

Sonia Remiro Fondevilla

El microrrelato metaficcional contemporáneo en Argentina y Cuba

Departamento
Filología Española

Director/es

Mesa Gancedo, Daniel
Di Geronimo, Miriam

<http://zaguan.unizar.es/collection/Tesis>



Universidad
Zaragoza

Tesis Doctoral

EL MICRORRELATO METAFICCIONAL CONTEMPORÁNEO EN ARGENTINA Y CUBA

Autor

Sonia Remiro Fondevilla

Director/es

Mesa Gancedo, Daniel
Di Geronimo, Miriam

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

Filología Española

2012

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA
PROGRAMA DE DOCTORADO: HISTORIA Y CRÍTICA DE
LAS LITERATURAS ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA

**EL MICRORRELATO METAFICCIONAL
CONTEMPORÁNEO EN ARGENTINA Y CUBA**

Tesis doctoral bajo la dirección del
Prof. Dr. Daniel Mesa Gancedo (Universidad de Zaragoza)
y la codirección de la Prof. Dra. Miriam Di Gerónimo
(Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina)

Sonia Remiro Fondevilla

2012

A mi abuela, el origen de tantas historias

A mis padres, por su apoyo constante

AGRADECIMIENTOS

Quiero expresar mi agradecimiento a todas las personas que me han rodeado durante el proceso de la realización de esta tesis. Me gustaría mostrar mi sincera gratitud al Dr. Daniel Mesa Gancedo, mi director, por los años de formación y aprendizaje a su lado, su inagotable paciencia en las explicaciones y por haber sobrellevado las interferencias que la distancia ha generado en el proceso. A mi codirectora, la Dra. Miriam Di Gerónimo, por ser mi guía durante mi estancia en Mendoza y abrirme tantas puertas a las que no hubiera imaginado llegar. Agradezco al departamento de Filología Española de la Universidad de Zaragoza por su ayuda constante así como a los profesores de las diferentes instituciones en las que he llevado a cabo mi investigación que me han ayudado con sus consejos. También a la Universidad de Zaragoza por concederme las becas que me permitieron viajar a Argentina y Cuba y poder así acceder al material necesario. Por último, quiero agradecer a mi familia y amigos su incondicional apoyo y a todos los que en diferentes lenguas y acentos han mostrado interés cuando les hablaba de mi tema de investigación.

El porvenir será del político, del literato, del educador, que maneje la retórica del detalle.

(Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo. *Los que aman, odian*)

Toda la literatura, todas las literaturas, podían rescribirse en todos los estilos...

(César Aira. *Alejandra Pizarnik*)

Las hadas hacen muy rápido las cosas.

(Charles Perrault. *La bella durmiente*)

ÍNDICE

Introducción	7
Capítulo I: Cuestiones teórico-metodológicas	10
1. Estado de la cuestión	11
1.1. Problemas de la microficción	11
1.2. La poética del género	24
1.3. El género del próximo milenio	48
2. El microrrelato en Argentina y Cuba	54
2.1. Historia del género en Argentina	54
2.2. Historia del género en Cuba	58
2.3. El neobarroco y la microficción de Argentina y Cuba	66
2.4. La influencia de Jorge Luis Borges y Virgilio Piñera	82
3. La microficción metaficcional	94
3.1. La memoria literaria	95
3.2. Microrrelato e intertextualidad	100
3.3. Microrrelato y metaficción	112
3.4. Microrrelato e influencia	117
Capítulo II: Argentina	121
1. Los microrrelatos argentinos y la literatura española	122
1.1. Referencias a <i>Don Quijote</i> en la literatura argentina	127
1.2. Otros temas de la tradición hispánica en la microficción argentina	153
1.2.1. <i>La Celestina</i>	154
1.2.2. <i>Don Juan</i>	157
2. Los microrrelatos argentinos y la literatura universal	160
2.1. Shakespeare	161
2.2. La representación de <i>Las mil y una noches</i>	169
2.3. Versiones de cuentos infantiles	181
2.4. Los libros de aventuras otra vez contados	201
2.5. La influencia de Kafka	205
3. Maestros hispanoamericanos	209
3.1. Las versiones de “El dinosaurio”	210
3.2. Borges	215
4. La literatura como tema artístico	219
4.1. El momento de la escritura	220
4.2. La frontera entre realidad y ficción	227
4.3. Las relaciones del escritor	241
4.3.1. Las relaciones con la crítica	243
4.3.2. El encuentro con el lector	250
4.3.3. Los personajes cobran vida	256
4.4. Los juegos literarios y la influencia del OULIPO en la microficción metaficcional	259

5. Conclusión	265
Capítulo III: Cuba	269
1. Los microrrelatos metaficcionales en Cuba	270
1.1. Visión de las fábulas de Guillermo Cabrera Infante	272
1.2. Mirta Yáñez y <i>Falsos documentos</i>	283
1.3. Influencias universales en la microficción cubana	298
2. Los avatares del mundo de la escritura	311
2.1. La visión fantástica de Esther Díaz Llanillo	311
2.2. Sánchez Mejías y su doble literario	317
2.3. La labor del escritor	320
3. La relación entre ficción y realidad	329
3.1. La extraña realidad de Pedro Juan Gutiérrez	329
3.2. La realidad alterada de Díaz Llanillo	335
4. Los microrrelatos de la escuela de “El dinosaurio”	339
4.1. Referencias literarias a “El dinosaurio”	340
4.2. Influencia de “Continuidad de los parques”	342
4.3. Kafka en la isla	347
4.4. Los jóvenes reflexionan sobre la microficción en sus obras	352
4.5. La literatura y el poder	358
5. Conclusión	362
Conclusión general	366
Bibliografía	382

INTRODUCCIÓN

Este trabajo de investigación recoge el estudio de los microrrelatos metaficticiales de diversos autores argentinos y cubanos desde los comienzos del siglo XX hasta la actualidad: los primeros textos analizados datan de 1922 y los últimos de 2011. El análisis se ha realizado teniendo a la vista cinco objetivos: revelar la creación de microficciones como una de las manifestaciones literarias más interesantes en la actualidad; señalar la preponderancia del elemento metaficcional en la microficción contemporánea; estudiar los rasgos estilísticos presentes en literaturas situadas en contextos geográficos y sociales diferentes (si son semejantes, se afianza la denominación de género para la microficción; y si son diferentes nos detendremos en analizar estos aspectos discordantes y nos preocuparemos por dilucidar las posibles causas); reflexionar sobre la intención de los escritores de microrrelatos a la hora de elegir sus referentes y precursores literarios en las parodias, versiones u homenajes que realizan; y, por último, valorar la influencia de dos figuras literarias clave en cada uno de sus países: Jorge Luis Borges y Virgilio Piñera, que siguen estando muy presentes en el imaginario colectivo de los escritores de microficción.

La selección de autores ha seguido diversos criterios: en el caso de Argentina, donde la microficción es un terreno ampliamente estudiado desde las últimas décadas del siglo XX, resulta relativamente fácil acercarse a un inventario más o menos amplio de escritores en cuya obra se encuentran textos breves que por su temprana redacción no recibieron la denominación de microrrelatos (Borges, Bioy Casares, Anderson-Imbert, Julio Cortázar...). También abundan en el ámbito argentino autores que reivindican este género y que se han convertido en referentes para la literatura breve en español (Luisa Valenzuela, Ana María Shua, David Lagmanovich, Marco Denevi, Raúl Brasca...). Por lo tanto nos hemos acercado a escritores canónicos que de forma marginal se atrevieron

con este tipo de textos, desde Lugones hasta la ingente producción de microficciones en la actualidad –pasando por la época de los años sesenta cuando se publicaron de manera simultánea obras fundamentales para el género: *El hacedor* (1960) de Jorge Luis Borges, *Historias de cronopios y de famas* (1962) de Julio Cortázar y *Falsificaciones* (1966) de Marco Denevi, entre otros.

En Cuba, las directrices críticas sobre el género no son tan nítidas, y fue más importante nuestra tarea de búsqueda, ya que todavía no hay una concepción generalizada sobre estas formas ni estudios críticos que hayan señalado qué autores han desarrollado este género en la isla. Al buscar los antecedentes más antiguos dimos con la sorpresa de los *Poemetos de Alma Rubens* (1917) de José Manuel Poveda, donde se encuentran algunos textos que Eduardo Heras León (2006) ha considerado como la primera manifestación de microficción del continente latinoamericano. Desde allí, hemos avanzado en el siglo XX, alternando la obra de autores muy poco conocidos fuera de la isla con la de otros más populares, ciñéndonos de nuevo al criterio del “interés filológico y estético” que estos textos puedan tener. Decidimos incluir también la obra de escritores, en su mayoría noveles, que desde los talleres promovidos por el Centro “Onelio Jorge Cardoso” se inician en la composición de microrrelatos, y que se convierten en un valioso testimonio para aventurar el futuro del género en la isla.

Esta tesis está estructurada de la siguiente manera: a cada país le corresponde un capítulo que está dividido en varias partes. En cada una de ellas se concentra el examen de los microrrelatos con relaciones intertextuales en un primer término y, en segundo lugar, el análisis de los textos cuya temática metaficcional versa sobre el entorno literario del escritor y la percepción compartida entre los autores seleccionados de que la división entre realidad y ficción no es tan nítida como parece.

La aparición de los textos seguirá un orden diacrónico, por lo que estudiaremos primero a los pertenecientes a los escritores consagrados, para acabar con los más jóvenes, a no ser que, por cuestiones filológicas, resulte más interesante un análisis correlativo de algunos textos distantes en el tiempo de su edición. Este planteamiento nos permitirá analizar la evolución en la obra de algunos autores que cuentan con una dilatada trayectoria en el género.

En síntesis, nos hemos propuesto examinar la microficción metaficcional contemporánea de estos dos países para realizar una profunda búsqueda de las técnicas y temáticas recurrentes. A lo largo de nuestra investigación intentaremos determinar cómo hay temas repetitivos entre los escritores de diferentes generaciones y en ambos países y, además, el interés por un mismo objetivo: hacer tambalear la percepción del lector en cuanto a su seguridad ante la obra literaria, haciendo hincapié en la búsqueda de su perplejidad. Si nuestro estudio, no obstante, descubre algunas diferencias relevantes, también las señalaremos para dilucidar si son diferencias estructurales que pueden debilitar la unidad genérica, o si son superficiales, provocadas por factores externos.

I. CUESTIONES TEÓRICO-METODOLÓGICAS

1. Estado de la cuestión

Consideramos el microrrelato como un género, ya que, a nuestro parecer, los textos que pueden recibir ese calificativo tienen la complejidad suficiente para constituir una categoría común; presentan un gran número de variantes temáticas y estilísticas relacionadas y, lo más importante, han creado una nueva manera de leer. Se puede hablar de un lector o de un talante especial de lectura a la hora de enfrentarse a los microrrelatos. Lo que acabamos de exponer es nuestro punto de vista, que quiere servir de justificación por la postura que hemos decidido tomar frente al debate en el que se discute si verdaderamente nos encontramos ante un género o no. Aunque se aleja del objetivo concreto de este trabajo, no queremos avanzar sin hacer un repaso a las diferentes teorías que se han defendido al respecto.

1.1. Problemas de la microficción

A continuación mostraremos, sin pretender exhaustividad, un panorama del debate genérico en relación con el microrrelato. Los críticos expertos en este tipo de creaciones todavía no han llegado a un consenso para definir el lugar que deben ocupar estas narraciones ni la denominación apropiada. Evidentemente nos encontramos ante una manifestación escurridiza que, por sus relaciones con otros géneros y formas discursivas, no es fácil de clasificar. Además, debemos tener en cuenta que, por la proximidad de su eclosión y de su desarrollo, los críticos no pueden tener una perspectiva adecuada desde la cual evaluar de una manera exacta las cualidades de estas creaciones. A pesar de la gran producción que en estos momentos existe, todavía es un proceso en marcha que tardará en asentarse de una manera definitiva. Nuestra intención

es ofrecer un breve panorama sobre cuáles son las tendencias críticas y las diferentes cuestiones que plantean más problemas o preguntas que soluciones definitivas.

David Roas, crítico y escritor, es uno de los que se muestran más tajante en negar la categoría de género del microrrelato. Repasa algunos de los criterios que otros críticos han utilizado para defender su *status* genérico (Roas, 2010: 13-14) – narratividad, hiperbrevedad, fragmentarismo, hibridez genérica, final sorpresivo, importancia del título, exigencia de un lector activo...– para concluir que:

El único rasgo que verdaderamente podría diferenciarlos es la hiperbrevedad del microrrelato. Es cierto que dicha hiperbrevedad condiciona las potencialidades morfológicas y estructurales del texto. Pero no olvidemos que son las mismas potencialidades del cuento llevadas a su máxima expresión: condensación, intensidad, economía de medios. Ello genera asimismo un amplia zona [*sic*] de indeterminación, ambigüedad y vacíos de sentido, que intensifica la fuerza semántica del microrrelato. Lo que a su vez exige, como insiste la crítica, una intensa cooperación lectora. (Roas, 2010: 25)

Sigue Roas ahondando en este aspecto y llega hasta el extremo de no considerarlo como una característica, sino como una consecuencia directa indispensable del deseo de los escritores de conseguir la unidad de efecto que domina el cuento y el microrrelato. Su tesis defiende que el microrrelato es un paso más en la evolución del cuento hacia la condensación; ambas manifestaciones narrativas comparten los mismos rasgos, por lo cual, en la visión de este crítico, el microrrelato es un subgénero del cuento que permanece como género principal:

[...] no existen razones estructurales ni temáticas (incluso me atrevería a decir pragmáticas) que doten al microrrelato de un estatuto genérico propio y, por ello, autónomo respecto al cuento. Habría que definir entonces al microrrelato como 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. (Roas, 2010: 29)

Esta postura negadora del *status* genérico de la microficción es la menos apoyada entre los críticos hoy en día, que cada vez dedican más espacio no solo esta

defensa, sino a aspectos más concretos que lo diferencian de otras manifestaciones literarias.

Hay importantes teóricos que negaron la existencia de los géneros, como Benedetto Croce (1967). Hoy en día esta posición extrema parece insostenible, aunque otros autores como Ibrahim Taha reconoce que hace falta una reformulación del concepto de género, del que sostiene que sigue siendo indispensable tanto para el escritor como para el lector, pero al que hay que dotar de una mayor flexibilidad:

[...] no desaparecerá, porque tanto el lector (el crítico, el investigador) como el escritor se esfuerzan, cada uno a su manera, por alcanzar dos metas contradictorias y complementarias: 1) ir más allá del concepto de género puro [...]; 2) preservar algunos rasgos generales para que el lector pueda usarlos como códigos interpretativos que le faciliten una comprensión adecuada y asentada de los textos.

La división de los géneros en diferentes subgéneros, fenómeno que podemos designar como multiplicación de géneros, es consecuencia lógica de esta interacción. Hay un amplio consenso acerca de que este es el único modo de salvar el hueco entre las dos metas señaladas y de garantizar la supervivencia de los géneros, aunque no su pureza. Cabe hablar pues, de la procreación de géneros variables, y ello nos permite arrinconar otras dos nociones: los géneros puros y la muerte de la teoría de los géneros. (Taha, 2010: 256-57)

Desechamos por lo tanto las teorías más radicales, pero seguimos en el dilema de saber si estamos ante un género o un subgénero. El mismo Taha nos propone una solución intermedia: si en el microrrelato conviven rasgos procedentes de la narración y la poesía, su lugar estará un lugar en medio de dos géneros:

[...] se ha hecho hincapié en el carácter intergenérico del microrrelato, destacando que la mayoría de los componentes genéricos de este tipo de narraciones no son específicos ni exclusivos, sino que provienen de géneros más “establecidos” y más “estables” de los campos de la ficción y la poesía. Pero esos componentes, se identifican en mayor o menor medida con la ficción o con la poesía, adquieren una importancia esencial para la identidad genérica del microrrelato por dos razones fundamentales: primero, por la radicalización de tales componentes, que genera un efecto mucho más poderoso en el proceso interpretativo; segundo por la intensidad con que se emplean, lo que lleva a efectos más fuertes, así como por la intensidad que supone usarlos con frecuencia alta, cosa que los hace más visibles. (Taha, 2010: 271)

Si bien hemos comprobado que existen opiniones opuestas a la concepción genérica del microrrelato, los artículos y teorías que defienden su posición igualitaria con otros géneros son más abundantes y se ha convertido en una inercia entre críticos y lectores no especializados considerarlo como tal: “Ya en la primera década del tercer

milenio, nadie duda acerca del estatuto genérico del microrrelato, postulado con claridad por especialistas como Juan Armando Epple y David Lagmanovich” (Tomassini, 2009: 204). Guillermo Siles, crítico argentino estudioso de la microficción de su país, considera que se trata de un género híbrido y autónomo respecto al cuento (2007: 12). En su intento de justificar este posicionamiento, recurre a Glowinski (1993) para defender que en la concepción genérica intervienen tanto los encargados de producir los textos como los de recibirlos:

En ambas esferas de la comunicación literaria la conciencia genérica tiene diferentes manifestaciones; su expresión mínima consiste en la capacidad espontánea de poder distinguir un género de otro, tomando como parámetro la existencia de una tradición y las convenciones aceptadas por un grupo social. En oposición a este nivel, el máximo grado de conciencia genérica aparece en las formulaciones metadiscursivas de algunos escritores o en el ámbito teórico-crítico. (Siles, 2007: 12-13)

Para el caso del microrrelato, comprobamos la existencia de ambos niveles: parece que los lectores ya asocian determinados aspectos con la microficción; se ha llegado a un alto nivel de popularidad, los microrrelatos están presentes en internet y en los medios de comunicación. Los numerosos concursos literarios que tienen como objeto la publicación de microrrelatos no tienen que especificar cuáles son las reglas de la forma literaria, a lo sumo, delimitarán el número de palabras deseadas. En nuestra investigación hemos comprobado que también se ha alcanzado la segunda condición: congresos, antologías, tesis doctorales, libros especializados, reflexiones de los propios escritores... Todos estos factores sirven a Siles y a nosotros para tener la convicción de que verdaderamente nos encontramos ante un género autónomo. Nosotros hemos seguido estas directrices y puesto que entendemos estas producciones como un género, hemos centrado nuestro análisis en un tipo particular de textos dentro de esa generalidad: los microrrelatos metaficcionales.

Uno de los elementos fundamentales de un género es la terminología usada para nombrarlo; este es uno de los puntos donde más vacilaciones se producen. Fernando Valls apunta cuál puede ser el origen de esta dificultad:

Quien quiera estudiar el microrrelato se enfrenta, para empezar, a dos problemas: la denominación del género y su posible tradición propia, tanto en la literatura –digamos– universal como en la escritura en castellano. La primera tiene difícil solución, entre otras porque aparece lastrada por los problemas de denominación que ha tenido y sigue teniendo el cuento en castellano. (Valls, 2001: 641)

Dolores Koch, la crítica pionera en este campo con su artículo "El micro-relato en México: Torri, Arreola, Monterroso y Avilés Fabila" (2009) utiliza "micro-relato" para referirse a los textos analizados, pero más tarde también hace una distinción de términos basándose en el carácter narrativo del texto: minicuento cuando cumplen las exigencias de este género y micro-relato cuando se aparta de la estructura cerrada de este:¹

Aunque se han publicado varios estudios sobre el minicuento, ninguno parece ofrecer razones convincentes que desmientan el hecho de que el minicuento se adhiere generalmente a las convenciones del cuento como lo definieran Poe, Quiroga y Cortázar, cuya extensión nunca ha sido realmente delimitada. Hay cuentos largos, medianos, cortos y, por lo tanto, también minicuentos. Debo aclarar que no todas las minificciones son minicuentos o micro-relatos. Hay otras formas, algunas intermedias, y hay micro-relatos y fragmentos relacionados, articulados en una obra mayor como en la novela fragmentada. Y aunque las minificciones sean muy breves, esto no significa que carezcan de envergadura. A otras formas muy breves como, por ejemplo, el haiku, se les ha atribuido calidad literaria sin discusión. (Koch, 2009)

Aunque años más tarde intenta buscar un consenso y defiende el término microrrelato:

"Microrrelato" tiene la ventaja de ofrecer un significado más amplio que "microcuento". De esta manera podríamos hacer distinciones añadiendo los adjetivos correspondientes, como los sugeridos por Lauro Zavala: microrrelatos clásicos, modernos, posmodernos, y quizá también fantásticos, policíacos, absurdos. (Koch, 2004: 51)

Irene Andrés-Suárez, en uno de los primeros artículos en España sobre este género, reconoce:

¹ Publicado originalmente en 1981.

Recibe múltiples acepciones: “cuento corto”, “cuento brevísimo”, “cuento ultracorto”, “minicuento”, “micro-relato”, “cuento en miniatura”, etc. Esta variedad de denominaciones refleja ya los límites resbaladizos entre los que se mueve, indefinición que constituye uno de los rasgos fundamentales a la hora de intentar cualquier tipo de caracterización. (Andrés-Suárez, 1994: 69)

En la introducción a las actas del congreso de microficción que organizó en 2006, Irene Andrés-Suárez muestra la gran variedad de nombres todavía vigentes y lo atribuye a cuestiones geográficas y al teórico predominante en cada país:

En Hispanoamérica se advierte una tendencia bastante generalizada a emplear indistintamente minicuento, microrrelato y minificción (o microficción) como sinónimos, como atestiguan los trabajos de David Lagmanovich, quien declara, sin embargo, preferir la segunda denominación. Durante los últimos años, los críticos de los países que cuentan con una importante producción de relatos brevísimos, es decir: Argentina, México, Venezuela, Chile y, en grado menor, Colombia, se han ido decantando por un término u otro según el uso implantado en cada región geográfica; así, en Argentina, se ha impuesto la denominación de microrrelato, posiblemente por influencia de D. Lagmanovich; en Venezuela y en Colombia, parecen preferir el término de minicuento; en Chile, alternan microcuento y minicuento, y es en México donde ha triunfado el apelativo más genérico de minificción, en parte debido a los trabajos de Lauro Zavala [...]. (Andrés-Suárez, 2008: 16)

Ella se identifica con Lagmanovich al preferir el término microrrelato y se apoya en dos teóricas argentinas para diferenciar el sentido entre minificción y microrrelato, preponderantes en dos de los países con mayor tradición en el género como son México y Argentina:

Como G. Tomassini y S. Maris Colombo, pienso que la minificción recubre un área más vasta que la del microrrelato, el cual alude a un tipo de texto breve sujeto a un esquema narrativo. La minificción, en cambio, es una supracategoría literaria poligenérica (un hiperónimo), que agrupa a los microtextos literarios ficcionales en prosa, tanto a los narrativos (el microrrelato, sin duda, pero también las otras manifestaciones de la microtextualidad narrativa, como la fábula moderna, la parábola, la anécdota, la escena o el caso, por ejemplo) como a los no narrativos (el bestiario –casi todos son descriptivos–, el poema en prosa o la estampa).

En definitiva, el microrrelato es una minificción, pero la minificción no es necesariamente un microrrelato, por lo tanto, a nuestro juicio, ambos términos no deberían utilizarse como sinónimos. (Andrés-Suárez, 2008: 21)

Violeta Rojo lo denomina minicuento; esta definición, al igual que todas, va a implicar toma de posición y una advertencia sobre lo que va a incluir o no bajo este nombre. El término minicuento va a llevar implícita la idea de narratividad:

Consideramos al minicuento como una narración sumamente breve (no suele tener más de una página impresa), de carácter ficcional, en la que los personajes y desarrollo accional están narrados de una manera económica en sus medios expresivos y muy a menudo sugerida y elíptica. El minicuento posee carácter proteico, de manera que puede

adoptar distintas formas genéricas y suele establecer relaciones intertextuales tanto con la literatura (especialmente con formas arcaicas) como con formas de escritura no literarias. (Rojo, 1996b)

Uno de los más importantes antólogos de microficción, Raúl Brasca, también está de acuerdo en este principio, aunque que, en ocasiones, se ha apartado de él a favor de su propia subjetividad. En su artículo “Los mecanismos de la brevedad: constantes, variables y tendencias en el microcuento”, se halla la definición de lo que él denomina microcuentos: “[...] es una forma muy breve que posee suficiencia narrativa y cuyas principales características son la concisión y la intensidad expresiva” (Brasca, 2000). Cuando está en proceso de realizar su primera antología, el temor y la insatisfacción por no poder introducir piezas magistrales que no coinciden con este criterio, le hacen aceptar textos “que son más ficción especulativa que narración” (Brasca, 2000).

Nosotros hemos decidido seguir la corriente mayoritaria y utilizaremos el término microrrelato para definir los textos, aunque también utilizaremos microficciones por cuestiones estilísticas, y designaremos al género que las engloba como microficción.

Otro de los aspectos fundamentales de este género que los críticos han señalado como indispensable es la narratividad. Parece que la sombra de Borges se cierne sobre estas disquisiciones, y que el criterio para la selección de textos que llevó a cabo junto con Bioy Casares en la antología *Cuentos breves y extraordinarios* sigue vigente:² “Lo esencial de lo narrativo está, nos atrevemos a pensar, en estas piezas; lo demás es episodio ilustrativo, análisis psicológico, feliz o inoportuno adorno verbal” (Borges y Bioy Casares, 1993: 7). La brevedad o incluso el fragmentarismo no parecen reñidos

² Esperanza López Parada remarca la importancia de esta antología en la defensa de la brevedad: “Ahí, por ejemplo, en esa reunión suya de *Cuentos breves y extraordinarios*, es capaz el antólogo de defender la excelencia de una escritura tan mínima que está a punto de no escribirse, de una escritura que ha de prescindir de sí misma. Puede entonces exaltar la grandeza subversiva del gesto que se abstiene y se silencia, por encima de los ejercicios de orgullo que vienen a ser las narraciones prolijas, las tareas desmesuradas y cansadoras” (López Parada, 1999: 67).

con el componente narrativo. Lagmanovich, en la misma línea, considera que, a pesar de la indefinición general que todavía rodea a este género; la narratividad es el pilar base:

Sin embargo, frente a determinados textos brevísimos no cabe duda, al menos sobre una base intuitiva, de que el escrito en cuestión, pese a sus reducidas dimensiones [...] es en efecto un cuento, o, para hablar con mayor precisión, una especie narrativa válida. (Lagmanovich, 1996: 27)

En un artículo posterior se muestra más concluyente e incluye esta característica en una lista compuesta por tres características indispensables para que se produzca la microficción:

Para ello, propongo partir de una caracterización operativa del microrrelato (no una definición, algo que siempre es limitativo, sino una caracterización). Ello consiste en concebir el microrrelato como un género literario al que competen tres rasgos o características principales: 1) la *brevedad* o concisión (criterio externo fácilmente verificable, puesto que se puede expresar a través del cómputo de las palabras que constituyen un texto), 2) la *narratividad* (criterio interno susceptible de ser analizado por el crítico), y 3) la *ficcionalidad*, que depende sobre todo de la actitud, o del propósito, del escritor. (Lagmanovich, 2006c: 87)

Epple formula el siguiente razonamiento para distinguir este tipo literario:

[...] el criterio fundamental para reconocerlos como relatos no es su brevedad sino su estatuto ficticio, atendiendo específicamente al estrato del mundo narrado. Creemos que lo que distingue a estos textos como relatos es la existencia de una situación narrativa única formulada en un espacio imaginario y en un decurso temporal [...]. (Epple, 1996)

Incluso los teóricos que hemos visto que rechazan la condición genérica del microrrelato reconocen a la narratividad como una de sus rasgos discursivos esenciales, aunque no excluyente de esta forma literaria (Roas, 2008: 50-51).

Otro aspecto en el que los críticos centran su atención es la búsqueda de los orígenes de esta forma de escritura. Rastrear los antecedentes puede ayudar a configurar una visión más exacta de este género, de ahí la importancia de encontrar los textos que realmente se puedan considerar como fundacionales de este tipo de literatura en Hispanoamérica. Los géneros o formas literarias con las que se relacionan este tipo de

creaciones suelen situarse en los comienzos de la literatura y vincularse a las composiciones orales. La brevedad es un rasgo común a ambos y, además, muchos microrrelatos tienen como núcleo temático o como una característica importante, su juego con el lenguaje, la revisión de las expresiones cotidianas de uso diario que, debido al automatismo, no llegamos a apreciar en su totalidad.

Los críticos apuntan otras tradiciones que se remontan a la Edad Media, como los *exempla*, que son formas breves de literatura didáctica. También se mencionan otro tipo de creaciones como parábolas, fábulas, aforismos, casos, anécdotas, chistes... (Epple, 1996).³

En el terreno más concreto de la literatura hispanoamericana, algunos han apuntado razones pragmáticas para el origen de este tipo de escritura. Epple, en el mismo artículo antes citado, señala que la demanda de textos que existía en las revistas literarias a principios de siglo obligó a una organización espacial que posteriormente se asimiló como una característica: la brevedad. Apunta a la década del cincuenta como la época del *boom* de esta narrativa, en la cual los escritores empiezan a descubrir las posibilidades de este género; pero –como destaca– es sin duda en la actualidad cuando se está registrando la mayor y mejor producción de este género. Los escritores han dejado de probar una nueva forma; conocen sus recursos y los efectos que con ella pueden causar; así, se dedican de lleno a buscar nuevos temas y técnicas que ayuden a consolidar y dar todavía más vitalidad a este género.

Lagmanovich rastrea los orígenes de este género en Hispanoamérica en su ensayo “Hacia una teoría del microrrelato hispanoamericano” (2003), y encuentra las

³ Esta indefinición provoca géneros que todavía persisten: el carácter híbrido, cercano a tantas tradiciones, lleva a esta indeterminación; irónicamente nos encontramos con la consideración de (des)generado de Violeta Rojo. En su artículo (1996) señala las relaciones con distintos géneros que han establecido los críticos en el estudio de los microrrelatos.

primeras manifestaciones en el Modernismo. Señala algunos de los “cuadros” en prosa que se añaden a *Azul...* en 1888. Dedicó en su artículo un espacio para el mexicano Julio Torri, cuyo libro *Ensayos y poemas*, parece contener las semillas del microrrelato. La crítica, hoy en día, señala “A Circe”, la composición que abre el libro, como uno de los textos que pueden considerarse como fundador de esta nueva tradición en el continente americano. Posteriormente, sitúa su foco de atención en Argentina, donde coloca a Leopoldo Lugones como escritor de microrrelatos. Por lo tanto, podríamos deducir que *Filosoficula* (1948)⁴ va a erigirse como el primer libro de microrrelatos en Argentina. Hay que destacar la naturaleza de estos textos originarios. Tanto “A Circe”, como muchos de los textos que la componen, se tratan de microrrelatos que podríamos denominar referenciales, esto es, remiten a mitos, leyendas, obras que los lectores conocen previamente, con lo que pueden permitirse utilizar la elipsis y alcanzar esta brevedad. Nuestra atención, como anteriormente hemos señalado, se va a centrar en el análisis de microrrelatos de esta categoría, que, como hemos comprobado, está ya presente en el momento del nacimiento del género.

Irene Andrés-Suárez también comparte esta visión y reconoce la importancia del Modernismo porque en esta época hubo un gran impulso en la producción de formas breves, aunque señala que posteriormente fueron escritores como Macedonio Fernández, Monterroso, Arreola, y sobre todo, Borges quienes configuraron los rasgos a los que hoy estamos acostumbrados (Andrés-Suárez, 1994: 70-71). Recoge en su artículo la posibilidad de unión del género con otros anteriores: “Algunos escritores de cuentos brevísimos son deudores también de formas tradicionales como el aforismo, la sentencia, el epigrama, etc., que se han enriquecido y transformado en función del gusto

⁴ La primera edición de la obra es de 1924.

actual” (Andrés-Suárez, 1994: 77). Reconoce también la estudiosa que algunos de sus rasgos encajan perfectamente en la definición de modelos vigentes en la antigüedad:

Esta modalidad textual, basada en un despliegue de ingenio, tanto en lo que respecta al contenido como a la forma, se entronca con una vieja tradición literaria, desde los aforismos de Hipócrates y los adagios de Erasmo hasta los apotegmas de Juan Rulfo. La antigüedad, la Edad Media y el Renacimiento abundan en sentencias, refranes, máximas, proverbios, dichos agudos, razones, etc. Todos estos términos indican una variación dentro del mismo género. (Andrés-Suárez, 1994: 130)

Pilar Tejero en su artículo también trata de remontar el origen del microrrelato hasta la anécdota clásica en un intento de revitalizar este remoto género y dignificarlo al otorgarle el papel de antecesor de la microficción. Define qué es la anécdota y cuáles son sus características básicas:

La anécdota es un género oral y festivo, pero debido al proceso de serificación que conlleva la escritura se incluyó dentro de la estética didáctica, convirtiéndose en un instrumento pedagógico, que aligeraba el discurso y ofrecía ejemplos de comportamiento. Por esta razón, los estudiosos alemanes hacen hincapié en la presencia de personajes famosos dotados de un ingenio especial. El escritor u orador necesita personajes históricos, que hayan existido realmente y se hayan forjado una identidad respetable dentro de la sociedad, para convencer al auditorio de que éstos deben ser el ejemplo a seguir. El héroe patético [...] como Amadís o el Caballero de Olmedo, es una identidad que solo está al alcance de una elite y la gran masa debe conformarse con solidarizarse con los valores que contiene, sabiendo que su perfección es inalcanzable. Los personajes históricos, sin embargo, son imitables; además, gracias a su ingenio han sabido adaptarse a las circunstancias que les ha tocado vivir, así como ganarse la simpatía del público. (Tejero, 2001: 724)

Los escritores de microrrelatos también suelen acudir a personajes históricos, conocidos por todos para evitar descripciones de los protagonistas y aprovechar el poco espacio del que disponen para desarrollar la acción narrativa; pero mientras en la anécdota se busca un afán didáctico, este desaparece en la microficción, donde los personajes no son elegidos por sus virtudes morales sino por la capacidad literaria para poder seguir desarrollando ficciones. Otra diferencia se halla en que los estudiosos alemanes de la anécdota señalan la necesidad de contar sucesos reales o históricos (Tejero, 2001: 717), característica que no comparte nuestro género.

Francisca Nogueroles añade argumentos para desvincular este género de las formas antiguas:

[...] no se ajusta a las formas breves de la narración tradicional como la leyenda, el ejemplo, la anécdota o el caso.

Del mismo modo, aunque como juego ingenioso de lenguaje, se lo ha puesto en relación con el aforismo, el epigrama y la greguería, tampoco se reduce a la expresión de estas formas por poseer un fundamental componente de ficción, ausente en las formas anteriormente citadas. (Noguerol, 1992: 119)

Pero otra forma textual cuya pervivencia tanto Andrés-Suárez como Noguerol reconocen en este nuevo género es la fábula, aunque sus rasgos y objetivos sufren una radical transformación. Noguerol advierte la “revitalización que se realiza en el género de formas literarias ya en desuso como la alegoría, la parábola, la fábula o el bestiario” (Noguerol, 1992: 119). Y Andrés-Suárez especifica que la recuperación de este género “por su realización estética es una parodia de la tradición fabulística” (Andrés-Suárez, 1994: 75). En esa parodia el lector debe participar ya que el acto de lectura no será igual ante una fábula clásica que ante un microrrelato que la utiliza como hipotexto:

La expectativa del lector de fábulas es tergiversada pues no se cumplen las reglas características del género: ni la utilidad moral, ni el didactismo como actitud. En cualquier caso, se utilizan algunas de las inclinaciones reconocibles en la fábula tradicional, de las cuales pueden sacar inmejorable partido, como por ejemplo: la concisión epigramática del discurso y el hábil manejo del absurdo. Tiende por lo general a satirizar las debilidades humanas: la estupidez, la crueldad, la cobardía, la insensibilidad estética, etc. sin que el lector se dé por ofendido. (Andrés-Suárez, 1994: 75-76)

Vamos a finalizar este rápido repaso con una mención a lo que la mayoría considera como otro de los rasgos fundamentales: la brevedad. Esta cualidad, según nuestro criterio, no puede ser medida cuantitativamente, como algunos críticos –entre ellos Zavala (2004) y Lagmanovich (2006a)– han hecho. La definición de un género no puede basarse en el número de palabras; es cierto que si nos desentendemos de este criterio podemos encontrarnos con casos que no sabemos dónde situar la diferencia entre cuento y microrrelato. No se tiene la misma percepción de brevedad en todas las épocas ni en todos los lugares: en EE.UU. por ejemplo, el equivalente a la microficción, tradicionalmente ha sido más extenso, aunque también se están produciendo cambios. El concepto de *sudden fiction* afianzado con la antología de relatos recogida por Robert Shapard y James Thomas en 1986 y cuya media gira en torno a las 750 palabras, se

actualizó con el de *flash fiction* (1992) que pone el límite en las 250, el cual sigue reduciéndose en las numerosas revistas y publicaciones en internet (www.flashfiction.com, www.quickfiction.org, www.onlineflashfiction.com...).⁵

Todos tenemos en mente textos que la crítica ha vacilado a la hora de clasificar y han quedado en un terreno intermedio, como, por ejemplo, los “cuentos largos” o *nouvelles*.

La brevedad parece un concepto relativo en el que es difícil ponerse de acuerdo, y estudiosos como Taha insisten en no poner tanto el foco de atención en el número de palabras sino en los rasgos que permitan englobar bajo una misma etiqueta las formas breves:

La brevedad y el minimalismo son conceptos relativos, un atributo del juicio subjetivo que varía de un lector a otro y que se caracteriza por su apertura y fluidez. Los que investigan sobre la ficción minimalista desde la perspectiva de la identidad genérica no alcanzan un acuerdo sobre las fronteras máximas y mínimas de esta clase de géneros. O bien señalan los límites máximos, sin tratar de establecer cuáles son los mínimos, o bien procuran señalar un intervalo flexible entre los unos y los otros.

