Esta fotografía forma parte de un reportaje, titulado *Emigrantes*, que el gallego Manuel Ferrol realizó en 1957 para inmortalizar la marcha a América de cientos de españoles –en su mayoría gallegos y asturianos– desde varias horas antes del desamarre.

Manuel Ferrol, *Despedida de emigrantes* (La Coruña, 1957)

Afirma Susan Sontag que "La fotografía tiene la dudosa reputación de ser la más realista, y por ende la más accesible, de las artes miméticas"[17], dudosa en cuanto a su proclamado realismo porque, como ella misma recuerda,

> el trabajo de los fotógrafos no es una excepción genérica a las relaciones generalmente equívocas entre arte y verdad. Aun cuando los fotógrafos se proponen sobre todo reflejar la realidad, siguen acechados por imperativos tácitos de gusto y conciencia. [...] Al decidir sobre las características de un retrato, al preferir una exposición a otra, los fotógrafos inevitablemente imponen pautas a los modelos. Aunque en cierto sentido la cámara sí captura la realidad y no sólo la interpreta, las fotografías son una interpretación del mundo[,] tanto como las pinturas y los dibujos[18].

Pocas reflexiones rebaten tan sintéticamente la pretendida "objetividad" de la imagen fotografiada –y filmada–, aludiendo implícitamente a las huellas emisoras que el espectador puede detectar por medio de la categoría intratextual del *autor implícito,* cuyas consecuencias en términos espacio-temporales son decisivas porque el momento, el objeto, el lugar y el punto de vista escogidos para la toma, así como otros factores técnicos, no solo pueden indicar posturas ideológicas por parte del autor, sino que configuran la estructura discursiva de la fotografía. Hecha la selección del universo retratado, corresponde al espectador interpretar el texto, a cuya dimensión relatada voy a referirme.

Protagonizando la fotografía que he escogido hay dos sujetos en primer término: un hombre de mediana edad y un niño al que estrecha mientras ambos, llorando, miran a un mismo lugar, fuera del encuadre. Las marcas paratextuales indican que están en el puerto de La Coruña, contemplando la marcha a América de sus seres queridos en el buque Juan de Garay. Corre el año 1957. El traje elegante del adulto no logra ocultar la condición humilde que delatan sus facciones y la fuerte

17. Susan Sontag, *op. cit.,* pág. 61.
18. *Ibid*., págs. 16-17.

mano, curtida de trabajo, con que acaricia al muchacho. Así pues, en apenas un instante sabemos que dos personas están desconsoladas tras despedirse de sus allegados y que temen no verlos nunca más, pues es habitual que un niño llore por motivos muy diversos, pero no un hombre de unos cincuenta años. Es interesante destacar el hecho de que los emigrantes no aparecen en la fotografía: al estar fuera de campo, no están marcados positivamente en el discurso, pero forman parte tan íntima de la historia que, de hecho, también la protagonizan. El adulto y el crío encarnan la desolación de quienes se quedan y, al mismo tiempo, orientan la atención intérprete hacia los emigrantes, inconcretos en la fotografía, causantes del llanto.

Pero más sugerente aún es el caso de la anciana que, en segundo término, pasa casi desapercibida tras la conmovedora escena principal. Con una mano en el rostro y otra sujetando la de una familiar más joven que la quiere consolar, dicha anciana pierde la mirada en algún lugar de su interior, de sus recuerdos e inquietudes...; no atiende a ningún punto concreto, pese a que sus ojos señalan dentro del encuadre, sino que, por pensar en ellos, nos evoca la presencia textual de aquellos por los que teme y sufre. Además, los tres sujetos principales a que me he referido están acompañados en tan crucial episodio por otras muchas personas, lo cual sugiere el encuadre al recortar algunas de sus figuras, indicando nuevamente que los espacios de la escena se prolongan más allá de la superficie discursivo-textual. No puede por menos que recordarse, a este propósito, el magistral juego de espacios que, mediante las miradas –incluso la de un perro–, establece Diego Velázquez en *Las Meninas* (1656, Museo del Prado, Madrid).

Queda patente así la capacidad del discurso fotográfico –y del pictórico, ya que lo hemos mencionado– para plasmar la dimensión espacial inherente a todo relato. En cuanto al tiempo, la imagen seleccionada no solo capta un instante de la despedida, aspecto este concretado al congelarse el caminar de otro sujeto –que sea un sacerdote también aporta valiosa información pragmática–, sino que, por medio de marcas espaciales como las que he destacado, indica estrechos lazos vitales que no solo denotan el inmediato presente de la escena, sino la dureza existencial de este porque en el interior de cada sujeto fluye y se actualiza un pasado individual y colectivo inmerso

en una situación socioeconómica que venía décadas marcando a las regiones más desfavorecidas. Y se capta, asimismo, un futuro tan difuso como el que apenas dejan entrever los finales abiertos. Tal es la capacidad relatora del discurso fotográfico.

No en vano afirman otras palabras de Susan Sontag que "En realidad, las fotografías son experiencia capturada y la cámara es el arma ideal de la conciencia en su afán adquisitivo"[19]. Un afán que se concreta en textos icónicos donde la brevedad sintética de la expresión es una marca de discurso compartida entre la fotografía y el microrrelato narrativo –ficcional o no–, cuyas pautas expresivas habría que concretar más sólidamente para perfilar con mayor detalle los vínculos enunciativos de dos discursos en principio tan dispares como uno articulado en lo visual y otro en lo verbal.

Siendo dicha síntesis un criterio distintivo del microrrelato literario, no cabe duda de que la fotografía goza de un excelente potencial comunicativo en tal sentido. Pero esa marca discursiva, lejos de ser exclusiva de lo fotográfico, tampoco lo es de lo literario microrrelatado, como bien demuestra Juan Ramón Jiménez en el terreno lírico. Así pues, me daría por sobradamente satisfecho si estas escasas páginas sirvieran, al menos, como punto de partida de futuras aportaciones.

19. Susan Sontag, *op. cit.*, pág. 14.

EL MICRORRELATO COMO RECLAMO. LA PERSUASIÓN RETÓRICA DE LA IMAGEN Y LA PALABRA

Ángel Arias Urrutia, Ana Calvo Revilla y Juan Luis Hernández Mirón
Universidad CEU San Pablo

Cuando se disponía a subir al estrado para iniciar su disertación, el Congreso ya había terminado.

Prolegómenos imprescindibles: la caracterización de un nuevo género

Más allá de la *boutade* que nos sirve como recurso para comenzar una reflexión en torno a las posibles relaciones entre el *pequeño-gran* protagonista de estos días y el mundo de la creación publicitaria, el ejercicio casero que acabamos de ofrecerles pretende ilustrar, con su pizca de humor, las características fundamentales que la crítica ha ido encontrando, en su intento de obtener un perfil más definido del microrrelato: textualidad, ficcionalidad y narratividad, unidas a la condición –esencial y problemática a un tiempo– de la brevedad o concisión (extrema, en algunos casos)[1].

El camino hasta aquí no ha sido sencillo, ni puede considerarse una cuestión absolutamente resuelta. La dificultad ha venido dada, de una parte, por la compleja gestación del género hasta ser reconocido como tal, a través de un prolongado proceso que encuentra ya sus

1. El estudio de Lagmanovich, en su primera parte, al fijar estas notas definitorias, viene a clarificar el estatuto genérico del microrrelato, al tiempo que señala su extraordinaria permeabilidad con otros *géneros fronterizos*. *Cfr*. David Lagmanovich, *El microrrelato. Teoría e historia*, Palencia, Menoscuarto Ediciones, 2006, págs. 11-47.

primeras manifestaciones en algunas de las tradiciones literarias más antiguas (textos sumerios y egipcios, o relatos enmarcados griegos)[2], alcanza un período prolífico en la literatura didáctica medieval, y resurge en un nuevo marco, desde unos parámetros bien diversos, ya en la época contemporánea. En esta última y definitiva etapa, que conduce al extraordinario cultivo actual y al reconocimiento de su especificidad genérica, el microrrelato aparece (o reaparece con unas formas nuevas y un impulso inusitado), siguiendo la estela abierta por la creación del poema en prosa romántico, la exploración innovadora del modernismo hispánico y la revolucionaria estética de las vanguardias[3].