[...]

Como quiera que fuese, la relatividad apunta a lo no definido, lo no definitivo y lo no final; así las cosas, y por más que apliquemos la atención y la premeditación, es difícil dar por bueno que un número concreto de palabras, líneas o columnas determina una cualidad genérica decisiva. A la hora de establecer la identidad genérica de la ficción minimalista, el componente cuantitativo tiene que ser flexible, abierto y fluido, de modo que narraciones breves de cuatro palabras puedan coexistir, bajo la misma etiqueta genérica, con otras de un millar de palabras. (Taha, 2010: 259-260)

Aunque como señala José María Merino en el libro compilado por Roas, considerar a la brevedad como el único rasgo diferenciador puede ser un acto peligroso,

⁵ La labor de estos dos críticos ha sido fundamental para el desarrollo de este género en EE.UU y todavía hoy en día es clave en la red: “Robert Shapard and James Thomas have been working with what they've called sudden fiction for more than two decades. Because they've been working with the form so long, I asked them what role they thought the internet played in popularizing the form. They called it a ‘synergy. Or a synchronicity’. Shapard said, ‘It's tempting to say the Internet has been the main popularizer of flash and sudden but that's not quite right. When we started researching 20 years ago, very few print magazines ran short-short fiction. When they did it was usually gathered as a rare feature. But increasingly, well before the Internet boom, hundreds of print literaries began to run short-short fiction not in features but as regular fare. Recently we dug through nearly 500 print literary magazines, many through all their issues for the last five years... and found flashes and suddens more popular in the print medium than ever... It could be that the Internet is reflecting that, increasing that, and even changing the very short forms –some might argue Internet fiction is distinct, in a good way’”. (Kotzin)

ya que entonces también tendríamos que admitir bajo esa denominación otras formas que contaminarían el propósito original:

En el caso del microrrelato, aceptar que la brevedad sea la única ejecutoria del género trae a este campo aforismos, versos desarraigados de su poema, productos instantáneos o de la escritura más o menos automática, restos de diversos naufragios autoriales, lo que puede ser valioso desde la perspectiva de diluir las fronteras entre géneros, pero también puede llevar consigo el abandono de la imprescindible tensión que debe estar en la sustancia misma del relato, banalizando la creación narrativa y dando pie a la instauración de un cierto “género menor”, más que corto, infectado de ocurrencias y desahogos más o menos ingeniosos. (Merino en Roas, 2010: 237)

Hoy en día se puede percibir una variación en la extensión de los microrrelatos desde los primeros testimonios hasta la actualidad: cada vez son más breves y parece asentarse la limitación de la extensión de la hoja entre los escritores, aunque nunca como un límite exacto.

Como hemos observado, las preocupaciones de la crítica se encuentran en diversos campos: por un lado, la búsqueda de una justificación que permita colocar sin ninguna duda la denominación de género a estos textos; por otro, el rastreo de los orígenes que permita legitimar una tradición preexistente en la literatura: se busca demostrar que este género no nace espontáneamente, sino que viene incubándose desde hace muchos siglos. Finalmente, otro camino que podemos encontrar es el que nos lleva a la descripción de sus rasgos y características principales, con el fin de aunar criterios y posiciones en el ámbito académico.

1.2. La poética del género

En las primeras apariciones de textos que hoy denominamos microrrelatos por sus características, los autores han sentido la necesidad de explicarse, incluso de excusarse por la creación de estos textos. El carácter metaficcional de estos textos consigue que la microficción sea un género idóneo para que pueda desarrollarse en ellos su poética implícita. Utilizamos el concepto de poética implícita como paralelo al de

teoría implícita (D'Arco Avalor, 1974) en el que se entiende como una reflexión *a posteriori* cuyo objetivo es la interpretación de los principios y criterios que utilizar un determinado autor en su obra. Pozuelo Yvancos defiende que todos los textos proponen “una poética, implícita siempre, muchas veces explícita” (Pozuelo Yvancos, 1993: 151-52). Muchas obras, como observaremos, describen las dificultades de la escritura, pero también los escritores muestran a menudo su poética de manera explícita, ya que reflexionan sobre la naturaleza de su escritura y no solo transmiten sus pensamientos deslizándolos en la obra artística, sino que, fruto de su propia experiencia y de la lectura de otros escritores, exponen su concepción teórica en círculos destinados a la crítica literaria.

Uno de los primeros testimonios lo encontramos en *Filosofícula* de Lugones, que como hemos visto, se puede entender como una de las primeras manifestaciones de este género en Hispanoamérica. El escritor modernista define su libro como “modesto y ligero; lo cual, a despecho de las graves palabras, no le impide ser filosófico” (Lugones, 1948: 9). Con esta advertencia, está marcando algunos de los rasgos que serán inherentes a la microficción. La ligereza y modestia de los textos, que parecen provenir de su corta extensión, no serán obstáculo para que se reúnan en ellos importantes tramas, en este caso filosóficas.⁶

Encontramos más tarde las declaraciones de Anderson-Imbert. En este caso, se trata de un escritor que era también crítico, con lo que podemos deducir una conciencia teórica más evidente sobre este asunto. En la antología donde se recogen sus microrrelatos, *Cuentos en miniatura* (1976), reflexiona sobre la brevedad de estos textos y las características que los comparten, entre ellas la libertad y el humor:

⁶ No se puede pasar por alto que también el concepto de filosofía está minusvalorado en el título del libro.

He escrito novelas, novelas cortas y cuentos largos. En esta antología solo recojo algunos de mis cuentos más cortos. No hay duda de que la estructura de un relato extenso permita un mayor despliegue de formas pero aun en el más breve de mis relatos el tema es siempre el mismo: la libertad. Escribo porque al escribir intensifico el sentimiento, ilusorio, de que soy libre. El contraste entre mi aptitud verbal para crearme un mundo propio y mi ignorancia de lo que de veras es el mundo me cosquillea el ánimo. Entonces doy salida a mi buen humor. (Anderson-Imbert, 1976: 3)

En una entrevista con Mempo Giardinelli se percibe la visión negativa con la que tanto el entrevistador como el propio escritor se refieren a este tipo de creaciones:

–En casi todos sus libros aparecen cuentos breves y brevísimos que usted suele llamar “Cuasi cuentos”. Esto me recuerda otras extrañas denominaciones. He conocido escritores que los llamaron “protocuentos” o “pretextos”; Valadés los llama “minicuentos”; para mí son “semicuentos”, y en Estados Unidos hay muchas designaciones, entre ellas la original *four minute fiction* (ficción de cuatro minutos). ¿Qué significan para usted estos textos? ¿Son ejercicios? ¿Son un género menor, una frustración del género?

–No, no (se ríe). Pagés Larraya me decía, burlón: “ché, qué generoso sos. No te costaría nada ampliar esos esquemas narrativos y tendrías entonces cuentos largos, que son más reconocidos que los breves”. *Pero la verdad es que como yo no creo que haya diferencias en la forma y el fondo, sino que son una unidad, creo que los minicuentos nacen así y no se pueden ampliar, como tampoco un cuento largo se podría encoger. El escritor lo que produce son unidades narrativas.* Por otra parte, no soy yo el primero que frecuente este género. De niño, yo leía los poemas en prosa de Baudelaire. (Giardinelli, 1992: 99-100) (El subrayado es nuestro)

Encontramos cierto desprecio hacia este tipo de narración en la actitud del entrevistador, que llega a considerarlos como mero ejercicio, o incluso como un intento frustrado que surge cuando se intenta escribir algo más elevado. Anderson-Imbert en su respuesta expone una de las ideas que va a pervivir entre los escritores de microrrelatos: la creación surge así, y no se puede pretender ni alargarla ni obtenerla de un recorte de un texto mayor. En el final de su respuesta podemos encontrar la vacilación con la que ha sido tratado este género desde los comienzos: coloca en un mismo nivel los poemas en prosa y los microrrelatos.

Ante la posibilidad de definirlo como género por los importantes antecedentes que han tenido este tipo de narraciones –en la entrevista se habla de Jules Renard–, Anderson-Imbert se muestra tajante:

-Es que ni siquiera era un género; eran caprichos. Los autores jugaban con el cuento breve y brevísimo. Ahí están los cuentitos de Don Ramón Gómez de la Serna. En los años de mi formación, él era famoso por esos divertimentos. (Giardinelli, 1992: 100-101)

Observamos que, a pesar de la visión crítica que posee este autor, no considera a los microrrelatos como género, los califica de meros entretenimientos que no llegan a alcanzar la importancia de otros géneros canónicos.⁷

Bioy Casares, en el prólogo de *Guirnalda con amores* (2004),⁸ declara que “[I]o menos presuntuoso, para publicar esta despreocupada miscelánea, sería que yo esperara a estar muerto” (Bioy Casares, 2004: 7). Denomina fragmentos a las composiciones que incluye en este libro, y califica a los lectores que gustan de ellas como “indolentes” y “cansados” (Bioy Casares, 2004: 7). A continuación se apoya en una autoridad, en este caso el doctor Johnson, para postular la idea de que esta será la narrativa del futuro. Bioy percibe que las largas obras quedaron atrás, y que será un género anticuado en unos años; a su manera, él también está realizando una predicción de la literatura del futuro:

Evidentemente, hay que ser harto ambicioso par suponer que nuestras dilatadas narraciones (y otras obras sistemáticas) serán favorecidas por espontáneos lectores del futuro; no quedaremos como un caso aislado, sino como otros ejemplos de alguna escuela: más o menos conscientemente habremos jugado al triángulo francés, a la desmayada sorpresa policial o a la desmayada sorpresa fantástica. Muchos lectores prefieren Boswell y las *Vidas de los poetas* a Raselas; muy pocos, los libros de Leibniz a sus argumentos. (Bioy Casares, 2004: 7-8)

Ni siquiera uno de los más destacados autores de microrrelatos en la Argentina, Marco Denevi, llega a considerar sus creaciones como narraciones plenas y autónomas.

⁷ La propuesta de Pilar Tejero en sus estudios sobre la microficción parece esclarecer el porqué de estas vacilaciones de los escritores y de la crítica en los primeros tiempos a la hora de definir la modalidad textual ante la que se encuentran: “La desorientación teórica que reina con respecto al tema del microrrelato surge debido al miedo que tiene la crítica hispánica a la idea de género, a lo que se considera enmarcar las obras literarias dentro de unas reglas formales; es decir, a una simplificación escolar del concepto. Sin embargo, la teoría literaria que yo defiendo, no entiende el género como un conjunto de normas que regulan la apariencia externa de la obra, sino como la unión de unas circunstancias históricas y culturales que forman un imaginario literario y crean un ideal ético y estético. Así, los escritores, muchas veces involuntariamente, se encuentran adscritos a una estética literaria y escogen un género a través del cual hacen llegar hasta el público su bagaje ideológico, cultural y artístico” (Tejero, 2001: 723).

⁸ La primera edición es de 1959.

De nuevo, en una entrevista con Mempo Giardinelli en el libro citado anteriormente, encontramos la opinión de este autor sobre sus propios textos:

–Quizá su libro más leído y reeditado sea *Falsificaciones*. La estructura es de cuentos pero no sé si usted lo reconoce. ¿Lo escribió con la idea de hacer un libro de cuentos?
–No, no. En realidad, las *Falsificaciones* fueron escritas por tandas: cinco hoy, mañana diez, y así... Ahora, lo que usted dice... Yo creo que cada una puede ser la nuez, la semilla de un cuento. Porque hay algunas que son tan breves. Pero a la vez puedo responder que sí, que quizá en el fondo yo escribí cuentos porque eso quería hacer, pero a veces por pereza, o por modestia, o por miedo, no escribí nunca el cuento original que debí haber escrito, sino las referencias de ese cuento. (Giardinelli, 1992: 116)

Vuelve a aparecer la idea de germen de otras obras más importantes, por lo menos en extensión.⁹ Reconoce que ciertas debilidades son las que le condujeron a escribir de esta manera; si las hubiera vencido, hubiera optado por otro tipo de géneros más “prestigiosos”.

A partir de este momento analizaremos los testimonios de escritores que ejercen su oficio en la actualidad y que consideran al microrrelato de una manera muy diferente a la que acabamos de ver.

Luisa Valenzuela, en la introducción de *Brevs*, propone su propia teoría sobre el nacimiento de esta escritura:

El microrrelato, jugoso, redondo y picante como un rábano recién arrancado de la tierra, parecería ser la forma más actual de la prosa y sin embargo se puede decir que nació en los albores de la literatura, con los cuentos del Decamerón de Boccaccio o con *Las Mil y una noches*. (Valenzuela, 2004: 7)

Sitúa el nacimiento de este género entre las narraciones de dos libros fundamentales de la literatura universal. Para Valenzuela las primeras narraciones tenían como característica común su larga extensión; el hombre las necesitaba para ir

⁹ Podemos hacer un paralelismo entre las reflexiones de Denevi y las que expuso Julio Cortázar en “Algunos aspectos del cuento”: “Todo cuento perdurable es como la semilla donde está durmiendo el árbol gigantesco. Ese árbol crecerá entre nosotros, dará su sombra en nuestra memoria” (en Zavala, 1995: 313). Cortázar consideraba que en el interior del cuento breve se hallaba una carga literaria tan intensa que se prolonga en el lector. Denevi ve la microficción como la forma reducida de algo que él, todavía sin la perspectiva histórica, considera algo menor, pero que provoca el mismo efecto en los receptores.

poco a poco construyendo su propia identidad e ir desarrollando lo que más tarde sería la literatura. Hoy los escritores pueden dinamitar este proceso, que ya no es necesario porque las bases están fijadas y pueden jugar con ellas; las necesidades de los lectores son otras:

Las largas historias pueden llegar a ser algo hipnóticas a veces, calmantes, y nos permiten poner orden y una cierta medida de comprensión en la vida. En cambio el texto superbreve es un disparador, a veces un estimulante del mismo miedo, un acicate para moverse a otro lado, a otro lado más allá de nuestros habituales sistemas de explicarnos lo inexplicable. (Valenzuela, 2004: 8)

Una vez que la autora ha precisado su idea del origen de los microrrelatos, es el momento de descubrir cómo surgieron en su propia literatura:

Empecé a practicar este ágil arte sin saberlo, de muy joven, cuando en Radio Municipal a mediados de los '60 tenía un micro (apócope para microprograma, justamente) que llamé *Cuentículos de magia y otras yerbas*. El concepto de microrrelatos como tal todavía no circulaba entre nosotros, los apodé miniminis y solo me animé a rescatar un par de ellos al publicar mi primer libro de cuentos. (Valenzuela, 2004: 9)

Comprobamos la inconsciencia con la que Valenzuela, como otros autores, se acerca a este género –que ni siquiera tiene nombre– y las diferentes maneras de bautizarlo. Pero esto solo fue el comienzo, la verdadera conciencia del género viene años más tarde, durante la dictadura militar en Argentina, cuando por la urgencia de la partida, la autora tiene que seleccionar no ya qué libros llevarse, sino cuáles son los fragmentos sin los que no puede vivir. Mientras se produce esta selección en su biblioteca, ocurre lo mismo con sus cuadernos; comienzan a aparecer textos brevísimos entre sus hojas:

Entonces armé lo que años después se convertiría en *Libro que no muere*, publicado por la UNAM en México. Ahí le fui tomando el gusto a estos bonsái literarios hoy llamados microrrelatos, y cada tanto me pongo a cultivarlos en serio, sin regarlos por demás para que no crezcan y se conviertan en otros, porque *el microrrelato ideal es el que apenas roza la superficie de una idea y se va*, dejándonos un latido que –con suerte– puede atraer otras vibraciones y alegrarnos el día. (Valenzuela, 2004: 9) (El subrayado es nuestro)

Se llega al pleno conocimiento de lo que se está escribiendo y de las cualidades que debe tener un buen microrrelato. En una entrevista, la autora sigue definiendo las condiciones de este género. Considera la eficacia como una de las principales:

[...] También a veces las microficciones son como piedras tiradas al agua quieta, que van formando círculos concéntricos y se van abriendo como una flor. Con Monterroso, el microrrelato se abrió hasta el infinito; todo el mundo quiere tener su propio dinosaurio. ¿Qué se puede inventar a partir de: “Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba ahí”? ¿Pero quién despertó: el dinosaurio, la persona...? Son pequeños diamantes con muchas facetas. Escribir microficciones es un trabajo entomológico, de vivisección del lenguaje. *Es un tiro a la sien con buena puntería; no podés estar hiriendo piernas o rodillas como la mafia, tenés que matar de un solo golpe.* (Frieria, 2006) (El subrayado es nuestro)

La brevedad del microrrelato presenta sus ventajas e inconvenientes: por una parte permite causar un fuerte impacto al lector que todavía no ha tenido tiempo para levantar la guardia frente al texto que está leyendo; pero, por otra, el texto tiene que ser perfecto, tiene que conseguir en muy pocas palabras el efecto que persigue, si no, siguiendo el símil de Valenzuela, no llegará a dar en la diana y será un golpe fallido.

Ana María Shua, dedica en su último libro de microrrelatos, *Fenónemos de circo* (2011) algunas reflexiones a las características esenciales de los microrrelatos, como la exigencia de una brevedad acordada por los críticos: “Yo misma me hamaco con violencia en las palabras y escucho al lector suspirar con alivio cuando evito por milímetros, en cada envión, ser arrojada fuera del límite de veinticinco líneas que los críticos han establecido para este género” (Shua, 2011: 91).

Eduardo Berti reflexiona sobre este género “lleno de futuro” en un artículo que puede entenderse a la vez como guía para leer su libro de microrrelatos, *La vida imposible* (2002a). En primer lugar sitúa algunos de los precedentes de este género: “Augusto Monterroso, Virgilio Piñera, Julio Torri o J.J. Arreola hasta los más cercanos Bioy Casares, Cortázar, Silvina Ocampo, Marco Denevi o J.R. Wilcock, por citar unos casos” (Berti, 2002b). Aunque parece rechazar la catalogación de estos textos según su

extensión, ya que como él mismo preconiza “[l]a brevedad trasciende los géneros literarios: es una poética y una actitud”, se aventura a poner el límite de los microrrelatos (o hiperbreves, como él los califica) en las 500 palabras.

Ante la denominación que algunos han propuesto para sus microrrelatos, acepta la categoría de *fábulas bonsái* “porque la invención de una historia o de un hecho está en la base de cada relato” (2002b). Por lo tanto, podemos observar de nuevo, en palabras de un escritor, la importancia del principio narrativo como base fundamental del género. A continuación matiza el término fábula, ya que son relatos “sin fines didácticos” en donde están presentes “el placer del juego, la escritura y la imaginación” (2002b).

Un testimonio curioso lo encontramos en la versión que Fabián Vique hizo del decálogo que Horacio Quiroga (en Zavala, 1995: 31-36) realizó para dar consejos a los cuentistas, teñido de ironía y humor. En este caso Vique escribe el “Decálogo del perfecto microficciónista”:

- I. Mófate del maestro.
- II. No creas que haces Literatura. Toma esto como cierto aunque sea cierto.
- III. No te pongas límites. Pero, si tu microficción sobrepasa las 50.000 palabras, piensa que ya es hora de ir buscándole un remate.
- IV. No matarás a tu personaje, es un truco viejo. De todas maneras, si no hay más remedio, asegúrate de que se muera bien muerto. Huye de las resurrecciones y demás continuismos como de la peste.
- V. Debes ignorar hacia dónde va tu historia aun después de haberla acabado.
- VI. Codiciarás la microficción de tu prójimo.
- VII. Sé omnisciente o el malo de la película o, lo más recomendable: las dos cosas al mismo tiempo.
- VIII. Sé orgulloso, pedante, sabelotodo, irónico, fanfarrón.
- IX. Que tu historia solo tenga valor para el pequeño ambiente en el que se mueven tú, Dios y otros colegas.
- X. Ten presente que nada hay tan previsible como un final imprevisible.
- XI. Excédete, siempre excédete un poquito. (Vique, 2010)

A pesar de la presencia constante del humor en el texto se pueden extraer varias reflexiones que muestran el grado de interés de los escritores por algunos aspectos

técnicos que también han preocupado a la crítica, o el desdén que provocan otros problemas rápidamente solucionados. Vique ofrece una visión más libre y práctica, en la que no hay temor a constreñirse a argumentos teóricos, pero que muestra la preocupación por esta manifestación que se crea y se analiza casi simultáneamente. El primer mandamiento revela una actitud que estará presente en una parte de nuestro corpus; no se trata, según nuestro análisis, de “mofarse”, sino de perder el respeto reverencial hacia el pasado y permitirse un acercamiento más directo a las obras anteriores que podrán verse modificadas de principio a fin. El segundo precepto plantea un problema que ha hecho correr ríos de tinta a los críticos al tratar de delimitar el número de palabras, de líneas o incluso de caracteres que tiene que tener una microficción; sin embargo, parece que los escritores no se encuentran encorsetados por estas restricciones siempre que prevalezca el sentido común. Nos interesan también los principios quinto y décimo porque tratan otro tema principal para conseguir el efecto que atrapa a los lectores: el final sorprendente. Es un aspecto que Vique parece tener muy presente –y la mayoría de los cuentistas desde Poe– y defiende también el desenlace inacabado incluso para él mismo, y advierte a los que quieran escribir microficciones del peligro de intentar buscar la sorpresa al final como única apuesta de su texto. La lectura de microrrelatos ya nos ha acostumbrado a la imprevisibilidad y cada vez es más difícil para los escritores sorprender con un buen colofón. El sexto mandamiento recomienda a los principiantes de manera implícita la lectura de literatura universal; de nuestro corpus se puede extraer el gran bagaje literario que tienen los microrrelatistas, necesario no solo para aludir, parodiar u homenajear a otras obras, sino para saber condensar y recoger la información estrictamente necesaria que sintetiza sus características. Para acabar con la parodia de la lista de recomendaciones, Vique decide

añadir un último mandamiento con lo que se pierde la coherencia numérica que exige el título y se vuelve a obtener un final sorprendente tan propio del género que practica.

En el Congreso Internacional de Microficción organizado por Irene Andrés-Suárez en la Universidad de Neuchâtel (2008), se les pidió a los escritores que intervinieron una breve reflexión sobre el género. Hemos seleccionado las opiniones más interesantes de los escritores argentinos que participaron, pero también añadiremos las de otros escritores hispanoamericanos o españoles que se sumaron a esta propuesta por la pertinencia de sus pensamientos.

El argentino Raúl Brasca se centra en un aspecto que se relaciona de manera directa con nuestra hipótesis de trabajo. Es autor de varios volúmenes de microrrelatos y ha realizado varias antologías de microficción en cuyo interior se pueden encontrar fragmentos extraídos de novelas, cuentos... producciones alejadas de la brevedad microficcional. El escritor justifica sus elecciones como antólogo:

Privar de contexto a un párrafo y darle un título (no) es nuevo: ya estaba en el texto como posibilidad y, acaso, también estaba previsto. *Recortar es descubrir la diferente luz que puede irradiar un fragmento respecto del mismo texto incluido en su totalidad.* No cualquier fragmento es susceptible de ser convertido en microficción. (Brasca en Andrés-Suárez, 2008: 498) (El subrayado es nuestro)

Sobre la abundante carga metaficcional que se encuentra en el género, defiende la posibilidad de seguir reescribiendo obras anteriores apoyándose en argumentos de autoridad:

¿Plagio? Opino que no, porque *el autor sitúa la historia dentro de otra historia, el Quijote, y al hacerlo le abre un universo de sentido que antes no tenía.* El procedimiento de reescribir piezas anónimas también fue usado, y más de una vez, por Jean Cocteau. (Brasca en Andrés-Suárez, 2008: 502) (El subrayado es nuestro)

Y para acabar señala una característica que a su juicio se ha convertido inseparable de este género, la multiplicidad:

En efecto, hay mayor abundancia relativa en la microficción (respecto de otros géneros) de temas que implican duplicidad o multiplicidad: las versiones de un mismo suceso, la duplicidad de identidades, los mundos paralelos que se intersecan, la repetición circular, la repetición sucesiva, etc. También contienen duplicidad las cualidades que los investigadores han señalado como características del género: humor, ironía, carácter proteico. (Brasca en Andrés-Suárez, 2008: 504)

Los rasgos que señala son también habituales en la escritura posmoderna e incluso en Borges, que es un referente para los escritores de microrrelatos, pero en el corpus que hemos señalado, la multiplicidad adquiere un carácter omnipresente ya que encontramos diversas versiones de una misma obra.¹⁰ La microficción se convierte en un espejo que ofrece una trastocada versión de la obra que se examina, pero también aparece la figura del doble, la realidad que oculta otra cara paralela que interfiere en el transcurso de la primera... Parece que lo unívoco no tiene cabida en este género que está abierto siempre a la reelaboración y a la actualización.

El iconoclasta escritor venezolano Luis Britto ofrece también en estas jornadas su particular visión en “Los géneros leves”. Una serie de frases breves, a modo casi de aforismos, le sirven para dibujar su visión y defensa de este género. Para él, el momento literario en el que estamos es una consecuencia lógica de la premura y la necesidad de tiempo que con el transcurso de la civilización se va acentuado:

Aceleramos del drama katakali cuya representación tarda tres días, a la tragedia griega que dura una noche, a las cinco horas de la ópera, la hora y media de la película, a los veinte minutos de la teleserie, a los cinco minutos del videoclip, a los veinte segundos de la cuña al segundo del minicuento. (Britto en Andrés-Suárez, 2008: 513)

Unida a esta celeridad se encuentra otra reflexión en la que actualiza la filosofía de la composición de Poe en la que proponía para el cuento la ley del efecto que se consigue en el lector si la lectura se acaba en un único acto donde la realidad no

¹⁰ El microrrelato aparece tanto en Argentina como en Cuba como un nuevo género que representa las características del tiempo histórico en el que surge. La posmodernidad cambia la visión de los críticos y escritores sobre el alcance y el objetivo de la literatura: “Lyotard manifiesta su incredulidad ante los metarrelatos, esto es, su descreimiento de las grandes narrativas que aspiran a dar una visión global de la realidad. Frente a esas historias, totalizantes y con vocación universalista, cabría situar el afán por lo pequeño, por lo particular, característico de la condición posmoderna. Así, a las pretendidas unicidad y totalidad de la modernidad contraponen la pluralidad y multiplicidad del discurso posmoderno, la fragmentación, la pérdida de la unicidad original. En ese contexto, en el que surgen pequeños relatos (parciales, particulares) en los que predomina el juego lingüístico, los metarrelatos legitimadores carecen ya de eficacia” (Quesada Gómez, 2009: 64).

interfiera.¹¹ Todos los ingredientes del relato deben apuntar desde las primeras líneas a la consecución de ese efecto. Si Poe hablaba del tiempo (debe poder leerse de una sentada) o las sesiones necesarias para la lectura, Britto alude al espacio y al límite que aguanta el cuerpo en diferentes lugares de lectura: “No resiste el cuerpo lectura más extensa que la superficie en que se apoya: una página parado, cuatro sentado, acostado treinta” (Britto en Andrés-Suárez, 2008: 514).

De nuevo se aprecia en estas reflexiones de los escritores una coincidencia con los críticos, que no sabemos si ya era una preocupación anterior o ha sido motivo de reflexión al observar los derroteros de los teóricos. Britto señala la exigencia de un tipo de lector adecuado para estas obras: “El minicuento nace del amorío entre narrador activo y lector interactivo” (Britto en Andrés-Suárez, 2008: 515), y su postura frente a la extensión que él prefiere obviar para centrarse en su contrario: “La verdad de la microficción y la del verso no está en el conteo de sílabas, sino en la intensidad con que cada una nos hiere” (Britto en Andrés-Suárez, 2008: 516). Para acabar confiesa: “Ocurrirá el Apocalipsis el día que Dios descubra el secreto del minicuento” (517). Para este autor el apogeo que está viviendo este género hoy en día se debe a factores que no pueden ser explicados en teorías sino que afectan a algo menos calculado y que se activa en cada nueva lectura.

El escritor español Juan Pedro Aparicio reflexiona sobre la indeterminación en la terminología que todavía está girando en torno al género y discrepa de la opción predominante:

Microrrelato presenta el inconveniente en lo diminuto, en lo que hay que ver con ayuda de un microscopio.

¹¹ Poe marcaba el límite en unos 108 versos, ya que tomó como ejemplo para desarrollar esta filosofía su poema “El cuervo”.

Si estamos de acuerdo en que los relatos [...] tienen su propia naturaleza, que los distingue de la novela y del cuento por algo más que el tamaño, estas denominaciones no sirven. (Aparicio en Andrés-Suárez, 2008: 493) (El subrayado es nuestro)

Prefiere un nuevo término emparentado con la ciencia, otra disciplina alejada de la literatura donde la exactitud es un requisito fundamental:

Cuántico es palabra simple y, aunque tiene también ese componente, imposible de eludir, de lo microscópico, o incluso de lo más pequeño que lo microscópico, tiene el valor significativo de referirse a un orden distinto de la física convencional, uno gobernado por leyes distintas, y eso creo yo que le ocurre al microrrelato, o perdón, al cuántico, que está gobernado por leyes distintas de las que gobiernan las otras formas de la literatura. (Aparicio en Andrés-Suárez, 2008: 494)

Luis Mateo Díez vuelve a ser recurrente en aspectos como la independencia del microrrelato. No se trata de un recorte, ni de una idea a la que se le detiene su crecimiento sino que “un microrrelato no es el proyecto de un cuento [...]” (Díez en Andrés-Suárez, 2008: 531). Destaca también como característica inmanente del género la intensidad: “Un microrrelato debe tener en sí mismo la identidad narrativa de tal: se trata de un relato en el límite de la extensión, de intenso poder expresivo, en tanto en cuanto su límite requiere un punto especial de intensidad” (532). Reutiliza también la metáfora de Cortázar sobre el gran poder evocador del cuento que se encuentra contenido en una semilla; los microrrelatos siguen igualmente su proceso de maduración en el lector, en cuya memoria se asientan:

[...] todo buen microrrelato contiene una suerte de semilla que crece sin remisión en la sensibilidad del lector, también con frecuencia en su memoria, de tal manera que algunas de esas piezas narrativas perviven y se enriquecen en el ánimo de quien las leyó e hizo suyas. (Díez en Andrés-Suárez, 2008: 533) (El subrayado es nuestro)

Otro venezolano, Gabriel Jiménez Emán, expone su teoría por la cual el género tiene tanto éxito: no se basa en su brevedad, que coincide con lo acelerado de los tiempos, sino que se debe a que el microrrelato se ha convertido en un género imperialista que se muestra permeable a otras composiciones literarias en cuyo seno parecen encajar:

Ahora advierto que el microrrelato tiene un auge enorme, que se le ha dado un gran reconocimiento, y esto es algo insólito, realmente. No es porque sean cortos y ahora la

gente sea más perezosa para leer, *sino porque el cuento breve es un género que se ha apoderado de todo: de la crónica, de la novela, de la fábula, del poema, de la noticia y de la glosa, del cuento popular y del cuento literario; hace parodias permanentes, recoge el humor popular, el chisme, el chiste; pero también la tragedia, el dolor, la chispa cotidiana, el humor* –que es nuestra mejor arma, porque es la espuela de la imaginación, como dijo Octavio Paz– para introducirnos en el corazón y el caos de las ciudades e investigar el insomnio, la amargura, la soledad y el amor, y reconcentrarlos en un remolino del cual formamos todos parte, sin que lo sepamos conscientemente. (Jiménez Emán en Andrés-Suárez, 2008: 545) (El subrayado es nuestro)

La española Julia Otxoa defiende el género ante las críticas o sospechas que genera y postula una visión más global de las artes donde no haya compartimentos que delimiten el fluir de las obras:

Se trataría, en suma, de la aceptación de lo innegable: toda disciplina intelectual que no tenga en cuenta la esencia de la mutabilidad y discontinuidad del ser en todas sus manifestaciones estará cada vez más alejada de cualquier intento de ontología de las cosas. (Otxoa en Andrés-Suárez, 2008: 560)

Como escritora explica cuáles son las ventajas que le proporciona este género; la primera de ellas es un cambio de perspectiva de la narración, el escritor también se convierte en lector y su lectura particular de la realidad será la que plasme por escrito: “[...] nos encontramos con el escritor como lector de la realidad, que transforma constantemente su visión de las cosas” (Otxoa en Andrés-Suárez, 2008: 565). Además, este género le proporciona “la posibilidad de un espacio literario abierto, lúdico, en el que se puede utilizar la ironía, el misterio, el juego intelectual, literario y lingüístico como ingredientes esenciales en la estructura narrativa [...] clara y concisa” (566).

Participan también en este congreso dos de las escritoras argentinas que más peso van a tener en nuestro trabajo: Ana María Shua y Luisa Valenzuela, quizá por haber desarrollado gran parte de su trayectoria en la escritura de este género y por su país de origen, uno de los más destacados en el género, sus exposiciones aluden a conceptos más técnicos. Comparan su literatura breve con la de otros países y con otros géneros, o buscan sus orígenes. Por ejemplo, Shua habla de la extensión como un criterio relativo ya que la literatura anglosajona no comparte la tendencia en Hispanoamérica:

Menos de una cuartilla es la condición que se les impone en América Latina. Los anglosajones se extienden hasta tres veces más. Frederick Brown, autor de algunos de los cuentos más breves y perfectos del idioma inglés, llamaba a esas ficciones *SSS: Super-Short-Stories*. Se los denomina también, allá en el norte, ficciones súbitas, flashes o estallidos. Entre nosotros son cuentos brevísimos, minificciones, minicuentos, microrrelatos. (Shua en Andrés-Suárez, 2008: 581)

Considera el microrrelato como un espacio geográfico con fronteras con múltiples formas literarias: “[...] los límites geográficos del género son: al norte, el poema en prosa; al sur, el chiste; al este, el cuento corto; al oeste, el vasto país de los aforismos, reflexiones, sentencias morales” (581). El género, como ya hemos visto en las opiniones de algunos críticos, muestra características que lo hacen muy difícil de delimitar, lo califican de proteico (Rojo, 1996a) o fractal (Zavala, 2004), al igual que Shua que advierte esa cualidad que como artista le permite cruzar fronteras hacia una u otra dirección sin tener que constreñirse a un único espacio. También se atreve a marcar los antecedentes:

Su origen se puede rastrear a través del cuento popular. Nacidos en la oralidad, ya eran adultos cuando empezaron a registrarse por escrito. Con la invención de la imprenta, lo primero que se publica después de la *Biblia* son colecciones de cuentos breves o brevísimos: parábolas, fábulas, cuentos de pícaros, de tontos, enxiemplos y otros vestigios. (Shua en Andrés-Suárez, 2008: 581)

La convicción de que se halla ante un género la lleva a determinar algunos de los temas o subgéneros en los que se divide:

[...] lo fantástico, el realismo, la ciencia ficción, el policial, etc. Sin embargo las minificciones tienden en su mayor parte al género fantástico. En parte porque se le exige provocar algún tipo de sorpresa estética, temática o de contenido, ya que el sutil desarrollo de climas o personajes son casi imposibles en menos de treinta líneas [...] (581-82)

Sus microrrelatos también tienen una importante carga fantástica, así que a la vez que teoriza sobre el género también da pistas para la interpretación de su propia obra. Cita *Cuentos breves y extraordinarios* (1993) que Borges realizó con Bioy Casares como una de las primeras que mostró la magia del relato breve:¹²

Hay cuentos brevísimos por aquí y por allá, en los textos más insospechables, que aparecen como incrustaciones en otros géneros: para un buen cirujano es posible, es

¹² La primera edición apareció en 1953.

lícito extraerlos con habilidad y apropiarse de ellos. En los cuentos breves y extraordinarios Borges y Bioy Casares llevan a su máxima expresión este juego de descubrimientos, combinando sabiamente una recreación de fragmentos pertenecientes a otros textos con la varia silva de su propia invención. (Shua en Andrés-Suárez, 2008: 582)

Rescatamos una idea que se enlaza directamente con el tipo de microrrelatos que estamos analizando. En su discurso se refiere al componente de originalidad que hay en los textos; cabría añadir sobre todo en los metaficciones: “Lo que se crea: nada, prácticamente nada. Una construcción a partir de los viejos materiales de siempre, en base a [*sic*] estructuras predeterminadas por la tradición. Los bloques de un templo pagano en la edificación de una iglesia” (Shua en Andrés-Suárez, 2008: 584).

Los textos que remiten a otras obras anteriores aprovechan el material precedente, pero, como señala Shua en su metáfora, la construcción, el resultado final que se obtiene ha cambiado sus intenciones. Para acabar su intervención nos remite al texto que abre *Botánica del caos* (2009) para conocer su poética del género.¹³ En él reflexiona sobre la pérdida del paraíso que supone aceptar las leyes y las convenciones sociales de nuestra sociedad. Según ellos, a partir de ese momento, el lenguaje se carga de una capa que no muestra la verdad. La única forma de acceder a ella será gracias al lenguaje poético: “La poesía usa la palabra para cruzar el cerco: se clava en la corteza de palabras abriendo heridas que permiten entrever el caos como un magma rojizo” (Shua, 2009: 487). Las microficciones se introducen en esa sustancia y consiguen llegar a los dos mundos: “[...] su tallo, sus hojas, crecen en este mundo, que es también el Otro” (487).

La última escritora que aporta su visión en la recopilación de ensayos que estamos recorriendo es Luisa Valenzuela, cuya visión sobre el género en *Brevs* ya

¹³ Utilizamos para el análisis la antología *Cazadores de letras* (2009) donde se incluye ese libro, aunque la primera edición de la obra es del año 2000.

habíamos examinado. Comparte planteamientos con sus compañeros, aunque ella sí tiene clara la denominación de los textos que escribe:

Puesto que hay tantas formas de nombrarlos –hablo de las posibilidades de cambio, de su diversidad– yo opto por llamarlos microrrelatos. *La palabra relatos me parece más flexible que cuentos y menos laxa que ficción. Y me gusta más micro que mini, pero se trata de una elección absolutamente personal* y tiene que ver con eso que solía llamarse el valor connotativo. (Valenzuela en Andrés-Suárez, 2008: 591) (El subrayado es nuestro)

La teoría de Julio Cortázar sobre el cuento se parece a la que ella elige para el microrrelato por tener un referente común. Pero no se limita a utilizarla para mostrar el poder evocador del cuento y del microrrelato sino que la adapta y la continúa:

Cortázar decía que la novela era el árbol y el cuento la bellota que contenía en su redondez todo el árbol condensado, la insinuación del árbol, su semilla. Bajo este punto de vista [*sic*] podríamos decir que el microrrelato es la espora, que es, María Moliner *dixit*: la “célula reproductora, generalmente unicelular, capaz de originar un organismo nuevo sin tener que fusionarse con otra célula”. (Valenzuela en Andrés-Suárez, 2008: 591)

Valenzuela va más allá en la metáfora y minimiza todavía la imagen de la comparación que se adapta a las proporciones del término real. Como elementos fundamentales del género subraya dos, que están relacionados con el lector. Uno afecta a la relación que se establece con él: “Y empieza a nacer la complicidad. Esta es la palabra. Creo que el mayor atractivo del microrrelato es esta *complicidad* que se establece entre el texto y el lector. Algo que supera de lejos a quien lo escribió” (593), y el otro a las especiales condiciones que deben tener los lectores para poder disfrutar de estos textos y que también se convierten en vitales para conseguir la relación anterior: “Pero haber leído tanto es quizá una condición indispensable para aventurarse por las aguas del microrrelato, escuetos charcos en los cuales se espera encontrar insondables abismos” (Valenzuela en Andrés-Suárez, 2008: 599). La otra característica no es inédita, pero nos sirve para acercarnos al pensamiento literario de estos escritores que encuentran en el microrrelato un espacio más libre en el que poder combinar los rasgos

de diferentes formas artísticas: “Se trata de un verdadero holograma de los géneros literarios en su conjunto, porque es solo un trocito mínimo pero los contiene a todos. O al menos a sus simulacros. Hay retazos de estos que rozan el haiku, el poema o el epigrama o la greguería” (Valenzuela en Andrés-Suárez, 2008:597).

La propuesta de la organizadora del congreso, Irene Andrés-Suárez, resulta de gran interés para los críticos y aficionados al género, ya que nos permite conocer de primera mano la concepción de algunos de los microrrelatistas más prestigiosos del género. En sus intervenciones se observa que no hay un interés teórico, sino cierta preocupación por la inestabilidad en la que todavía se encuentra la microficción en cuanto a su definición, su extensión, entre otros aspectos. Su experiencia personal sirve para corroborar algunas de las características que los críticos han utilizado para caracterizar este género: coinciden en la importancia de enfrentarse a un lector no solo dispuesto a establecer una relación de complicidad con el texto y el escritor, sino que también tiene que ser competente (Eco, 1979) para establecer las conexiones y relaciones que van a surgir durante su lectura; también es recurrente la referencia a la *intensidad* de los textos: para ello utilizan el recuerdo de la teoría del cuento de otro escritor, Julio Cortázar, como base para ejemplificar que lo perdurable no tiene nada que ver con la cantidad de líneas de una obra.

Llama la atención la escasez de testimonios de escritores cubanos en los que se ofrezca una reflexión artística o teórica sobre el género. Por ello hemos decidido otorgar un espacio de análisis más amplio a un autor cubano que sí ha especulado sobre estos relatos, además de ser uno de los escritores de microrrelatos más prolíficos de la isla:

Francisco Garzón Céspedes.¹⁴ En su artículo “Sobre teoría y técnica del cuento y del cuento hiperbreve, notas y conceptos: Del cuento al género del cuento relámpago” (2006), Garzón apunta la tesis de que la microficción –o cualquier otro nombre que se proponga– conforma por sí sola un género independiente del cuento, caracterizado principalmente por la “vertiginosidad, unidad y sistema”. El primer problema que se plantea el escritor como tal es el de la denominación: comienza el artículo con la duda de cómo denominar estos textos y nos muestra algunos ejemplos de su propia terminología:

Hasta ahora, y sin más, he denominado a los cuentos brevísimos o muy breves, he denominado a estas fabulaciones o ficciones hiperbreves centradas en uno o varios personajes, en un tema y en un efecto, pero extremadamente súbitas de una o pocas más líneas, bien sean de la oralidad narradora artística o de la literatura narrativa: “cuentos instantáneos”, posiblemente coincidiendo en ello con otros escritores e investigadores. Pero, sobre todo, también he denominado a los hiperbreves, nombrados por muchos “minicuentos”: “cuentos relámpagos”. (Garzón Céspedes, 2006)

De entre todas las posibles denominaciones, la que prefiere Garzón Céspedes es la de “cuentos relámpagos”. Quizá podamos relacionarla con un popular cuento zen – que comparte con el género de la microficción algunas características, como la brevedad pero también la fuerte carga significativa–: “El filósofo, el místico y la tormenta” de Osho. La enseñanza final del cuento es la siguiente: “Si me miras a mí, perderás tu oportunidad, porque el relámpago no se volverá a repetir. Solo dura un momento, y los momentos en los que la eternidad penetra en el tiempo son muy escasos; son como relámpagos”.

La microficción actúa de la misma manera: exige la atención completa y constante, cualquier descuido lo puede apartar del texto y, por lo tanto, hacerle perder la concentración necesaria para la comprensión del relato. Se habla del deslumbramiento que producen los relámpagos, que también comparten los lectores del género,

¹⁴ Nacido en Cuba en 1947, desde la década de los ochenta ha residido en diversos países, y desde 1996 en España. Ha publicado treinta y dos libros de ficción o periodismo o investigación teatral, literaria o sobre teoría y técnica de la oralidad narradora artística.

normalmente en la última línea del texto. El fogonazo llega y entonces el lector, todavía aturdido, tiene que intentar buscar el camino correcto que dé sentido a lo que acaba de leer.

Otro de los aspectos interesantes que aparecen en esta primera parte del artículo es el momento de descubrimiento de este género. Garzón Céspedes lo ubica con bastante exactitud en la segunda mitad de los años sesenta, y es importante remarcar que llegó a partir de otro género: el de la poesía visual o experimental, “que, por entonces, se inscribía en el movimiento internacional denominado ‘novísima poesía’” (2006). Defiende la llegada a un género a partir de otro; este elemento es fundamental para entender el grado de fusión que tienen algunos microrrelatos con otras manifestaciones (teatro, crítica, poesía). Los rasgos de la poesía van a permitir pasar a este escritor cubano de un género a otro y aprovechar algunas herramientas del primero para sin duda, transferírselas al segundo.

El momento definitivo en la consolidación del microrrelato para este autor se produce en la segunda mitad de la década de los setenta, cuando escribió los textos narrativos breves e hiperbreves de *Amor donde sorprenden gaviotas* (1980). Sin embargo, advierte que la colección completa, integrada por cuarenta textos, apareció en 1995 como una de las dos partes del libro *Cuentos para aprender a contar* –la otra: *Cuentos del narrador oral escénico*–. Garzón se atreve a definir qué es la microficción una vez que ha marcado el inicio de su producción:

Los cuentos brevísimos, hallazgos dentro de un género con el que he trabajado por décadas, son fabulaciones o ficciones, narradoras (si se trata de la oralidad) o narrativas (si se trata de la literatura), de extrema síntesis que “metafóricamente” recrean la realidad. Esta recreación de la realidad la realizan los cuentos hiperbreves, como es lógico y como el cuento todo, desde la subjetividad. (Garzón Céspedes, 2006) (El subrayado es nuestro)

En esta declaración advertimos que Garzón califica estos nuevos textos como parte de otro género más consolidado, el cuento. También hace una distinción propia de

su manera de comprender el arte de la narración: diferencia entre la posibilidad de encontrarnos estos textos de forma oral o escrita. Garzón Céspedes cada vez dedica más espacio e importancia a la narración oral; así se puede comprobar por el esfuerzo y energía que dedica a la Cátedra Iberoamericana Itinerante de Narración Oral Escénica. Pero queremos volver a la primera tesis que se lanza en esta definición: los textos brevísimos forman parte de una estructura mayor, la del cuento. El posicionamiento del autor en la polémica sobre si estamos ante un género o un subgénero parecía clara, pero si seguimos leyendo encontramos unas páginas después en las que adopta ya otro término para denominar este tipo de composiciones literarias: “hiperbreves”, y da algunas razones que nos hacen entender que Garzón Céspedes definitivamente reconoce a la microficción como un género independiente:

Los denominados cuentos hiperbreves inventan una historia dentro de límites de concisión extrema, o la inventan fragmentariamente por la vía de entregar desde la concreción, y desde la sugerencia y la invitación implícita a continuarla, el germen o esbozo de una historia de desarrollo infinito.

Los hiperbreves pueden o no cumplir con la estructura ideal de los cuentos: Esa de comienzo, nudo o conflicto, clímax y desenlace. Y pueden o no cumplir con otros requerimientos del género cuento. (Garzón Céspedes, 2006)

Hallamos aquí la razón para diferenciar un género de otro: parece que los hiperbreves tienen suficiente autonomía como para poder seguir funcionando incluso si no cumplen con los requisitos o las expectativas que se espera del género cuento. Por lo tanto, si no es necesario que se adapten a la definición de ese género, no se encuentran circunscritos a él y así podemos llegar a la conclusión de que conforman un género independiente.

En páginas posteriores, Francisco Garzón Céspedes todavía suma más criterios para defender este género que ha recibido desde su nacimiento demasiadas críticas, que en muchas ocasiones solo buscan rebajar su *status* para no poner en peligro la categoría de otros. Una de esas críticas viene de algunos especialistas que señalan que no se trata

de un género nuevo, ya que sus bases se encuentran en prácticas literarias muy antiguas.

Pero, como demuestra Garzón Céspedes, no es algo exclusivo de la microficción:

No olvidar que los cuentos tuvieron su origen en las conversaciones interpersonales.
No olvidar que los cuentos surgieron de inicio dentro de las conversaciones como una apertura hacia fórmulas, anecdóticas o no, de mayor interés, como mayor capacidad para atraer la atención del interlocutor o interlocutores, incentivarla por medio de la expectación, mantenerla y hacerla crecer.
No olvidar que los cuentos tienen como cuerpo esencial de su eje único a los sucesos. Y que un suceso es la menor unidad de acción de una historia.
No olvidar que son los sucesos los que conforman el cuento, y son los sucesos con los que, esa unidad que es el cuento, avanza progresiva y centradamente hacia el clímax o suceso más alto o más impactante o más intenso. (Garzón Céspedes, 2006)

No hay que pensar que la teoría de Garzón Céspedes sea incorrecta por haber encontrado *a priori* ideas contrapuestas. El escritor afirma que coexisten dos tipos de textos: los que llama “cuentos brevísimos o muy breves”, son los que comparten las características del cuento, simplemente más cortos de lo estipulado, y luego los “cuentos instantáneos o relámpagos” que pueden o no cumplir con las exigencias de los cuentos porque pertenecen a otra categoría genérica:

Pero de lo que podría tratarse entonces, si aceptáramos que esta de las evocaciones y asociaciones incommensurables es la diferencia esencial entre el brevísimo y el cuento breve, que esta es más la diferencia que la de la extrema brevedad de los brevísimos; de lo que podría tratarse entonces, he estado concluyendo, sería quizás de que eso llamado cuento brevísimo o muy breve, no es lo mismo que eso que podría yo denominar cuento instantáneo o relámpago, y que mientras unos se atienen en formato pequeño a las características básicas del género cuento, otros podrían no pertenecer a ese género estructural, sino ser un género en sí. (Garzón Céspedes, 2006)

Para finalizar con el análisis de la teoría propuesta por el escritor cubano nos centraremos en un aspecto interesante que cree inherente a esta nueva manera de escribir: la apertura. Según Garzón Céspedes se trata de textos abiertos que permiten ser continuados o ser interpretados como el origen de otro nuevo texto.¹⁵ Los microrrelatos que nos interesan continúan otras historias ya célebres, pero a su vez, invitan al lector a

¹⁵ Algo similar a lo que propone Italo Calvino en *Seis propuestas para el próximo milenio* (2000), aunque desarrollaremos la visión del escritor italiano más adelante.

prolongarla o a crear una nueva. Para Garzón Céspedes, este tipo de literatura, incita a la participación y a la creación: ¹⁶

Desde mi óptica, un hiperbreve que narra es a la par, como obra de arte, una unidad indivisible y perfecta, y, contradictoriamente, es también un sistema. Un sistema capaz de permitir la creación de nuevos sistemas. Un sistema tan capaz de provocar disímiles interpretaciones y desciframientos, como de incitar a la creación, es decir, como capaz de permitir el ser modulado para servir como punto de origen para la creación de nuevas unidades narradoras o narrativas indivisibles y perfectas. (Garzón Céspedes, 2006)

A Garzón Céspedes parecía no importarle demasiado el problema de la terminología, pero con esa separación que realiza, quizá de manera involuntaria, ha quedado clara cuál es su visión ante este género literario. Diferencia entre los textos que pertenecen a la categoría tradicional del cuento, que son más cortos que lo que normalmente se espera de ellos, y los hiperbreves o cuentos relámpagos, que son textos con características propias, diferenciadas de los cuentos tradicionales cuyo principal rasgo es la brevedad y la relación que establecen con el lector.

Como hemos visto, los microrrelatos siempre han provocado la reflexión de los escritores. En el comienzo, no eran conscientes de que se hallaban ante un nuevo género, y consideraban estos textos como meros ejercicios de estilo, ideas frustradas que no llegaron a convertirse en algo mayor. Algunos tratan de ubicarlo en la historia literaria y encuentran como manifestaciones más próximas los fragmentos o los poemas en prosa. Aunque estas consideraciones no llegan a valorar la importancia de los microrrelatos, nos son útiles para comprender la evolución de una forma desde sus comienzos hasta su aceptación en el mundo literario. Son valiosas porque nos permiten

¹⁶ Encontramos semejanzas entre la microficción y la hiperficción. Internet permite publicar la obra de una manera más libre, tanto desde el punto de vista editorial como artístico, y Garzón Céspedes es un ejemplo en la difusión de su obra en el espacio virtual: “De hecho, en estos momentos los escritores que anteponen la lectura a los derechos de autor tienen más fácil editar o autoeditarse en la red que transitar por los canales tradicionales. Los más interesados en adquirir valor profesional pueden someterse a una página web consolidada de carácter literario o académico o, de un modo más audaz, pueden establecer agencias de revisión, índices, o ‘sellos de aprobación’ para evaluar trabajos autoeditados. De este modo, varios modelos de pago electrónico podrían merecer una pequeña compensación económica. Este razonamiento lo aplico tanto a los escritores tradicionales como a aquellos cuyo trabajo cibertextual no puede ser reproducido en papel” (Vilariño Picos y Abuín González, 2006: 164).

comprender cómo algunas de las características que hoy los críticos asumen como inherentes al microrrelato, siempre han estado presentes, y así lo percibían los autores: la brevedad, la importancia de la palabra exacta, su relación con la poesía, la concisión, la densidad, entre otros.

Un rasgo que Currie ha apuntado como una posible causa de la gran cantidad de textos metaficcionales es la relación bidireccional que se establece entre los campos de la crítica y la creación:

A simple explanation of this inseparability would be that the roles of writer and critic are often fulfilled by the same person. On the other hand, novelists often depend financially or intellectually on employment as critics, so that the writers of fiction are also, for example, the reviewers who assess fiction for newspaper readers. On the other hand, and perhaps more importantly for metafiction, academic literary critics have been increasingly successful as novelists, leading to a high level of critical awareness withing their fictional productions. (Currie, 1995: 3)

En nuestro corpus encontramos ejemplos de lo que se acaba de citar: hoy en día muchos escritores dedican parte de su tiempo a la labor crítica en revistas especializadas o dirigidas a un público mayor –dependiendo de su nivel de fama–. No es extraño encontrar artículos críticos de Eduardo Berti, por ejemplo, o conocemos libros de crítica fundamentales redactados por autores canónicos de la literatura argentina como Anderson-Imbert. Tampoco falta en nuestro trabajo la presencia de David Lagmanovich, respetado profesor universitario en Argentina, que también se atrevió a hacer sus incursiones en el mundo de la microficción. Esta explicación no solo nos sirve para justificar la importante presencia de los temas metaficcionales, sino que también sirven para explicar el interés de los propios escritores por crear una poética tanto explícita como implícita del género, ya que están acostumbrados a los rudimentos del oficio.

Los testimonios de escritores actuales postulan sus opiniones con la seguridad de encontrarse ante una nueva forma narrativa que se adapta a las necesidades del lector actual. Desde esta nueva perspectiva, lucubran sobre su origen, apuntan los nombres de los “padres” fundadores en Hispanoamérica, y siguen reflexionando sobre este género, que continúa todavía sin definirse completamente.

1.3. El género del próximo milenio

En el célebre libro de Italo Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio* (2000), donde se recogen las conferencias incompletas que pensaba dictar en la Universidad de Harvard, el autor italiano señala cuáles serán, a su juicio, las propiedades de la literatura de este milenio en el que nos encontramos. A pesar de que quedaron inconclusas, su lectura nos puede ayudar a comprender la importancia del género de los microrrelatos en la actualidad. De algún modo, las palabras de Calvino se convierten en proféticas para avisarnos de la irremediable preponderancia de estas creaciones en el siglo XXI.¹⁷

Las cinco conferencias que aparecen completas en el libro se definen por el tema que tratan y son los siguientes: levedad, rapidez, exactitud, visibilidad y multiplicidad. En un primer vistazo, se podría pensar que son características que vendrían a la mente de un lector de microrrelatos si se le pidiera que definiera estos textos. Para concluir

¹⁷ Otros autores, como Calabrese, en su ensayo *La era neobarroca* introduce una línea de lectura que habrá de interesarnos: “[...] los artistas contemporáneos proceden por fabricación de obras-detalle o de obras-fragmento. En fin, las nuevas tecnologías nos proponen hoy renovadas maneras de entender el detalle y el fragmento, sobre todo en el interior de las comunicaciones de masa. En conclusión: observar el (o los) criterio (-s) de pertinencia según los cuales se actúa por detalles o por fragmentos, puede decirnos algo sobre cierto gusto de época al construir estrategias textuales, sea de género descriptivo, como de género creativo. El primer criterio de pertinencia sobre el que se funda la noción de divisibilidad de una obra o de un objeto cualquiera y que está presupuesto por la posibilidad misma de nombrar algo como detalle o fragmento, está constituido por la diferencia entre al menos dos tipos de divisibilidad: el corte o la ruptura” (Calabrese, 1989: 85-86).

este repaso teórico vamos a ir desgranando poco a poco el contenido de cada una de estas conferencias para relacionarlo con el género que nos ocupa en este estudio.¹⁸

En la conferencia titulada “Levedad”, que para él “se asocia con la precisión y la determinación, no con la vaguedad y el abandonarse al azar” (Calvino, 2000: 31), nos avisa que la literatura está en continua transformación; tenemos que estar preparados para encontrarnos con nuevas formas que variarán nuestra percepción de la lectura: “En el universo infinito de la literatura se abren siempre otras vías que explorar, novísimas o muy antiguas, estilos y formas que pueden cambiar nuestra imagen del mundo...” (Calvino, 2000: 23).

Algunos de los rasgos de los microrrelatos se encuentran en esta propuesta de Calvino. Aunque sabemos que es un fenómeno que eclosiona en la actualidad encontramos sus referentes en creaciones antiquísimas como los epigramas, aforismos, parábolas, o, más cercanas en el tiempo, en las fábulas. Los microrrelatos beben de esa tradición para convertirse en un nuevo concepto que obligue al lector a replantearse su forma de lectura.

Más adelante, expone tres acepciones diferentes de la levedad; nos vamos a detener en la segunda, ya que es la más interesante cuando la relacionamos con los microrrelatos: “El relato de un razonamiento o de un proceso psicológico en el que obran elementos sutiles e imperceptibles, o una descripción cualquiera que comporte un alto grado de abstracción” (Calvino, 2000: 31).

En estas creaciones propias del siglo XXI, encontramos un gran poder de síntesis y un extraordinario manejo de las técnicas literarias para poder ofrecer una historia en

¹⁸ Miriam Di Gerónimo tiene en prensa un ensayo llamado “La minificción: ¿escritura del tercer milenio?” en el que a través del análisis de un corpus de microrrelatistas argentinos contemporáneos se constata la presencia en la microficción de las características Calvino definió como la literatura del futuro.

pocas líneas. Sin duda, la elipsis será una de las grandes aliadas de estos textos –como veremos en el análisis de alguno de ellos–. El autor puede –y debe, si quiere conseguir un texto que se adapte a las características del microrrelato– eliminar información superflua para centrarse en el asunto que quiere tratar. De esta manera obliga al lector a un gran trabajo de concentración para que complete la información desaparecida. En este trabajo, vamos a analizar relatos que en pocas palabras, y gracias a una fuerte labor de abstracción, consiguen, por ejemplo, ofrecer una nueva visión crítica de obras de la historia literaria, que han llevado a especialistas a escribir cientos de libros.

La siguiente conferencia se centra en el concepto de exactitud. Comienza con una definición de lo que para él significa este término:

- 1) un diseño de la obra bien definido y bien calculado;
- 2) la evocación de imágenes nítidas incisivas, memorables [...]
- 3) un lenguaje lo más preciso posible como léxico y como expresión de los matices del pensamiento y de la imaginación. (Calvino, 2000: 68)

Unas páginas después habla de los problemas que suscita el intento de alcanzar la exactitud:

Son dos impulsos diferentes hacia la exactitud que nunca llegarán a la satisfacción absoluta: uno porque las lenguas naturales dicen siempre algo más de lo que dicen los lenguajes formalizados, entrañan siempre cierta cantidad de ruido que perturba la esencialidad de la información; el otro porque, al expresar la densidad y la continuidad del mundo que nos rodea, el lenguaje se muestra fragmentario, con lagunas, dice siempre algo menos respecto a la totalidad de lo experimentable. (Calvino, 2000: 83)

El lenguaje, como materia de trabajo del escritor, muestra impedimentos que lo entorpecen hasta llegar a ese objetivo de exactitud. Los microrrelatistas tienen que enfrentarse a este hecho continuamente.

La siguiente característica es la de la visibilidad. Asegura Calvino que la inspiración llega en forma de imagen. Este hecho no se presenta como algo novedoso, ya que entre los autores, sobre todo en los poetas, y también curiosamente en los

microrrelatistas, prevalece esta idea: “[...] al idear un relato lo primero que acude a mi mente es una imagen que por alguna razón se me presenta cargada de significado, aunque no sepa formular ese significado en términos discursivos o conceptuales” (Calvino, 2000: 95).

Las imágenes, entonces, se convierten en la esencia de este tipo de creaciones propias del próximo milenio. En un tiempo dominado por los medios de comunicación, este destino es casi inevitable; los lectores estamos acostumbrados a recibir grandes cantidades de información mediante imágenes acompañadas de un escueto texto. La literatura es reflejo de los acontecimientos una vez más, y también sabe adaptarse a las nuevas tendencias.

Queremos detenernos a analizar una reflexión que encontramos en esta conferencia, y que de alguna manera viene a ratificar nuestra propuesta de trabajo:

¿Será posible la literatura fantástica en el año 2000, dada la creciente inflación de imágenes prefabricadas? Las vías que vemos abiertas desde ahora pueden ser dos: 1) Reciclar las imágenes usadas en un nuevo contexto que les cambie el significado. El post-modernismo puede considerarse la tendencia a hacer un uso irónico de lo imaginario de los *mass-media*, o bien la tendencia a introducir el gusto por lo maravilloso heredado de la tradición literaria en mecanismos narrativos que acentúen su extrañamiento. 2) Hacer el vacío para volver a empezar desde cero. (Calvino, 2000: 101)

Se plantea la extenuación de las formas literarias, idea que ya había sido propuesta por John Barth con el término “literatura del agotamiento” (1971). La angustia llega cuando se plantea si de verdad se puede crear una imagen innovadora; las salidas que Calvino encuentra son dos: o bien el “reciclaje” o la eliminación total. Como vamos a observar posteriormente en el análisis de microrrelatos que dialogan con obras literarias anteriores, estas dos alternativas que propone Calvino se combinan en ellos. Por un lado, vamos a observar versiones irónicas y paródicas que a partir de textos tan conocidos como *La Celestina* o *Hamlet*, ofrecerán una versión trastocada, pero que

remite al original. Otro de los propósitos de los microrrelatistas, como veremos en el análisis de “La memoria de Shakespeare” de Borges, es el de intentar dinamitar la seguridad y la memoria de los lectores. La historia literaria ya no se puede apreciar como un continuo, sino que detectamos grietas en las que se introducen nuevas versiones que contradicen el texto tal y como lo conocíamos. La versión oficial, la que todos conocemos, habría sido elegida de forma arbitraria. De nuevo volvemos a comprobar la sintonía entre los pensamientos del escritor italiano y el devenir que parece llevar, aunque sea de forma inconsciente, el género de los microrrelatos.

La última conferencia que tenemos de Calvino está dedicada a la multiplicidad. Tal y como concibe esta característica, debería ser una ambición inherente a todo el que quiere dedicarse a la literatura:

La excesiva ambición de propósitos puede ser reprobable en muchos campos de actividad, no en literatura. La literatura solo vive si se propone objetivos desmesurados, incluso más allá de toda posibilidad de realización. La literatura seguirá teniendo una función únicamente si poetas y escritores se proponen empresas que ningún otro osa imaginar. (Calvino, 2000: 114)

Las grandes ambiciones y pretensiones tienen que acompañar en todo momento a la literatura. Solo desde este campo se pueden plantear empresas imposibles, como la que propone Calvino al final de esta reflexión:

[...] ojalá fuese posible una obra concebida fuera del *self*, una obra que permitiese salir de la perspectiva limitada de un yo individual, no solo para entrar en otros yoes semejantes al nuestro, sino para hacer hablar a lo que no tiene palabra, al pájaro que se posa en el canalón, al árbol en primavera y al árbol en otoño, a la piedra, al cemento, al plástico... (Calvino, 2000: 124)

Los microrrelatistas se proponen este objetivo, y como vamos a ver en la selección que hemos hecho, lo consiguen. Logran adentrarse en el pensamiento de otros, en este caso grandes escritores como Shakespeare, Cervantes, Dante... No importa la autoría, los textos inexorablemente se convierten en apócrifos al dudar de a quién pertenece la subjetividad desde la que se están escribiendo. Lo que importa es mostrar la

capacidad para poder crear nuevas formas, para poder emular ser otros, y no el sujeto en sí.

Para terminar con el estudio de las conferencias de Calvino, queremos apuntar que el escritor señala también algunos de los temas que hoy son todavía discutidos por los especialistas, como las similitudes que surgen con la poesía cuando nos referimos al proceso de creación y a las técnicas empleadas. También aporta un razonamiento pragmático que ayuda a entender en gran manera la proliferación de estos textos en el mundo en el que nos movemos: “En los tiempos cada vez más congestionados que nos aguardan, la necesidad de literatura deberá apuntar a la máxima concentración de la poesía y el pensamiento” (Calvino, 2000: 63).

2. El microrrelato en Argentina y Cuba

El interés de la crítica hacia este tipo de textos ha sido desigual en los países que hemos seleccionado para nuestro estudio. Este es uno de los aspectos que más desafíos propone, ya que la lectura en paralelo de las dos historias del género en cada uno de los países nos permitirá realizar un análisis más exacto de los textos actuales e iluminará a los autores que fueron clave en su desarrollo y que hoy siguen actuando como inspiración para muchos de los microrrelatistas. A su vez, conoceremos a los críticos que desde diferentes perspectivas se acercaron a estos textos tan difíciles de delimitar con los esquemas tradicionales.

2.1. Historia del género en Argentina

No es nuestra intención elaborar una detallada historia literaria del microrrelato en Argentina porque nuestro foco de atención se halla en otro objetivo más concreto y, además, porque existen excelentes obras anteriores que se han encargado de buscar los orígenes y ordenar los diferentes períodos por los que ha pasado este género. Como ya hemos señalado este país es uno de los que mayor producción de textos breves genera y donde la crítica antes se ha fijado y preocupado por catalogar este género híbrido que tan difícil parecía definir en un comienzo. No podemos olvidarnos de la conjunción de célebres escritores que escriben importantes textos breves en años consecutivos, la importancia de revistas críticas que ya se fijan en este fenómeno como *Puro cuento* y el desarrollo tanto académico (la labor de Lagmanovich, congresos de microficción, artículos críticos...) como literario (la proliferación de autores, espacios para la publicación, junto al incremento de la producción de gran calidad) que ha tenido lugar en los últimos años. Desde el modernismo hasta la actualidad ha habido un goteo

constante de estos textos pequeños en extensión pero cargados de un gran significado. De los comienzos inciertos en los que casi se renegaba de ellos o se los calificaba de “divertimentos” para buscar el beneplácito de la crítica o los lectores y así diferenciarlos de su obra seria, hemos pasado al reconocimiento académico de este género que busca un lector adecuado para entenderlo en toda su complejidad.

Existen numerosos artículos y libros al respecto, pero queremos señalar a David Lagmanovich como el principal reivindicador y estudioso de la microficción en Argentina y en Hispanoamérica. Su obra crítica, *La otra mirada. Antología del microrrelato hispanoamericano* (2005), *El microrrelato. Teoría e Historia* (2006) o *El microrrelato hispanoamericano* (2007), sirvió para fijar las características y la historia de este género. También son importantes Laura Pollastri con *El límite de la palabra. Antología del microrrelato argentino* (2007), un libro en cuya introducción muestra los orígenes argentinos y sus manifestaciones actuales, y Guillermo Siles con su tesis doctoral publicada como *El microrrelato hispanoamericano. La formación de un género del siglo XX* (2007), donde justifica el carácter genérico del microrrelato y analiza el discurrir de estos textos desde sus orígenes y se centra en las características y autores principales de la microficción en Argentina y México.¹⁹

El microrrelato en Argentina tiene una vida centenaria, como señala Pollastri, aunque se observa una gradación en su presencia y también en la reivindicación por parte de los autores y escritores:

¹⁹ A la labor de estos críticos argentinos hay que sumar la gran cantidad de material teórico procedente de expertos de Argentina o de otros países que han situado su foco de interés en la microficción argentina: Koch (1985), Noguero Jimémez (1992), Lagmanovich (1997a), Brasca (2002a), o los artículos recogidos *El cuento en red*.

[...] al principio con la timidez de esporádicas apariciones; luego con mayor presencia hasta convertirse finalmente en un anaquel completo de nuestra biblioteca. Los primeros textos ocupan buena parte de *Filosoficula* (Babel, Buenos Aires, 1924) de Leopoldo Lugones y se vinculan con los experimentos literarios modernistas iniciados en las breves prosas de *Azul...* de Rubén Darío, con la voluntad de someter la palabra a presiones estéticas que la dejen todo tuétano artístico; viene de la mano del modernismo y del padre del cuento hispanoamericano moderno, el rioplatense Horacio Quiroga.

[...]

A estos dos elementos de época hay que sumar un tercero: por estos años venían avanzando en nuestras letras las huestes de la vanguardia. De alguna manera, es una actitud propia del vanguardismo literario la tendencia a la compactación. (Pollastri, 2007: 12-13)

La crítica va a señalar a un autor argentino como capital dentro de la historia de la microficción, ya que se convierte en un hito que marcará la forma de la escritura de este género:

Borges se planta entonces como una bisagra. De Borges hacia atrás están Leopoldo Lugones y Macedonio Fernández, y pasa de su mano la vanguardia. De Borges hacia delante vienen Julio Cortázar y el paradigmático “Continuidad de los parques” en *Final del juego* (1956), así como los experimentos de *Historias de cronopios y de famas* (1962) y los llamados “libros misceláneos”; Enrique Anderson Imbert con *Las pruebas del caos* (1946), *El grimorio* (1961), *El gato de Cheshire* (1965), *La sandía y otros cuentos* (1969), *La locura juega al ajedrez* (1971) y *La botella de Klein* (1975); Marco Denevi (1922-1998) con *Falsificaciones* (1966), *El emperador de la China* (1970) y *El jardín de las delicias* (1992, 2005). (Pollastri, 2007: 13)

Por último, esta teórica señala la década de los 80 como el tiempo de arranque del género y la importancia de *Puro cuento* de Mempo Giardinelli para dotarlo del prestigio necesario para pasar a formar parte del interés de los críticos en el país.

Guillermo Siles reconoce a Lagmanovich como el primer crítico que situó los orígenes del género en el Modernismo y las vanguardias y busca conexiones del género no solo con la cuentística contemporánea sino también con la poesía moderna (2007: 13). Las vanguardias en Hispanoamérica revolucionaron las formas de escritura tradicionales, y ese fenómeno afectó también los orígenes del género:

Durante estos años hace su aparición la cuentística de Jorge Luis Borges, Juan José Arreola, Julio Cortázar y otros, produciendo un verdadero movimiento innovador que afecta a otros géneros discursivos. Los momentos históricos señalados (modernismo y vanguardias) pueden llegar a considerarse los jalones más significativos de la emergencia y consolidación del microrrelato. (Siles, 2007: 14)

Para encontrar autores que tengan una mayor conciencia del tipo de producción que están creando y obras que se constituyan como referentes, tenemos que considerar la etapa que va desde la década de los sesenta hasta finales del siglo XX:

No por azar hemos seleccionado cuatro de los cultores más significativos del género, debido a que nuestra intención es exponer las interrelaciones entre las poéticas de Jorge Luis Borges, Augusto Monterroso, Luisa Valenzuela y Ana María Shua, tratando de explicitar cómo funcionan los mecanismos de hibridación genérica y discursiva, ya señalados por la crítica, pero privilegiando en cada caso la dimensión metaficcional que exhiben los textos. (Siles, 2007: 14)

Además, como el propio crítico señala, ya se advierten algunas características dependientes de este género, como es la intensa presencia metaficcional, que será nuestro objeto de estudio.

Los años sesenta, por lo tanto, son un momento clave, junto a las décadas inmediatamente posteriores para la producción y asentamiento de ese género:

A pesar de tan ilustres y algo lejanos antecedentes, *parece ser que fue en los años sesenta, aunque el auge se produce en los setenta y ochenta, hasta llegar al presente con una cierta vitalidad, cuando los cultivadores del género adquieren una plena conciencia literaria de su peculiar práctica*. Estas fechas son más ciertas, no obstante, para el desarrollo del género en Hispanoamérica. (Valls, 2001: 653) (El subrayado es nuestro)

A pesar de la alta y excelente producción que aparece a partir de entonces, – baste señalar en Argentina a Borges con *El hacedor* (1960), a Cortázar con *Historias de cronopios y de famas* (1962), las *Falsificaciones* de Denevi (1966) o *La sueñera* de Shua (1984)–, la crítica se mantendrá alejada del género hasta los años ochenta cuando, como señala Siles: “[...] es significativo el impulso, presente en la mayoría de los críticos, de incluir sus reflexiones sobre el microrrelato como apartados especiales de sus escritos sobre el cuento” (2007: 236). Será esta década junto con la de los noventa, cuando se produce el reconocimiento de la crítica, cuando se lleven a cabo los trabajos académicos que traten de delimitar con mayor rigor las diferencias entre cuento y microficción y planteen la problemática que gira en torno a este género para crear un debate que continúa hasta la actualidad.

Por lo tanto, podemos resumir que el papel de Argentina en la microficción es clave desde los comienzos, cuando Lugones publicó *Filosoficula* en 1924, muy cercano a la fecha inaugural de 1917 en México con Torri, y que a partir de entonces las características que hoy asociamos claramente con los microrrelatos acompañaron a algunos de los escritores más prestigiosos del panorama nacional argentino: Marco Denevi, Julio Cortázar, Enrique Anderson-Imbert, entre otros autores ya nombrados. La crítica también coincide en destacar la importancia de Borges (Di Gerónimo, 2008), no solo por sus incursiones en el campo de la ficción breve sino por la larga influencia que todavía desarrolla en generaciones actuales, y no solo entre escritores argentinos. Hoy en día podemos asegurar la buena salud de la que goza el género en Argentina, no solo porque localizamos en esta nación a algunos de los escritores más prolíficos y valorados como Ana María Shua, Luis Valenzuela, Raúl Brasca, Eduardo Berti, sino porque también nos encontramos con un importante listado de teóricos que tratan de profundizar más en el género y reivindican la perspectiva hispanoamericana en la crítica de un género tan propio del continente como este. Unas circunstancias diametralmente opuestas a los cubanos, puesto que tendremos que recurrir a la periodización de otro género, el cuento, para encontrar las referencias que allá se hacen a textos excepcionalmente breves.