De otra parte, la tendencia a aglomerarse, a mezclarse y a confundirse con distintas categorías próximas, ha dado lugar a toda una variedad de denominaciones y a la aceptación de un cierto carácter híbrido por parte de la crítica. Tomassini y Colombo, en un artículo imprescindible, resumen y matizan el fenómeno:

> Los términos 'minificción' y 'ficción brevísima' colocan el énfasis en la brevedad y en el estatuto ficcional de las entidades que designan sin hacer alusión a una clase de superestructura discursiva determinada. [...] 'Minicuento', 'microcuento', 'microrrelato', 'cuento brevísimo' [...] 'cuentos en miniatura', comparten semas que justifican su empleo como designaciones equivalentes para aludir a un tipo de texto breve y sujeto a esquema narrativo. Queda claro que el término 'minificción' recubre un área más vasta en tanto trasciende las restricciones genéricas. Al usar como equivalente 'minificción' y 'minicuento', por ejemplo, se soslaya el hecho de que solo un subgrupo [...] del corpus de la ficción brevísima está integrado por 'minicuentos', es decir, por textos minúsculos que comparten una estructura narrativa[4].

---

2. Puede consultarse la antología realizada por Enrique Anderson Imbert, *Los primeros cuentos del mundo*, Buenos Aires, Marymar, 1977.

3. Juan Armando Epple, "Brevísima relación del cuento brevísimo", *Revista Interamericana de Bibliografía*, LVI/ 1-4, (1996), págs. 9-17 y David Lagmanovich, *op.cit.*, págs. 163-185.

4. Graciela Tomassini y Stella Maris Colombo, "La minificción como clase textual transgenérica", *Revista Interamericana de Bibliografía*, LVI/ 1-4, (1996), págs. 79-94, la cita en pág. 84.

Cabe entender, por tanto, que el término 'minificción' y similares deben reservarse para una categoría transgenérica que acoge diversas variantes, al tiempo que minicuento o sinónimos delimitan el campo de aquellos microtextos en los que se evidencia una estructura narrativa subyacente. Frente a la postura sostenida por Mora y Pratt acerca de la dependencia que guarda el microrrelato con respecto al cuento[5], preferimos subrayar su autonomía. Aunque consideramos, con Siles, que su aparición no transcurre al margen de las vías de renovación que en el ámbito hispanoamericano experimentó el propio cuento entre las décadas de 1940 y 1950, con las obras de Borges, Arreola, Cortázar, Rulfo, Onetti, Piñera y Fuentes[6]; hasta el punto de que algunos de ellos son reconocidos como verdaderos *padres fundadores* del microrrelato contemporáneo[7]. En otro contexto, el anglosajón, también se ha prestado atención a la eclosión de esta nueva forma narrativa: en la célebre antología elaborada por Shapard, *Sudden Fiction* (1986), la mayor parte de los escritores lo consideran un género independiente del cuento[8]. Por otro lado, Howe y Wiener Howe hablan de *short shorts*: lo característico de estas formas, según su estudio, es que la trama aparece reducida a mera anécdota, impregnada de poder sugestivo que, por su carácter abstracto, se aproxima a la fábula y, por la fuerte impresión de atemporalidad que desata, se acerca al poema lírico[9].

---

5. Gabriela Mora, *En torno al cuento: de la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica*, Buenos Aires, Danilo Vergara, 1983; Mary Louise Pratt, "The Short Story: The Long and the Short of it", *Poetics*, 10, 3/3, págs. 175-194.

6. Guillermo Siles, *El microrrelato hispanoamericano. La formación de un género en el siglo XX*, Buenos Aires, Corregidor, 2007, págs. 93-102. Sobre la cronología de la renovación del cuento y la novela puede verse la antología ya clásica de Enrique Pupo Walker y Aníbal González Pérez (coords.), *El cuento hispanoamericano*, Madrid, Castalia, 1995.

7. Así lo apunta Lagmanovich, al incluir a Borges, Arreola y Cortázar entre la nómina de "clásicos del microrrelato", y a Onetti como eslabón esencial para "configurar una tradición del relato breve", David Lagmanovich, *op. cit.*, págs. 187-220 y 297, respectivamente.

8. Robert Shapard y Thomas James, *Ficción súbita. Relatos cortos norteamericanos*, Barcelona, Anagrama, 1989.

9. Irving Howe e Ilana Wiener Howe (eds.), *Short shorts. An Antology of the Shortest Stories*, New York, Bantam Books, 1983.

Se esté de acuerdo con esta posición o no, lo que parece sustancial en esta indagación sobre los rasgos caracterizadores del género es que tanto su condición proteica o fronteriza (unida a esa particular poética *esencialista*), como el vigor con el que se presentan y la extraordinaria recepción que alcanzan, nos sitúan ante un fenómeno nuevo, un verdadero acontecimiento literario que además, como acabamos de apuntar, supera las fronteras de una tradición nacional o lingüística concreta.

El microrrelato en su tiempo

En una frase de crucial repercusión para el desarrollo de los estudios literarios, señalaba Todorov cómo "el género es el lugar de encuentro de la poética general y de la historia literaria; por esa razón es un objeto privilegiado"[10]. Al volcar nuestra atención sobre las notas caracterizadoras del microrrelato y subrayar la paradójica tensión de ruptura y continuidad que marca su aparición en el *continuum* de la tradición literaria, no podemos evitar preguntarnos por las claves contextuales –el marco cultural– que rodean su fulgurante irrupción. La creciente proliferación de artículos, monografías y congresos que asedian, en sucesivos asaltos, el estudio de esta invención mínima, no ha soslayado la cuestión.

De entre las numerosas y valiosas aportaciones que, con diversidad de enfoques, nos permiten pulsar las claves de la vinculación entre el microrrelato y su tiempo, cabe destacar, en primer lugar, su inserción en una estética contemporánea que comienza a gestarse a finales del siglo XIX y que, aunque con manifestaciones muy disímiles, presenta, en palabras de Lagmanovich:

> Un elemento común de reacción contra modalidades retóricas propias de siglos anteriores, y también la decisión de avanzar hacia una expresión nueva que potencie la manifestación del sentido

10. Tzvetan Todorov, "El origen de los géneros", en Miguel Ángel Garrido (comp.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco/Libros, 1988, págs. 31-48, la cita en pág. 39.

a través de una severa limitación de todo elemento accesorio o innecesario[11].

Como fruto de ese distanciamiento frente a modelos anteriores y del anhelo por obtener una expresión artística liberada de toda excrecencia superflua, cabe comprender, al menos, dos de los rasgos más característicos del microrrelato: su proclividad a relacionarse, contaminarse o imitar formas muy dispares y, obviamente, su llamativa concisión. Ya en un artículo pionero, apuntaba Koch como una de las cualidades llamativas del nuevo género la aparición de formas antiguas, como el bestiario y la fábula, junto a la inserción de formatos nuevos, no literarios, provenientes de los medios modernos de comunicación[12]. Respecto a lo segundo, la concisión, mucho podría comentarse, pero basta esta lograda imagen con que Omil se refería al cuerpo minúsculo del microrrelato, al tiempo que lo interpretaba como condensación narrativa que lo aproxima al ensayo y lo hace aparecer cargado de resonancias y ecos poéticos:

> El microrrelato es un fogonazo que explota en el aire y desaparece en seguida, dejándonos cierta nostalgia como de eternidad [...]. No interesa tanto su longitud como su intensidad: combustión casi instantánea que se apaga cuando consume la esencia que la produce. Fuego, fuego ardiente o fuego helado que quema por dentro a quien lo lee, como se quema a sí mismo mientras se tramita su propio incendio y cuyas cenizas ardientes continúan quemando al final de la lectura[13].