2.2. Historia del género en Cuba

Intentar dibujar la historia del microrrelato cubano en los siglos XX y XXI resulta todo un desafío por varias razones. En primer lugar, hay que enfrentarse a la falta de fuentes que recojan información de la microficción como un género o forma de escritura independiente del cuento; la mayoría de los artículos sobre el cuento en la isla en las últimas décadas del siglo XX aluden a esta forma breve, pero siempre como una tendencia entre los cuentistas. Hace falta un trabajo en que se periodice el origen del

microrrelato en la isla y su evolución hasta la actualidad. También es necesario el asentamiento entre los críticos de la certeza de que se enfrentan a un género autónomo, con características diferentes a las del cuento, si es que todavía no quieren consagrarlo como un nuevo género. Comparando la situación del microrrelato en Argentina y en Cuba, y obviando las realidades socio-políticas y editoriales tan diferentes en los dos países, parece que la publicación de antologías de estos textos en Argentina supuso un gran apoyo para los comienzos en la popularización del género. No podemos pasar por alto la importancia de los fragmentos seleccionados en *La antología de la literatura fantástica* (2006) de Borges y Bioy Casares y en *Cuentos breves y extraordinarios* (1993), en la que se suma la participación de Ocampo, pero también podemos remitirnos a ejemplos más recientes, como la antología de Brasca (1996) *Dos veces bueno. Más cuentos brevísimos latinoamericanos*, que ha contado con nuevas versiones en años posteriores (1997 y 2003), otras capitales ya como *La mano de la hormiga* (Fernández Ferrer, ed., 1990) o *Por favor sea breve. Antología de relatos hiper-breves* (Obligado, ed., 2001) donde los escritores argentinos ocupan mucho espacio.

A la falta de teorización y de un espacio editorial claro para el microrrelato en Cuba, se añaden las condiciones particulares de la isla. Su condición insular le ha llevado a un cierto distanciamiento de las corrientes que ocurrían en el continente, pero también a una necesaria apertura.

Joaquín Santana analiza en su artículo cuáles son los puntos de unión y separación entre Cuba y América Latina y confirma la hipótesis de que su especial geografía influyó en la historia del país:

No creo que resulte una herejía afirmar que la historia de Cuba se ha comportado de manera diferente a la de Hispanoamérica. En determinados períodos ha marchado sincronizadamente con las demás regiones del continente, mientras que en otros ha seguido una lógica propia que rompe esa armonía. Sincronía y diacronía son los extremos pendulares de la historia insular en relación con la historia de Hispanoamérica. (Santana, 2006: 19)

Los desincronización que se produjo entre las últimas colonias españolas con el resto del continente a la hora de conseguir la independencia influyó también en la actitud que desarrollaron ante el concepto de nación y estado. Mientras en los demás países parece llegar primero la independencia y luego la conciencia del sentimiento patrio y nacional, en Cuba, según este crítico, ocurrió lo contrario:

Como proyecto liberal, tiene en miras la independencia, pero el camino hacia la misma no sigue una línea recta. Su búsqueda puede ser entendida como meta final, después de un proceso de concienciación de todos los componentes de la sociedad criolla. Es un camino inverso al recorrido por las naciones emergentes en América Latina. En estas la nación y la nacionalidad se construyen desde arriba, desde la voluntad de un estado nacional ya constituido. En la Isla, por el contrario, debido a la imposibilidad de su emancipación inmediata, se trabaja por crear una conciencia patriótica que haga emerger la nacionalidad cubana como paso previo al estado-nación. (Santana, 2006: 21)

Se escapa de nuestro propósito analizar desde un punto de vista diacrónico las diferencias históricas que se han producido entre Cuba y el resto del continente y analizar cómo estas han podido influir en el panorama cultural. Queríamos, sin embargo, utilizar este estudio para justificar nuestra visión, según la cual estos desarrollos asimétricos sí han influido en el terreno literario y especialmente en el caso concreto de la microficción, donde no se ha alcanzado todavía el desarrollo de otros países continentales. Por eso queremos centrarnos en intentar trazar unas pistas que nos orienten en la historia del microrrelato desde el siglo XX hasta la actualidad en Cuba.

Encontramos testimonios en los que se señala a Cuba como uno de los tres focos de renovación del cuento a mediados del siglo pasado:

La confluencia de tendencias narrativas se aclara entre 1940 y 1950, se centra en un decidido afán de renovación. Continúa el cultivo del nativismo, del realismo mágico, de cuento fantástico, psicológico, del relato expresionista, de la novela comprometida; pero varios autores fijan las estructuras expresivas, los ejes significativos del proceso del nuevo relato. (Varela, 2002: 152)

Varela señala –junto a Argentina con Jorge Luis Borges y México con Manuel Maples Arce, José Revueltas y los primeros cuentos de Arreola– la isla caribeña:

El tercer núcleo geográfico está representado por Cuba. Continúan su labor los colaboradores de la revista *Avance* (1927-1930); se forma un nuevo círculo esteticista

en torno a la revista *Orígenes* (1944-1954), y surge una literatura comprometida bajo la dictadura de Fulgencio Batista. (Varela, 2002: 153)

Francisco López Sacha en la introducción a una antología de cuentos cubanos de 1996, en la que se recoge la producción destacada de los quince años anteriores, vuelve a destacar la importancia de ese período histórico cuando “Alejo Carpentier, Virgilio Piñera, José Lezama Lima, Lino Novás Calvo o Eliseo Diego, trajeron a nuestras letras el cuento moderno y añadieron modalidades propias como el realismo mágico, lo real maravilloso, la fabulación poética y el absurdo” (López Sacha, 1996: 18). A la generación de los años 50 le sobrevino la revolución cubana, por lo que se vieron obligados a cambiar su estilo literario. La situación cambia en la década siguiente con la llegada del *boom*. El cuento busca una nueva expresión que parece encontrar a mitad de la década de los 60 cuando se funda la “Nueva Cuentística Cubana”. López Sacha señala a Jesús Díaz como el sintetizador de la corriente universal proveniente del *boom* y las tradiciones cubanas y muestra cómo a partir de él, el cuento admite otras temáticas y otras estéticas:

[...] los conflictos sociales y políticos, y la disyuntiva de la integración o el rechazo a la Revolución, encontraron un nuevo lenguaje. La estética recién inaugurada por estos creadores era la misma de Cortázar, Fuentes, Vargas Llosa o García Márquez, aunque con aportes sustanciales para el género dentro de la propia narrativa hispanoamericana. Con ellos, el cuento se fragmentó internamente en diversos puntos de vista, el conflicto se polarizó y se hizo evidente, y la voz del narrador fue también la voz de los protagonistas del relato. El personaje reflexivo dejó de ser el hombre acosado por la angustia de vivir, para ser un individuo definido en lo esencial por su posición ante la Historia. Los violentos episodios de la épica, y los sucesos de la lucha de clases, cubrieron una etapa decisiva en la literatura cubana y dejaron excelentes modelos para la tradición. (López Sacha, 1996: 19-20)

Después de este período vienen en unos años en que la ideología pesa más que el arte y escasean las propuestas literarias, tanto es así que, como señala López Sacha, uno de los mejores historiadores de la literatura cubana, Ambrosio Fornet, denominó a esta etapa como “Quinquenio Gris” (en López Sacha, 1996: 20). Tenemos que esperar hasta 1980 con *El niño aquel* de Senel Paz para que se produzca una apertura hacia temas como la homosexualidad, el exilio, la crítica, que eran impensables antes. Por último,

López Sacha retrata a la generación de los “Novísimos” en los años 90 cuyas características se asemejan a los escritores de la década anterior aunque con algunas diferencias.²⁰

[...] pero muy pronto declaran su independencia en cuentos donde la anécdota se difumina casi por completo, el conflicto se traslada a los mundos marginales de la sociedad cubana, y los personajes comienzan a caracterizarse por la angustia, la soledad y la alienación. Estos narradores son hijos de la postmodernidad. Sus historias están fragmentadas y el cuento en sí mismo es visto casi siempre como un fragmento de la totalidad. De ahí que no presten demasiada atención a las convenciones y se atengan más bien a la escritura de un suceso, con claras influencias del ensayo, el periodismo y la poesía. (López Sacha, 1996: 23)

Aquí podemos encontrar algunos rasgos que se emparentan con el objeto de nuestro estudio ya que ese fragmentarismo afectará a la forma, y muchos de esos relatos podrán ser considerados bajo la estética pertinente como microrrelatos; también alude a la mezcla intergénerica, propia de esta forma de escritura.²¹

Otro crítico cubano, Alberto Garrandés, señala como la “Nueva cuentística cubana” a aquellos escritores que empezaron a publicar a fines de los años setenta, con lo que la retrasa cronológicamente respecto al análisis anterior. Incluye en este grupo al propio López Sacha, Senel Paz, Abel Prieto... como principales representantes y valora nuevos aspectos que impulsan como:

[...] el empleo del lenguaje (dieron en usar las variantes y subvariantes cubanas del español en busca de una credibilidad muy próxima al deseo de testificación, tan peligroso siempre que se habla de lo literario y la literariedad) y el fomento de ciertos estilos dramáticos. (Garrandés, 2002: 67)

²⁰ Ana Belén Martín Sevillano también define las características de este grupo de narradores y señala las influencias de otros escritores hispanoamericanos que ha detectado en su prosa: “Con contadas excepciones, y en lo tocante a la cuentística nacional, los Novísimos se remiten a fuentes pertenecientes a la generación consagrada antes del triunfo de la Revolución. Calvert Casey, Guillermo Cabrera Infante y Virgilio Piñera son referencias constantes, especialmente el último de ellos quien, tanto para poetas como para narradores, es una autoridad esencial. Toda la plana mayor de artífices latinoamericanos pasan de una u otra manera por las páginas de los Novísimos, especialmente Julio Cortázar y Jorge Luis Borges, acompañados de Augusto Monterroso, Juan José Arreola y Juan Carlos Onetti” (Martín Sevillano, 2001: 181). La presencia de sus obras en el examen posterior que hagamos de los microrrelatos cubanos será una constante.

²¹ Ana Belén Martín Sevillano va más allá y no solo señala la hibridez textual, sino que advierte rasgos en estos textos brevísimos procedentes de otras disciplinas artísticas: “[...] conviene subrayar la evidente conexión entre este tipo de escritura y la obra plástica, basada, entre otros aspectos, en que el tiempo de su lectura no excede al que habitualmente se utiliza en la visualización de un cuadro o una fotografía. En ambos géneros se alude al conocimiento del lector-espectador para sugerir y evocar aspectos que no tienen cabida narrativa por su particular configuración genérica” (Martín Sevillano, 2001: 326).

Nos interesa también destacar las características que atribuye a los “novísimos”, aquellos escritores que publicaron durante los años 90:

Esos escritores-lectores de los noventa, en quienes se dejaba presumir un interés plausible en la teoría literaria en relación con el texto, la escritura y el pensamiento contemporáneo, estimaban que la literatura era, por usar un esquema, la facturación del texto desde su reflexión. (Garrandés, 2002: 69)

Resulta interesante el calificativo que les dan: “escritores-lectores”, es decir, lectores diletantes que finalmente pasan al otro lado y que tienen a los temas metaficcionales –los que reflexionan sobre la creación– como preferencia. Observaremos que esta tendencia también es frecuente entre los microrrelatistas. Garrandés no es el único autor que vincula este carácter reflexivo a este grupo de escritores, ya que Salvador Redonet afirma que entre los narradores cubanos que se formaron durante los ochenta y los noventa se produce una apuesta clara por determinados estilos:

[...] la atracción por el minirrelato, los textos fragmentarios, los juegos intertextuales y de lo autorreflexivo, la textura poética (lírica) del relato, la utilización de los procedimientos de la sátira, del absurdo, del humor negro, de lo fantástico [...] y –de manera marcada– la preocupación por la escritura tanto en la elaboración textual del relato como en el abordaje de la escritura y, en general, la creación como tema; tanta preocupación que una gran parte de estos narradores abandonan las inquietudes genéricas para centrarse en los dilemas del texto. Por decirlo de otro modo, se desplaza la atención de lo narrativo hacia lo discursivo del texto. Creo que esto último empezó a producirse en los primeros momentos de esta promoción (especialmente en algunos autores) pero en la actualidad se acentúa y atraviesa a los más jóvenes, a muchos de los cuales por varias razones yo los consideraría como (post) novísimos. (Redonet, 1999: 11)

Hemos visto que este prestigioso crítico cubano sigue adelante con la denominación de novísimos y le añade el prefijo *post-* para definir a la generación más reciente. Además de señalar la preferencia por las formas breves, “minirrelatos”, –siguiendo su denominación–, enumera una serie de rasgos que no serán extraños entre las microficciones que analicemos:

El siguiente censo provisorio, incompleto, de estas características tiene en cuenta un número de relatos de jóvenes cuentistas cubanos en que participan –en diferente medida y según los autores y los textos– la modernidad y la postmodernidad literarias. De ahí, lo del (post):

a) Sentido apocalíptico, fragmentario, caótico (a la vez, lúdico) y perspectiva escéptico-cínico-crítica.

- b) Tendencia a desmitificar mitos y utopías a través de la ironía, la sátira y el choteo.
 - c) Acentuado carácter connotativo del relato: predominio de la sugerencia, lo elíptico y todos los procedimientos analógicos.
 - d) Presencia de la creación literaria, del arte, del relato como tema.
 - e) Carácter autorreflexivo del discurso con una alta proyección filosófica
- [...] (Redonet, 1999: 16)

La lista continúa, pero las particularidades que nos interesan están concentradas aquí, en los primeros puestos de este inventario obtenidos del análisis de las obras de las generaciones de escritores más jóvenes. Podríamos utilizar estas directrices como definitorias de los microrrelatos metaficticiales que hemos seleccionado para nuestro trabajo. En ellos predomina una visión también crítica hacia el sistema literario, tanto hacia la historia literaria, con la obligada canonización de determinadas obras, como hacia autores e instituciones. Nos hemos decantado por centrarnos en las obras metaficticiales, que ocupan gran parte del catálogo de los microrrelatos, y también parece que es una tendencia entre las últimas generaciones de escritores cubanos.

Aunque hemos advertido al comienzo la escasa bibliografía sobre el microrrelato en Cuba, no podemos dejar de mencionar la labor del Centro “Onelio Jorge Cardoso” con su concurso anual de microficción “El dinosaurio”, que más adelante estudiaremos, y con la publicación de la revista *El cuentero* en cuyo segundo número (2006) podemos encontrar un artículo de su director, el también escritor Eduardo Heras León, en el que reflexiona sobre este género.²² En él recoge las teorías de otros críticos sobre estos textos, pero la novedad recae en la defensa que hace de un escritor cubano como posible fundador junto a Torri de la microficción en Hispanoamérica:

Sin embargo, por la misma fecha en que Julio Torri publica su primer libro, un poeta cubano, José Manuel Poveda, publicó lo que él llamó “Poematos de Alma Rubens”. Alma Rubens era un personaje inventado por Poveda, como dice Alberto Rocasolano, “destinado a escandalizar, a través de la poesía, a los mojigatos de entonces, sobre todo

²² Posteriormente trataremos con mayor profundidad la labor del Centro “Onelio Jorge Cardoso”, pero tenemos que señalar que también se encarga del desarrollo de talleres literarios en Cuba, un aspecto que algunos autores han apuntado como clave para el desarrollo de la microficción en la isla: “Rolando Sánchez Mejías considera que el hecho de que la ficción breve cubana tienda a la extrema brevedad tiene su origen en los talleres de formación creados por la Revolución. En ellos se sugería que el ‘Texto Ideal’ debía prescindir de todo lo superfluo, siendo la brevedad una de sus características necesarias” (Martín Sevillano, 2001: 320).

en el ámbito cultural; y a estremecer la parálisis poética reinante”. En 1912 Poveda publica el primer poemeto, que tiene sin lugar a dudas la estructura de un poema. Pero en 1917, en diversos números de la revista *Orto*, de Manzanillo, publica nueve poemetos, unos más cercanos al poema en prosa baudeleriano, pero otros que podemos identificar como verdaderos minicuentos. Veamos:

“Mercancías raras”

El mercader subrepticio llegó, tardía la hora, con su extraña carga de objetos insólitos, pequeños adminículos y substancias desconocidas.

En torno al mercader nos agrupamos, ansiosas, las amigas y cada una tomó para sí el objeto que faltaba a sus necesidades. Yo escondí entre los dedos algo que quise ocultar a los ojos de todas, aun a los ojos de las más perversas y las más locas.

Y apenas se fue el mercader subrepticio yo corrí a ocultarme en el más secreto rincón del albergue, y acaricié con los ojos, con los labios, con el olfato, entre mis dedos trémulos, el extraño adminículo, hasta que perdí el conocimiento.

Y si alguna duda pudiera quedar con el anterior poemeto, veamos este otro, también de 1917, que ya es, indudablemente un minicuento:

“El miedo”

El hombre obsceno se alzó de mi lecho y comenzó a vestirse lentamente. Ya vestido, me dio un beso, e iba a salir cuando descubrió la camita en que dormía mi pequeña, la hija mía.

Se quedó mirando al principio con curiosidad, y luego, tierno y paternal, súbitamente, fue hacia la niña que dormía y se inclinó para besarla.

Yo vacilé de pronto, indecisa, pero luego sentí un inexplicable impulso, y salté hacia el hombre obsceno, lo así por los hombros, y le grité, ansiosa y feroz: ¡Todavía! ¡Todavía! Él me miró sorprendido: yo misma no supe explicar mi violencia ni mis palabras; pero sentía el alivio de haber conjurado un peligro, no obstante la certidumbre de que en nada pecaba realmente un hombre que quería besar a una niña.

Creemos que, a partir de estos ejemplos, y del estudio de otros poemetos similares, los críticos y especialistas tendrán que comenzar a considerar al cubano José Manuel Poveda, por lo menos co-iniciador del minicuento en el ámbito latinoamericano, junto con el mexicano Julio Torri. (Heras León, 2006: 29)

Son pocos los testimonios que tenemos sobre la microficción en Cuba, pero contundentes, como este que aboga por la vinculación del género a la isla desde comienzos del siglo XX, con lo que compartiría el origen cronológico con los países destacados en el género: Argentina y México. Aunque resulta un tanto audaz, no podemos negar que algunos de estos “poemetos” como los denomina el autor tienen una fuerte carga narrativa y se atisba, además, un intento por buscar un cierre efectista, como en “El fantasma” o “Sufrimiento” (Poveda, 2004: 19 y 21).

En síntesis, podemos decir que en la historia del microrrelato en Cuba es posible señalar a algunos cuentistas del grupo *Orígenes* como los pioneros en la transformación del cuento en la isla cuya influencia se dejará notar a lo largo de las décadas sobre sus sucesores. Tenemos que destacar la presencia de la escuela “Onelio Jorge Cardoso” que

con su concurso “El dinosaurio” dedicado exclusivamente a la microficción y su revista *El cuentero* ha conseguido difundir y promover este género entre las nuevas generaciones de escritores.

Veremos a continuación cómo a pesar del desigual tratamiento de la microficción por parte de la crítica y de la menor popularidad entre los escritores en Cuba, existen razones que nos permiten relacionar la tradición argentina y las características del género en general con una corriente artística nacida en la isla: el neobarroco.

2.3. El neobarroco y la microficción de Argentina y Cuba

El corpus está compuesto por la selección de microrrelatos que poseen rasgos metaficcionales, ya sean referencias a otras obras literarias –trataremos de analizar si se trata de intertextualidad, parodia, cita, homenaje..., siguiendo la teoría de Genette en *Palimpsestos* y de otros teóricos contemporáneos–, o reflexiones sobre la literatura, que podrán ir desde la plasmación de su visión de una realidad demasiado conectada con lo libresco, a las quejas hacia el sistema editorial o a la complacencia de pequeños vicios corrientes en la profesión.

La elección de los dos países, Argentina y Cuba, fue provocada por el deseo de confrontar dos bloques de escritura microficcional *a priori* muy diferentes por las características inherentes de sus historias literarias y de sus idiosincrasias como países. Además, como hemos visto en los esbozos de la historia del género en ambos países, la presencia del microrrelato ha sido muy desigual.²³ Así que podemos resumir que se trata del contraste entre dos países que han situado estos textos en posiciones muy diferentes:

²³ Hemos tenido la oportunidad de poder recoger el material *in situ* en ambos países, y hemos podido experimentar el diferente grado de popularidad del género y las dificultades que existen en la isla para encontrar textos catalogados como microficciones.

en Argentina le han otorgado un papel primordial, y en Cuba, todavía no han encontrado su hueco entre las teorías literarias. Nos enfrentamos al análisis de una literatura cuya mayor producción nace en un mundo donde la globalización ha borrado las fronteras del espacio y el tiempo en la difusión de una obra literaria: los escritores tienen un acceso más fácil y directo a cualquier texto por remoto que se halle y sus textos pueden llegar a un mayor número de lectores por las posibilidades de la publicación en otros medios como *blogs*, antologías, revistas digitales... También se ha debilitado la concepción de historia literaria nacional, ya que los escritores de las últimas generaciones tienen un acceso mucho más sencillo a otras literaturas; la herencia literaria que antes podía configurar una “generación”, ahora es menos homogénea. La libertad a la hora de elegir las lecturas personales va a conformar bagajes muy distintos. La inercia de seleccionar a escritores de generaciones anteriores para seguir su estela o enfrentarse a ellos se diluye en una escritura en la que las influencias son universales y atemporales: cualquier obra, cualquier autor puede aparecer reseñado o servir de estímulo. Sin embargo, como veremos más adelante, hay referencias que aparecen de forma constante, que sirven para mostrar directrices comunes que organizan espacios compartidos dentro de la corriente estudiada.

Los dos países escogidos pertenecen al mismo espacio geográfico, América Latina, pero sus recorridos históricos procuran pocos puntos de conexión. Argentina se ha caracterizado tanto en el ámbito político, cultural y social por una búsqueda del europeísmo desde su independencia de la metrópoli. Se trata de un país donde las raíces indígenas han sido desplazadas del centro, ocultadas, y donde se ha buscado la civilización de las grandes urbes, sobre todo de la principal, Buenos Aires, con fuerte carácter centralista frente a la “barbarie” de las zonas rurales. Así se demuestra en una de las obras canónicas de su literatura, *Facundo o Civilización y barbarie* (1845) de

Sarmiento. El país del Río de la Plata ha mirado siempre hacia el continente europeo, identificándose en algunos momentos más con las corrientes culturales que allí sucedían que con la de los países vecinos.

Mientras que Argentina muestra su predilección por el viejo continente, Cuba muestra unos rasgos completamente diferentes. Se trata de una de las últimas colonias del imperio español, donde esta presencia se funde con otras propias de la isla o alógenas, que vinieron, por ejemplo, con los esclavos africanos y la inmigración asiática.

El género de la microficción muestra a su vez un tratamiento muy diferente en los dos países. Argentina puede considerarse, junto con México, como uno de los países pioneros de este nuevo género y donde su canonización parece que ha llegado a completarse, otorgándole un espacio parangonable con el de otras manifestaciones literarias. Este fenómeno no es arbitrario sino que se debe a la conjunción de múltiples factores que hemos visto en el repaso a la historia del microrrelato en ambos países.

En Cuba no podemos encontrar un panorama tan lineal como se ha visto en Argentina, aunque sí que hay testimonios que aseguran que también se produjo una temprana aparición de prototextos que hoy podríamos considerar como los iniciadores del género en la isla. Las condiciones extraliterarias que afectan a la isla marcan indiscutiblemente su desarrollo literario; la ideología derivada del triunfo de la revolución del 59 marca las directrices. Las líneas de producción serán divergentes a las de otros países en el continente, cuya realidad política será en ocasiones totalmente antagónica –como la dictadura militar, 1976-1983, en Argentina–. A pesar de estos condicionantes, el texto breve aparece también en la literatura del siglo pasado y con un insigne cultivador: Virgilio Piñera.

A pesar de las diferencias, hay un movimiento literario que va a permitir encontrar relaciones entre las formas de enfrentarse al acto de la escritura en ambos países y también dejará sus huellas en el género de la microficción. Nos estamos refiriendo al neobarroco, un movimiento literario que se ha considerado fundamental en la historia de la literatura cubana, y que con posterioridad se aplicó a ciertas tendencias de la poesía argentina de finales del siglo XX. Autores como Lezama Lima, Guillermo Cabrera Infante, Alejo Carpentier o Severo Sarduy han sido incluidos bajo esa denominación. Algunos de ellos han reflexionado sobre las características de este movimiento, que indudablemente remite al barroco y a las características de esta corriente artística europea del siglo XVII, pero con diferentes perspectivas.²⁴ Mientras que Alejo Carpentier califica al neobarroco como una característica propia e indisoluble del carácter latinoamericano, Severo Sarduy reconoce la herencia de la literatura europea e investiga las evoluciones por las que sus rasgos han pasado desde el barroco original hasta la literatura de la segunda mitad del siglo XX. Sarduy publica “El barroco y el neobarroco” con la intención de definir este término y “reducirlo a un esquema operatorio preciso, que no dejara intersticios, que no permitiera el abuso o el desenfado terminológico de que esta noción ha sufrido recientemente y muy especialmente entre nosotros, sino que codificara, en la medida de lo posible, la pertinencia de su aplicación al arte latinoamericano actual” (Sarduy, 2000: 168). El escritor cubano defiende una postura diferente a la que había expuesto el filósofo Eugenio D’Ors que abogaba por una concepción del barroco como constante en la historia: “El autor catalán ‘expondrá con éxito, durante la ‘década’ de Pontigny (1920-1930), una teoría que considera al

²⁴ Gustavo Guerrero reflexiona sobre el origen de la abundancia terminológica y el afán por definir este concepto: “Sin embargo, el fenómeno no parece cobrar una verdadera amplitud sino a partir de los años sesenta y como respuesta a la necesidad de hallar un nuevo paradigma interpretativo que pudiese hacer frente a las innovaciones técnicas de la ficción narrativa en aquel período del *boom*. En cierto modo, el ‘barroco’ y el ‘neobarroco’ vinieron a llenar, en el plano formal, el vacío dejado en el campo temático por el desgaste de los esquemas basados en los supuestos del ‘realismo mágico’ o de ‘lo real maravilloso’” (Guerrero, 1987: 12).

‘barroco’ o a ‘lo barroco’ como una constante histórica, como una tendencia permanente de la naturaleza y del espíritu humano que, al igual que el clasicismo, será bautizada con el nombre neoplatónico de ‘eon’”(Guerrero, 1987: 14).

El barroco puede ser entendido como una característica innata del hombre en su faceta artística:

El festín barroco nos parece, al contrario, con su repetición de volutas, de arabescos y máscaras, de confitados sombreros y espejantes sedas, la apoteosis del artificio, la ironía e irrisión de la naturaleza, la mejor expresión de ese proceso que J. Rousset ha reconocido en la literatura de toda una “edad”: la artificialización. (Sarduy, 2000: 168)

Gustavo Guerrero asegura en su revisión de los intentos anteriores a Sarduy de analizar el concepto de neobarroco que “[...] este ‘barroco esencial’ se halla, además, estrechamente unido a una suerte de atavismo primigenio: el tradicional ‘adanismo americano’ expresado por la ‘necesidad de *nombrar las cosas*’ (1987: 16). La necesidad por encontrar términos precisos aparecerá de nuevo décadas más tarde referidas al microrrelato.

El autor de *Cobra*, en su artículo, clasifica los diferentes mecanismos para alcanzar lo recargado en el texto. El primero de ellos, la sustitución, la define como: “Abertura, falla entre lo nombrante y lo nombrado y surgimiento de otro nombrante, es decir, metáfora. Distancia exagerada, todo el barroco es más que una hipérbole [...]” (Sarduy, 2000: 170). La denominación de este fenómeno vuelve a aparecer en un artículo de David Lagmanovich (2004: 222) en el que analiza los recursos que Ana María Shua utiliza frecuentemente en sus microficciones; distingue entre sustitución conceptual y verbal.²⁵ A la sustitución metafórica por lo tanto, habría que sumar las que señala el crítico argentino, ya que en todos los casos se busca la sorpresa por el extrañamiento en el lector.

²⁵ Veremos ejemplos prácticos cuando analicemos microrrelatos de Ana María Shua en los que aparecen estas técnicas.

El segundo mecanismo que especifica Sarduy, la proliferación, es más complejo de encontrar en los textos que estudiamos, dadas sus características constituyentes. Por lo tanto, no será frecuente encontrar “una cadena de significantes que progresa metonímicamente y que termina circunscribiendo al significante ausente, trazando una órbita alrededor de él, órbita de cuya lectura –que llamaríamos lectura radial– podemos inferirlo” (2000: 170).

Para ejemplificar la tercera técnica –la condensación– elige a un compatriota, Guillermo Cabrera Infante, cuyo libro *Exorcismos de esti(l)lo* (2002), hemos incluido en nuestro corpus. Sarduy define la condensación como una práctica barroca:

[...] permutación, espejo, fusión, intercambio entre los elementos –fonéticos, plásticos, etc.– de dos de los términos de una cadena significativa, choque y condensación de los que surge un tercer término que resume semánticamente los dos primeros. (Sarduy, 2000: 173)

En la obra de Cabrera es frecuente encontrar este tipo de juegos literarios, y en el libro citado encontramos “La aliteratura”, que encaja con este artificio neobarroco:

Literatura es *littérature* en francés, y *litter* es basura, desperdicio en inglés, mientras *rature*, de nuevo en francés, es tachadura, y *lit* es lecho, esa cama donde me acuesto a hacer literatura: solamente en español la literatura no significa otra cosa. (Cabrera, 2002: 18)

Una de las herencias que con más vehemencia defiende Sarduy es la parodia. Ataca el análisis que Robert Jammes realizó sobre una obra de Góngora que parodiaba un romance original de Lope de Vega; al estar subordinado a un texto primero, lo clasificaba como un género menor, dependiente de otro. Sarduy rechaza tajantemente este menosprecio:

Si referida al barroco hispánico esta aseveración nos parecía ya discutible, referida al barroco latinoamericano [...] cederíamos a la tentación de ampliarla, pero invirtiéndola totalmente –operación barroca–, y afirmar que: solo en la medida en que una obra del barroco latinoamericano sea la desfiguración de una obra anterior que hay que leer en filigrana para gustar totalmente de ella, esta pertenecerá a un género mayor; afirmación que será cada día más valedera, puesto que más vastas sean las referencias y nuestro conocimiento de ellas, más numerosas las obras en filigrana, ellas mismas desfiguración de otras obras. (Sarduy, 2000: 175)

Para un estudio sistemático de estas lecturas en filigrana, como él las denomina, sigue la denominación propuesta por Julia Kristeva: gramas (en Derrida, 1968). No es la única influencia teórica que subyace, ya que Genette también parece estar presente en los análisis de las relaciones intertextuales que se establecen entre las obras. Destaca dos procedimientos para incorporar un texto a otro; la cita: “superposición a la superficie del mismo [...] sin que por ello ninguno de sus elementos se modifique, sin que su voz se altere” (Sarduy, 2000: 177) y la reminiscencia que es la “incorporación en que el texto extranjero se funde al primero, indistinguible, pero constituyendo los estratos más profundos del texto receptor, tiñendo sus redes, modificando con sus texturas su geología [...]” (177). Estos recursos son habituales en la microficción; así, podremos encontrar citas de la obra primera en algunos, como en “El ‘almohadón de plumas’, como diría Quiroga” de la cubana Mirta Yáñez (2005), o la fusión de textos tan conocidos como los cuentos infantiles, que forman el pilar de una nueva obra en las colecciones de las argentinas Shua (1992, 1999, 2009) y Valenzuela (2004) en sus series dedicadas a la reelaboración de cuentos tradicionales con príncipes y cenicientas, ofreciendo nuevas versiones.

Además de esta presencia alógena de textos, también se pueden introducir de una manera más profunda para crear relaciones intratextuales en las que aparecen “gramas que se deslizan, o que el autor desliza, entre los trazos visibles de la línea, escritura entre la escritura” (Sarduy, 2000: 178). Juegos que nos recuerdan a algunos experimentos del grupo OULIPO también aparecen en la obra de Cabrera Infante; se trata de gramas fonéticos en los que las letras están “prestas a entregarse a otras lecturas, a otros desciframientos, a dejar oír sus *voces* a quien quiera escucharlas [...]” (Sarduy,

2000: 178).²⁶ Otro ejemplo lo encontramos en el autor argentino Juan Romagnoli con “Celogismo”: “Todos los hombres son mortales. Mi cuñada... es tremenda mujer. Mi hermano es mortal” (Romagnoli en Pollastri, 2007: 229).

También aparecen gramas sémicos en microrrelatos contemporáneos, se trata en palabras de Sarduy de un “*idiom* reprimido, frase mecánicamente recortada en el lenguaje oral y que quizá por ello no tiene acceso a la página, rechazada, incapaz de emerger a la noche de tinta, al cubo blanco, que la excluye, al volumen del libro, pero cuya latencia perturba o enriquece de algún modo toda lectura inocente” (Sarduy, 2000: 179). Un ejemplo de ello lo encontraremos en uno de las revisiones de los príncipes de los cuentos de hadas que lleva a cabo Valenzuela: “El príncipe daba órdenes y contraórdenes a las costureras reales pretendiendo satisfacer a su prometida, pero sin jamás de los jamases convocar a hada alguna por miedo a que se le arruinara el pastel. No precisamente el de bodas” (2004: 24).

El último bloque que Sarduy dedica a estas unidades es el de los gramas sintagmáticos. Los escritores utilizan una táctica que “consiste en señalar la obra en la obra, repitiendo su título, recopilándola en reducción, describiéndola, empleando cualquiera de los procedimientos conocidos de la *mise en abîme*” (Sarduy, 2000: 180). Uno de los ejemplos más claros los encontraremos en la obra del cubano Jorge Ángel Pérez en sus ejercicios con la obra de Piñera “En el insomnio” (1996), “Como Enoch Soames” de Mirta Yáñez (2005), o en muchos de los textos de *Falsificaciones* de Denevi (2005).

En sus conclusiones, Sarduy diferencia cuáles son los rasgos y las intenciones del barroco original y del nuevo movimiento, el neobarroco. Si bien reconoce el carácter

²⁶ Encontramos varios ejemplos en *Exorcismos de esti(l)lo* de Cabrera Infante: “Four-letter” “Word-Square”, “SVASTIKA” y “La vuelta al mundo en siete días”.

lúdico y un poco superfluo de las manifestaciones del siglo XVII, reconoce la importancia y la densidad de su estructura que intenta “captar la vastedad del lenguaje que lo circunscribe, la organización del universo” (2000: 183). Esa intención se ha enquistado en la corriente contemporánea y ese juego de espejos presente ya hace siglos reaparece como “reflejo necesariamente pulverizado de un saber que sabe que ya no está ‘apaciblemente’ cerrado sobre sí mismo. Arte del destronamiento y la discusión” (2000: 183).

El corpus microficcional con referencias a otras obras literarias que hemos seleccionado comparte esa visión desasosegada y en los márgenes sobre la literatura anterior. Pone en entredicho el enfoque tradicional con el que se ha analizado el concepto de autor y de originalidad, y a través de los juegos en sus obras defiende un nuevo modelo. Lo analizaremos con más detenimiento en el microrrelato “Versión original” de Mirta Yáñez (2005) donde desde los márgenes de la ficción cubana se propone una reformulación de la historia literaria. La forma de llegar al conocimiento será a partir de laberintos, fraudes, dobles versiones que obligarán al lector a trazar su propio camino para descifrar la clave o la trampa oculta. Los escritores muestran la inestabilidad propia de la época en sus creaciones y deciden reanalizar todos los componentes que forman parte del sistema literario: no solo las obras canónicas como hemos señalado, sino que también van a dirigir la mirada hacia un objetivo más cercano y próximo: ellos mismos como escritores, sus relaciones con los editores, incluso con el lector, al que le piden, casi exigen, el papel activo para la lectura de su obra, y al que en ocasiones llegan a encarar para que se tambaleen a su alrededor las baldosas de la tranquilidad. Como señala Guerrero:

[...] desde mediados de los sesenta, Sarduy, tras la huella de Lezama lima, subrayará en diversos ensayos y entrevistas, la importancia de la recuperación del barroco en su proceso creador. Repetidamente, Cervantes servirá de ejemplo a su proyecto metanarrativo, Velázquez le ofrecerá un modelo ideal para explicar su concepción de la

representación artística y Góngora le permitirá describir un esquema metafórico reduplicado que prefigura algunos de los experimentos poéticos actuales. (Guerrero, 1987: 23)

Este movimiento recupera a figuras capitales del arte occidental para utilizar los recursos que ellos practicaron y con los que cambiaron la forma de entender el arte. Observaremos en nuestro trabajo cómo los escritores contemporáneos vuelven la vista atrás y recuperan a algunos autores muy alejados cronológicamente para utilizar su obra como base de nuevas composiciones que incorporan nuevos artificios y en las que subyace el reconocimiento por abrir el camino de la experimentación literaria.

La relación entre teatro y vida es profundamente estrecha en el barroco y en el ensayo de Guerrero se recoge una idea de Jean Rousset que afirma que la época “estaba destinada a hacer de la metáfora una realidad; el teatro desborda entonces el teatro, invade el mundo, lo transforma en una escena animada por la tramoya, lo sujeta a sus propias leyes de movilidad y metamorfosis” (en Guerrero, 1987: 30). Los microrrelatos metaficcionales dedican un amplio espacio a la reflexión sobre la literaturización de la vida, la artificiosidad de la realidad que la convierte en un espacio artístico más y que lleva aparejado el efecto contrario, la inyección de verosimilitud en la literatura. Los dos polos se acercan tanto que se confunden, como ocurre en diversos microrrelatos que siguen la estela de un texto canónico en conseguir este efecto, “Continuidad de los parques” de Julio Cortázar (1994a).²⁷

Otra característica barroca que se recupera en el neobarroco y también aparece en la microficción es la utilización de obras de arte como fondo de sus creaciones. Una de las posibilidades más recurrentes y que señaló Koch (2000) es la de la usurpación del título original para ubicar al lector rápidamente en el contexto que el autor desea. Guerrero elige en su análisis un fragmento de *Cobra* llamado “Lección de Anatomía” que evoca al cuadro de Rembrandt: *La lección de anatomía del Doctor Tulp* (1987: 43).