Un nuevo modelo de lectura para un nuevo lector, hacia esa dirección señala el final de la cita. Junto a la renovada estética y en un nivel, si se quiere, más pedestre, el microrrelato es también el producto

11. David Lagmanovich, *op. cit.*, pág. 20.

12. Dolores Koch, "El micro-relato en México: Torri, Arreola, Monterroso y Avilés Favila", *Hispamérica*, X/30, (1981), págs. 123-130.

13. Alba Omil, "El microrrelato", *El microrrelato y otros ensayos*, Tucumán, Ediciones del Rectorado, 2000, pág. 29.

de unas coordenadas temporales y espaciales que se experimentan de manera distinta: la velocidad acuciante, el ritmo acelerado, el acortamiento formidable de las distancias, la sensación de inmediatez... Todas estas notas configuran un marco donde la vida acentúa su condición de tránsito fugaz. La literatura es espejo del hombre y de su tiempo, pero también fuerza transformadora y transfiguración. El microrrelato, con su brevedad, levanta el acta notarial del vértigo que nos invade y atrapa; al mismo tiempo, nos rescata. En este sentido, parece muy acertada la observación de Yepes, al comentar el emblemático texto de Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio*, y ponerlo en relación con el género que nos ocupa:

> El segundo valor literario que aborda Calvino es el de la rapidez derivada de la levedad [...]. Esta agilidad verbal se propone como respuesta y contrapunto a la era de la velocidad y las telecomunicaciones, con su tendencia hacia la homogeneidad de los sentidos para fines prácticos, y aboga por la agudización de las diferencias, por la celebración de los pliegues semánticos del lenguaje escrito. Se trata de una rapidez que no excluye el placer de la dilación ni la profundidad contemplativa sino que, por el contrario, las rescata en una configuración formal que acepte los desafíos de la vertiginosidad electrónica y el magnetismo de los medios masivos. El microcuento ofrece este tipo de configuración textual que permite expresar concisamente los frutos de una larga contemplación[14].

Por último, en diversos trabajos, Noguerol ha ido perfilando la estrecha relación que presentan algunas notas características de los microrrelatos contemporáneos con el momento cultural por el que atravesamos desde hace unas décadas y al que nos referimos bajo un marbete conflictivo, confuso y de difícil delimitación: la posmodernidad. No es este el lugar de entrar en un debate tan hondo y prolongado. Para lo que aquí nos interesa, acudimos a esta categoría

14. Enrique Yepes, "El microcuento hispanoamericano ante el próximo milenio", *Revista Interamericana de Bibliografía*, LVI/ 1-4, (1996), págs. 95-108.

con el objetivo de referirnos, sencillamente, a "una nueva forma de entender la realidad"[15], que parece marcar esta etapa de final y comienzo de milenio. Siguiendo a esta autora, una de las mayores especialistas en el estudio del género, podemos destacar las siguientes cualidades[16]:

a) Un escepticismo endémico que se traslada a las piezas narrativas en forma de paradoja, contradicción irresoluble y relecturas opuestas.

b) La disolución de un centro jerárquico y el consecuente aprecio por lo marginal, que adquieren en los textos diversidad de manifestaciones: desde el juego con los elementos paratextuales, pasando por la imitación de formas literarias o artísticas poco valoradas (melodrama, novela policial, western, cómic, telenovela) y la parodia de discursos con un alto grado de codificación "(anuncio periodístico o radiofónico, boletín informativo, telegrama)"; hasta la narración de hechos históricos o relatos consagrados, presentados ahora desde la visión de quienes han sido tradicionalmente relegados al silencio.

c) La caducidad de las explicaciones totalizadoras tiene como reflejo narrativo una tendencia notoria hacia lo fragmentario y la desaparición del sujeto-protagonista.

d) En estrecha relación con lo anterior, el relato suele presentarse abierto en su significación y exige, por tanto, un lector creativo: las alusiones no desveladas (cultas o no); el recurso a la alegoría; la ya mencionada renovación de formas antiguas como la fábula, el bestiario o el apólogo; junto con la recurrente aparición de finales sorprendentes son algunos de los recursos constructivos más empleados en estas historias mínimas.

e) La impresión aguda de que *todo está ya dicho* (*nihil novum sub sole*), aparece como fuerte contraste frente a la aspiración de

15. Francisca Noguerol, "Micro-relato y posmodernidad: textos nuevos para un final de milenio", *Revista Interamericana de bibliografía,* LVI/ 1-4, (1996), págs. 49-66, la cita en pág. 49.

16. *Ibid*., págs. 49-66. Resumimos aquí las aportaciones de esta crítica en un artículo fundamental para comprender las raíces profundas del género con relación a su tiempo.

originalidad moderna: de ahí parece arrancar ese gusto insistente por acudir a la tradición anterior y también a los mitos contemporáneos (extraídos del cine o del cómic), en un doble movimiento, que los recupera y desacraliza. El carácter intertextual de muchos microrrelatos viene acompañado frecuentemente de la parodia y el pastiche.

f) Frente al patetismo de la angustia, que caracterizó a la estética existencialista, el escepticismo posmoderno suele resolverse en una actitud lúdica, que encuentra en el humor y la ironía una vía de escape. Las modulaciones de la comicidad son muy variadas y abarcan desde la caricatura irreverente hasta el sarcasmo más lacerante[17].

Heredero de una estética renovadora, nacido en unas circunstancias que han cambiado la manera de transitar por el espacio y medir los tiempos, epifenómeno de una crisis compleja que ha puesto patas arriba los presupuestos sobre los que se cimentó la Modernidad, el microrrelato contemporáneo se muestra, así, como hijo natural de una época a la que refleja, critica e interroga.

Un enlace natural: microrrelato y publicidad

Volvamos ahora a nuestro punto de partida: textualidad, ficcionalidad, narratividad y concisión, decíamos, son los cuatro ingredientes imprescindibles de esta fórmula mágica que da origen al microrrelato. Ahora bien, a ningún observador mínimamente atento se le puede escapar que esta misma receta parece hallarse detrás de un número considerable de los anuncios publicitarios que invaden nuestros hogares, las calles de la ciudad, los lugares de encuentro, o los medios de transporte. Llegan a través de las ondas de radio, nos imponen su imagen desde el televisor, se abren paso a cada paso que damos, expuestos en carteles o minuciosamente distribuidos en el interior de las más variopintas publicaciones que caen en nuestras

17. Un buen ejemplo de ese humor ácido puede observarse en la obra del uruguayo Rafael Courtoisie, a cuya *Umbría* (1999) dedica la propia Noguerol un excelente análisis. *Cfr*. Francisca Noguerol Jiménez, "Fronteras umbrías", en Francisca Noguerol (ed.), *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2004, págs. 239-252.

manos. Muchos de ellos adoptan la forma de una historia mínima como reclamo para que nos dejemos atrapar o seducir, olvidando en muchas ocasiones la finalidad última que les da sentido: movernos a valorar, desear, y finalmente adquirir un producto de consumo. A este respecto recuerda Spang cómo se ha producido un cambio en el paradigma de la estrategia publicitaria, pasando del esquema AIDA (del inglés: *attention*, *interest*, *desire* y *action*) al MR (*motivation research):*

> No se vende o presenta el producto o servicio [...], sino que a través de él se transmite libertad, juventud, *sex-appeal*, alegría, prestigio, felicidad. En tales circunstancias el lenguaje publicitario adquiere cualidades de discurso narrativo ficcional, que tampoco presenta fenómenos reales sino que crea una realidad ficticia [...][18].

La relación entre los microrrelatos y el mundo de la publicidad tiene su manifestación más evidente en el uso que esta hace de una historia breve, sorprendente, ingeniosa, emotiva y estéticamente elaborada, como instrumento privilegiado para captar y persuadir al público que se propone como destinatario. Una muestra de este uso, en la que se puede apreciar hasta qué punto la creación publicitaria acude *a*, y se inspira *en* modelos literarios, la encontramos en un anuncio del coche Seat León, aparecido en el año 2007:

> Piensa en esto: cuando te regalan un reloj, te regalan algo que es tuyo pero no es tu cuerpo. Que hay que atar a tu cuerpo con su correa, como un bracito desesperado colgándose de tu muñeca. Te regalan la necesidad de darle cuerda todos los días. Te regalan el miedo de perderlo, de que te lo roben, de que se te caiga al suelo y se rompa. Te regalan la tendencia a comparar un reloj con los demás relojes. No te regalan un reloj. Tú eres el regalado.
>
> [En letras: León // ¿Quién posee a quién? // Logotipo Seat Autoemoción // Voz fem.: Autoemoción]

18. Kurt Spang, *Persuasión. Fundamentos de retórica*, Pamplona, Eunsa, 2005, pág. 166.

Se trata de un caso verdaderamente extremo: el *spot* para televisión no solo se sirve del texto de Cortázar, que se presenta como *voz en off*, acompañando la sucesión de imágenes y sostenida por un fondo musical. Es que, además, la locución la realiza el mismo autor (está extraída de una grabación, que ha sido manipulada y reutilizada para tal efecto)[19]. Aunque el micro-texto original ("Preámbulo a las instrucciones para dar cuerda al reloj"), no aparece en su versión íntegra –probablemente por exigencias de tiempo y también para adaptarlo mejor al propósito del anuncio– su utilización marca de forma bien elocuente una de las direcciones de la conexión que se establece entre el microrrelato y el mundo de la publicidad.

En el otro sentido, cabe apuntar que la explosión de la industria publicitaria y la presencia masiva de anuncios deja también su impronta en la creación literaria y se presenta, en muchos aspectos, como un modelo comunicativo para los cultivadores del microrrelato. Así, por ejemplo, algunos de estos autores han trabajado temporalmente en el mundo de la publicidad; ahí fue donde Ana María Shua adquirió el aprendizaje de lo que ella denomina "autolimitación", una cualidad necesaria para centrar tanto el guión de un producto publicitario como una historia, para hacer las restricciones pertinentes hasta alcanzar el efecto deseado[20]. Un caso similar es el del escritor peruano Gustavo Rodríguez, autor de novelas, cuentos, microrrelatos y ensayos, quien tras varios años en el mundo publicitario, ha creado recientemente su propia agencia. Sin una dedicación estrictamente publicitaria, una amplia nómina de autores desempeña, junto a su faceta creativa, una actividad periodística o, incluso, han impulsado diversos proyectos en ese sector, tan ligado al lenguaje de la publicidad. Por poner solo algunos ejemplos, podemos recordar cómo Augusto Monterroso fue fundador del periódico *El espectador*, o el caso de Pablo Urbany, redactor en el *Suplemento Cultural de Buenos Aires*, donde realizó reportajes, entrevistas y crítica de libros[21]. En España, son de sobra

19. *Vid*. Anexo: Anuncio I.

20. Guillermo Saavedra, "Entrevista con Ana María Shua. La buena salud de lo breve", *Quimera*, 228-229, (2003), págs. 79-84, la cita en págs. 80-81.

21. "El microrrelato hoy (I). Pablo Urbany", *Quimera*, 226, (2003), págs. 61-63.

conocidos los casos de José Jiménez Lozano, director de *El Norte de Castilla* entre 1992 y 1995, o los célebres "articuentos" de Millás, aparecidos en *El País* y otros diarios.

Por otro lado, el año pasado, la agencia catalana de publicidad Alicia convocó el "I Premio Alicia de Microcuentos para *Copys*" (es decir, redactores de guiones publicitarios), cuyo principal objetivo era reivindicar la capacidad creativa de quienes trabajan en este sector[22]. Se presentaron 281 autores, procedentes de catorce países.

El uso que hacen los creadores publicitarios de microrrelatos literarios como fuente de inspiración, la actividad de algunos escritores como publicistas o su vinculación con los medios de comunicación, y la creación de un premio de microcuentos dirigido específicamente a redactores de anuncios son tres buenas muestras de la relación natural entre ambos ámbitos. Pero aún hay más.

Como señala Samperio, la elasticidad formal de la ficción breve, su condición camaleónica para adquirir las cualidades discursivas más dispares permite que se presente como una greguería, un periquete, una prosa poética... y "hasta un verdadero cuento". Entre estas modalidades, el mexicano incluye también el "falso anuncio" y ejemplifica con uno de su propia factoría: "Por viaje al extranjero, rento a mi novio"[23]. La parodia y el pastiche son dos de los recursos compositivos más frecuentemente empleados por los autores de microrrelatos contemporáneos: como movidos por un impulso *vampiresco*, asimilan los rasgos caracterizadores de una modalidad comunicativa institucionalizada (desde formas con prestigio como el mito o la fábula, hasta otras menospreciadas por la alta cultura, como el *graffiti* o la crónica de sucesos), y los transforman en el cauce adecuado para construir sus textos. Ya uno de los clásicos del género, Juan José Arreola exploró en su *Confabulario* (1952) las posibilidades del anuncio publicitario: en el misógino "Anuncio" (que, por su extensión escapa a la brevedad exigida), y en "Baby H.P.", un

22. Pueden consultarse los relatos premiados y la selección de finalistas en la página: http://www.agenciaalicia.com/pdfs/I%20Premio%20Alicia.pdf

23. Guillermo Samperio, "La ficción breve", en Francisca Noguerol (ed.), *Escritos disconformes…*, *op. cit*., pág. 65.

prodigioso capricho literario que combina la imitación de la estructura y los clichés lingüísticos propios de una campaña comercial con los ecos intertextuales que evocan la literatura de ciencia ficción, todo ello impregnado del distanciamiento cómico del absurdo. En otros casos, el fenómeno publicitario no aparece ya como la estructura de la que se vale el autor para dar forma a su composición, sino que se presenta como tema del relato. Así ocurre en un texto del también mexicano René Avilés Fabila, "Las sirenas o la libre empresa", donde uno de los motivos mitológicos más visitados por la minificción, el de las sirenas, queda reducido a mero reclamo promocional para un balneario, necesitado de ampliar su "clientela exclusivamente masculina"[24].

Estos ejemplos, además de manifestar desde otro ángulo el juego de espejos que se produce entre literatura y publicidad, revela que, tanto al parodiar la organización y el lenguaje característicos de los anuncios, como al convertirlos en el tema de sus microcuentos, los escritores acuden al humor y a cierto distanciamiento irónico para desenmascarar actitudes sociales negativas que quedan encubiertas bajo la *hermosa cobertura* de una publicidad cada vez más presente: la automatización, la sumisión gregaria a las modas, la tendencia a cosificar a las personas y medir sus capacidades por criterios utilitarios o mercantilistas, o la inclinación a convertir en motor único de actuación el impulso posesivo. Resulta curioso encontrar en algunos anuncios este mismo diagnóstico y descubrir cómo, paradójicamente, el reconocimiento de los mecanismos de persuasión, que suelen aparecer ocultos como parte esencial de la estrategia publicitaria, es aprovechado precisamente para prestigiar un producto o una marca y generar complicidad con el receptor.