²⁷ Este texto apareció en 1956.

En nuestro corpus podemos encontrar “Tarzán” (Shua, 2009: 727) que a pesar de mantener el protagonista original, poco tiene que ver con la historia tradicional.

Los conceptos de espacio y de tiempo también quedan alterados en el neobarroco caribeño que practica Sarduy (Guerrero 1987: 46); un personaje puede introducirse en un cuadro de Bacon, con lo que se pone a prueba la verosimilitud de la obra. En la microficción también se mezclan personajes de diversas épocas o se introducen figuras fuertemente ubicadas en un contexto histórico concreto en la actualidad, o formas de actuar que nada tienen que ver con la concepción primigenia de sus autores originales. Encontramos ejemplos en “Alertes escucha en silencio los consejos de su padre, sentencioso –o si Brillat-Savarin, y no Shakespeare, hubiera escrito *Hamlet*” (Cabrera Infante, 2002: 33-35) o “Hamlet, príncipe de Dinamarca, o la dicha de vivir” (Blaisten, 2004: 85) –. No es un fenómeno que haya caído en desuso como vemos y no es solo propio de la literatura actual, sino que en las series televisivas también se producen fenómenos como el *spin-off* o el *cross-over*, que hacen que personajes que triunfaron en una serie participen en otra con una mayor carga protagónica o que personajes de una serie hagan pequeños cameos en otra.

Un artificio que va a servir para contraponer la realidad de la ficción es la repetición; según Dällenbach (1991: 78), vida y repetición son hechos antagónicos que se excluyen. Así es utilizado en el neobarroco y también aparecerá en los microrrelatos, donde la reiteración en una constante, no solo porque las parodias y homenajes también pueden ser entendidos como repeticiones parciales de una obra literaria, sino porque hay textos que se fundamentan en las reduplicaciones, como el microrrelato de “El despertar” (AA.VV., 2005), o todas las versiones que aparecen de “El dinosaurio”. La vida no da opción a una segunda oportunidad, la inmediatez y el acto único es la única alternativa, no en la literatura donde el tiempo se rige de diferente manera.

Otro cambio que analiza Guerrero es la utilización de una voz “diferente” por parte de los autores en las novelas y obras neobarrocas, y que es una herencia del movimiento del siglo XVII:

Las repetidas interjecciones, interrogaciones e interpelaciones, recursos que, en su conjunto, encierran un llamado a la participación del lector, se conjugan además para caracterizar decisivamente al enunciante, a esa figura que acapara la atención a lo largo de las estrofas y que toma los atributos de un bardo, de un rapsoda cuyo lamento es un canto ceremonial. (Guerrero, 1987:137)

Volveremos a avistar este fenómeno entre algunos microrrelatos que interpelan directamente desde el yo del texto al lector; a veces de forma brusca o provocándole para que reflexione sobre su realidad más inmediata; trastocan la función del lenguaje literario que además de ser expresivo también se convierte en fático.²⁸

Otro de los recursos que analizaremos entre nuestras microficciones, y que ya había sido visto como heredero del barroco y presente en la literatura neobarroca, es el que consiste en evidenciar las fuentes que han servido de inspiración de la obra. Es célebre la figura de Cide Hamete Benengeli en el *Quijote*; Genette (1972) analiza este recurso y sus continuaciones y califica de narrador testimonial al que desempeña tales referencias en el relato, puesto que se comporta en estos casos como un testigo directo que deja constancia de hechos ciertos, que rinde un “testimonio” en el sentido jurídico del término. Gracias a su declaración, la ficción se rodea de un aura de verdad y el texto adquiere el perfil de un documento auténtico. Digamos que, en la relación que mantiene el sujeto con la historia, la verosimilitud toma el aspecto de veracidad. Los escritores de microficción en su afán de ofrecer una historia alternativa de una obra literaria o de un episodio ficcional buscan también acercarse lo máximo posible a la veracidad, y para ello también utilizan este tipo de artificios, como citar a críticos o a escritores reales, inventar fuentes o utilizar las fidedignas, aunque luego las variarían a su capricho.

²⁸ Son frecuentes las imprecaciones al lector en algunos relatos de Shua que intenta despertar su visión crítica durante la lectura mediante el uso de metalepsis.

De nuevo aparecen referencias a la obra cervantina como aglutinadora de una tendencia que ha permanecido hasta nuestros días:

[...] no habría que olvidar que el *Quijote* no es un hecho aislado, sino más bien uno de los puntos culminantes de la tendencia general que da al sujeto que cuenta la historia un papel principalísimo dentro de la ficción. Por otra parte, esta presencia absoluta del narrador se halla al mismo tiempo asociada a lo que podemos llamar el carácter de *opera aperta* de la obra barroca, a la técnica del *work in progress*, de lo inacabado [...] (Guerrero, 1987: 159-60)

Veremos en nuestro corpus cómo hay obras inacabadas que sorprenden al lector por sus bruscos finales y que al mismo tiempo lo colocan como testigo de esa obra que se rehace sin un final cada vez que se lee: un ejemplo irónico lo encontramos en la obra del argentino Reig (1986: 89) en su microrrelato “El último cuento”.

Una de las cuestiones que más preocupa a los críticos que estudian la microficción es, como se ha visto, su entidad genérica. En primer lugar, es perentoria la necesidad de encontrar argumentos sólidos que justifiquen la denominación de género a este conjunto de textos o que por el contrario los ubiquen en un apartado dependiente de otro género como el cuento. Unida a esta cuestión también se encuentra la problemática de la transgeneración. El problema no solo es el de la clasificación dentro de un género u otro, sino la inclusión dentro de su extensión de características, estructuras, rasgos procedentes de géneros no narrativos como la poesía y el teatro que producen la sorpresa en el lector. Pero, como vemos en el análisis y en la comparación entre barroco y neobarroco, este no un problema literario reciente:

En efecto, es sabido que, durante la segunda mitad del siglo XVI, se producirá una suerte de *boom* de la poética que se inicia originalmente en Italia y que se extenderá con rapidez a España, a Inglaterra y a Francia. En poco menos de cien años, el volumen de publicaciones consagradas al tema alcanzará unas dimensiones sin precedentes: de las anotaciones de Robortelli (1548) al *Cannocchiale* de Tesauro (1655), pasando por la apología de Sydney (1595), las *Tablas de Cascales* (1617) y la *Pratique du théâtre* de d'Aubignac (1657), los comentarios, las retóricas y las artes se cuentan por centenas. Esta onda expansiva se dejará sentir incluso en algunos textos de ficción que nos han legado, a través de los diálogos de los personajes, el mejor testimonio de la intensidad con que los escritores del barroco vivieron la problemática genérica. (Guerrero, 1987: 184-85)

Los propios escritores reflexionarán sobre la forma como escriben como hemos visto: desde fuera –obligados a veces en congresos, conferencias o ensayos (poética explícita) a exponer su visión personal–, o desde la propia literatura (comentarios metadieгéticos incorporados a la obra de ficción: poética implícita) –en la que juegan a la mezcla de estilos sin ningún prejuicio–.²⁹ Guerrero muestra cómo el propio Sarduy sentía como escritor esa relación con los géneros:

[...] [para él] lo que cuenta no es el género como criterio de clasificación retrospectiva, sino la genericidad como función textual: la posibilidad de servirse del conjunto de rasgos que caracterizan a un tipo y de emplearlos a manera de material de base para escribir la obra. Es en esta reinversión de estructuras preexistentes donde podemos localizar un punto de contacto crucial entre la literatura del barroco y las ficciones neobarrocas, y es también aquí donde el concepto de parodia desempeña un papel de primer orden. (Guerrero, 1987: 192).

La parodia tendrá una presencia omnipresente en la selección de microrrelatos argentinos y cubanos que hemos llevado a cabo. La mayoría de los escritores parecen compartir esta visión de Sarduy y usan los rasgos atribuidos tradicionalmente a un determinado género para crear unas expectativas de lectura que se ven desviadas en el final.

Este estudio del neobarroco en el que seguimos la teoría de un escritor que lo practicó y de un crítico que analizó sus obras, nos ha permitido comprobar que la influencia del barroco no solo pervive en la corriente literaria del siglo XX que tiene como epicentro a Cuba, sino que algunas de sus características se siguen observando en un género como el microrrelato que se adapta perfectamente a las características del siglo XXI. Hemos visto cómo el neobarroco influye en artistas coetáneos de Sarduy, como Cabrera Infante, y también en compatriotas de generaciones más jóvenes que se dedican a la microficción. Nuestro propósito ahora será analizar cómo el neobarroco también llegó a influir en la literatura argentina de la generación de los 80 para saber si

²⁹ Veremos ejemplos en diversos autores entre los que destacamos a Shua o Anderson Imbert.

esa forma de entender la literatura ha podido transmitirse a los escritores que en la actualidad se dedican a la microficción.

Definiremos las características del neobarroco en la poesía argentina para así poder establecer la continuidad con el movimiento cubano y sus conexiones con la microficción contemporánea.³⁰ La corriente en Argentina se caracteriza porque “no propuso ni la descentralización externa ni la búsqueda de un eje interno. Por el contrario, mediante la descentralización constante, producto de la búsqueda de un centro, promovió el cuestionamiento de identidad” (Vázquez, 2007). Veremos en nuestro análisis cómo el tema de la descentralización es constante en la temática de los microrrelatos microfccionales: por una parte, esa falta de referente producirá la búsqueda de vinculaciones fuera de las fronteras y hará que las influencias sean sumamente cosmopolitas y no solo se remitan a la literatura nacional o a las vecinas. Cuando se acuda a referencias sólidas y con una larga tradición, se intentará sacudirlas de esa seguridad que presentan, creando versiones, parodiando y buscando alternativas a la historia tradicional. Por otra parte, la descentralización no solo afectará a la historia sino también a los propios individuos que se cuestionarán su realidad más íntima, en este caso la relacionada con el oficio de escribir, y ofrecerán una versión de la realidad donde las leyes de la naturaleza no funcionan como generalmente se asume, y el elemento fantástico está constantemente presente. Vázquez en un artículo sobre la poética de Lamborghini y Perlongher asegura que:

La descentralización es una de las principales características del barroco y del neobarroco. Producto de la tensión entre el deseo de fijar el sentido y la imposibilidad de hacerlo, surge una sintaxis trastocada en la que el sujeto poético “es” en tanto que “no es”. Este se materializa en las elipsis que discurren en la corriente de significantes del poema [...] (Vázquez, 2007)

³⁰ Entre los poetas argentinos que practicaron esta tendencia destacan Arturo Carrera, Néstor Perlongher, Leonidas Lamborghini, Osvaldo Lamborghini, Silvia Mohillo o Enrique Pezzoni.

No es necesario recordar la importancia de la técnica que señala Vázquez en su análisis en la microficción. Como ha señalado Irene Andrés-Suárez (2010), la elipsis es el rasgo fundamental de este género, inherente a la brevedad, su otro pilar.

El neobarroco en Argentina adquirió rasgos políticos al surgir alrededor de un periodo especialmente complicado como la dictadura militar (1976-1983). La presencia de lo político e ideológico no aparece en nuestra selección de textos, cuyo motivo es fundamentalmente literario.³¹

Observamos que a pesar de que el neobarroco argentino despliega sus influencias en un campo sobre todo lírico, sus rasgos siguen presentes en la microficción contemporánea de Argentina y Cuba. El minimalismo que exige el uso del lenguaje está influido por la poética del conceptismo que se caracteriza por “una búsqueda de la concisión, por medio de la paronomasia, el calambur o la dilogía..., que, provocando el equívoco, consiguen la ingeniosa agudeza” (Palomo, 1987: 40). Uno de los mejores representantes del conceptismo barroco es Baltasar Gracián “con sus frases cortas y recortadas, su alambicamiento y su concisión, tan bien definida por él en dos máximas: “‘Más valen quintasencias que fárragos’ y ‘Lo breve, si bueno, dos veces bueno’” (Del Río, 2011: 515). Estas sentencias, como sabemos, podrían establecerse como los pilares fundamentales del género que nos ocupa. No podemos justificar que la intertextualidad, los juegos de palabras, las parodias se deban exclusivamente a esta herencia, pero sí queremos resaltar que la producción de poetas neobarrocos coincidió en el tiempo con la de escritores de microficción como tal, o en la redacción de lo que llamaron en un primer comienzo “apuntes” que luego desarrollaron como textos

³¹ Aunque sí que podemos señalar un microrrelato de un joven escritor cubano, José Antonio Michelena (AA.VV., 2006), que desde la reflexión metaliteraria en “El poeta y el rey”, utiliza personajes que simbolizan el poder y el arte para denunciar la falta de libertad de expresión que se produce en un contexto de control ideológico como en Cuba.

hiperbreves. Estudiaremos cómo en el intento de definir el género se ha aludido a la estrecha relación con el poema en prosa y a la semejanza del uso exacto del lenguaje en poesía y microficción, por eso no podemos descartar este trasvase de influencias de un género clásico como la lírica que busca nuevas formas de expresión a otro que está empezando a ubicarse en el panorama literario.

2.4. La influencia de Jorge Luis Borges y Virgilio Piñera

La presencia de Borges tanto en la crítica como en la producción literaria de los escritores en lengua española parece irreducible, como así lo demuestran, por poner un ejemplo, los artículos de Rosa Pellicer (2011) o Francisca Noguero (2011) con los relevantes títulos de “Reescribir a Borges: la literatura como palimpsesto” el primero y “Con y contra Borges”, el segundo. Las ideas que contienen podrían resumir, en cierta manera, la actitud que hemos encontrado entre nuestros escritores hacia esta figura esencial de la literatura universal.

En *Libros prohibidos*, Ana María Shua sintetiza extraordinariamente la relación que los escritores argentinos en un primer momento –y el resto de hispanoamericanos después cuando la fama de Borges fue omnímoda–, establecieron con el escritor bonaerense. La escritora recoge en este libro algunas de sus lecturas personales, explicando cómo llegaron a sus manos y cómo le influyeron en su carrera. Este tipo de trabajos resulta de vital importancia para comprender las influencias y el trabajo presente, sobre todo en el terreno en el que nos estamos moviendo, donde las referencias a otras obras nunca son casuales. Ana María Shua relaciona el proceso de lectura con el de la propia vida: “Confesar lo que he leído (que es también confesar lo que no he leído, libros innumerables como estrellas) es hacer mi autobiografía. Uno de los pocos actos

para los que todavía me siento demasiado joven” (Shua, 2003: 7). Dedicar un capítulo a Borges en el que cuenta la ambivalente y temprana dependencia hacia él:

Por eso, para escribir sobre “Un día de playa”, decidí copiar la idea de un cuento que había leído: hice que la escena se inmovilizara de pronto, detenida en el tiempo, la sombra de un moscardón clavada sobre la arena. El profesor Bazán me concedió una nota altísima, que reservaba para casos extremos. Creí que no se había dado cuenta de mi plagio (hoy se llamaría homenaje). Ahora pienso que sospechó, tal vez con sorpresa, que yo había leído “El milagro secreto”, de Borges. (Shua, 2003: 107)

Este “homenaje” no solo se quedará en una redacción de escuela, sino que años más tarde en *Botánica del caos* incluye un microrrelato donde el plagio infantil da paso a una madura intertextualidad donde “El milagro secreto” se convierte en hipotexto como veremos más adelante en un análisis más detallado.

A pesar de su precoz lectura, la consideración hacia Borges no va a ser siempre positiva, sino todo lo contrario:

Unos años después, en 1965, la gloria popular de Borges había llegado a su plenitud. Se lo celebraba en el mundo entero y aquí ya no había dudas: era el mejor escritor argentino. Esta concordancia del *establishment* me irritaba profundamente. Odiaba al Gran Escritor Oficial. Se decía también que Borges no era un escritor para cualquiera, que era oscuro, elitista, hermético. Se decía que el famoso Jorge Luis Borges [...] escribía en una suerte de código secreto que muy pocos lectores eran capaces de desentrañar. Esa forma de escribir también me irritaba profundamente. Por supuesto, no consideraba necesario leer ninguno de sus textos para comprobar estas aseveraciones. (Shua, 2003:108)

En la parte final de esta cita está la clave de la separación entre las generaciones posteriores a Borges; la fama lo había convertido en un mito del que ya se tenía una idea global de lo que representaba y por lo tanto no hacía falta acercarse a su obra. Los factores extraliterarios tampoco le ayudaron en una época donde la política estaba muy presente en el día a día:

Por supuesto, en esos años en que había que ser comprometido (es decir, marxista) o nada, la falta de compromiso de Borges era intolerable. Borges era un escritor de la torre de marfil, pero además un cipayo, decían muchos de mis amigos: un traidor a la patria, un imperialista, un aristócrata al que nada le importaba la suerte del proletariado ni creía en el Hombre Nuevo. (Shua, 2003: 110)

Frente a estas opiniones, la escritora se remitía a su trabajo al cual ya se había rendido en la escuela al leer por fin sus obras:

Ese año, en el colegio, nos hicieron leer un cuento de Borges publicado en un libro de Eudeba que reunía cuentistas y pintores argentinos y figuraba en cualquier hogar de clase media que hubiese accedido a la mesita ratona. El cuento era “Hombre de la esquina rosada” y se entendía perfectamente. Es más: me gustaba.

[...]

Un par de años después ya estaba leyendo *Ficciones* y *El Aleph* para descubrir con extrañeza que no sólo me gustaban sino que muchos de ellos me habían gustado siempre, que eran mis cuentos inolvidables y preferidos: “Las ruinas circulares”, “La biblioteca de Babel”, “El inmortal”... Los conocía por haberlos leído en antologías o en bibliotecas ajenas, con infantil desdén hacia el nombre del autor (quién pudiera volver a leer así, con tanta pureza). (Shua, 2003: 109-110)

Desde la perspectiva actual Shua señala que ha aprendido a separar la obra de ficción de Borges, la que realmente le interesa, de la otra en la que la realidad interfiere y de la que se siente alejada. Reivindica un nuevo acercamiento a la obra borgeana, libre de los prejuicios de épocas anteriores, sin la imagen politizada o mitificada del escritor:

Volviendo al punto de vista estrictamente literario, no dejo de preguntarme hoy por qué la lección del maestro fue tan mal comprendida. Por qué se lo imitó tan mal. Cómo y por qué se llegó a la idea de que su genio reside en la complejidad y no en la enorme sencillez de muchos de sus cuentos. Porque Borges fue al mismo tiempo los dos laberintos: el artificioso laberinto de Dédalo (el hombre) y el simplísimo y fatal laberinto de Dios (que es el desierto). (Shua, 2003: 111)

Parece que los intentos de estos escritores han sido provechosos y muestra de ello es la incontestable huella que se puede encontrar del autor argentino en la microficción actual. No solo veremos en nuestra selección referencias directas a la obra borgeana mediante citas o ejercicios de intertextualidad, sino que también otros autores eligen obras que Borges junto a Bioy y Ocampo recopilaron en su célebre *Antología de la literatura fantástica* (2006)³². Se convierte en una auténtica biblioteca a la que los escritores acuden en busca de referencia e inspiración, ya sea directamente a través de sus textos o de forma indirecta, apoderándose de sus lecturas o de las ideas que plasma en su obra.

Es importante señalar, por último, la referencia a Borges en autores que admiten una deuda con este autor. Así lo reconoce Berti con algunos de los microrrelatos que componen *La vida imposible*:

³² La primera edición es de 1940.

Mi tarea, en buena parte de mis microrrelatos, ha pasado por inventar obras que jamás realizaré, a fin de efectuar así y todo una crítica o un análisis de ellas. Hay, lo reconozco, ecos borgeanos. No obstante, siento que Borges, si bien usó magistralmente la estrategia de comentar obras hipotéticas, limitó este procedimiento al mundo homogéneo de los libros o, si se quiere, de la literatura y de las ideas filosóficas. Quedaba, en consecuencia, la oportunidad de probarlo un poco más allá de esas fronteras. (Berti, 2002b)

Por su parte, Rolando Sánchez Mejías en Cuba reconoce ante el crítico Alberto Garrandés (2002: 69) que en literatura tenía sus tres B: Blanchot, Beckett y Borges paralelamente a las tres B de la música: Bach, Beethoven y Bruckner. No sólo anuncia así la importancia de la concepción de la literatura de Borges en su obra, sino que está avisando de la gran influencia que tienen algunos de los principios borgeanos en la elaboración de los microrrelatos. La referencia a obras que no han existido, el resumen de las mismas, la constante presencia de libros apócrifos, la escasa importancia del verdadero autor, la libre trasgresión de textos canónicos son algunos de los fenómenos que estudiaremos en este trabajo, y que como señala Berti, tienen su semilla en la producción borgeana:

Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos. Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario. (Borges, 2005a: 457)

Rosa Pellicer recoge cuáles son los ejercicios donde se encuentra la influencia de Borges más frecuentes que realizan los escritores:

En líneas muy generales, las obras en prosa dedicadas al “objeto” Borges podrían clasificarse, sin ánimo exhaustivo, en los siguientes tipos: escritos “a la manera de”, versiones de cuentos, encuentros y entrevistas ficticios, personajes borgeanos que se convierten en protagonistas de otras historias, Borges personaje de ficción, obras desconocidas del autor, efecto de la lectura de sus obras. (Pellicer, 2011: 127)

Señalaremos ahora un caso que nos encontraremos entre el corpus argentino: en “Dime, espejo mágico” (Yáñez, 2005), Borges aparece como el personaje principal, con unos rasgos que nos remiten al autor bonaerense y, acompañado por su mujer, un personaje que parece el trasunto de Bioy Casares.

Otro autor, en este caso cubano, que ha influido en este caso a los escritores de su propio país y que no ha tenido todavía la repercusión que merece su obra es Virgilio Piñera. Observaremos en nuestro análisis de la microficción cubana como uno de sus relatos “En el insomnio” sirve como hipotexto para Jorge Ángel Pérez y para otros jóvenes escritores incluidos en las antologías del concurso “El dinosaurio”. El escritor cubano no se encuentra del todo desvinculado de la huella de Borges, ya que, como señala Dolores Koch, su primer cuento tiene rasgos que podrían incluirlo en el grupo de escritores al que inspiraron los libros del argentino:

Unos años antes de que se iniciara la publicación de la legendaria revista *Orígenes*, un grupo de artistas, poetas y músicos se congregaron alrededor de José Lezama Lima, y Virgilio estaba entre ellos. Su primer cuento, *El conflicto* (1942), fue publicado en un pequeño volumen por *Espuela de Plata*, uno de los primeros esfuerzos editoriales de Lezama Lima. Es un cuento que pudiera calificarse de borgesiano hoy en día y muestra a Virgilio ya maduro como escritor. (Koch, 1996)

Las relaciones con la literatura argentina no solo no acaban aquí sino que Piñera vivió un periodo en Buenos Aires, donde se impregnó de las corrientes literarias que confluían en la capital porteña:

Cuando llegó en barco a la Argentina en 1946, tampoco dejó de ser un marginado: hacía pequeños trabajos para el consulado cubano en Buenos Aires. Pasó frío y estuvo siempre mal alimentado. Sus discrepancias y su concepto de la literatura lo llevaron a enajenarse, en Cuba, de los centros actuantes de su momento: primero del grupo de *Espuela de Plata*, después del de *Orígenes*. Luego, en Buenos Aires, se apartó del grupo de la revista *Sur* y se acercó a la sala de ajedrez del café Rex, donde se refugiaba (no cabe mejor palabra) un hombre solitario, sentado a una de sus mesas, un noble arruinado que hablaba mal el español y que pertenecía, como él, a la extensa legión de los escritores marginados: Witold Gombrowicz. (Arrufat, 1999)

A estas referencias se suma la relación del estilo y temática de su prosa, según algunos críticos a otro autor, Kafka, que también alimenta extraordinariamente la corriente de escritores de microficción en Cuba:

Señalemos que su estilo se parece al de Kafka. La prosa de Piñera está regida por un humorismo sarcástico, melancólico, voluble, que no se confunde ni aspira a confundirse con la inocencia. Lo que no impide percibir, en Kafka y Piñera algo común, entrañable, un parentesco espiritual y vital que va más allá de cualquier influencia literaria. (Bianco, 2007: 40)

Estas influencias se observan en la temática de sus cuentos, que a pesar de resultar escurridizos y con una temática muy diversa comparten unos rasgos definitorios del estilo del escritor:

[...] una tendencia hacia lo grotesco y una atención desproporcionada a objetos y detalles sin importancia que sugieren una incapacidad para moverse en el mundo real de sus personajes, con frecuencia del yo narrador. Las fantasías de esos personajes alienados envuelven imágenes de ciegos y de locos, o bien ellos ven y piensan de modo singular, apropiándose para sí la absurdidad del mundo. Como escritor, Virgilio parece poder distanciarse de sus obsesiones mejor que sus personajes, con frecuencia por medio del humor.

[...]

En la década del cuarenta Piñera fue uno de los primeros en demostrar lo absurdo de la razón lógica por medio de la racionalización, como hizo en “El conflicto”[...]. Hay que recordar que, ya fuese o no bien leído, o aun comprendido, Borges había publicado *Inquisiciones y Discusión*. Al empezar Piñera su producción literaria comenzaba a percibirse una reacción general contra la narrativa realista y regionalista que resultó en la disminución de la hegemonía del argumento a favor de la innovación de la forma. Esta preocupación de la literatura por sí misma acabó por arrastrar al lector a una posición activa respecto a la creatividad de la obra, por una parte, y por otra, hacia el desarrollo de lo que hoy llamamos, en términos no siempre bien definidos, lo fantástico, lo real-maravilloso y el realismo mágico. (Koch, 1996)

En esta caracterización del estilo de Piñera, Koch señala dos rasgos que son frecuentes en la microficción: uno es el papel activo al que, al igual que Piñera, los escritores de microrrelatos obligan a adoptar al lector y el otro la prevalencia de lo fantástico en la cuentística de Piñera y que,³³ como comprobaremos en próximos capítulos, también se produce entre los microrrelatos contemporáneos. Virgilio Piñera escribió numerosos cuentos, pero muy pocos textos breves que hoy podamos considerar como microrrelatos y todavía menos textos podemos encontrar que coincidan con las directrices que nos hemos marcado en el objetivo de este trabajo, pero sí que se encuentra en el escritor una preocupación por la escritura, más concretamente por la

³³ Recordamos aquí el concepto de fantástico de Todorov que servirá de guía para los relatos que se adscriben a las características que él definió como propias de este género: “Lo fantástico implica pues no solo la existencia de un acontecimiento extraño, que provoca una vacilación en el lector y en el héroe, sino también una manera de leer, que por el momento podemos definir en términos negativos; no debe ser ni ‘poética’ ni ‘alegórica’” (Todorov, 2005: 29). A este primer esbozo luego añade otros rasgos estructurales: “En primer lugar, es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales, y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados. Luego, esta vacilación puede ser también sentida por un personaje de tal modo, el papel del lector está, por así decirlo, confiado a un personaje y, al mismo tiempo la vacilación está representada, se convierte en uno de los temas de la obra; en el caso de una lectura ingenua, el lector real se identifica con el personaje. Finalmente, es importante que el lector adopte una determinada actitud frente al texto: deberá rechazar tanto la interpretación alegórica como la interpretación ‘poética’” (Todorov, 2005: 30).

concepción de “su obra como una metáfora del proceso creativo” como indica Koch en su trabajo, citando a Julio Ortega.³⁴ Alberto Garrandés, en el trabajo en que analiza las ficciones breves de Piñera, dedica un capítulo al estudio del “proceso creador como asunto” en la obra del escritor. Como hemos advertido, la mayoría de los textos a los que hace referencia son cuentos clásicos en el sentido de la extensión, pero sí que aparecen alusiones a dos de los pocos microrrelatos que tienen tema metaficcional: “Grafomanía” y “La muerte de las aves”, a los que el crítico considera complementarios:

Al “posible lógico”, que nace condicionado por referentes en los cuales también se genera la incertidumbre acerca del futuro del arte, se enfrentan las evidencias del “posible histórico” y un optimismo que se regula en la praxis literaria al mostrar los dilemas de la creación y las formas que ellos asumen, problemáticas que entrañan un hondo cuestionamiento de las relaciones entre la vida y la literatura y que revelan en la praxis literaria al mostrar los dilemas de la creación y las formas que ellos asumen, problemáticas que entrañan un hondo cuestionamiento de las relaciones entre la vida y la literatura y que revelan la inagotabilidad de sentidos en esta última. Pero Piñera no escribe, como respuesta a la conclusión que él mismo expresara en “Grafomanía”, un texto de los que se insertan en el criticismo circunstancial de la alienación como reflejo de inevitables contradicciones de la naturaleza humana. Además, si ello hubiese ocurrido así no podríamos identificar a la contraparte del texto de 1957 entre tantas prosas breves de Piñera que demostrarían la falsedad del postulado implícito en aquél. El autor redacta veinte años más tarde lo que sería la expresión abstracta del “posible histórico”, la variante optimista, por así llamarla, de su inquietud en torno al futuro de la literatura: un texto también corto titulado “La muerte de las aves”. (Garrandés, 1993: 99)

Garrandés señala algunos aspectos que aparecen en el microrrelato y que también marcan las tendencias temáticas de los microrrelatos metaficcionales. Piñera se adelanta y reflexiona sobre aspectos que luego interesarán mayoritariamente a los escritores de microrrelatos, como son los problemas en torno a la originalidad y creación artística o las relaciones entre ficción y realidad. En “Grafomanía”, el escritor cubano atisba un negro panorama donde la imaginación ha dejado paso a la automatización de la escritura, donde parece que lo importante es la producción, no la calidad:

³⁴ Koch también señala relatos metaficcionales en la obra de Piñera: “Muchos relatos son de inspiración libresca, inclusive en el título, como ‘Oficio de tinieblas’ (uno de los primeros cuentos de Carpentier), ‘Cómo nací y cómo morí’ es una parodia humorística de *Metamorfosis* de Kafka [...]” (Koch, 1996).

–Excelencia –dice el delegado–. Excelencia, en nombre de mis compañeros os pregunto: ¿Podremos seguir escribiendo?
–Pues claro– casi grita el loro–. Se entiende que seguirán escribiendo cuanto se les antoje.
Indescriptible júbilo. Labios resecos besan las arenas, abrazos fraternales, algunos hasta sacan lápiz y papel.
–Que esto quede grabado en letras de oro– dicen.
Pero el loro, volviendo a salir de la tienda, pronuncia la sentencia:
–Escribid cuanto queráis –y tose ligeramente–, pero no por ello dejaréis de estar acusados del delito de grafomanía. (Piñera, 2004: 147)

En “La muerte de las aves”, texto posterior, mantiene una visión alentadora sobre el poder de la literatura, capaz de hacer renacer aquello que está inerte:

Solo nos queda el hecho consumado. Con nuestros ojos las miramos muertas sobre la tierra. Más que el terror que nos procura la hecatombe, nos llena de pavor la imposibilidad de hallar una explicación a tan monstruoso hecho. Nuestros pies se enredan entre el abatido plumaje de tantos millones de aves. De pronto todas ellas, como un crepitar de llamas, levantan el vuelo. La ficción del escritor, al borrar el hecho, les devuelve la vida. Y solo con la muerte de la literatura volverían a caer abatidas en tierra. (Piñera, 2004: 251)

Por si no hubiera suficientes pruebas de la conexión entre la obra de Piñera con las tendencias del microrrelato actual en la isla y en otras zonas de Hispanoamérica como Argentina, encontramos el análisis de Dolores Koch en el que estudia cuál es la relación de este escritor con el neobarroco, un movimiento literario que en la introducción hemos vinculado también con algunos de los rasgos imperantes en la microficción. Koch comprueba con el análisis de la obra de Piñera que aunque rechaza el abigarrado estilo practicado por Lezama Lima y otros compañeros de *Orígenes*, sabe orientar este estilo hacia otro más personal que no lo desvincula de este grupo:

Virgilio Piñera, origenista indiscutible aun en su desacato, produjo un neo-barroquismo degradado que llegó a lo grotesco y al absurdo. En la desmesura quevediana de su desengaño barroco, alcanzó la amarga burla de sí mismo, la de un ser marginado que nunca entendió o quiso entender al mundo, que nunca aprendió a ser “pícaro”. (Koch, 1984: 83)

Las demostraciones prácticas de esta influencia la encontramos entre los escritores cubanos que de forma directa o implícita muestran lazos de unión con la obra de Piñera. Queremos señalar, aunque sea de forma marginal, en un primer lugar un texto de Abascal, “El insomnio” (1967), que aunque por su extensión se aleja de los cánones

más estrictos que marcan el género, sí que nos sirve para ejemplificar la importancia de Virgilio Piñera en la literatura breve cubana. El libro de Abascal aparece diez años después de la publicación de *Cuentos fríos* en 1956 y puede tratarse de un homenaje a ese relato que también ha impactado entre las generaciones más jóvenes de escritores cubanos. Ambos microrrelatos comparten el título, pero el contenido es diferente, por lo que no podemos asegurar que se trate de un homenaje o de una utilización del mismo tema, el insomnio, que parece encajar perfectamente en este género. El insomnio presenta una variante del sueño y la vigilia; los microrrelatos con este tema se centran en la imposibilidad de poder acceder al nivel del sueño y de las consecuencias nefastas, como en el caso de Piñera, o más estrambóticas, como en el caso de Abascal, que esto provoca.³⁵

Uno de los homenajes más claros lo lleva a cabo Jorge Ángel Pérez con dos microrrelatos dedicados a “En el insomnio”. Conviene remarcar aquí la importancia del paratexto para conseguir el efecto final, ya que elementos como el título y el epígrafe van a ser primordiales para lograr esa conversación que se establece entre las tres obras tan aparentemente alejadas entre sí. En el primer texto, el escritor cubano elige un título completamente paralelo al cuento borgeano: “Jorge Ángel Pérez, autor de ‘En el insomnio’”.³⁶ Además escoge un prefacio del propio Piñera que crea un juego de espejos entre el prólogo y los dos textos que vienen a continuación.³⁷

³⁵ El final de Abascal se llena de tintes surrealistas: “Me gozaría en mortificar al prójimo mirándolo con insistencia. Por supuesto, no dejaría de frecuentar algún restaurante concurrido y pestañear inocentemente a los que bebieran su sopa con toda tranquilidad. En fin, no podría considerar una desgracia el que se me formara un colgajo semejante en cualquiera de los dos ojos. Después de todo, ¿qué mejor entretenimiento en las noches de insomnio como ésta que ensayar mis guiños siniestros frente al espejo?” (Abascal, 1967: 51).

³⁶ Como señala Martín Sevillano, la obra de los escritores novísimos cubanos está relacionada con los experimentos artísticos y observa esta relación en este texto: “[...] Jorge Ángel Pérez en su primer libro de cuentos, *Lapsus calami*, premiado en 1995 con el David, incluía el relato de Virgilio Piñera ‘En el insomnio’, al tiempo que en otros cuentos del volumen se hacía referencia a él. En estrecha sintonía con los procesos plásticos de la ‘apropiación’, practicados en Cuba fundamentalmente por los artistas del grupo ‘ABTV’ y los diversos artífices que integraron la muestra ‘Palimpsestos’, este texto incide de

Por un plazo que no puedo señalar
me llevas la ventaja de tu muerte;
Lo mismo que en la vida, fue tu suerte
llegar primero. Yo, en segundo lugar. (Pérez, 1996: 73)

Piñera se lamentaba de su destino al haber estado siempre detrás de alguien, con esa hipérbole por la que incluso se lamenta que el otro le ganara al morir antes. Hemos dicho anteriormente que Piñera puede ser considerado uno de los pioneros en la microficción en la isla, y así lo entiende Jorge Ángel Pérez, al que paradójicamente también le hubiera gustado adelantarse al propio Piñera y escribir su famoso relato.

El autor de carne y hueso, Jorge Ángel Pérez, se convierte en un personaje de ficción y utiliza el mismo recurso que Menard en el cuento de Borges. Se lamenta de no haber escrito una de las obras principales de la literatura cubana y al igual que el escritor de ficción francés, en un acto de homenaje y frustración quiere escribir la obra.³⁸ La ansiedad del protagonista del relato –el propio Jorge Ángel Pérez pasa de escritor a personaje, aunque sigue siendo escritor en la ficción, con lo que la confusión entre los planos aumenta– es la misma que la del personaje del relato de Piñera; repite los mismos actos para tranquilizar su angustia (pasea, habla con sus amigos...) y acaba de la misma manera que el personaje del primer texto: pegándose un tiro, aunque antes logró su objetivo: el siguiente texto que aparece en *Lapsus calami* (1996) es “En el insomnio”. Adivinamos que el personaje Jorge Ángel Pérez lo escribió antes del tiro final y en él cuenta cómo un hombre se suicida tras haber intentado todo para acabar

manera abrupta sobre la noción de autoría y abre el debate de uno de los temas más conflictivos dentro del campo literario cubano, el de los derechos de autor, debido a la precariedad y ausencia de normas legales al respecto” (Martín Sevillano, 2002: 297).