Un tratamiento serio de esta cuestión lo hemos podido encontrar en la pieza que toma prestado el texto de Cortázar. La advertencia de que, de forma acumulativa, previene al hipotético dueño del reloj de verse atrapado por el objeto regalado, consigue ser neutralizada a través de una cuidadosa manipulación. El controlado desajuste

24. René Avilés Fabila, "Las sirenas o la libre empresa", *Fantasías en carrusel*, México, FCE, 1978, pág. 205.

entre las imágenes que muestran al conductor y la voz que habla del obsequiado reloj consigue, en un primer momento, generar intriga y capta, por tanto, la atención. En seguida, surgen las asociaciones entre algunas de las frases y los fotogramas: el espectador se convierte en co-creador al establecer un nexo que genere sentido. La comparación velada entre el reloj y el coche atenúa el núcleo del mensaje original: no es lo mismo verse atado por un objeto diminuto y casi insignificante, que por un coche, capaz de potenciar las más sorprendentes emociones. En un asombroso giro final, que supone un prodigioso ejemplo de inversión de sentido, el anuncio deja abierta la incógnita de que el sentirse poseído por un vehículo de tales características pueda ser una experiencia verdaderamente emocionante.

En clave humorística, presentamos otro *spot* televisivo que, de forma paródica y con una notable dosis de ironía, descubre y se burla de los instrumentos utilizados para promocionar un producto: metapoética del anuncio[25]. Adoptando el formato de un documental, se presenta la historia de "Los Yaris", un grupo musical que se promueve como soporte publicitario. Las imágenes se suceden a un ritmo trepidante. La pieza revela cómo los criterios comerciales se imponen sobre la presunta creatividad de los artistas. Pero, como ocurría en el caso anterior, tal reconocimiento es tan solo aparente y funciona como señuelo para granjearse la complicidad del receptor ideal, juvenil, al que también se le seduce mediante la ingeniosa construcción de la historia, el tempo acelerado, la música y los recursos cómicos.

Almas gemelas: del microrrelato literario al anuncio

Los dos ejemplos que acabamos de comentar son una excelente ilustración de la evolución que ha experimentado el discurso publicitario: desde el mensaje mecanicista que hacía evidente su finalidad

25. *Vid*. Anexo: Anuncio II. Puede consultarse un interesante análisis sobre esta tendencia *metatextual* en la publicidad actual, Raúl Rodríguez Ferrándiz, "Publicidad omnívora, publicidad caníbal: El intertexto polémico", en *Jornadas de Publicidade e Comunicação, LabCom*, Covilhã, Portugal, Universidade da Beira Interior, 2003: http://www.labcom.ubi.pt/jornadas_pubcomunicacao/COVILHA-WEB.pdf

comercial –vender a toda costa–, hasta una publicidad lúdica, que basa su fuerza persuasiva en el goce estético y el entretenimiento del espectador u oyente. Este proceso de desviación ha sido detalladamente analizado por Bonhomme y Adam, en una obra de obligada referencia[26]. Es lo que, de manera muy clara, explicaba uno de los grandes maestros del arte publicitario, Vance Packard:

> Las mujeres pagan dos dólares y medio por una crema para el cutis, pero no más de veinticinco centavos por una pastilla de jabón. ¿Por qué? Porque el jabón solamente les promete dejarlas limpias y la crema les promete hacerlas hermosas. Ahora los jabones han comenzado a prometer belleza junto con la limpieza. Los fabricantes de cosméticos no venden lanolina, venden una esperanza... Ya no compramos naranjas, sino vitalidad. Ya no compramos solamente un coche, sino prestigio[27].

Para llevar a cabo este trueque entre el objeto concreto y un valor o aspiración, frecuentemente la publicidad acude a la cuidadosa elaboración de un artefacto narrativo, que comparte con el microrrelato literario características esenciales comunes, como privilegiado mecanismo de seducción. El microrrelato, dentro del mensaje publicitario, exhibe una gran capacidad de sugestión, procedente de la intensificación de los recursos expresivos, realzada por el poder de la imagen, la música y otros elementos que componen un *texto* plurimedial. La condensación del género, conseguida mediante la concisión, la elisión y la alusión, se adecua de un modo muy preciso a los objetivos del mensaje publicitario. Como señala Adolfo Castañón:

> la concentración es convergencia de planos y de tiempos que construyen una literatura profunda o caracterizada por una plurali-

26. Marc Bonhomme y Jean-Michel Adam, *La argumentación publicitaria: retórica del elogio y la persuasión*, Madrid, Cátedra, 2000.

27. Vance Packard, *Las formas ocultas de propaganda*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1959, pág. 29.

> dad de lecturas posibles, por una multiplicación de espacios desde el interior del texto [...][28].

La concentración y el carácter sintético del microrrelato, sumados a la velocidad, intensifican la capacidad de retención en la memoria personal y colectiva, facilitando que se despliegue en la imaginación de los receptores la historia entera con todo su potencial para sugerir y evocar: persuasión en estado puro.

En este tramo final de nuestra reflexión pretendemos sondear hasta qué punto podemos hallar, en diversos ejemplos publicitarios, algunos de los mecanismos de composición más frecuentes que la crítica ha ido señalado en la caracterización del microrrelato literario contemporáneo. Deseamos, al menos como tentativa, buscar los elementos comunes más destacados entre ambas realidades. Junto a ello, del mismo modo que nos referíamos a las vinculaciones entre este género literario y el contexto cultural en el que (re)surge y se desarrolla, consideramos que es posible encontrar conexiones similares en el ámbito de la publicidad. No en vano, en un artículo verdaderamente visionario, publicado en 1949, advertía Spitzer sobre la conveniencia de estudiar y analizar el anuncio publicitario, pues

> no deja de ser un texto en el que podemos leer, tanto en sus palabras como en sus procedimientos literarios y pictóricos, el espíritu de nuestro tiempo [...]. Considerarlo con resentimiento o con condescendencia es condenarse a no comprender nada de nuestro tiempo. La modernidad requiere tanto de meditación como la antigüedad[29].

28. Adolfo Castañón, "Magnitudes del jíbaro de las formas breves en la literatura hispanoamericana contemporánea", *América sintaxis*, México, Aldus, 2000, págs. 19-20.

29. Leo Spitzer, "La publicité américaine comme art populaire", *Poétique*, 34, (1949), págs, 152-171, la cita en págs. 153-154.

a) El proceso creativo: un acercamiento poético a la realidad

Parte de la crítica que ha abordado el estudio del microrrelato ha reconocido una cierta proximidad entre este género y el poema. No es casual que su antecedente más próximo haya sido el poema en prosa. Entre los aspectos que parecen compartir ambos, lo que resulta más evidente es su búsqueda de una expresión condensada, que se manifiesta en su apretada concisión. También, como consecuencia de lo anterior, es posible destacar una acentuada tendencia a intensificar las virtualidades poéticas del lenguaje. Hay, además, como señala Lagmanovich, un proceso creativo muy semejante:

> Una parte importante del proceso tiene que ver con el despojamiento, la necesidad de decir lo mismo, o más, con menos y más claras palabras. [...] La escritura del microrrelato se adelgaza y se hace transparente, hasta llegar a un estado en que cada vocablo y cada pausa son indispensables. Es decir: como sucede en un poema, en uno verdadero, en aquel que todos aspiramos a escribir[30].

Este fenómeno parece producirse también en la elaboración del anuncio publicitario. Lo mismo que numerosos autores de microrrelatos efectúan una incursión en el ámbito de lo poético, el publicista busca, a través de la brevedad y de un lirismo agudo, evocar, provocar sugerencias mediante un esmerado trabajo sobre los distintos lenguajes que utiliza. Esto se puede percibir en modalidades narrativas del anuncio. Sin embargo, con el objetivo de que se aprecie más claramente lo que queremos indicar, hemos seleccionado dos anuncios que –*mutatis mutandis*– bien podrían enmarcarse en el terreno de la lírica.

En el primero de ellos, "Emociones"[31], se ha prescindido de los elementos verbales, salvo en el eslogan y las referencias a la marca y el modelo que aparecen, al final, en texto escrito. El *spot* se desarrolla en una acertada combinación de un delicado andante musical, como fondo, sobre el que se suceden distintos fotogramas

30. David Lagmanovich, *op. cit.*, 116.

31. *Vid.* Anexo: Anuncio III.

que recogen gráficos del mecanismo del vehículo. La fuerza de la propuesta reside en una sutil metáfora visual prolongada, que se vuelve más evidente en el último tramo: el coche, su complicada y precisa maquinaria, se antropomorfiza hasta parecer un ojo que derrama lágrimas. El eslogan –"diseñado para emocionar"– aparece, así, plenamente justificado: ¿puede haber algo más emocionante que un coche viviente? Sí, una vez más, el publicista ha situado como núcleo de su atención la emotividad.

Nuestro segundo botón de muestra también promociona un automóvil: "Carretera"[32]. El recurso al paralelismo y la anáfora, la hábil utilización del zeugma, el juego onomatopéyico con algunos elementos prosódicos para sugerir la realidad referida, los cambios de ritmo que aceleran o ralentizan la sucesión de imágenes con diversidad de efectos expresivos... todos estos mecanismos retóricos nos sitúan ante el cuidadoso proceso de elaboración al que hacíamos referencia. La clave estructural del *spot* es, de nuevo, la metáfora. En este caso, una enumeración de metáforas de definición o identificación, a través de la fórmula reiterada: "carretera es...". Las asociaciones interpelan a los cinco sentidos (el olfato, tal vez, de una manera menos directa). Lo sorprendente de los enlaces imaginarios entre realidades distantes, se atenúa un tanto por el apoyo de las imágenes visuales, que presentan coherencia en su estética *naïf* y muestran un buen aprovechamiento de las técnicas de animación. El anuncio se orienta en una de las direcciones típicas del texto lírico: nombrar las cosas de un modo novedoso, acercarse a ellas bajo el temblor y gozo del asombro. En su última parte, el enigma se resuelve con la aparición del producto anunciado y con los ecos intertextuales que evoca el eslogan, de fuerte carga apelativa, aparecido en toda una serie anterior de anuncios: "sé la carretera". Invitación que contiene también un impulso poético para situarse ante la vida: interiorizar la realidad que nos circunda.

32. *Vid*. Anexo: Anuncio IV.

b) La disolución del centro institucionalizado: desplazamiento de formas y contenidos

Entre las características del microrrelato apuntadas por Noguerol, aparece la tendencia a fijar la mirada en los márgenes, de diversas maneras. Con el objeto de ejemplificar cómo este mismo fenómeno puede apreciarse en un buen número de microrrelatos publicitarios, hemos seleccionado dos piezas: una televisiva ("Cocina") y otra radiofónica ("Ruido Blanco")[33].

La primera pertenece a toda una serie de anuncios dedicados a los dos protagonistas de esta historia con variaciones: Ramiro Benítez y su perro Pancho, desaparecido. Es de notar que ya esta circunstancia señala otro de los puntos de contacto entre ambas realidades: la *parataxis* como "estrategia discursiva común". En palabras de Zavala, se trata de "la tendencia a la fragmentación de una totalidad de sentido, de tal manera que cada uno de los fragmentos resultantes tenga una autonomía formal y semántica que permite interpretarlo en combinación por otros"[34]: aversión a la versión completa y cerrada. Junto a ello, podemos destacar que toda la serie de Ramiro y Pancho pretende remedar un género televisivo tan denostado como el del *reality-show*: al enfocarlo de un modo creativo y explotarlo como marco adecuado para elaborar de forma ingeniosa una historia, lo dignifica. Pero, en el *spot* concreto al que nos referimos, el proceso se duplica, pues junto a este encuadre general, se añade ahora el virtuosismo de recrear el relato del abandono mediante una parodia de los programas de cocina, tan en boga. Así, una receta culinaria se transforma en un cauce novedoso para la narración.

El segundo ejemplo nos presenta una cuña radiofónica que conmueve por su crudeza. Aquí, el giro hacia los márgenes se produce al conferir la autoridad del relato histórico a las víctimas; es la voz silenciada quien nos ofrece otra visión de los hechos. En este caso, la ficcionalidad se encubre para dar una apariencia de absoluto realismo a la narración, incluso forzando el acento en la locución. El

33. *Vid*. Anexo: Anuncios V y VI, respectivamente.

34. Lauro Zavala, "Las fronteras de la minificción", en Francisca Noguerol (ed.), *Escritos disconformes…*, *op. cit*., págs. 87-94, la cita en 87-88.

anuncio sabe aprovechar la aparente limitación que, frente a otras modalidades, supone contar solo con señales acústicas. La prolongada y molesta presencia de un sonido extremadamente agudo, como único elemento que acompaña al microrrelato, permite que el oyente reviva el aislamiento del preso y padezca él mismo, durante unos segundos, una sensación similar a la sufrida por el protagonista.

c) Segmentación del relato y narración coral

El fragmentarismo dominante, al que se ha hecho referencia en más de una ocasión, tiene entre sus reflejos narrativos una menor presencia del narrador único, como conocedor y portavoz autorizado de la historia. Así, resulta frecuente la presentación de un relato coral, donde se mezclan voces y visiones dispares. En el caso de los anuncios, esta estructura polifónica viene apoyada, en muchas ocasiones, por el marco genérico, que adopta la apariencia de un reportaje o un documental. Ya se pudo apreciar este efecto en el *spot* de "Los Yaris". Ahora presentamos otro caso, "Radio Colifata"[35], que recurre a esta misma técnica narrativa, con la singularidad de que tanto la historia que se nos cuenta, como sus protagonistas, son reales. La agencia Sra. Rushmore, que se ha caracterizado por el desarrollo de unas campañas sorprendentes, decidió acudir al caso de este hospital psiquiátrico argentino que, desde hace más de diez años, puso en marcha una emisora de radio, que conducen los mismos pacientes. El impacto del *spot* no se ha hecho esperar. Su fuerza radica en el relato de una superación, en el modo desenfadado, ágil y sugerente de desarrollar la narración, que intenta adoptar la visión desinhibida de sus protagonistas y, evidentemente, en haber conferido voz y lucidez a quienes habitualmente son relegados a la marginalidad por su condición de discapacitados. La clave, como es habitual, se concentra en la frase-eslogan final: "el ser humano es extraordinario" (excelente aprovechamiento retórico del equívoco, dado el carácter polisémico del término). A pesar de la aceptación general con que ha sido recibido, no han faltado las voces críticas que

35. *Vid*. Anexo: Anuncio VII.

interpretan el anuncio como una utilización comercial del sufrimiento que acompaña a la enfermedad, y del aislamiento que esta conlleva. Paradojas irresolubles de nuestro tiempo: el mensaje renovador de esta pieza, podríamos decir casi hasta subversivo, neutraliza o ve muy disminuido su potencial transformador al plegarse al objetivo final del objeto publicitario. Da que pensar.

d) La apertura de sentido: el receptor co-creador

Aunque este aspecto aparece de manera más intensa en el microrrelato literario, que no se ve condicionado por la sumisión del anuncio a una finalidad comercial, hemos podido apreciar ya en algunas de las piezas analizadas ese carácter abierto, que exige del receptor una participación interpretativa para completarlas o decidirse por uno de los sentidos de las historias propuestas. Así, en "Reloj", el espectador debe adoptar una postura activa para pasar del extrañamiento inicial a una comprensión de las vinculaciones entre lo que dice la *voz en off* y la historia que se va desarrollando en imágenes. Además, su final en forma interrogativa deja sin resolver la cuestión, para que sea el propio espectador quien elija qué respuesta darle.