³⁷ Con este epígrafe el autor descubre que Piñera no solo es para él un escritor fundamental en la literatura cubana y una influencia para él, sino que también lo presenta como una figura a la que le gustaría parecerse. Jorge Ángel Pérez con este acto se acerca más a Pierre Menard y no solo con su propósito literario: “Pierre Menard no logró llevar a cabo su empresa porque descubrió la figura del Quijote no en la ficción literaria, sino fuera de ella, en el lector ‘aventurero’ y ‘alquímicamente combinatorio’, en el bibliotecario capaz de desvelar la polifonía significativa de los libros en cada lectura” (Vouillamoz, 2000: 86-87).

³⁸ Con esta reescritura no solo se consigue volver a leer la obra original, sino como señala Barthes, se consiguen otra serie de efectos: “Hacer una segunda escritura con la primera escritura de la obra es en efecto abrir el camino a márgenes imprevisibles, suscitar el juego infinito de los espejos [...]” (Barthes, 1972: 13).

con su insomnio. El texto es “plagio” del relato de Piñera, aunque nos queda la duda de la naturaleza de su escritura: si lo copió o realizó un proceso similar al propuesto por Menard. Se deduce que se ha producido la muerte del autor del texto, del Jorge Ángel Pérez ficcional.

Tenemos ante nosotros el argumento borgeano reproducido de nuevo años después por un escritor cubano.³⁹ La *mise en abîme* es desconcertante para el lector que asiste a la lectura de un texto canónico pero escrito por otro autor. La intertextualidad en este caso es desbordante, ya que no se han escogido unas cuantas frases, sino la cita total del texto. Jorge Ángel Pérez decide repetir el texto original tras el cual oculta su propia voz y relega la originalidad de su escritura para conseguir otro objetivo, el de la creación de un texto donde el valor resida en el acierto con el que se ha llevado a cabo la recreación.

Las referencias a Piñera también se encuentran entre los textos de los autores cubanos más jóvenes. La más clara está en “El insomnio del censor” de Ahmel Echevarría (1974).⁴⁰ El protagonista es un censor de obras literarias que se encuentra recluido en lo que parece una institución psiquiátrica. Sus problemas parecen estar provocados por la venganza de las obras a las que mutiló durante su oficio como censor:⁴¹ los fragmentos de las obras, en este caso de Virgilio Piñera, se convierten en su propia vida. El censor está desesperado porque no consigue dormir, igual que le ocurría al protagonista de “En el insomnio” de Piñera (2004). Finalmente acude a la consulta del médico que no por casualidad se llama Virgilio: la presencia del escritor

³⁹ En este homenaje también hay un ataque a las autoridades ya que lo encontramos sin su paratexto original, sin ninguna advertencia de la técnica que Jorge Ángel Pérez ha llevado a cabo.

⁴⁰ Desde el título ya se nos alerta de la relación intertextual con el microrrelato “En el insomnio” de Piñera.

⁴¹ Aparece la figura del censor como un personaje negativo y destructor, presente en el proceso artístico, una presencia que volverá a aparecer como veremos en el capítulo argentino.

aquí no se produce solo con su obra, sino que hay una presencia física, al aparecer “reencarnado”. El doctor parece disfrutar de la desgracia del paciente; tiene la oportunidad de ver cómo su obra fluye libremente y se materializa en aquel que un día la reprobó. El censor le cuenta una pesadilla a Virgilio: el sueño es la cita apócrifa de algunos de los cuentos más conocidos de Piñera (2004), “La caída” y “La carne”:

El Censor le dice a Virgilio que se fije: En uno de los sueños escalaba una montaña, el que me acompañaba tenía su misma cara, resbalamos, vea usted, he perdido una oreja y parte de la nariz; en otra de las pesadillas yo estaba en un pueblo donde no había qué comer, el mismo hombre me aconsejó cocinar una de mis nalgas, pero comí las dos. (AA.VV., 2003: 24)

Para terminar este artefacto que esconde como hipotextos varios microrrelatos de Piñera, el censor cuenta su problema y las acciones que está llevando a cabo para solucionarlo, que son exactamente las mismas que el protagonista del texto de Piñera, y cuya resolución también comparten: acabar con su vida con un revólver. La respuesta de Virgilio, el médico, también nos resulta familiar: “Devuélvalo, el insomnio es una cosa muy persistente, dice Virgilio mientras juega con un bolígrafo” (AA.VV., 2003: 24). El último consejo es que escriba sus memorias y mientras lo dice, observa cómo el censor se aleja con un agujero en la sien. Este texto está construido a partir de la hipertextualidad, es decir, las citas explícitas o implícitas a otro texto (Orejas, 2003: 133-143), pero aquí se convierte en cierto momento en “autohipertextualidad” ya que el propio personaje que encarna el espíritu del célebre escritor cubano está citando su propia obra.

Podemos afirmar que Virgilio Piñera con sus cuentos y sus textos breves no solo influye entre las generaciones posteriores de escritores en la isla, sino que, al igual que Borges, se adelanta a muchas de las tendencias que hoy en día imperan en la literatura y las prefigura. Hemos visto cómo algunas de sus temáticas han pasado a ser hoy en día directrices de la categoría textual que estamos estudiando, por lo que hay que esperar un

reconocimiento y un mayor estudio de este escritor, al que muy pocas veces se le ve relacionado con el nuevo género.

3. La microficción metaficcional

En muchas ocasiones la literatura metaficcional se ha considerado exclusivamente dirigida a un selecto grupo de destinatarios.⁴² Las alusiones a términos literarios, referencias a obras y autores obligan a tener un cierto conocimiento por parte del lector. Por eso, muchos de ellos las rechazan por el temor a no llegar a entenderlas e incluso se las ha llegado a considerar como un mero divertimento de los escritores. Sin embargo, el propósito inicial de los autores parece diferente: necesitan al lector para conseguir que su obra se actualice. La reflexión sobre la literatura, requiere un receptor:

Los autores que se integran dentro de la modalidad que en nuestro estudio hemos denominado "metaficción" no muestran interés por fabricar historias que el lector pueda identificar fácilmente con una historia convencional. Por el contrario, destruyen la ilusión narrativa tradicional, convirtiéndose muchas veces en los protagonistas de sus propias obras, hablando del proceso de composición de sus libros, y dependiendo siempre del sentido que el lector tenga de la comedia y el juego para el éxito de los mismos. Sus textos se crean y se destruyen en un proceso continuo de generación, rechazan la interpretación –en el sentido hermenéutico del por qué ocurre un fenómeno determinado–, e incluyen al escritor y al lector dentro del juego de la autorreflexividad. (Sánchez Pardo, 1991: 77-78)

Nuestro punto de partida es que los escritores de microrrelatos eligen posiciones propias de la teoría literaria en muchas ocasiones, y desde el campo de la creación aportan un nuevo punto de vista sobre obras importantísimas de la literatura universal. En pocas líneas consiguen ofrecer una versión que en algunos casos poco tiene que envidiar a las ideas del mundo académico. Pero no solo se limitan a crear obras que se

⁴² Orejas apunta cuál es el objetivo último de la metaficción, y cómo este no parece necesitar un lector en especial, sino que va dirigido a aquellos que rechazan el principio del realismo de la literatura: quiere destacar lo ficticio de la obra literaria: "El carácter metafictivo de una obra no viene determinado por la proximidad o identidad entre autor, narrador y personaje, sino por la voluntad de servirse de los recursos de la ficción para, precisamente, desvelar la ficcionalidad del texto. O, si se prefiere, por la desrealización de la realidad: servirse de la realidad –nada más realista que un escritor que recrea el acto de escribir– para mostrar la *falsedad* del realismo literario, la impostura que supone postular la verosimilitud a ultranza del texto literario de ficción" (Orejas, 2003:112).

convierten en un texto híbrido (mezcla de ficción y crítica), sino que frecuentemente adoptan de pleno el papel de críticos y se permiten contradecir opiniones asentadas en ese discurso académico.

3.1. La memoria literaria

La influencia y la importancia de la literatura como inspiración es fundamental en estos escritores, y evidentemente exigen un lector que tenga un amplio bagaje cultural para enfrentarse a los textos. Como señala Valls: “[...] el microrrelato, como pocos géneros, suele ser una obra abierta que exige un lector activo, con sentido del humor, un lector cómplice que conozca la historia literaria y que esté más o menos al tanto de los entresijos del lenguaje, de las leyes de la retórica y de los hitos de la cultura universal” (Valls, 2001: 644). Los conceptos del “lector cómplice” (Cortázar),⁴³ o del “lector modelo” (Eco) encuentran toda su razón de ser en este nuevo género;⁴⁴ la participación y la complicidad con el lector serán sus características esenciales.

⁴³ En una nota de Morelli en *Rayuela* encontramos la siguiente reflexión sobre el papel del lector: “Posibilidad tercera: la de hacer del lector un cómplice, un camarada de camino. Simultanizarlo, puesto que la lectura abolirá el tiempo del lector y lo trasladará al del autor. Así el lector podría llegar a ser copartícipe y copadeciente de la experiencia por la que pasa el novelista, *en el mismo momento y en la misma forma*. Todo ardid estético es inútil para lograrlo: solo vale la materia en gestación, la inmediatez vivencial (transmitida por la palabra, es cierto, pero una palabra lo menos estética posible; de ahí la novela ‘cómica’, los *anti-clímax*, la ironía, otras tantas flechas indicadoras que apuntan hacia lo otro). Para ese lector, *mon semblable, mon frère*, la novela cómica (¿y qué es *Ulysses*?) deberá transcurrir como esos sueños en los que al margen de un acaecer trivial presentimos una carga más grave que no siempre alcanzamos a desentrañar. En ese sentido la novela cómica debe ser un pudor ejemplar; no engaña al lector, no lo monta a caballo sobre cualquier emoción o cualquier intención, sino que le da algo así como una arcilla significativa, un comienzo de modelado, con huellas de algo que quizá sea colectivo, humano y no individual. Mejor, le da como una fachada, con puertas y ventanas detrás de las cuales se está operando un misterio que el lector cómplice deberá buscar (de ahí la complicidad) y quizá no encontrará (de ahí el compadecimiento). Lo que el autor de esa novela haya logrado para sí mismo, se repetirá (agigantándose, quizá, y eso sería maravilloso) en el lector cómplice. En cuanto al lector-hembra, se quedará con la fachada y ya se sabe que las hay muy bonitas, muy *trompe l’oeil*, y que delante de ellas se pueden seguir representado satisfactoriamente las comedias y las tragedias del *honnête homme*” (Cortázar, 1972: 453-54).

⁴⁴ Umberto Eco define lo que él considera lector modelo: “Para organizar su estrategia textual, un autor debe referirse a una serie de competencias [...] capaces de dar contenido a las expresiones que utiliza. Debe suponer que el conjunto de competencias a que se refiere es el mismo al que se refiere su lector. Por consiguiente, deberá prever un Lector Modelo capaz de cooperar en la actualización textual de la manera prevista por él y de moverse interpretativamente, igual que él se ha movido generativamente. Los medios

Pero además de difundir el conocimiento de una obra literaria o de expresar su propia visión sobre ella, en nuestra opinión –y esta es una hipótesis que vamos a tratar de confirmar– se proponen también un objetivo más trascendente: ocupar la memoria literaria del lector. Con el posterior análisis de los microrrelatos que hemos decidido incorporar en este trabajo, veremos que conceptos como el de autoría quedan en entredicho, y que, a menudo, se apuesta por una concepción apócrifa de la literatura. Se puede deducir, consecuentemente, que los microrrelatos metaficcionales abogan por una visión más plural de la historia literaria en la que ya no es válida una única explicación y un único autor, sino que son conscientes de que una autoridad procedente de las instituciones académicas no es capaz de decidir cuáles son las obras canónicas que pasarán a la historia. Su proposición está ligada a la subjetividad; los lectores y los escritores deben tener un papel más activo en estas decisiones. A partir de la propia creación artística hallamos una forma de pasar a la acción e intentar cambiar estas viejas estructuras. Los textos que ofrecen nuevas versiones de aspectos literarios van a desplazar el conocimiento anterior.

Para empezar a ilustrar esta hipótesis, recurrimos inevitablemente a Borges, y tomaremos uno de sus cuentos como un cimiento básico que nos ayuda a consolidar estas intuiciones. Se trata de “La memoria de Shakespeare” (Borges, 2005c), del que Piglia (1999) ya realizó un acertado análisis en “El último cuento de Borges” donde supo dilucidar la importancia de la adquisición de la memoria de Shakespeare, equivalente a la memoria de la literatura. Rescataremos algunos fragmentos de ese trabajo, que ayudarán a entender la relación de este cuento con nuestro tema.

a que recurre son múltiples: la elección de una lengua [...], la elección de un tipo de enciclopedia [...], la elección de determinado patrimonio léxico y estilístico... [...] Por un lado, el autor presupone la competencia de su Lector modelo; por otro, en cambio, la *instituye*” (Eco, 1987: 80).

El protagonista del cuento de Borges es Hermann Soergel, un crítico experto en la obra shakesperiana, que después de un misterioso encuentro adquiere la memoria del genio inglés. En su presentación hace referencias a algunas obras suyas de las que le “sorprende el tono incivil de aquellas casi ajenas páginas” (Borges, 2005c: 431). Resulta inquietante esta confesión; si el escritor no sabe si son propias, si duda de la autoría por la convivencia de esas dos memorias, lo mismo le sucede al lector. Puede desconfiar de la pertenencia a un autor de una determinada obra, o de cuál era el desarrollo exacto de esta. Observamos ahí una de las intenciones de este tipo de microrrelatos: convencernos de lo fútil que resulta el sentido de propiedad intelectual. Siguiendo con la enumeración de libros que el protagonista ha escrito, nos encontramos con la siguiente declaración: “No sé si es lícito agregar una versión inédita de *Macbeth*” (2005c: 431). Él también, al igual que los autores que vamos a estudiar a continuación, hace versiones de obras clásicas. Los escritores entonces se equiparan con este hombre que posee las dos memorias e intentan trasladar parte del conocimiento a los lectores. El personaje que tiene la memoria en un primer momento y la ofrece posteriormente es Thorpe. Podíamos pensar que simboliza a los artistas que al igual que él poseen esa memoria de la literatura de todos los tiempos; o por lo menos, a los escritores actuales que tratan de emularlo y que nos dan la oportunidad de compartir el conocimiento.

Una de las condiciones del trato por el cual uno deja de poseer el don de la memoria de Shakespeare (de la literatura) para cedérsela al otro (a los lectores) es que “[e]l que lo da lo pierde para siempre” (Borges, 2005c: 433). Los escritores, cuando plasman estas nuevas versiones, tratan de librarse de las influencias, de la sombra de los grandes autores que siempre estará presente y dispuesta a devaluar su obra. A continuación, aparece en el cuento un término que es fundamental en la tesis que estamos intentando probar:

–Tengo, aún, dos memorias. La mía personal y la de aquel Shakespeare que parcialmente soy. Mejor dicho, dos memorias me tienen. Hay una zona en que se confunden. Hay una cara de mujer que no sé a qué siglo atribuir. (Borges, 2005c: 433)
(El subrayado es nuestro)

Los lectores pierden su seguridad en la historia literaria que conocían y empiezan a sospechar que hay otras realidades, que la continuidad verdaderamente no existe, y que todavía quedan otras versiones por conocer. Pero, ¿cuál es la fuerza que empuja a poseer estas dos memorias? En el cuento parece tratarse del afán de conocimiento. El crítico literario ha dedicado toda su vida al mismo objeto de estudio, y por fin tiene la oportunidad de conocer al escritor como nadie nunca lo ha hecho. Podemos extrapolar esta idea a la realidad; a los lectores también les mueve este sentimiento: buscan un reto intelectual que solo encuentran en este tipo de planteamientos literarios. La adquisición de esta memoria se produce de una manera gradual: “En la primera etapa de la aventura sentí la dicha de ser Shakespeare; en la postrera, la opresión y el terror. Al principio las dos memorias no mezclaban sus aguas. Con el tiempo, el gran río de Shakespeare amenazó, y casi anegó, mi modesto caudal” (Borges, 2005c: 436).

Este proceso parece similar al que ocurre entre los escritores. Bloom, en *La angustia de las influencias* (1991)⁴⁵, –que posteriormente estudiaremos–, señala que en un principio no existía este temor ni esa presencia constante de las autoridades en los autores. No se sentían dominados por ellas; podían recurrir a otras obras sin ninguna preocupación. Hoy en día, como bien ha analizado este crítico, no ocurre lo mismo, y el miedo a que una obra no sea original es un tema recurrente entre los escritores. Encontramos así este tipo de inquietud en las creaciones que vamos a analizar, donde se lucha para desterrar esta idea y demostrar que la originalidad todavía es posible. La

⁴⁵ Fue publicado por primera vez en 1973.

parodia, los juegos con la obra y las versiones serán algunos de los métodos preferidos por los autores para ofrecer una nueva perspectiva de la historia literaria..

Por último, vamos a referirnos al tipo de público al que van dirigidas estas obras. Antes ya hemos apuntado algunas de sus características, pero se hace necesario volver, ya que en el cuento localizamos una referencia a ello. Cuando nuestro protagonista está desbordado por la memoria que adquirió, decide transmitírsela a otro ser. Podíamos encontrar el paralelismo entre el escritor que busca a qué público dirigirse con su obra. El personaje del cuento de Borges no elige a cualquiera, sino que toma su tiempo para encontrar al adecuado:

He olvidado la fecha en que decidí liberarme. Di con el método más fácil. En el teléfono marqué números al azar. Voces de niño o de mujer contestaban. Pensé que mi deber era respetarlas. Di al fin con una voz culta de hombre. Le dije:

—¿Quieres la memoria de Shakespeare? Sé que lo que te ofrezco es muy grave. Piénsalo bien.

Una voz incrédula replicó:

—Afrontaré ese riesgo. Acepto la memoria de Shakespeare.

Declaré las condiciones del don. Paradójicamente, sentía a la vez la nostalgia del libro que yo hubiera debido escribir y que me fue vedado escribir y el temor de que el huésped, el espectro, no me dejara nunca. (Borges, 2005c: 437)

Cualquiera no puede poseer este don; podemos imaginar que los escritores necesitan lectores preparados para poder establecer la conexión. En este último párrafo se desliza una idea que también puede ser una de las motivaciones que llevan a los autores actuales a remontarse a obras ya escritas: la nostalgia de no haber sido capaces de realizar esas creaciones.

Si leemos el final del cuento, parece que Soergel no logra despojarse totalmente de ese “don”; lo mismo ocurre con los escritores y con los lectores que se acercan a sus obras. La literatura ya ha entrado en sus mentes, y mientras unos tratan de librarse de ella mediante sus creaciones, siempre existirá alguien dispuesto a dejar que la memoria de los grandes escritores inunde la suya propia.

3.2. Microrrelato e intertextualidad

Tras todo lo planteado, pasaremos a detallar la estructura que sustenta este trabajo. Como nuestro objetivo es encontrar los diferentes temas metaficcionales y referencias intertextuales que aparecen en la selección de microrrelatos argentinos y cubanos que hemos llevado a cabo –siguiendo como criterios la calidad literaria y el interés de sus autores por los juegos metaliterarios de todo tipo–, hemos decidido que el criterio temático va a ser el que mejor vertebre la colección de textos y el que nos permita un estudio más organizado. Nos enfrentamos a un amplio corpus, así que se hace necesaria la definición de líneas temáticas que nos ayuden a disponer el contenido para así estudiarlo de una manera más ordenada y eficiente.

Como ya hemos señalado, estos microrrelatos tienen como referente a la literatura; los temas, por lo tanto, siempre estarán vinculados a ella utilizando diversas estrategias discursivas. Dividiremos nuestro análisis en dos bloques atendiendo a criterios geográficos: primero estudiaremos los microrrelatos argentinos, desde los comienzos con Lugones en el Modernismo hasta el último libro publicado por Ana María Shua en el 2011. Luego pasaremos a los textos cubanos, de los que analizaremos los más significativos y los pertenecientes a las nuevas generaciones de escritores, que nos darán testimonio de la vitalidad de esta forma de escritura en la isla. El orden del análisis se basará en criterios cronológicos: analizaremos en último lugar la obra de los autores más jóvenes, lo que permitirá constatar si existe algún cambio en las tendencias del género. Hemos decidido seguir el modelo temático a pesar de las críticas que existen en torno a él:

No favorecieron los comparatistas de la hora francesa, como Paul Hazard, el estudio de temas que tan asiduamente cultivaran los medievalistas, folkloristas y otros investigadores de fines del XIX. No sorprende la discrepancia de aquellos si se tiene en cuenta lo que le disgustaba: *la escasa atención prestada al influjo directo y preciso de un escritor sobre otro*. (Guillén, 1985: 248) (El subrayado es nuestro)

Pero ese defecto precisamente se diluye en nuestro análisis, ya que al tratarse de textos cuyo tema es la literatura, –sobre todo en aquellos donde aparece una relación de hipertextualidad con otros, aunque también se podrá apreciar en algunos donde hay recursos metaficcionales– podremos fácilmente descubrir y establecer cuáles son los autores y obras que han influido en nuestros escritores. Ese será además un eje de nuestro trabajo: encontrar entre todas las múltiples referencias, aquellas que destacan y que nos ayudarán a una mejor interpretación de esta parte del género de la microficción.

Como señala Anderson-Imbert en su estudio sobre la tematología, este método no separa entre forma y contenido; nosotros también prestaremos especial atención a las formas predominantes en los textos:

“El método temático [...] [n]o escinde la obra en forma y contenido, sino que ilumina, para verlos mejor, sus temas, sean reales o ideales: y los temas, así vistos, aparecen dinámicos y operantes a lo largo de la acción, dentro de escenas y situaciones, desplegados en alegorías, en forma de *leitmotiv* que regula toda una obra o en un salto de trampolín que da el escritor desde ciertos materiales elegidos”. (Anderson-Imbert, 1968: 120)

En este sentido encontramos también la opinión de Beller (1984): “La Tematología describe el campo metodológico de aquellas investigaciones comparatistas que investigan los aspectos temáticos que crean una tradición y los elementos formales de la literatura” (Beller, 1984: 103). La presencia de motivos literarios en la microficción se está convirtiendo en una tendencia que parece consolidarse y crear unas estrategias y recursos propios. La tematología nos ayudará a clasificar los textos con esta temática permitiendo una división según sean los recursos que utilicen para introducirla.

Dos son los temas fundamentales, o las formas en las que aparece el mismo tema, que nos encontramos a la hora del análisis de los microrrelatos. Examinaremos en primer lugar los textos cuya temática exclusiva es la literatura o aun siendo secundaria, la trama principal depende de ella. Este tema, habitual en muchas de las obras actuales, aparece ligado frecuentemente con la técnica de la intertextualidad.⁴⁶ El diálogo con obras del pasado y con otros autores es continuo; la presencia a veces explícita, otras implícita de grandes obras de la literatura es un hecho constante, y por lo tanto tendremos que conocer cuáles son los postulados de este recurso. La teoría sobre la intertextualidad es inmensa: Kristeva (1978), Lotman (1978), Genette (1989) Riffaterre (1983),⁴⁷ por citar algunos teóricos. No es nuestro propósito elaborar un estudio detallado sobre este fenómeno, sino señalar las características esenciales y las relacionadas directamente con el género de la microficción.

Bajtín fue uno de los primeros en señalar las relaciones que existían entre las creaciones. Al igual que cualquier enunciado espera y provoca una respuesta, las manifestaciones literarias también funcionan de la misma manera:

Una obra, igual que una réplica del diálogo, está orientada hacia la respuesta de otro (de otros), hacia su respuesta comprensiva, que puede adoptar formas diversas: intención educadora con respecto a los lectores, propósito de convencimiento, comentarios críticos, influencia con respecto a los seguidores y epígonos, etc.; una obra determina las posturas de respuesta de los otros dentro de las condiciones complejas de la comunicación discursiva de una cierta esfera cultural. (Bajtín, 2005: 265)

Los escritores parecen compelidos a hacer frente a esa gran tradición literaria que conocen y que les acompaña en todo momento. Las respuestas que procedan de los autores contemporáneos, como vamos a observar, se dirigen por varios caminos

⁴⁶ Martínez Fernández reflexiona sobre las condiciones en las que aparece este fenómeno: “El concepto de intertextualidad se hace derivar de la teoría bajtiniana sobre la polifonía y el dialogismo textual [...]; pero es indudable que ha tenido dificultades para desprenderse del viejo concepto de ‘influencia’; mejor dicho, no ha podido desprenderse enteramente, al menos si hacemos caso de muchos estudios que, enmarcándose como ‘intertextuales’, acogen el término ‘influencia’ en el propio título; encontramos, incluso, textos clásicos sobre ‘fuentes’ –cuando el término ni el concepto de intertextualidad existían– que aparecen citados como estudios intertextuales” (Martínez Fernández, 2001: 45).

⁴⁷ La primera edición de la obra de Kristeva es de 1973 y de Genette de 1982.

mayoritariamente: el homenaje, la parodia o la crítica. Todas estas transformaciones comparten la libertad con la que toman un texto o un género anterior y lo modifican a su antojo:

La mayor parte de estos géneros permiten una libre y creativa reestructuración (de modo semejante a los géneros literarios, e incluso algunos de los géneros orales son aún más abiertos que los literarios), pero hay que señalar que un uso libre y creativo no es aún creación de un género nuevo: para utilizar libremente los géneros, hay que dominarlos bien. (Bajtín, 2005: 269)

Los escritores seleccionados no solo dominan los diferentes géneros literarios, sino que son unos expertos lectores críticos, que gracias a sus conocimientos pueden permitirse la reelaboración de algunos de los textos más emblemáticos de la literatura.

Asistimos a una posesión de las obras anteriores por parte de estos escritores contemporáneos, que anacrónicamente definen las obras anteriores como una especie de “obras abiertas”, que ofrecen la posibilidad de cambiar su desarrollo o de ofrecer versiones alternativas:

En la obra en movimiento, como en el universo einsteiniano, negar que haya una única experiencia privilegiada no implica el caos de las relaciones, sino la regla que permite la organización de las relaciones. La obra en movimiento, en suma, es posibilidad de intervenciones personales, pero no una invitación no necesaria ni unívoca a la intervención orientada, a insertarnos libremente en un mundo que, sin embargo, es siempre el deseado por el autor. El autor ofrece al usuario, en suma, una obra por acabar: no sabe exactamente de qué modo la obra llevada a término será, no obstante, su obra, no otra, y al finalizar el diálogo interpretativo se habrá concretado una forma que es su forma, aunque esté organizada por otro de un modo que él no podía prever completamente, puesto que él, en sustancia, había propuesto posibilidades ya racionalmente organizadas, orientadas y dotadas de exigencias orgánicas de desarrollo. (Eco, 1979: 85)

Uno de los rasgos más atrayentes de la intertextualidad es la posibilidad de asistir a un diálogo entre dos figuras literarias que fuera de la ficción resultaría imposible. La elección de una determinada obra o personaje es meditada por los autores, ya que el mensaje que quieren transmitir dependerá de ella. Quizás una de las razones por las que resulta tan atrayente este tipo de creaciones es que nos permiten acceder a una doble historia. Bajtín señalaba que el discurso ajeno poseía una expresividad doble,

la propia y la del nuevo enunciado en la que se inserta (Bajtin, 2005: 283). Lo mismo ocurre con la literatura: por un lado, tenemos la historia que ya conocemos, y por otro la versión diferente que nos ofrece el autor de nuestro tiempo. Para terminar con esta breve referencia a la intertextualidad, mencionaremos una idea de Bajtin que se puede vincular con una de las hipótesis principales de este trabajo, que ya anteriormente hemos expuesto, la memoria ocupada de lectores y escritores:

Por eso la experiencia discursiva individual de cada persona se forma y se desarrolla en una constante interacción con los enunciados individuales ajenos. Esta experiencia puede ser caracterizada, en cierta medida, como proceso de asimilación (más o menos creativa) de palabras ajenas (y no de palabras de la lengua). Nuestro discurso, o sea todos nuestros enunciados (incluyendo obras literarias), están llenos de palabras ajenas de diferente grado de “alteridad” o de asimilación, de diferente grado de concientización y de manifestación. (Bajtin, 2005: 279)

Parece irremediable que nuestra conciencia, nuestra memoria literaria esté llena de referencias ajenas, de recuerdos que no aseguramos como propios, ya que el medio en el que se comunican las historias, la herramienta con la que se construyen las narraciones, también está llena de expresiones, de palabras de otros.

El término con el que hoy conocemos este fenómeno –intertextualidad– es propuesto por Kristeva, que sigue las teorías de Bajtin y profundiza en estas relaciones entre textos:

Pero en el universo discursivo del libro, el destinatario está incluido únicamente en tanto que propio discurso. Se fusiona, pues, con ese otro discurso (ese otro libro) con respecto al cual escribe el escritor su propio texto; de suerte que el eje horizontal (sujeto-destinatario) y el eje vertical (texto-contexto) coinciden para desvelar un hecho capital: la palabra (el texto) es un cruce de palabras (de textos) en el que se lee al menos otra palabra (texto). En Bajtin, además, esos dos ejes, que denomina respectivamente diálogo y ambivalencia, no aparecen claramente diferenciados. Pero esa falta de rigor es más bien un descubrimiento que es Bajtin el primero en introducir en la teoría literaria: todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, al menos, como doble. (Kristeva, 1978: 190)

Los escritores de microrrelatos realizan las operaciones expuestas por Kristeva; por un lado absorben la esencia de los textos y a continuación los transforman según su

propio criterio. El lenguaje literario, como señala, es doble; mantiene los rasgos del original pero se le suma la respuesta que el escritor contemporáneo ha elaborado en este diálogo a través de los siglos.

Parece que las relaciones intertextuales son insoslayables; todos los escritores, de manera consciente o inconsciente están estableciendo puntos de contacto con sus lecturas personales para evitarlas en algún caso, pero también para conseguir posicionarse frente a sus autores:

And if critics need a canon, novelists need a tradition. You cannot begin to write novels without having read at least one, and probably hundreds; without defining yourself in relationships of apprenticeship, discipleship, rivalry, and antagonism with precursors and peers. (Lodge, 1995: 146)

Tenemos que sumar a esta lucha que podría denominarse gremial, otra con los encargados de valorar en primera instancia su obra publicada: los críticos. La elección de una temática donde la hipertextualidad sea un pilar fundamental puede deberse al deseo de incorporarse al sistema: “Academic critics have great respect for the canonical novelists, but not much for novelists who don’t seem to be interested in getting into the canon” (Lodge, 1995: 147). La referencia a obras que forman el canon crea una relación intrínseca con ellas, con lo que pueden avivar el interés de la crítica. No estamos hablando de reseñas positivas, sino también críticas, que advierten de la conciencia literaria entre algunos escritores que buscan abrirse paso en el universo literario.

Hemos decidido por último apoyarnos también en el estudio clásico de Genette para comprender y definir las relaciones que se crean entre varios textos, y usaremos la terminología que propone en *Palimpsestos*. El teórico francés define la intertextualidad “de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (Genette, 1989: 10). Por eso preferimos acudir a lo que él denomina hipertextualidad

para desarrollar nuestro trabajo: “toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la de comentario” (Genette, 1989: 14). Parece imposible que los autores consciente o inconscientemente puedan escapar de este diálogo con las obras anteriores, ya que la hipertextualidad, según Genette es un rasgo inherente de la literatura: “no hay obra literaria que, en algún grado y según las lecturas, no evoque otra, y, en este sentido, todas las obras son hipertextuales” (Genette, 1989: 19). Por lo tanto, recibirán el término de hipotextos todas las obras que han servido de inspiración para los microrrelatistas (*Don Quijote, Hamlet, La Celestina, Robison Crusoe...*) y llamaremos hipertextos “a todo texto derivado de un texto anterior por transformación simple [...] o por transformación indirecta” (Genette, 1989: 17). También seguiremos su terminología para calificar el resultado de los hipertextos según la intención de los últimos escritores: *parodia* si se hace una transformación lúdica, *transposición* si es seria o *travestimiento* si es satírica; cuando estamos ante una imitación, el teórico francés delimita tres tipos: *pastiche* cuando predomina lo lúdico, *caricatura* cuando se realiza una sátira o *continuación* si hay una motivación seria.

En nuestro análisis hemos advertido un mayor uso de la parodia, así que nos detendremos en este instante a conocer los orígenes de esta “deformación” literaria y si ha mantenido la esencia original. Genette recurre a la etimología para una primera definición: “[...] *ôda*, es el canto; *para*: ‘a lo largo de’, ‘al lado’; *parôdien*, de ahí *parôdia*, sería (?) el hecho de cantar de lado, cantar en falsete, o con otra voz, en contracanto —en contrapunto—, o incluso cantar en otro tono: deformar, pues, o transportar una melodía” (Genette, 1989: 20). Linda Hutcheon es más clara y recuerda el diferente uso de la parodia a lo largo de la historia literaria, pero remarca que el prefijo *para* tiene dos significados, aunque normalmente se suele señalar el positivo:

The prefix *para* has two meanings, only one of which is usually mentioned- that of “counter” or “against”. Thus parody becomes an opposition or contrast between texts. This is presumably the formal starting point for the definition’s customary pragmatic component of ridicule: one text is set against another with the intent of mocking it or making it ludicrous. (Hutcheon, 1985: 32)

En los textos que veremos, la parodia procede de una “transcontextualización” de las obras principales, y el objetivo en la mayoría de los casos es crítico unido estrechamente a una visión irónica o cómica del asunto que se trata: “A critical distance is implied between the backgrounded text being parodied and the new incorporating work, a distance usually signaled by irony” (Hutcheon, 1985: 32).

Es importante también conocer cuándo nace la parodia, y para ello Genette recurre a la obra de Octave Delepierre (1870) para ubicar su origen, vinculado con las sesiones en las que los rapsodas cantaban los versos de obras como *La Odisea* o *La Iliada* e insertaban pequeños poemas con un sentido menos grave pero de una estructura similar para entretener al público (Genette, 1989: 23). En nuestra época las grandes obras ya no satisfacen igualmente al público, o son tan conocidas que no deparan la sorpresa al lector. Aquí podemos encontrar otra razón de la presencia constante de la parodia en los microrrelatos, un género en el que hemos observado que la búsqueda del asombro del lector es un pilar fundamental. Los microrrelatos desempeñarían el papel de esos versos ajenos insertados en obras canónicas: alejar la percepción de la obra original en la mente del lector, y utilizando en muchas ocasiones el mismo estilo, desviar la temática hacia otros campos o con otros fines, sobre todo humorísticos o críticos. Junto a la parodia, Genette señala otros géneros que forman parte de la hipertextualidad. En un primer instante los redujo a tres: parodia, travestimiento y pastiche, pero posteriormente los amplió a seis, según la combinación entre régimen y relación que establecían con el texto anterior. En nuestro análisis no aparecen en su totalidad y señalaremos los que resulten significativos en el momento en que aparezcan.

Otro aspecto que Genette señala en su estudio como característico de la parodia es la elección de textos breves “tales como versos sacados de su contexto, frases históricas o proverbios [...]” (1989: 29). Esta afirmación nos ayudaría a comprender, por ejemplo, por qué existen tantas versiones del microrrelato “El dinosaurio” de Augusto Monterroso. Además de esta muestra paradigmática, sí que advertimos una preferencia hacia frases significativas o capítulos primordiales de obras que paradójicamente son realmente extensas (*Don Quijote, Robinson Crusoe, La divina comedia...*) y se apartarían de este principio

Otros autores como Esther Sánchez-Pardo justifican asimismo la presencia de la parodia en los textos metaficticiales:

Todas las obras que se agrupan bajo la etiqueta de “metaficción” tienen como denominador común una especial conciencia sobre el proceso generativo de la ficción y sus posibilidades formales. Se trata de una ficción altamente autorreflexiva que insiste en que la literatura, como cualquier forma de expresión artística creada por el hombre, es terreno abonado para la imaginación y la creación, sin que en ningún momento pueda abrigar la esperanza de reflejar la realidad o transmitir la verdad, conceptos ambos tremendamente complejos, cuyo *status* ontológico ha sido ampliamente debatido en lo que va de siglo. Como consecuencia muchas obras metafictivas incluyen en su estructura la parodia y la ironía para poner en evidencia las pretensiones de la ficción realista. (Sánchez-Pardo, 1991: 24-25)

Podemos observar cómo la literatura metaficcional encuentra un perfecto aliado para sus propósitos en la parodia, que le ofrece las herramientas adecuadas para conseguir que el lector tenga que cambiar su forma de enfrentarse a la obra, mucho más crítica y activa que la que tomaba frente a la literatura realista.

Otras autoras posmodernas como Waugh y Hutcheon comparten la visión de la parodia como una estrategia textual ambivalente, ya que permite la creación de una nueva realidad artística pero apoyándose en muchos casos en la destrucción o menoscabo de la anterior:

In fact, parody in metafiction can equally be regarded as another level of positive literary change, for, by undermining an earlier set of fictional conventions which have become automated, the parodist clears a path for a new, more perceptible set. The problem arises because parody is double-edged. (Waugh, 1984: 64)

Por otra parte, gracias a la parodia, los autores se liberan de la angustia de las influencias que anteriormente hemos analizado: el motivo que podía provocar la tensión en el escritor pierde todo su halo amenazador cuando pasa por el filtro de la crítica y el humor:

The use of parody and the assimilation of popular and non-literary languages in metafiction thus helps to break both aesthetic and extra-aesthetic norms because both languages operate through very well-established conventions, however, the reader is able to proceed through the familiar to new. The text is freed from the 'anxiety of influence' (Bloom 1973) by the paradoxical recognition that literature has never been free in terms of literary tradition; it also cannot be free either in its relation to the historical world or in its relation to readerly desire. (Waugh, 1984: 67)

Los escritores advierten que la originalidad queda en entredicho y eligen obras canónicas no solo para parodiarlas y liberarse así de la presión, sino para convertirlas en obras transformadas por sus propias influencias, como veremos en las actitudes que adoptan personajes como Dulcinea o las princesas de los cuentos de hadas, que distan mucho de los comportamientos habituales que rodeaban a sus autores. La metaficción es un fenómeno recurrente en la literatura posmoderna y como señaló Waugh (1984: 81) los escritores utilizan fórmulas literarias tradicionales para sus creaciones: ciencia-ficción, historias de fantasmas, detectivescas... Lo peculiar en los microrrelatos es que la mayoría de ellos no elige la estructura formal de alguna de estas formas literarias, sino que decide trabajar con algunas de las obras más representativas dentro de cada género: el *Quijote* en la novela, *Hamlet* en teatro, los cuentos de hadas en la literatura folclórica e infantil, "El dinosaurio" en la microficción...

Siguiendo en la línea de las contradicciones que rodean a la parodia, Hutcheon señala: "While the act and form of parody are those of incorporation, its function is one

of separation and contrast. Unlike imitation, quotation, or even allusion, parody requires that critical ironic distance” (Hutcheon, 1985: 34). El escritor que utiliza la parodia en sus creaciones necesita conocer el texto para saber cuáles son los pasajes que pueden ser sometidos a la parodia, pero al mismo tiempo, tiene que establecer la distancia adecuada para poder ofrecer una visión crítica del mismo. En la mayoría de los textos que analizaremos, el autor ha conseguido adaptar su visión y ofrecer un texto paródico que recoge ese distanciamiento, aunque en otros, la frialdad ha pasado a admiración:

Cuando el texto paródico deja al descubierto las estructuras y convenciones de una obra previa o de un género, mostrando sus entresijos, se encuentra en un estado que le confiere cierta superioridad, toda vez que vuelve consciente al lector de la existencia de tales artimañas y de la posición de la obra paródica con respecto a la tradición. (Quesada Gómez, 2009: 73)

Así podremos encontrar casos en los que el autor muestra una actitud de superioridad al manejar los mecanismos que conforman la ficción (“Reversos” de Jorge Ángel Pérez) u homenajes claros a una obra (“Máquina del tiempo” de Ana María Shua).

Después de la parodia, el otro tipo de transformación que aparece, aunque con una gran distancia respecto a la primera es el travestimiento:

El travestimiento burlesco rescribe un texto noble, conservando su “acción”, es decir, a la vez su contenido fundamental y su movimiento (en términos retóricos, su invención y su disposición), pero imponiéndole una elocución muy diferente, es decir, otro “estilo”, en el sentido clásico del término [...] (Genette, 1989: 75)

La razón de la preponderancia de estos dos fenómenos frente al pastiche, la caricatura... la encontramos en las explicaciones del propio teórico francés:

Así pues, es imposible por *demasiado fácil, y por ello insignificante, imitar directamente un texto. Sólo podemos imitarlo indirectamente, practicando* su idiolecto en otro texto, idiolecto que solo puede deducirse si se trata el texto como un modelo, esto es, como un género. Ello explica por qué solo hay pastiche de género y por qué imitar una obra singular, un autor particular, una escuela, una época, un género, son operaciones estructuralmente idénticas, y por qué la parodia y el travestimiento, que no pasan en ningún caso por este proceso, no pueden en ningún caso ser definidos como

imitaciones, sino como transformaciones puntuales o sistemáticas, impuestas a textos. Una parodia o un travestimiento se hacen siempre sobre un (o varios) texto (s) singular (es), nunca sobre un género. (Genette, 1989: 103) (El subrayado es nuestro)

La tendencia que de forma minoritaria vamos a encontrar entre nuestros microrrelatos es la adopción de una postura seria ante la transformación (transposición) o ante la imitación (continuación), ya que como venimos anunciando, en la mayoría de los autores predomina una visión lúdica y crítica en sus versiones de textos anteriores.

El segundo tema también está relacionado con la literatura, pero en un sentido más amplio. La escritura ya no se centra en títulos literarios, sino que dedicaremos un espacio a analizar las obras que presentan referencias a libros, autores o cualquier elemento literario, como un rasgo constituyente de su construcción, asumiendo una de las características esenciales de lo que se ha llamado “literatura posmoderna”. Hay quien ha atacado a los escritores que la practican aduciendo que sus obras carecen de originalidad, pero no es así: “[...] la originalidad deviene de la forma y esta es un artificio. La renovación en el arte de contar atañe no tanto al tema sino a cómo volver a contar ‘antiguas ficciones’. La novedad, entonces, procede por transformación de la lectura en escritura y ambas se conjugan en la tarea de un creador” (Arán Pampa, 2002: 63). Evidentemente esa novedad no la encontraremos en los temas, o mejor dicho, tendremos al alcance temas que como lectores nos podrán parecer novedosos, ya que hacen referencia a problemas y situaciones relacionadas con el mundo de los escritores:

Los autores que se integran dentro de la modalidad que en nuestro estudio hemos denominado “metaficción” no muestran interés por fabricar historias que el lector pueda identificar fácilmente con una historia convencional. Por el contrario, destruyen la ilusión narrativa tradicional, convirtiéndose muchas veces en los protagonistas de sus propias obras, hablando del proceso de composición de sus libros, y dependiendo siempre del sentido que el lector tenga de la comedia y el juego para el éxito de los mismos. Sus textos se crean y se destruyen en un proceso continuo de generación, rechazan la interpretación –en el sentido hermenéutico del por qué ocurre un fenómeno determinado–, en incluyen al escritor y al lector dentro del juego de la autorreflexividad. (Sánchez-Pardo, 1991: 77-78)

La microficción les ofrece un espacio donde despojarse de estos pensamientos, un lugar además idóneo, ya que la brevedad y la búsqueda de un efecto final sorprendente hace que se conviertan en un material de lectura adecuado también para aquellos que no pertenecen al oficio.

3.3. Microrrelato y metaficción

La microficción es un género estrechamente relacionado con la metaficción, sobre todo la selección de textos de nuestro trabajo, donde un importante porcentaje se dedica a la reescritura de historias que ya han sido contadas. Los relatos nos ofrecen un nuevo punto de vista que surge de la lectura del autor del microrrelato. La gran distancia temporal que en muchos casos separa una obra de otra hace que no tenga sentido proponerse hacer una versión o una parodia a lo *Ulises*, sino que los objetivos de los escritores parecen centrarse en ofrecer pequeñas cápsulas que sean capaz de sorprender o emocionar a los lectores utilizando su propio bagaje literario. La primera aparición de este concepto ocurre a finales de los años 60:

The first use of the term “Metafiction” is attributed to William Gass in the late 1960s, who wanted to describe recent fictions that were somehow about fiction itself. As it was defined in the 1970s, metafiction was fiction with self-consciousness, self-awareness, self-knowledge, ironic self-distance. (Currie, 1995: 1)

En este primer intento, la definición es amplia e incluye el rasgo de “ironic self-distance”, una característica que creemos que se ha diluido con el paso del tiempo. Como comprobaremos más adelante, otros teóricos incluso defienden que los escritores encuentran en el espacio ficcional un lugar para reivindicarse y donde poder *ser*. Preferimos usar como base de nuestro análisis un estudio posterior cuya definición encaja más con el amplio repertorio analizado. Hutcheon en su obra *Narcissistic Narrative. The metafictional paradox* comienza con la definición del concepto de

metaficción, clave en nuestro estudio: ““Metafiction””, as it has now been named, is fiction about fiction –that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity [...]” (Hutcheon, 1984: 1). Más tarde reflexiona sobre una de las situaciones más frecuentes en la selección de microrrelatos que hemos llevado a cabo: las relaciones entre realidad y ficción. La metaficción parece reivindicar la importancia del artificio en la literatura; frente a una concepción más realista de la literatura en la que se intenta reflejar las historias tal y como ocurren en la vida real, los autores que recurren a la metaficción utilizan todos los recursos a su alcance para demostrar que la literatura se halla en un ámbito diferente. Lo paradójico está presente en estos textos: como señala Hutcheon las fronteras entre vida y ficción se han diluido; los procesos de lectura y escritura pertenecen a la vida, al mundo real:

Reading and writing belong to the processes of “life” as much as they do to those of “art”. It is this realization that constitutes one side of the paradox of metafiction for the reader. On the one hand, he is forced to acknowledge the artifice, the “art”, of what he is reading; on the other, explicit demands are made upon him, as a co-creator, for intellectual and affective responses comparable in scope and intensity to those of his life experience. (Hutcheon, 1984: 5)

Historias literarias que tienen su continuación en la vida real; acciones que realiza un individuo y que afectan al desarrollo de una historia, personajes que exigen explicaciones al escritor... todas estas situaciones estarán presentes en los microrrelatos que estudiaremos posteriormente y nos van a demostrar que realidad y ficción son dos escenarios en contacto permanente.

Señalaremos ahora cuáles son algunos de los recursos que según los críticos son utilizados en este tipo de obras. Seguiremos para ello el estudio que Francisco G. Orejas ha llevado a cabo sobre la metaficción. Uno de los primeros es el de “Narración enmarcada y relatos intercalados” (2003: 129). El discurso narrativo se abre para poder introducir dentro de él nuevas historias que sigan con el hilo de la historia, o bien nos

aparten de él y nos muestren un panorama totalmente diferente. Como veremos más adelante, Wernicke utiliza este recurso en “Un cuento no tan breve” (2001: 314), donde para dar ejemplo de las dificultades con las que se encuentra el género del microrrelato y mostrar lo adecuado que resulta la brevedad en determinadas historias, inserta un microrrelato dentro de otro.

El siguiente procedimiento es el de “Recursos paródicos e hipertextuales” (Orejas, 2003: 131). Es una de las tácticas que se encuentran más presentes en este trabajo y que relacionan la hipertextualidad y la metaficción, que como luego aclararemos, se encuentran estrechamente vinculadas según nuestra opinión. Hallaremos microrrelatos que parodian la relación de los escritores con los editores, los medios de comunicación, incluso al género mismo. Algunos de los microrrelatos que aparecen en *Casa de geishas* de Shua (1992) pueden servir como ejemplo; allí se parodia el estilo de las respuestas de los editores una vez que han leído manuscritos enviados por escritores noveles.

Otra forma de desarrollar la metaficción en un texto es a través de la “ruptura de los códigos formales” (Orejas, 2003: 133). El lector se ve obligado a un mayor esfuerzo, la tranquilidad con la que estaba leyendo se ve truncada, y en ese momento es consciente de que está frente a una obra de ficción. Encontramos un claro ejemplo de ello en el microrrelato de Luisa Valenzuela “M’apretjan”, donde la necesidad de la escritora por ocultar su narración la obliga a utilizar un nuevo código que nadie a su alrededor pueda entender.

Uno de los recursos que Patricia Waugh describe como definitorio de la metaficción es el de la incorporación al texto de la figura del escritor, en un intento de

reivindicar su existencia, aunque los efectos que consigue son opuestos a la que parecía su primera pretensión:

A last, desperate strategy before the game is handed over entirely to language is to admit that one is telling a story, creating an alternative World. Such an admission functions, however, merely to assert more emphatically that “one” exists, “one” is the source of this world, “one” is an author. *However, once “one” is recognized as itself a construction produced through textual relationships, then worlds, texts and authors are subsumed by language.* From this point, the tension breaks down, the balance between the construction of realistic illusion and its deconstruction gives away; the metafictional tension of technique and counter-technique is dissolved, and metafictional elements are superseded by those of surrealism, the grotesque, randomness, cut-ups and fold-ins. (Waugh, 1984: 130) (El subrayado es nuestro)

Gerard Genette ya había definido esta “presencia” extraña del escritor dentro de su propio texto con el nombre de *metalepsis*: “[...] toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l’univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.), ou inversement [...] produit un effet de bizarrerie soit bouffonne [...] soit fantastique” (Genette, 1972: 244). Precisamente el crítico francés eligió “Continuidad de los parques” como ejemplo en el que el autor explota las posibilidades de este recurso; este texto, como veremos más adelante, también servirá de inspiración y referencia para muchos de los escritores de microrrelatos contemporáneos, ya que ellos mismos reconocen que la *metalepsis* es fundamental para el género: “Ese elemento invisible es, desde nuestro punto de vista, un rasgo fundamental de la minificción. Si bien es evidente que el rasgo es propio de toda literatura, en la minificción ocupa un lugar excluyente: sin el mundo que se sugiere debajo el texto, la lectura es imposible” (Vique, 2004: 83).

Una de las consecuencias de este deslizamiento de planos es que la incorporación del escritor a la ficción lo convierta en un ser desdibujado, que se mueve entre ambos mundos y que corre el riesgo de desaparecer: “The more the author appears, the less he or she exists. The more the author flaunts his or her *presence* in the

novel, the more noticeable is his or her *absence* outside it” (Waugh, 1984: 134). Los escritores de microrrelatos de nuestro corpus, no consideran en general esta consecuencia como un peligro, sino todo lo contrario, la utilizan con el objetivo en muchos casos de lograr desaparecer en la obra. El ejemplo más evidente lo encontramos con el texto “Jorge Ángel Pérez, autor de ‘En el insomnio’” (Pérez, 1996) que consigue que él mismo pase a ser ficción; se apodera momentáneamente de la autoría del texto original de Piñera, pero todo ocurre en una ficción donde su presencia como escritor se diluye de doble forma: a) al reproducir un texto ya existente y b) al convertirse en un personaje de ficción.

Waugh anunció que en las obras posmodernas con un alto grado metaficcional el final, normalmente, no va a servir para solucionar los problemas planteados durante la trama, es más, va a servir para incidir en la falta de certidumbre:

In realist or modernist writing, textual contradictions are always finally resolved, either at the level of plot (realism) or at the level of point of view or “consciousness” (modernism). In metafictional texts that employ contradiction, there can be no final certainty (NO FINAL CURTAIN either), only a reworking of the Liar Paradox, which might run something like this: “ ‘All novelists are liars,’ said the metafictionist, truthfully”. (Waugh, 1984: 137)

Además, incorpora el concepto de la mentira, un recurso corriente también en nuestro corpus, donde los escritores pondrán en juego al lector con sus textos en numerosas ocasiones.

Después de este análisis por los recursos que sirven para vertebrar el tema de los textos que configuran nuestro análisis (la literatura), no consideramos estos dos fenómenos –hipertextualidad y metaficción– como procedimientos antagónicos y sin puntos de contacto entre ellos, todo lo contrario: los unen las referencias al sistema literario que en ellos aparecen, ya sea utilizando diálogos, citas, referencias a obras literarias, o bien dirigiendo su atención a los elementos básicos de la literatura: autores,

personajes, editores... La metaficción aparece como una modalidad más de literatura hipertextual.⁴⁸ Como hemos señalado al comienzo de este epígrafe, hemos decidido dividir el análisis de los microrrelatos en varias categorías según estuviera presente en mayor medida su componente hipertextual o metaficcional.

3.4. Microrrelato e influencia

Puesto que analizaremos microrrelatos cuyo referente se encuentra en una biblioteca o en el cerrado mundo de los escritores, va a ser irremediable referirnos a las influencias que los microrrelatistas están mostrando en sus creaciones. Para ello, se hace indispensable recurrir al libro de Harold Bloom, *La angustia de las influencias* (1991) y comprobar si la teoría que propuso este crítico puede adaptarse al torbellino de referencias que aparece en la obra de estos escritores.⁴⁹ El libro propone una nueva visión teórica de la poesía basándose en las relaciones y las influencias que se establecen en este género.⁵⁰ El acertado análisis y la sistematización de Bloom nos permiten valernos de su estudio para nuestro caso particular, la microficción. En la introducción encontramos una idea, que al trasladarla a nuestro campo de estudio, puede

⁴⁸ Orejas también ha señalado la relación entre los fenómenos de transtextualidad y metaficción: “No aparece aventurado afirmar que la metaficción se inscribe en el horizonte amplio de la transtextualidad y es una forma concreta de literatura hipertextual, que mantiene puntos de intersección con la narrativa autobiográfica y el relato experimental, incluso con ciertas formas ensayísticas, pero que en modo alguno debe confundirse con éstos” (Orejas, 2003: 111).

⁴⁹ Algunos autores señalan que las ideas de Bloom (1991) y Genette (1989) son incompatibles, ya que Bloom considera el fenómeno de la transtextualidad como un proceso psicológico en el que se establece una relación entre la mente creadora (el autor de la obra original) con los sucesores y sus obras, mientras que el autor francés adopta una perspectiva diferente al considerar la relación puramente textual (Guerrero, 1987: 163). Nosotros seguimos para el análisis de los textos el modelo de Genette ya que queremos estudiar los textos y las relaciones que se establecen entre las literaturas de diferentes épocas y lugares, pero no descartamos también cierto componente psicológico en la relación.

⁵⁰ Bloom nos ofrece la etimología de esta palabra, que nos puede ayudar a definir con más precisión este término y a conocer las distintas acepciones que ha tenido: “La palabra ‘influencia’ había recibido el sentido de ‘tener poder sobre otra persona’ ya para la época de la escolástica de Santo Tomás, pero durante muchos siglos conservó su sentido etimológico de ‘fluir hacia dentro’ y su principal significación de emanación o fuerza proveniente de las estrellas que rige a la humanidad. Cuando se usó por primera vez, la frase ‘ser influido’ significó recibir un fluido etéreo que caía de las estrellas, un fluido que afectaba al carácter y al destino propio y que alteraba todas las cosas sublunares. Un poder –divino y moral– y, más tarde, sencillamente un poder secreto se ponía a funcionar, desafiando todo lo que había parecido voluntario en la persona. En nuestro sentido –el de influencia poética– la palabra es empleada mucho más tarde” (Bloom, 1991: 37).

resultar provechosa. Bloom advierte: “[...] las influencias poéticas no tienen por qué hacer que los poetas se vuelvan menos originales, ya que frecuentemente los vuelven más originales, aun cuando no necesariamente mejores” (1991: 15-16). La importancia de los antecesores no es vista como algo negativo o positivo, sino como un elemento más que distingue a unos autores de otros. Al contrario de lo que se podría pensar *a priori*, las influencias pueden volver al artista más original. Esta es la perspectiva con la que vamos a encarar la producción de estos autores. Los escritores de microrrelatos que aparecen en este trabajo investigan las historias y a los autores literarios del pasado, pero no para buscar inspiración en sus trabajos, sino como tema a partir del cual crear nuevas formas. La pesquisa de argumentos es un episodio habitual en el proceso de creación: mientras unos se dirigen hacia otros campos temáticos, ellos toman como referente la propia literatura. Así podremos localizar episodios alternativos del *Quijote*, como en el caso de Denevi, nuevas visiones del mundo de los cuentos de hadas en escritoras como Shua y Valenzuela, o reflexiones sobre el mundo de la escritura. Este hecho no sirve para calificarlos de menos originales, sino que este juicio se tendrá que efectuar en el momento en el que se lean y valoren las obras.

De los seis movimientos que Bloom establece para clasificar el espíritu revisionista de los poetas grandes –como él los nombra–, vamos a trabajar con el primero de ellos, ya que creemos que es el que más relación presenta con nuestros textos. Lo denomina *clinamen*⁵¹ y va a demostrar que los escritores de hoy en día vuelven la vista al pasado para encontrar un camino por el que seguir en la actualidad. Samuel Johnson, que aparece citado por Bloom, advierte que “[a]quel que sucede a un

⁵¹ Encontramos la siguiente definición de este elemento por parte de Bloom: “*Clinamen*, que es la mala lectura o la mala interpretación poética propiamente dicha. [...] Un poeta se desvía de su precursor leyendo el poema de este de tal modo que ejecuta un *clinamen* con respecto a él. Esto parece como un movimiento correctivo en su propio poema, lo cual implica que el poema precursor llegó hasta cierto punto de manera exacta, pero habría debido desviarse precisamente en la dirección hacia la que se mueve el nuevo poema” (Bloom, 1991: 22-23).

escritor célebre tiene que enfrentarse con las mismas dificultades” (en Bloom, 1991: 39). Los escritores de microrrelatos con referencias a obras literarias, según esta teoría, practican el ejercicio de igualarse al que admiran. Intentan hacer lo mismo: desafiar a la historia o a los personajes para medirse y ver el resultado. Hay que sumar a esto una visión paródica y escéptica propia del posmodernismo para entender las versiones que hoy en día se están escribiendo.⁵² Volvemos a citar a Denevi como uno de los mejores ejemplos donde podemos comprobar estos rasgos que acabamos de comentar. El escritor argentino hace uso de la parodia para transformar grandes clásicos de la literatura, y adaptarlos a la idiosincrasia contemporánea. Encontramos ejemplo de ello en los microrrelatos que hacen alusión a obras como *La Celestina*, *Tristán e Isolda*, *Hamlet...*

Bloom señala que el revisionismo al que son sometidos estos textos se podría comparar con la herejía de siglos anteriores:

Las influencias poéticas, gracias al tiempo que las ha ido deslustrando, forman parte de un fenómeno más amplio: el revisionismo intelectual. Y el revisionismo, ya sea de índole política, psicológica, teológica, legal o poética, ha cambiado de naturaleza en nuestro tiempo. El antepasado del revisionismo es la herejía, pero la herejía tendía a cambiar la doctrina recibida por medio de una alteración de los equilibrios, en vez de mediante lo que podríamos llamar una corrección creadora, la marca más particular del revisionismo moderno. [...] el revisionismo sigue a la doctrina recibida hasta cierto punto y luego se desvía, insistiendo que, precisamente en ese punto, se había tomado una dirección equivocada. (Bloom, 1991: 39)

Nos encontramos con que “corrigen” en cierto modo el texto anterior. Con “corregir” queremos indicar que lo adaptan o recrean el discurso teniendo en cuenta las peculiaridades de la época.

⁵² Uno de los rasgos que los críticos advierten en el posmodernismo en Hispanoamérica es el siguiente: “la parodia y el pastiche (que aunque no son la misma cosa, ni mucho menos, se emparentan) son considerados asimismo por no pocos teóricos como muy característicos de la posmodernidad, sobre todo en razón de su diálogo irónico, ambiguo y crítico con el pasado” (Risco, 1996: 70).

Más adelante, Bloom lanza el principio fundamental de su argumentación que es el siguiente:

Las influencias poéticas –cuando tienen que ver con dos poetas fuertes y auténticos–, siempre proceden debido a una lectura errónea del poeta anterior, gracias a un acto de corrección creadora que es, en realidad y necesariamente, una mala interpretación. La historia de las influencias poéticas fructíferas, lo cual quiere decir la principal tradición de la poesía occidental desde el Renacimiento, es una historia de angustias y caricaturas autoprotectoras, de deformaciones, de un perverso y voluntarioso revisionismo, cosas sin las cuales la poesía moderna no podría existir. (Bloom, 1991: 41)

No hallamos las características que aparecen en la última parte entre los microrrelatos que hemos elegido. No se puede hablar aquí de “caricaturas autoprotectoras”, ya que libremente eligen al autor, y en la mayoría de los casos, a pesar de la ironía o la parodia, la elección supone un homenaje o reconocimiento. Los autores que hemos seleccionado parecen contar con la libertad más absoluta cuando cortan la línea de continuidad de la historia literaria y crean algo nuevo a partir de conceptos tan profundamente arraigados.

De nuevo podemos recurrir a la figura de Borges como precursor que señaló el camino que muchos de nuestros autores han seguido. El autor argentino se sirvió del recurso de fingir la frustración que le producía el no poder haber escrito el libro que hubiera deseado y que ya estaba escrito. Los escritores de microficciones que integran nuestro corpus pueden elegir con libertad quiénes son sus precursores, y no solo eso, sino que también pueden modificar la obra que les inspiró, con lo que la angustia de las influencias que hemos visto, queda significativamente reducida.

II. ARGENTINA

1. Los microrrelatos argentinos y la literatura española

En este capítulo analizaremos aquellos microrrelatos que hacen referencia a obras de la literatura española. En este apartado seguimos a Alberto Giordano por la pertinencia con el tema tratado, ya que nos servirá para analizar las relaciones de los microrrelatos argentinos con la literatura española, y también para el próximo, donde los relacionaremos con la literatura universal.⁵³

Lo advirtamos o no, lo afirmemos o no, todas las obras son leídas a destiempo, todas devienen inactuales, todas difieren, por las lecturas, del presente improbable de su creación. Por lo mismo, porque recomienzan cada vez en otros contextos que les añaden un suplemento de sentido imprevisible, todas las obras se vuelven impropias, todas se desautorizan gracias a las lecturas, y el error ('el hecho de estar en camino –dice Blanchot– sin poder detenerse nunca'), antes que un accidente deliberado que enrarece su atribución a un origen simple, es la fuerza y el medio de su sobrevivencia, del juego infinito de las versiones. (Giordano, 2005: 209-10)

Partiremos de la argumentación de Borges en el artículo “El escritor argentino y la tradición” (2005a: 282-89), donde analiza cuál es la relación de los escritores de Hispanoamérica con la producción artística europea. Concretaremos más y centraremos el foco de atención en las obras procedentes de España.⁵⁴ Nos disponemos a observar cuáles han sido las corrientes que han circulado entre estos dos países, y cómo se han visto desde Argentina las obras que la antigua metrópoli gestaba.

⁵³ Destaca la ausencia temas nacionales que hemos encontrado en nuestra investigación. A pesar de haber localizado algunas muestras poco relevantes, sin duda, esta temática puede constituir una interesante vía de trabajo en el futuro.

⁵⁴ Borges analiza en su ensayo la teoría por la cual, según algunos, la literatura española tendría que ser la influencia más directa en la literatura argentina, y la rechaza a favor de una más europea. Pero tenemos que tomar con cautela estas afirmaciones ya que Borges se contradice a sí mismo, como luego observaremos. A pesar de que parece subestimar la importancia de la influencia española, dedica algunas creaciones a motivos españoles como el *Quijote*: “Se dice que hay una tradición a la que debemos acogernos los escritores argentinos, y que esa tradición es la literatura española. Este segundo consejo es desde luego un poco menos estrecho que el primero, pero también tiende a encerrarnos; muchas objeciones podrían hacersele, pero basta con dos. La primera es esta: la historia argentina puede definirse sin equivocación como un querer apartarse de España, como un voluntario distanciamiento de España. La segunda objeción es esta: entre nosotros el placer de la literatura española, un placer que yo personalmente comparto, suele ser un gusto adquirido; yo muchas veces he prestado, a personas sin versación literaria especial, obras francesas e inglesas, y estos libros han sido gustados inmediatamente, sin esfuerzo. En cambio, cuando he propuesto a mis amigos la lectura de libros españoles, he comprobado que estos libros les eran difícilmente gustables sin un aprendizaje especial; por eso creo que el hecho de que algunos ilustres escritores argentinos escriban como españoles es menos el testimonio de una capacidad heredada que una prueba de versatilidad argentina” (Borges, 2005a: 287).

Vamos a clasificar los microrrelatos según sean las referencias literarias que contienen, y así dedicaremos un amplio apartado a aquellos cuyo hipotexto es el *Quijote*, y otros apartados a textos que trabajan con *La Celestina* o *Don Juan*. Antes de comenzar con el análisis queremos anticipar el contenido que vamos a desarrollar a continuación, atendiendo a la obra de uno de los primeros escritores argentinos que escogió los clásicos españoles para crear sus nuevos textos. Se trata de Eduardo Gudiño Kieffer, escritor y periodista nacido en la provincia de Santa Fe (1935-2002). Entre su producción literaria, además de numerosas colaboraciones con periódicos del país austral, se encuentran numerosas novelas (*Para comerte mejor*, 1968, *Guía de pecadores*, 1972, *Bajo amor en alta mar*, 1994...), cuentos (*Fabulario*, 1969, *Ta te tías y otros cuentos*, 1980, *Diez fantasmas de Buenos Aires*, 1998...) y también ensayos (*Carta abierta a Buenos Aires violento*, 1970, *Manual para nativos pensantes*, 1985...). En *Fabulario* (1969), realiza un curioso proyecto de escritura puesto que elige un momento clave en la historia: la noche del nacimiento de Jesús como eje temporal de unos relatos protagonizados por personajes literarios que resultan totalmente anacrónicos. El extrañamiento no solo se produce por esta alteración del espacio y del tiempo, sino por los estrechos vínculos que el escritor ha creado entre el personaje histórico y los literarios.

Los textos de Eduardo Gudiño Kieffer son de los primeros que eligen a personajes de la literatura española para insertarlos en una nueva historia en la que no es necesaria una presentación previa ya que los lectores conocen los antecedentes o pueden averiguarlos. El autor utiliza este conocimiento para seguir el estilo propio de estas obras y elaborar pastiches de las mismas, ya que se imita de forma lúdica la obra y el estilo, aunque en algunos momentos rozan la caricatura al adquirir un rasgo satírico. Hemos seleccionado tres textos como ejemplo cuyas referencias son hitos en la historia

literaria española: “La nochebuena de Trotaconventos” (con la referencia al *Libro del Buen Amor* del Arcipreste de Hita), “La nochebuena de Maritornes” (cuyo personaje protagoniza un episodio en el *Quijote*) y “La nochebuena del Lazarillo” (con la referencia directa a la obra anónima que inaugura el género de la picaresca). Vamos a comentar el primero y el tercero en primer lugar ya que ambos comparten un tono “herético” al comparar las circunstancias del nacimiento del Señor con las aventuras que suceden en la obra del escritor argentino.

En “La nochebuena de Trotaconventos” la protagonista continúa con su oficio y hace de intermediaria de los amores del Arcipreste de Hita, al que califica como excelente cliente. Su lealtad hacia él es tal que, aunque se encuentra encarcelado por orden de Don Gil de Albornoz, Arzobispo de Toledo,⁵⁵ decide ayudar a una de sus amantes, la Menga Lloriente, a dar a luz al fruto de su prohibida pasión. En el final del texto encontramos el paralelismo con la historia sagrada: “Trotaconventos se arrodilló junto a la madre y al recién nacido, y adoró en ese recién nacido, hijo del Arcipreste de Hita, a Nuestro Señor” (Gudiño Kieffer, 1969: 81). El pastiche argentino adquiere matices más serios por el original al que alude, ya que compara el resultado de un amor pecaminoso con el hijo del Señor.

En “La nochebuena del Lazarillo” leemos el testimonio del propio Lázaro que relata lo que le ocurrió una nochebuena cuando todavía pasaba penurias. Se refugió en una iglesia y entonces se produjo el encuentro que desencadena la historia del texto:

En ello estaba cuando alguien puso su mano sobre mi hombro, y escuchar pude una voz que me decía: “Tú, mozo, ¿no sabrás acaso dónde encontrar posada?” Vuestra Merced crea, cuando esto oí, que estuve a punto de caer de mi estado, no tanto de hambre como de miedo. Volvíme y vi que el que así me hablaba era sin duda un hebraizante, por su ropa y por su continente. Plugo entonces al Señor librarme de todo temor, y alumbrado

⁵⁵ Es el único personaje coetáneo a Juan Ruiz que aparece citado en el libro original. Esta es una técnica que utilizan los microrrelatistas a menudo: utilizar datos históricos en sus nuevas versiones para difuminar la separación entre arte e historia.

por el Espíritu Santo respondí que sí. Porque al ver detrás de aquel hombre a la más hermosa y casta de las mujeres, percátame de que no eran sino San José y la Santísima Virgen, que como hace muchos años y en lueñas tierras buscaban un lugar dónde alojarse para que María alumbrase. (Gudiño Kieffer, 1969: 94)

La historia que conocemos de la Biblia parece repetirse en otras condiciones: aquí no estamos en Belén sino en Toledo, pero el ambiente que envuelve la escena es similar, incluso Lázaro adivina “una estrella demasiado grande” en el cielo. Cuando por fin se produce el parto, el pícaro quiere ser el primer testigo, pero su declaración va a cambiar el sentido que tenía este texto hasta ahora:

Entréme en el lugar donde la parida estaba adorando al Niño, para ser yo el primero en contemplar la maravilla. ¡Oh, gran Dios, quién estuviera a aquella hora sepultado, que muerto del susto ya lo estaba! Porque no había solo un niño sino dos, dos rollizos infantes recién nacidos, dos preciosos llorones, dos querubines rubios. ¡La Virgen había tenido mellizos! Y puédese pensar que me equivoqué, pero era el venticuatro de diciembre a medianoche y yo no había bebido ni el más pequeño jarrillo de vino. Por eso digo que debe ser cosa del demonio, para que yo no determine arrimarme a los buenos. (Gudiño Kieffer, 1969: 95)

Si parecía que era una adaptación del acontecimiento con el que comienza el mundo cristiano a la realidad de la España del siglo XVI, este hecho se da la vuelta y se acerca más a una burla a la que se le suma al ambiente de pobreza y oscuridad que rodeaban a este personaje en todas sus andanzas.

La tercera y última noche que hemos seleccionado es “La nochebuena de Maritornes”. Con ella queremos dar paso al apartado en el que vamos a ver cómo otros escritores argentinos han compartido la elección de la obra de Cervantes para sus recreaciones. En el microrrelato, el narrador cuenta la manera en que Maritornes se entera de la muerte de Don Quijote. Gudiño Kieffer no solo utiliza como hipotexto la obra cervantina, sino que, además, la alarga y permite conocer cómo afectó el final a protagonistas de algunas de sus partes anteriores. Es nochebuena en la misma venta que Don Quijote confundió con un castillo. La moza Maritornes trabaja allí, –igual que ocurre en el capítulo XVI de la obra de Cervantes, ilusionada porque va a dormir con un bello mancebo esa noche–, cuando se entera de la noticia:

Las risas arrecian cuando un recién llegado, mozo de mulas, empieza a contar a gritos que, después de recibir todos los sacramentos y abominando con eficaces razones los libros de caballería, ha muerto don Alonso Quijano, que tanto tiempo estuviera loco y recorriera caminos con el nombre de Don Quijote, creyéndose caballero andante. (Gudiño Kieffer, 1969: 86)

La protagonista recuerda entonces el encuentro que tuvo la noche que pasaron Sancho y Alonso Quijano en la venta y cómo Don Quijote, por causa de la locura que lo aqueja, la confunde con una hermosa doncella, a pesar de la triste realidad que ella misma reconoce. Gudiño Kieffer utiliza en este caso el juego de palabras de “noche” y “buena” y aquí no aparecen reminiscencias religiosas sino que predomina el aspecto carnal. Cita los mismos elementos que el caballero había apreciado en ella, y las mismas metáforas con las que la lisonjeó en el *Quijote*: “[...] diciendo que era de cendal su camisa de arpillera, de perlas orientales las cuentas de vidrio que traía en la muñeca, de hebras de oro de Arabia sus cabellos cochambrosos recogidos en una albanega de fustán” (Gudiño Kieffer, 1969: 86).⁵⁶

El microrrelato se llena de lirismo con la reacción de esta humilde ventera ya que la fuerza de las palabras que el caballero le dedicó una vez vuelve a hacerle creer que se trata de una hermosa mujer y le da el coraje para buscar cobijo entre las sábanas del joven efebo que pasa la noche en la venta: “Y las lágrimas que llora todavía, mientras se mete en la cama del estudiante, son lágrimas de agradecimiento al Caballero de la Triste Figura, que por segunda vez en su miserable vida le ha regalado belleza” (Gudiño Kieffer, 1969: 87).

Una de las diferencias que apreciamos entre los textos de Gudiño Kieffer y otros que comentaremos es la intención de mantener el estilo original de la obra de referencia. En los textos que acabamos de ver hay una preocupación formal y estilística que trata de

⁵⁶Leemos en *El Quijote*: “[...] la hizo sentar sobre la cama, tentóle la camisa y ella era de arpillera, a él le pareció ser de finísimo y delgado cendal. Traía en las muñecas unas cuentas de vidrio; pero a él le dieron vislumbres de preciosas piedras orientales; los cabellos que en alguna manera tiraban a crines, él los marcó por hebras de lucidísimo oro de Arabia, cuyo resplandor al del mismo sol oscurecía [...]” (Primera parte, cap. 16).

emular las características propias del lenguaje que define esas obras y los períodos históricos en los que fueron escritas, mientras que en microrrelatos más recientes esa inquietud se diluirá para dar más importancia a la historia y a los personajes. Parece que la pretensión en algunos casos no será tratar de imitar el estilo, sino todo lo contrario: adaptar esas viejas historias a la actualidad. Para lograrlo algunos textos utilizarán registros que nada tienen que ver con las obras de referencia. En cualquier caso, tanto una opción como la otra tienen cabida en el microrrelato, ya que el uso fiel de voces de un determinado período histórico servirá para ubicar rápidamente la obra en ese contexto deseado, mientras que el extrañamiento provocado al leer a personajes históricos pronunciando palabras muy alejadas de su geografía o tiempo ayudará a crear el efecto que busca el autor.⁵⁷

El tema que elige Gudiño Kieffer también resulta significativo, ya que es polémico: la religión, y juega con uno de los momentos principales de la historia sagrada: el nacimiento de Jesús. Las comparaciones que hace pueden provocar el disgusto de ciertos lectores, pero este se ve atenuado al pasar varios filtros: no solo el de la ficción, en el que el autor puede escudarse para negar la identificación con la trama o para defender la libertad artística, sino también el que se crea al leer la historia en boca de personajes literarios que ya conocemos. No es un narrador anónimo que puede ser identificado más fácilmente con el real, sino que la autoría queda más difuminada, y por lo tanto el artificio metaliterario permite un mayor espacio de juego a los escritores.