Un caso paralelo, también del sector automovilístico, es el del *spot* "1440"[36]. Hasta la modalidad narrativa es similar: con la presencia explícita del narratario a quien se le otorga la condición de protagonista. La historia mínima, presentada como hipótesis, es apenas el embrión de un posible desarrollo narrativo que el receptor debe completar imaginariamente, escogiendo entre alguna de las opciones que se le ofrecen. El giro final amplía el sentido de esa decisión, al trasladar analógicamente el planteamiento inicial casi inverosímil (encontrarse todos los días con 1440 euros), al plano de la realidad (qué hacer con los 1440 minutos que nos ofrece cada día). El anuncio adquiere, entonces, cierto carácter gnómico o sapiencial. Pero la decisión vuelve a quedar en manos del espectador.

36. *Vid*. Anexo: Anuncio VIII.

e) Ecos del pasado escuchados en un hoy irreverente

Abandonada la exaltada reivindicación que el artista moderno, sobre todo a partir del romanticismo, hacía de la originalidad, los escritores contemporáneos vuelven la mirada a la tradición, lejana o cercana, en un doble movimiento de homenaje y parodia. En el microrrelato esta tendencia aparece intensificada y, de hecho, son muy abundantes aquellos cuya historia no es sino una nueva versión de un texto anterior, frecuentemente un *gran clásico*. Es habitual, también, que esta recreación se lleve a cabo en clave de humor y que vaya acompañada del remedo estilístico o pastiche.

La publicidad ha sabido explotar también esta vena creativa o, mejor, recreativa. Para ilustrarlo, proponemos dos *spots*. Ambos traen al presente sendos personajes que forman parte del imaginario común. El primero de ellos nos conduce hasta cuentos escuchados en la infancia, cuyas leyendas se pierden en un pasado remoto: "Bruja"; el segundo bien puede ser considerado como un mito contemporáneo, consagrado por sus distintas apariciones cinematográficas, "King Kong"[37]. En los dos casos, sin embargo, es posible constatar la comicidad irreverente que elimina o disminuye, sensiblemente, el halo misterioso que rodea a las dos figuras en sus relatos originales. Simultáneamente, a pesar de banalizar su inquietante poder o, incluso, plantear una reversión total de la historia (como ocurre con la bruja, ganada para la causa del bien, gracias a la ingesta de leche), el estilo tiende a simular el del modelo. Si en el primer anuncio resulta fácil reconocer los clichés formularios típicos del relato infantil, el fenómeno se hace aún más evidente con el recurso al blanco y negro, y la utilización de la banda sonora, como medios eficaces para evocar la película original.

f) Los finales: donde hallar la diferencia

Terminamos por el final. Nuestra breve exploración se dirige ahora hacia uno de los elementos compositivos más importantes de cualquier microrrelato: su cierre o conclusión. Como señala Lagmanovich, no

37. *Vid*. Anexo: Anuncios IX y X, respectivamente.

se puede hablar de un desenlace típico, que pueda servir como rasgo caracterizador del género: en su semántica narrativa los encontramos abiertos y cerrados[38]. Sin embargo, tanto para los procesos creativo y receptivo, como para la estructura interna de esta miniatura textual, la importancia que suele adjudicársele a la sección final de los cuentos –baste aquí con recordar a Poe o Quiroga– se intensifica aún más. Es también Lagmanovich quien destaca tres mecanismos habituales en la conclusión de un microrrelato: la repetición, la inversión y la epifanía[39]. Aunque los modos sean diversos, creemos detectar en los tres casos un elemento común: su efecto sobre el lector. La fuerte impresión sobre el receptor, con que se suele asociar el género, guarda una estrecha relación con su forma de finalizar: la sorpresa, el humor y el giro de expectativa se concentran precisamente ahí. Y si esto ocurre en el microrrelato literario, lo mismo cabe decir para los ejemplos publicitarios que hemos tenido la ocasión de analizar.

Hemos querido, no obstante, acudir a otro *spot*, donde este fenómeno puede apreciarse de manera muy clara: "Besos"[40]. Su abrupto final es una espléndida muestra, donde se combinan la epifanía (súbita aparición de un personaje y la bebida anunciada), con la inversión (al quebrarse la orientación de la historia de amor). Para que la pieza resulte coherente y, a pesar del giro final, se mantenga una fuerte cohesión, se ha acudido a un ingenioso recurso lingüístico: el equívoco o dilogía, que se sostiene sobre el doble sentido del término 'dulce'.

Más allá de las divergencias en lo que se refiere al carácter plurimedial de los anuncios, hemos podido comprobar hasta ahora sus numerosas similitudes con el microrrelato. Es, sin embargo, en los finales donde ambas modalidades manifiestan una clara diferenciación estructural, que viene motivada por una disimilitud original en su sentido último, al tiempo que la proyecta. El propósito persuasivo de los anuncios, que encuentran su justificación precisamente en la orientación positiva del espectador hacia un producto o una marca concreta, exige uno de sus rasgos más característicos: el doble final.

38. *Cfr*. David Lagmanovich, *op. cit*., págs. 117-118.
39. *Cfr*. *ibid*., págs. 120-121.
40. *Vid*. Anexo: Anuncio XI.

Nos encontramos ante microrrelatos enmarcados, con la singularidad de que el marco que los acoge se oculta hasta el último instante (estrategia de desviación clave).

Del mismo modo que la fábula tradicional presentaba un colofón didáctico, la moraleja, que ponía cierre y otorgaba al lector una interpretación, una aplicación práctica, de la historia relatada; el *spot* o la cuña publicitarios construidos sobre un breve relato reservan la conclusión para efectuar el enlace entre la acción narrada y la intencionalidad última del anunciante. El sentido del texto se orienta, de esta forma, en una dirección muy determinada. Todo lo contrario a la apertura semántica del microrrelato literario contemporáneo. Sin embargo, la visita a diversos anuncios nos ha permitido también comprobar que, por encima de su finalidad persuasiva, permiten una *lectura estética* que encuentra importantes confluencias con su *pariente* literario. El microrrelato vuelve a mostrarse, así, como territorio fronterizo.

Anexo: Fichas de los anuncios

ANUNCIO I: *Título*: "¿Quién posee a quién?" *Pieza*: *Spot* TV 45" *Anunciante*: Seat *Producto*: Automóvil *Marca*: Seat León *Sector*: Automoción *Agencia*: Atlético International *Productora*: Agosto *Realizador*: Nacho Gayán *Postproducción*: Infinia (Telecine) *Tema musical*: "Reloj", de La Crem *Año*: 2007.

ANUNCIO II: *Título*: "Los Yaris" *Pieza*: *Spot* TV *Anunciante*: Toyota España *Producto*: Automóvil *Marca*: Toyota Yaris *Sector*: Automoción *Agencia*: Tiempo BBDO *País*: España *Dirección creativa*: Artemio Buneta / Carlos Marín *Año*: 2008.

ANUNCIO III: *Título*: "Emociones" *Pieza*: *Spot* TV 35" *Anunciante*: V.A.E.S.A *Producto*: Automóvil *Marca*: Audi *Sector*: Automoción *Agencia*: DDB Barcelona *País*: España *Dirección creativa*: Alberto Astorga *Músicos y autores banda sonora*: Daniel Espinet Nieto y Toni Saigi Chupi *Año*: 2006.

ANUNCIO IV: *Título*: "Carretera" *Pieza*: *Spot* TV 45" *Anunciante*: BMW Ibérica *Producto*: Automóvil. *Marca*: BMW X3 *Sector*: Automoción *Agencia*: SCFP *País*: España *Dirección creativa*: Julio Wallovits *Año*: 2008.

ANUNCIO V: *Título*: "Cocina" *Pieza*: *Spot* TV 30" *Anunciante*: Loterías y apuestas del Estado *Producto*: Lotería Primitiva *Marca*: Loterías y apuestas del Estado *Sector*: Loterías/juegos de azar *Agencia*: Tactics Europe *País*: España *Dirección creativa*: Juan Seguí *Año*: 2007.

ANUNCIO VI: *Título*: "Ruido blanco" *Pieza*: Cuña 45" *Anunciante*: Amnistía Internacional *Producto*: Campaña contra la tortura *Marca*: Amnistía Internacional *Sector*: Administración/Organismos públicos *Agencia*: Contrapunto *País*: España *Dirección creativa*: Antonio Montero *Locutor*: José Escobosa *Año*: 2006.

ANUNCIO VII: *Título*: "Radio La Colifata" *Pieza*: *Spot* TV 60" *Anunciante*: Coca Cola *Producto*: Refresco *Marca*: Aquarius *Sector*: Bebidas *Agencia*: Sra Rushmore *País*: España *Dirección creativa*: Lucas Paulino y Ángel Torres *Redactor*: Carlos Mañas *Música*: "I want to be like you" (Cover Pepe Egea – Jingle Box) *Año*: 2008.

ANUNCIO VIII: *Título*: "1440" *Pieza*: *Spot* TV 45" *Anunciante*: Mercedes Benz *Producto*: Automóvil *Marca*: Mercedes Benz Clase C SportCoupé Sport Edition *Sector*: Automoción *Agencia*: El Laboratorio Springer&Jacoby *País*: España *Dirección creativa*: Carlos Holemans, Mar Frutos y Manuel Montes *Año*: 2008.

ANUNCIO IX: *Título*: "Bruja" *Pieza*: *Spot* TV *Anunciante*:CMPB *Producto*: Got Milk *Marca*: Got Milk *Sector*: Alimentación *Agencia*: Grupo Gallegos *País*: Estados Unidos *Dirección creativa*: Favio Ucedo, Juan Oubina *Año*: 2008.

ANUNCIO X: *Título*: "King Kong" *Pieza*: *Spot* TV 65" *Anunciante*: Volkswagen-Audi *Producto*: Automóvil *Marca*: Audi A4 Quattro *Sector*: Automoción *Agencia*: Tandem Campmany Guasch DDB *País*: España *Dirección creativa*: José Luis Rois *Año*: 1998.

ANUNCIO XI: *Título*: "Besos" *Pieza*: *Spot* TV *Anunciante*: Pepsico *Producto*: Paso de los toros *Marca*: Paso de los toros *Sector*: Bebidas *Agencia*: BBDO Argentina *País*: Argentina *Dirección creativa*: Rodrigo Grau y Ramiro Rodríguez Cohen *Año*: 2008.

ÍNDICE

PALABRAS INTRODUCTORIAS

Presentación del Congreso, por *Salvador Montesa* 9
Microrrelatos al punto, por *Antonio A. Gómez Yebra* 13

PONENCIAS

Formas mixtas del microrrelato, por *Irene Andres-Suárez* .. 21
El microcuento y la estética posmoderna, por *Antonio Garrido* 49
El microrrelato en la vanguardia histórica, por *Domingo Ródenas de Moya*..... 67
Origen del microrrelato en España. Juan Ramón y su poética de lo breve, por *Teresa Gómez Trueba*..... 91
El microrrelato en el último cuarto de siglo en España. Libros fundamentales y características temáticas y técnicas, por *Nuria Carrillo Martín*..... 117
"La imaginación es un lugar en el que no llueve". Primera aproximación a los microrrelatos de Rafael Pérez Estrada, por *Fernando Valls*..... 143
¿Microrrelato o minirretrato en el último Cela?, por *Antonio A. Gómez Yebra*..... 165

SESIÓN DE AUTORES

Materia oscura y literatura cuántica, por *Juan Pedro Aparicio* 189
Algunas notas sobre mi narrativa, por *Julia Otxoa*..... 207

COMUNICACIONES

Difusión y recepción del microrrelato, por *Juan Jacinto Muñoz Rengel*..... 215
Nuevos espacios narrativos en los microrrelatos de Juan Pedro Aparicio, por *Pilar Celma Valero* 221
La sugerencia universalizadora del microrrelato. *En el mar* de Luis Mateo Díez, por *Mercedes Rodríguez Pequeño*..... 235
El espacio narrativo en *El amigo de las mujeres* de Gustavo Martín Garzo, por *Carmen Morán Rodríguez* 249
Epifanías de lo original en la glorieta: cuatro acercamientos a la minificción de José María Merino, por *Ricard Inglés Yuba* 265
Un león en la cocina. Los relatos de Julia Otxoa, por *Ana Sofía Pérez-Bustamante Mourier*.....
El microrrelato en los años cincuenta. Una autora española: Ana María Matute, por *Darío Hernández*..... 315
Teoría de la narración breve de Andrés Neuman (estudio narratológico), por *Francisco Álamo Felices* 331
La estructura como microrrelato en *Microepopeya* de Álvaro Tato, por *Javier Alonso Prieto* 349
"Locuras de cada día". Los microrrelatos de José Herrera Petere en la revista *Romance*, por *Mario Martín Gijón*..... 359
En las fronteras genéricas. *Dinero* de Pablo García Casado, por *Manuel Arana Rodríguez*..... 371
Las identidades narradora y receptora del microrrelato en la obra de Santiago Eximeno, por *Fernando Ángel Moreno* 383
Enunciación oral y yuxtaposición sintáctica en *Crímenes ejemplares* de Max Aub, por *José Jiménez Ruiz*..... 395
El mundo minero en los microrrelatos del siglo XXI, por *José Luis Campal Fernández*..... 429
A mitad de camino entre la canción y el cuento. Pongamos que hablo de Sabina, por *Simone Cattaneo* 439

Pasión por lo breve: minicuento y microteatro en la literatura española del nuevo milenio por *María Jesús Orozco Vera*.. 449
El microrrelato: género literario del siglo XXI, por *Rosa María Navarro Romero*..... 461
Fuentes genealógicas, ironía e intertextualidad en el microrrelato, por *Sebastián Gámez Millán*..... 475
Autobiografías mínimas: la invención del yo en una página, por *María Rosell* 489
El microrrelato como forma literaria del vacío, por *Joaquín Lameiro Tenreiro*..... 501
Espacio y microrrelato ficcional, por *Elena Barroso Villar*. 509
Microrrelato: la otra intertextualidad, por *Basilio Pujante Cascales*..... 523
La fotografía documental como microrrelato visual. Procesos instantáneos, por *Pedro Millán Barroso*..... 535
El microrrelato como reclamo. La persuasión retórica de la imagen y la palabra, *por Ángel Arias Urrutia, Ana María Calvo Revilla y Juan Luis Hernández Mirón*..... 549