1.1. Referencias a Don Quijote en la microficción argentina

Sin duda, si una estampa sobresale en el panorama literario español, es la de don Quijote de la Mancha. La calidad artística y los valores que contiene la obra la han

⁵⁷ Dolores Koch (2000) ya señaló que la utilización de otras lenguas o lenguajes es un método frecuente en este género para lograr la brevedad.

hecho perdurar durante siglos. Muchos escritores y críticos se han visto atraídos por su figura, y le han dedicado estudios y reflexiones. La huella no solo pervive en la Península, sino que ha sabido enraizarse en el continente americano, como lo demostrarán los microrrelatos elegidos. Además de la parte literaria, tenemos testimonios, como el congreso Territorios de la Mancha (2007) en el que numerosos escritores argentinos manifestaron su deuda con la obra de Cervantes, o el artículo de Noguero (1996b) donde muestra la relación de Monterroso con esta obra. Aunque no se inscribe en nuestros parámetros de estudio, no podemos eludir a este escritor, para el que la obra cervantina ocupa un lugar especial en su biblioteca personal:

Con el *Quijote* es distinto porque tengo un ejemplar en mi dormitorio, otro en el comedor, otro en la sala, otro en la oficina, y cuando uno va en el metro puede ir repitiendo mentalmente los trozos que se sabe de memoria. Pues bien, ante el temor de que a mis amigos les suceda lo mismo con lo que yo publico, procuro ser siempre lo más breve posible. (Monterroso, 2001: 74)

No solo es una de las pocas novelas que ha terminado –según asegura– sino que también le influyó en la brevedad y concisión de su estilo, al haber intentado que sus obras se apartaran del influjo que sobre él ejerció la obra cervantina.

También se han atrevido a tomar el relevo de Cervantes y a cambiar el rumbo de las aventuras de los personajes, o a mostrar nuevas versiones alejadas del planteamiento original. Rodrigo Fresán repasaba en su artículo algunos de los escritores que se han interesado en el *Quijote* en alguna de sus facetas (Hemingway, Thomas Mann, Borges...) y advertía del alto poder contagioso que tiene la obra cervantina: “a la hora de las transformaciones [...] está visto que *Don Quijote de la Mancha* mantendrá siempre intacta su formidable potencia tóxica, su alto poder de contagio, sus buenos modales de virus maleducado” (Fresán, 2007: 42). No solo se limita a esta reflexión teórica sino que también aporta ideas para un microrrelato: “O una de esas ficciones súbitas. Esos suspiros narrativos. Me parece que la mejor manera de terminar esos

apuntes: un breve relámpago para una tormenta larga y novelesca. El micro relato se titula “Olvido” o “Amnesia” y dice así: *En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no puedo acordarme*” (Fresán, 2007: 55).

Es curioso que abunden los “homenajes” o versiones en el género del microrrelato: a primera vista, nada más alejado de la extensa novela de Cervantes que una composición literaria que apenas cubre una página. Quizá la extensión se convierta en un reto que invite a los escritores a comprimir, transformar o completar la obra en un espacio reducido. Pero son muchos más los alicientes que les presenta esta obra cargada de juegos metaficcionales, referencias a la propia obra y la relación entre lo real y lo inventado, comenzando con el problema de la autoría de la historia:

Resulta difícil hablar de la teoría de la ficción sin que venga a primer plano el *Quijote* de Cervantes. Desde su publicación misma, en 1605 y acentuadamente en la segunda parte, de 1615, en que los asuntos que afectan a la ficción cobran todavía mayor relieve, todo lector de la obra cervantina se siente llamado a reflexionar sobre los mecanismos, fines y límites de la ficción literaria. La directísima correspondencia entre obra creativa, el *Quijote*, y teoría de la ficción y su apelación al lector a reflexiones sobre las novelas no radica principalmente en la teoría explícita en el *Quijote* sobre libros que hoy llamamos novelas y se llamaban entonces en español “historias”. En el *Quijote* no deja nunca de hablarse sobre “libros”; sobre su verdad o mentira. (Pozuelo Yvancos, 1993: 25-26)

Muchos microrrelatos parecen emular la intención que Pozuelo Yvancos destaca del *Quijote*: “En ese sentido el mejor libro sobre la teoría de la novela de Cervantes contemplaría la realización de un proyecto narrativo que eliminaría virtualmente la distinción poética vs. creación y se dedicaría a privilegiar la creación como poética. (Pozuelo Yvancos, 1993: 27)

El autor actual juega con la ventaja de saber que va a poder omitir una gran cantidad de información frente al lector, y así condensar el argumento en unas pocas líneas. Se abre así un vasto panorama de oportunidades para jugar con la obra y llevarla

por diferentes caminos. Analizaremos a continuación algunos de los microrrelatos que sitúan al *Quijote* en el centro de la trama.

Jorge Luis Borges, dedica reflexiones y pequeños relatos relacionados con el *Quijote*, una obra con la que mantuvo una estrecha relación, como el mismo manifestó en diversas ocasiones: “Sin embargo, siempre hay placer, siempre hay una suerte de felicidad cuando se habla de un amigo. Y creo que todos podemos considerar a Don Quijote como un amigo” (Borges, 1982). En *El hacedor* incluye “Un problema” y “Parábola de Cervantes y de Quijote”. En el primero de ellos, nos plantea una situación ficticia:

Imaginemos que en Toledo se descubre un papel con un texto árabe y que los paleógrafos lo declaran de puño y letra de aquel Cide Hamete Benengeli de quien Cervantes derivó el *Don Quijote*. En el texto leemos que el héroe (que, como es fama, recorría los caminos de España, armado de espada y de lanza, y desafiaba por cualquier motivo a cualquiera) descubre, al cabo de uno de sus muchos combates, que ha dado muerte a un hombre. (Borges, 2005b: 183)

Borges da por ciertos datos que son falsos o que no se pueden comprobar, como a menudo hace en su obra para lograr su objetivo: quiere que el lector reflexione sobre cuál sería el comportamiento del héroe cuando descubre que ha matado a un hombre. Con su bagaje de lector sagaz y su maestría para la crítica, el escritor argentino nos da las opciones que podrían corresponder al temperamento de este personaje:

La primera es de índole negativa; nada especial ocurre, porque en el mundo alucinatorio de don Quijote la muerte no es menos común que la magia y haber matado a un hombre no tiene por qué perturbar a quien se bate, o cree batirse, con endriagos y encantadores. La segunda es patética. Don Quijote no logró jamás olvidar que era una proyección de Alonso Quijano, lector de historias fabulosas; ver la muerte, comprender que un sueño lo ha llevado a la culpa de Caín, lo despierta de su consentida locura acaso para siempre. La tercera es quizá la más verosímil. Muerto aquel hombre, don Quijote no puede admitir que el acto tremendo es obra de un delirio; la realidad del efecto le hace presuponer una pareja realidad de la causa y don Quijote no saldrá nunca de su locura. (Borges, 2005b: 183)

Borges se reserva el último párrafo de la página que ocupa este relato para aportar una opción que se ajusta a su idea de la relación entre ficción y realidad que ha expuesto en toda su obra:⁵⁸

Queda otra conjetura, que es ajena al orbe español y aun al orbe del Occidente y requiere un ámbito más antiguo, más complejo y más fatigado. Don Quijote –que ya no es don Quijote sino un rey de los ciclos del Indostaní– intuye ante el cadáver del enemigo que matar y engendrar son actos divinos o mágicos que notoriamente trascienden la condición humana. Sabe que el muerto es ilusorio como lo son la espada sangrienta que le pesa en la mano y él mismo y toda su vida pretérita y los vastos dioses y el universo. (Borges, 2005b: 183)

Se ofrece una solución metafísica y habitual de la literatura borgeana al problema; don Quijote, convertido en un rey oriental, en el momento de la muerte de su adversario tiene una revelación; *intuye*, nunca llega a saber del todo, que toda la realidad es una ilusión, que todo, el muerto, el universo, y él mismo, son construcciones de su mente. Saúl Yurkievich comentó este texto junto a “La verdad sobre Sancho Panza” de Franz Kafka y “Teoría de Dulcinea” de Juan José Arreola en los que se ofrecen visiones alternativas de la obra cervantina y se pone en cuestión el concepto de verdad. Sobre esta última opción que le queda al Quijote, Yurkievich asegura que:

[...] Borges nos propone una cuarta conjetura, que es una manera de dilatar a la vez y de anular las otras; es una conjetura remota, transcultural y transgeográfica que nos transporta a un ámbito remoto, el cual nos pone en acción o en ficción un infinito negativo que torna ilusorios a los personajes, las acciones, los medios y el universo que los involucra. (Yurkievich, 2008)

“Parábola de Cervantes y de Quijote” muestra la paradoja de este clásico que nació como una parodia no solo de los libros de caballerías, sino de la carrera y de los sueños del mismo Cervantes, militar español. Los sentimientos del personaje de ficción

⁵⁸ Alan Pauls advierte este sentido trascendental con el que Borges impregna esta reflexión en otros episodios de su obra: “El duelo es para Borges el modelo mismo de la ficción: una situación narrativa que articula de una manera particular la relación entre la literatura y la vida. Porque la ficción según Borges es precisamente eso: lo que suspende la vida, lo que saca de la vida. Una vida fuera de la vida, otra vida en la vida, cuya legalidad interrumpe por un momento las leyes comunes de la vida. Por eso el duelo en Borges es siempre un éxtasis, incluso –o sobre todo– cuando el resultado es trágico. Porque esa suspensión del tiempo y de la vida es como un trance, una alucinación, y tiene el vértigo de una fiesta” (Pauls, 2004: 42).

y del escritor se mezclan, hasta llegar a identificarse con el otro: “Para los dos, para el soñador y el soñado, toda esta trama fue la oposición de dos mundos: el mundo irreal de los libros de caballerías, el mundo cotidiano y común del siglo XVII” (Borges, 2005b: 188).

La obra con el paso del tiempo va perdiendo el matiz de parodia, y los lectores aprecian la calidad literaria que contiene. Las narraciones clásicas, que admiraba Cervantes, comparten belleza con su obra, ya que según asegura Borges: “[...] en el principio de la literatura está el mito, y asimismo, en el fin” (Borges, 2005b: 188).

En *La cifra*, encontramos “Nota para un cuento fantástico”, donde se hace una referencia a los personajes cervantinos. A partir de su exclusiva concepción del tiempo y de la historia, Borges nos cuenta cómo el simple hecho de cambiar los papeles en un juego puede conmutar el rumbo de la humanidad:

En Wisconsin o en Texas o en Alabama los chicos juegan a la guerra y los dos bandos son el Norte y el Sur. Yo sé (todos saben) que la derrota tiene una dignidad que la ruidosa victoria no merece, pero también sé imaginar ese juego, que abarca más de un siglo y un continente, descubrirá algún día el arte divino de destejer el tiempo o, como dijo Pietro Damiano, de modificar el pasado.

Si ello acontece, si en el decurso de los largos juegos el Sur humilla al Norte, el hoy gravitará sobre el ayer y los hombres de Lee serán vencedores en Gettysburg en los primeros días de 1863 y la mano de Donne podrá dar fin a su poema sobre las transmigraciones de un alma y el viejo hidalgo Alonso Quijano conocerá el amor de Dulcinea [...]. (Borges, 2005c: 331)

Las reglas con que marcan los hombres la vida, la existencia, el tiempo, son convenciones al igual que las reglas de los niños. Si el juego que presenta los acontecimientos históricos, en este caso, la guerra de la independencia norteamericana cambia, también lo hará la realidad tal y como la conocemos: una realidad en la que Borges equipara los planos de la historia (las referencias a la guerra de la independencia americana, Donne) a los de la ficción (el *Quijote*). Así, de esta manera, por fin Dulcinea amará a su caballero.

Por último, queremos comentar el relato “Alguien soñará”, que se encuentra en *Los conjurados*. La idea que mencionábamos antes de que el tiempo es una convención se vuelve a repetir en este microrrelato, y el narrador se pregunta por un futuro en el que los hechos no serán como nosotros los hemos aprendido. La historia no es un saber unívoco, puesto que cada generación la percibe de una manera diferente:

¿Qué soñará el indescifrable futuro? Soñará que Alonso Quijano puede ser don Quijote sin dejar su aldea y sus libros. Soñará que una víspera de Ulises puede ser más pródiga que el poema que narra sus trabajos. Soñará generaciones humanas que no reconocerán el nombre de Ulises. Soñará sueños más precisos que la vigilia de hoy. (Borges, 2005c: 514)

Una obra maestra como el *Quijote* también se verá afectada por el tiempo, y los personajes quizás cambien sus actos en ese futuro soñado.

Otros autores menos conocidos por el público también eligen a la pareja de don Quijote y Sancho para sus creaciones: Leonardo Castellani (1899-1981). Fue sacerdote católico, y periodista además de dedicarse a la escritura. Hemos seleccionado su primera obra *Bichos y personas (Camperas)* cuya primera edición se publicó en 1931. Es el único texto que hemos seleccionado de este autor, y aunque sea de manera anecdótica sirve para ejemplificar el interés general hacia la reescritura de pasajes literarios entre todos aquellos que se acercan de una manera más o menos frecuente a la microficción y la relación constante de este género con las fábulas –ya que muchos de los textos que componen este volumen siguen su esquema tradicional–. Este escritor argentino escribe una fábula, según su propio criterio,⁵⁹ en la que no recrea ningún episodio de la novela española, sino que se sirve de la personalidad de los personajes y de las consecuencias que esta les acarrea, para que el personaje se plantee cuál es la manera correcta de

⁵⁹ Leonardo Castellani muestra cuáles son sus maestros en el arte fabulario: “Amigos de Dios: una buena mañana resulta que me determiné a escribir fábulas, que son, según Aristóteles, lo más fácil de la literatura. Agarro pues y me bajo con Iriarte, Samaniego, La Fontaine, Esopo, Fedro, Melgar y Joaquín González debajo del brazo, a ver si de ese modo hacía cosa buena, al minúsculo jardín que tengo, compuesto de cuatro palmeras, una parra, una hiedra un magnolio y algunas rosas” (Castellani, 1984: 12).

actuar. El protagonista de “Don Quijote y Sancho” oye unos gritos cercanos a una casa criolla, y deduce que son de la mujer y de una niña, golpeadas por el marido. Observamos un traslado tanto geográfico como temporal del personaje de la Mancha que tiene que enfrentarse a problemas procedentes de una realidad muy diferente a la suya. El primer impulso es el de ayudar al desfavorecido, al igual que don Quijote, pero las dudas acechan, y la parte que tiene de Sancho Panza le advierte de las palizas que consiguió su amo solo por querer ayudar. Finalmente, el lado más aventurero vence en esta discordia y consigue asustar al marido, que al oír los golpes en la puerta, cree que es el espíritu de la madre de su mujer. Como toda fábula, el autor escribe su moraleja al final de la misma: “‘O mythos légetai’... Esta fábula nos enseña que cuando se trata de hacer una acción buena que sea peligrosa, hay que tirarse al agua nomás sin miedo, que casi siempre saldrá mejor de lo que uno se imagina” (Castellani, 1984: 129).

Los textos de Borges ofrecían una reflexión sobre la obra cervantina y los de Castellani conseguían llevar a la figura quijotesca a un nuevo territorio, desconocido en la obra para él. Los textos siguientes transforman el hilo narrativo y las peripecias a las que se enfrentaron los personajes, pero manteniendo el contexto en el que originalmente ocurrieron.

Enrique Anderson-Imbert (1910-2000), un autor ya canónico en la historia del microrrelato argentino, dedica un “cuento en miniatura” al episodio de la cueva de Montesinos. Queremos resaltar la importancia de este autor no solo en el terreno de la ficción, donde escribió numerosas colecciones de cuentos (*El mentir de las estrellas*, 1940, *La botella de Klein*, 1975, *Reloj de arena*, 1995...), sino también su tarea crítica (*La flecha en el aire*, 1937, *Historia de la literatura hispanoamericana*, 1954), a la que dedicó gran parte de su vida como profesor universitario. En “La cueva de

Montesinos⁶⁰ nos encontramos con las mismas circunstancias de la novela: el sueño y la realidad se mezclan en la mente de don Quijote.⁶¹ Si en la obra de Cervantes asegura haber pasado tres noches en la cueva, mientras Sancho afirma que solo pasó allí una hora (Primera parte, cap. 22), en este microrrelato pasa tres noches soñando que llega a la cueva de Montesinos, pero nunca logra hablar con el mago:

Soñó Don Quijote que llegaba a un transparente alcázar y Montesinos en persona – blancas barbas, majestuoso continente– le abría las puertas. Solo que cuando Montesinos fue a hablar Don Quijote se despertó. Tres noches seguidas soñó lo mismo, y siempre despertaba antes de que Montesinos tuviera tiempo de dirigirle la palabra. Poco después, al descender Don Quijote por una cueva el corazón le dio un vuelco de alegría: ahí estaba nada menos que el alcázar con el que había soñado. Abrió las puertas un venerable anciano al que reconoció inmediatamente: era Montesinos.
–¿Me dejarás pasar?– preguntó don Quijote.
–Yo sí, de mil amores– contestó Montesinos con aire dudoso– pero como tienes el hábito de desvanecerte cada vez que voy a invitarte... (Anderson-Imbert, 1976: 107-108)

El escritor argentino utiliza uno de los capítulos más importantes de la obra cervantina, donde según Pozuelo Yvancos consigue cambiar la actitud de los expertos de la época hacia la literatura:

El modo como Cervantes resuelve, en capítulos posteriores, el debate de la cueva de Montesinos es la poetización de su concepción de la ficción novelesca y supone un medio salto cualitativo respecto a los términos del debate en los tratados poéticos renacentistas, en tanto estos fijaban la cuestión en el verosímil (lo que para la cueva es un despropósito), y Cervantes lo fija en lo consensuado como creíble y en el necesario interés de los intervinientes en el pacto ficcional. (Pozuelo Yvancos, 1993: 37)

Conocemos el episodio de la obra española y sabemos, por lo tanto, que don Quijote cree haber pasado tres noches cuando en realidad fue un sueño que duró una hora; este relato parece continuar con el universo onírico que rodea al caballero en sus aventuras y que en muchas ocasiones no le permite diferenciar la realidad y la fantasía.

⁶⁰ Cito este microrrelato por la antología *Cuentos en miniatura* (1976), aunque apareció originariamente en *El gato de Cheshire* (1965).

⁶¹ Resulta curioso que para una recreación del *Quijote*, se escoja un episodio como este, el cual lleva la advertencia en el relato original de que se trata de una aventura apócrifa por lo maravilloso e imposible de los hechos que se cuentan. La ambigüedad de la veracidad de la historia sirve para apoyar la continuidad del sueño en el relato de Anderson-Imbert.

Uno de los autores que más frecuentemente recurre al *Quijote* para elaborar sus creaciones es Marco Denevi (1922-1998), un autor muy importante para la consolidación del género de la microficción en Argentina, aunque no solo escribió ficción breve, ya que la crítica lo elogió por sus novelas, entre ellas, *Rosaura a las diez* (1955) y *Ceremonia secreta* (1962). Para nuestro estudio, nos vamos a centrar en dos de sus libros de microrrelatos: *Falsificaciones* (2005) y *Parque de diversiones* (1970a). En *Falsificaciones*,⁶² como su nombre anuncia, pondrá en entredicho la originalidad y la versión de obras que conocemos, y dedicará un espacio importante de estas obras de corta extensión a una de las piezas fundamentales de la literatura universal, el *Quijote*:

Como muchos otros textos de sus *Falsificaciones*, parece que no solo es provocador por lo que pone en duda, sino por el hecho de hacerlo desde esa pequeñez. Un texto diminuto cuestiona uno de los pilares de la cultura, un discurso de milenios, voluminoso, que llena el espacio y el tiempo. (Vique, 2004: 85)

Si analizamos los textos que dedica a esta obra observamos que dirige su atención hacia aquellas figuras que de algún modo, podríamos llamar “secundarias” en la original.⁶³ La mayoría de los microrrelatos tendrán como figuras principales a los personajes que acompañaban a don Quijote; el Caballero de la Triste Figura abandona su lugar preponderante en la obra y se convierte en el nexo de unión de los personajes. La obra de Cervantes será necesaria para poder entender las nuevas versiones que Denevi propone.

Hallamos varios ejemplos que giran en torno a la figura de Sancho Panza, y más concretamente, al momento en el que consigue ser gobernador de la ínsula Barataria. En

⁶² La primera edición de *Falsificaciones* es de 1966.

⁶³ Francisca Nogueroles había advertido que la literatura producida fuera de los centros culturales tradicionales reivindicaba el protagonismo de algunos colectivos hasta entonces olvidados: “Los textos ex-céntricos reivindican a las minorías que por razones de sexo, raza o ideología no han aparecido hasta ahora en la historia de la literatura” (Nogueroles, 1996a). En el caso de Denevi no encontramos ninguna intención reivindicativa, como luego observaremos en los textos de Luisa Valenzuela o Ana María Shua, pero sí que coloca el foco de atención en personajes que ocupaban un lugar menos destacado en la obra original.

la novela de Cervantes este episodio aparece en la segunda parte del libro, cuando los protagonistas son invitados por unos duques, que ya habían leído la primera parte de la novela que querían divertirse a su costa. Conociendo el carácter y las ambiciones de Sancho, le ofrecen ser gobernador de una ínsula:

–¿Por ventura –dijo el eclesiástico– sois vos, hermano, aquel Sancho Panza que dicen, a quien vuestro amo tiene prometida una ínsula?

–Sí soy –respondió Sancho–; y soy quien la merece tan bien como otro cualquiera; soy quien “júntate a los buenos, y serás uno dellos”; y soy yo de aquellos “no con quien naces, sino con quien paces”; y de los “quien a buen árbol se arrima, buena sombra le cobija”. Yo me he arrimado a buen señor, y ha muchos meses que ando en su compañía, y he de ser otro como él, Dios queriendo; y viva él y viva yo: que ni a él le faltarán imperios que mandar, ni a mí ínsulas que gobernar.

–No, por cierto, Sancho amigo –dijo a esta sazón el duque–; que yo, en nombre del señor don Quijote, os mando el gobierno de una que tengo de nones, de no pequeña calidad.

–Híncate de rodillas, Sancho –dijo don Quijote–, y besa los pies a Su Excelencia por la merced que te ha hecho. (Primera parte, cap. 32)

El microrrelato de nuestro autor, “Don Quijote cuerdo”, en *Parque de diversiones*, dice lo siguiente: “El único momento en que Sancho Panza no dudó de la cordura de don Quijote fue cuando lo nombraron (a él a Sancho) gobernador de la ínsula Barataria” (Denevi, 1970a: 81).

Es cierto que a lo largo del camino y de las aventuras que esta pareja tuvo que vivir, la confianza de Sancho en Don Quijote llegó a flaquear, sobre todo, por los inverosímiles sucesos en los que participaba su señor. La intención y el objetivo de Sancho en su peregrinar están bien claro y dicho por él mismo: “[...] vuelvo a salir con él, porque lo quiere así mi necesidad, junto con la esperanza, que me alegra, de pensar si podré hallar otros cien escudos como los ya gastados, puesto que me entristece el haberme de apartar de ti y de mis hijos”. (Segunda parte, cap. 5)

Otro microrrelato que tiene como tema la visión pragmática que se contrapone a la soñadora de Quijote es “Realismo femenino”, que aparece en *Falsificaciones*.⁶⁴ Si Sancho tiene una visión más realista que su señor, hay alguien que la supera en frialdad y análisis: su mujer Teresa Panza. Así lo ha sabido captar Denevi en su lectura de la novela, y lo ha plasmado en este texto: se muestran las dudas de Teresa sobre las andanzas que ha emprendido su marido, hasta que lo nombran gobernador. En ese momento, “Teresa Panza infló el buche y exclamó: ¡Honor al mérito!” (Denevi, 2005: 68).

Sin duda, Denevi acierta al adjudicar este comportamiento a la mujer de Sancho, ya que en la obra cervantina siempre mostró rasgos de sentido común y de un pragmatismo que superaba al de su marido, en cierto modo, ya influido por don Quijote. Sancha, en un principio, no quiere grandes responsabilidades como la de ser la mujer del gobernador de una ínsula, pero no cierra la puerta a la oportunidad y, en caso de que se produzca este hecho, aconseja a su marido sobre qué debe hacer. La cordura y sensatez de la que goza Sancha parecen quebrarse en el momento en que la dicha sonrío a su marido. Denevi lo muestra en el microrrelato que hemos comentado; todo son dudas sobre la utilidad de lo que hace Sancho hasta que llega la recompensa final. En ese momento, tanto en el texto que hemos aludido como en la novela, Sancha también parece caer en la tentación de la riqueza:

–¡Ay –dijo Teresa en oyendo la carta–, y qué buena y qué llana y qué humilde señora! Con estas tales señoras me entierren a mí, y no las hidalgas que en este pueblo se usan, que piensan que por ser hidalgas no las ha de tocar el viento, y van a la iglesia con tanta fantasía como si fuesen las mismas reinas, que no parece sino que tienen a deshonra el mirar a una labradora; y veis aquí donde esta buena señora, con ser duquesa, me llama

⁶⁴ La primera edición de *Falsificaciones* aparece en 1966. En 1970, Denevi escribe *Parque de diversiones*, en el que recoge alguno de los textos que había escrito en 1968, y realiza pequeñas modificaciones en alguno de ellos. Así podemos encontrar que este microrrelato, que en *Falsificaciones* se llama “Realismo femenino”, aparece registrado en *Parque de diversiones* con mínimas variantes como “La mujer de Sancho Panza loco”.

amiga, y me trata como si fuera su igual, que igual la vea yo con el más alto campanario que hay en la Mancha. (Segunda parte, cap. 50)

Otro autor que centra la atención sobre Sancho en su microrrelato, es Ángel Bonomini (1929-1994). Es uno de los menos conocidos de nuestra selección argentina, pero se hace necesaria su incorporación por su obra *El libro de los casos* (1975). Además, destacó por excelentes textos de literatura fantástica –un tema que como veremos es recurrente en la microficción–, por los que recibió la admiración de Borges y Bioy Casares entre otros. En “Los tres amigos” nos encontramos con una tríada de algunos de los personajes más célebres de la literatura como el mismo Sancho y Sherlock Holmes. Los acompaña Lotario, compañero de aventuras de Mandrake.⁶⁵ La acción consiste en el desarrollo de una partida de dados y ocurre en un café. Con el avance del juego, podemos advertir las características propias de cada uno de los personajes y la melancolía por sus compañeros, jefes y amos desaparecidos:

Lotario toma el café sin azúcar. Watson le echa una pastillita misteriosa. Sancho le echa los terrones propios, los de Lotario y los de Watson. Juegan. Sale Lotario. Tira: cinco ases.

Watson trata ardua y poco convincentemente de explicar por qué Lotario sacó cinco ases. Lotario piensa en Mandrake y sonrío.

Sancho pide otro café [...]. (Bonomini, 1975: 75)

Cuando le toca el turno de lanzar a Sancho, podemos percibir su poca habilidad con este juego. A pesar de estas dificultades, logra una gran jugada, pero, para su desesperación, nadie la ve: “Tira, y salen cinco sietes, como cinco estrellas, o cinco flores, o cinco nadas, porque nadie los ve. Ven más bien, las caras lisas de esos cinco dados que a casi todos se ocultan” (Bonomini, 1975: 77).

Sancho, “secretamente melancólico” (Bonomini, 1975: 76), se ha contagiado del carácter de su amo después de tantas aventuras que ambos vivieron; intenta enseñar al

⁶⁵ Mandrake es un mago que aparece en los cómics creados por Lee Falk en los años 30. Además de dedicarse al mundo del espectáculo, se encarga de la lucha contra el crimen. (<http://www.cartonionline.com/dibujosanimados/personajes/mandrake.htm>)

resto su magnífico resultado, pero nadie lo ve, solo él, como don Quijote ante los molinos de viento, observa otra realidad: “¡Ayúdame, mi amo –dice entonces una voz en Sancho–; ayúdame a mostrarlos!” (Bonomini, 1975: 77).

Opuestamente a otros autores anteriores que habían practicado eventualmente el ejercicio de la microficción, nos encontramos ahora con el caso de Ana María Shua (1951-), que puede ser considerada como una de las mejores y más prolíficas representantes de la microficción en el continente americano. La crítica también la ha señalado como referente del género en la actualidad y destacan los lazos de continuidad que establece con autores cardinales en el género, o que pusieron las bases en una época donde no era habitual:

Los microrrelatos de Shua responden a la tradición inaugurada en la literatura argentina por Leopoldo Lugones, Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges, seguida por Julio Cortázar, Juan Rodolfo Wilcock, Antonio di Benedetto, y de modo más sistemático por Marco Denevi y Enrique Anderson Imbert. Asimismo, continúa tras la huella de los mexicanos, Julio Torri, Juan José Arreola, Augusto Monterroso, René Avilés Fabila, entre otros escritores latinoamericanos canonizados por la crítica a partir de la segunda mitad del siglo pasado, como los cultores más conspicuos del género. (Siles, 2007: 183)

Su producción microficcional se ha mantenido en constante crecimiento desde que empezara con *La sueñera* en 1984 hasta la actualidad, con su último libro de microficciones, *Fenómenos de circo*, que fue publicado en 2011. En *Casa de geishas* (1992), se dedica a otro tema, esta vez alejado de los personajes y ahonda en la conexión entre la obra de Cervantes con el cuento de Borges, “Pierre Menard, autor del *Quijote*”. En “Máquina del tiempo” de *Casa de geishas*, nos encontramos con un escenario donde, gracias al descubrimiento de este mítico aparato, podemos ver el futuro:

A través de este instrumento rudimentario, descubierto casi por azar, es posible entrever ciertas escenas del futuro, como quien espía por una cerradura. La simplicidad del equipo y ciertos indicios históricos nos permiten suponer que no hemos sido los primeros en hacer este hallazgo. Así podría haber conocido Cervantes, antes de

componer su *Quijote*, la obra completa de nuestro contemporáneo Pierre Menard. (Shua, 1992: 78)

El texto nos plantea la duda de que el autor español pudiera haber utilizado esta máquina para viajar en el tiempo, y así conocer la obra de la que luego, en la ficción de Borges, quiere volver a escribir el *Quijote*. Esta opción parece inspirada por las palabras del crítico francés en el cuento borgeano:

He reflexionado que es lícito ver en el *Quijote* “final” una especie de palimpsesto, en el que deben translucirse los rastros –tenues pero no indescifrables– de la “previa” escritura de nuestro amigo. Desgraciadamente, solo un segundo Pierre Menard, invirtiendo el trabajo del anterior, podría exhumar y resucitar esas Troyas... (Borges, 2005a: 481-82)

La confusión ataca la linealidad de la historia literaria; se duda de quién pudo ser el verdadero autor original de esta obra. Shua con su microrrelato apoya la tesis de otra ficción, la de Borges, que daba una nueva versión de la creación del *Quijote*.

Juan Romagnoli (1962-) es un escritor que a pesar de solo haber publicado un libro de microficciones, *Universos ínfimos* (2009), durante su trayectoria literaria ha dedicado un importante espacio a este género y sus microficciones han sido publicadas en antologías tan prestigiosas como *Dos veces bueno 3* (2002) o en revistas como la mexicana *El cuento* o la española *Quimera*. En su libro dedica cinco microrrelatos numerados llamados “Quijotescas” en los que de nuevo un escritor otorga el protagonismo a la pareja de aventuras de Don Quijote. Romagnoli utiliza una estructura paralela en el comienzo de tres de estos microrrelatos: todos abren con una caída del Quijote. En ese descenso, tanto físico como metafórico –ya que supone una derrota en su cometido de caballero andante–, siempre es ayudado por Sancho: “Cuando el débil Rocinante tropieza, haciendo caer al distraído Quijote, su fiel escudero se apresura a ayudarlo a ponerse de pie y a limpiar su armadura” (Romagnoli, 2009: 113). El autor argentino muestra predilección y lo sitúa en un lugar predominante al otorgarle atributos

que en nada desmerecen a los del Quijote, que generalmente ha simbolizado ideales y formas más elevadas que las de su compañero: “Pero escenas como la anterior nos llevan a preguntarnos por qué serán tan poco valorados ciertos aspectos o conductas del siempre interesado Sancho” (2009: 113).

En “Quijotescas II” además de abrir de forma paralela con una caída, en este caso provocada “por el garrote de aquel ser andrajoso y vulgar” (Romagnoli, 2009: 114), la parte final sirve de enlace con el anterior: “De algún modo, siente que su obeso escudero es lo mejor que tiene para ofrecer, lo que nos remite a la última frase del texto anterior” (2009: 114). La temática también es similar; se sigue profundizando en los rasgos positivos de Sancho. En este caso, es el propio Quijote y no el narrador, como ocurría anteriormente, quien reconoce su valía.

En el último microrrelato, “Quijotescas IV”, comparte apertura, una caída provocada por la derrota ante unos gigantes y el perenne auxilio de Sancho, que provoca la aparición de la lucidez de Quijote, algo que también sucede de forma intermitente en la obra original:

–Señor, ¿queréis que los enfrente yo?
–Ni lo intentes Sancho –responde–. ¿Cómo podrías luchar contra tan bravos gigantes si, para ti, solo son molinos de viento? (Romagnoli, 2009: 116).

Estos episodios de claridad engrandecen más su batalla y el objetivo que se propuso al ser nombrado caballero. Reconoce cuál es la verdad, pero a pesar de ella prefiere refugiarse en su mundo imaginado lleno de referencias literarias para seguir viviendo.

En los otros textos dedicados a la novela española aparecen de nuevo temas que hemos visto en este apartado. En “Quijotescas III” se produce un intercambio de papeles en el mundo del sueño: “Durante la noche, Don Quijote sueña que es Sancho y el

escudero, a su vez, sueña que es el Hidalgo” (Romagnoli, 2009: 115). El tema onírico no es desconocido en la obra cervantina –recordemos el episodio de la cueva de Montesinos– ni para los escritores de microficción. La oportunidad de ser por una vez el protagonista ocurre en los sueños del propio Sancho. Lo que ocurrió en esa fantasía parece haber fortalecido la templanza de Sancho para seguir estando al lado de su señor: “Al despertar, el distraído Quijote no recuerda el incidente nocturno. El escudero, en cambio, ha renovado su paciencia” (2009:115).

“Quijotescas V” nos lleva al final de la historia donde la borrosa y débil frontera entre realidad e imaginación, literatura y vida en la que se mueve Don Quijote se esclarece al final de su vida:

Ya en el lecho de muerte, el Hidalgo recobra ingeniosamente la cordura y, de inmediato, comprende que su vida no ha sido una mera ilusión, una agradable (aunque delirante) fantasía, producto de su locura: su pueblo natal, su escudero, su amada, sus aventuras, los presentes, su biógrafo, los lectores. (Romagnoli, 2009: 117)

Todo aquello que vivió fue creado por su mente, pero la sorpresa llega cuando también es incluido como un personaje el creador de la obra: Cervantes, e incluso los lectores forman parte del delirio de un hidalgo en agonía. Romagnoli consigue romper la barrera de separación entre la situación literaria y la realidad e incorpora a los lectores como parte de la ficción.

Incorporamos un texto más, inédito, llamado “Quijotescas VI” donde de nuevo,⁶⁶ desde la ficción se nos vuelve a asegurar que la versión que la historia literaria ha canonizado no es la original y que los detalles de cada una de las interpretaciones son tan diferentes como en este caso, donde el autor de la obra sería Sancho:

De lo que nunca se ha hablado (salvo error u omisión, claro está) es de la versión del *Quijote* contada por Sancho. Según refieren, en ella el escudero cuenta cómo ideó los personajes, en quién se inspiró para cada uno de ellos y a quien adjudicó

⁶⁶ Se trata de un texto inédito del autor facilitado por él mismo por correo electrónico.

ingeniosamente la autoría (este grado de humildad no fue reflejado por Cervantes). Para algunos eruditos, se trata de la versión original de la obra. Su lectura no dejaría dudas. (Inédito)

Romagnoli sigue la estela de otro importante autor cuya influencia en el género hemos apuntado en la introducción y que desarrollaremos luego más ampliamente: Franz Kafka. El autor de *La metamorfosis* escribió también un relato corto titulado “La verdad sobre Sancho Panza” que se opone a la realidad que conocemos y erige al escudero como el verdadero autor de la obra aunque el texto adquiere un trasfondo psicológico mayor:

Sancho Panza, que por lo demás nunca se jactó de ello, logró, con el correr de los años, mediante la composición de una cantidad de novelas de caballería y de bandoleros, en horas del atardecer y de la noche, apartar a tal punto de sí a su demonio, al que luego dio el nombre de don Quijote, que éste se lanzó irrefrenablemente a las más locas aventuras, las cuales empero, por falta de un objeto predeterminado, y que precisamente hubiese debido ser Sancho Panza, no hicieron daño a nadie. Sancho Panza, hombre libre, siguió impasible, quizás en razón de un cierto sentido de la responsabilidad, a don Quijote en sus andanzas, alcanzando con ello un grande y útil esparcimiento hasta su fin. (Kafka, 1983: 80)

En el texto de Kafka, Sancho como narrador heterodiegético utiliza la literatura para exorcizar sus fantasmas que se transforman en su compañero de aventuras, Don Quijote, que encarna las cualidades opuestas a las propias, que llegaron a obsesionarle de tal modo que solo a través de la literatura pudo liberarse de ellas:

Sancho, como Cervantes —Cervantes disminuido—, es aquel que lo sigue y testimonia de sus divertidas andanzas. Sancho —según Kafka— es el que saca provecho moral o humano de ese loco que es el Quijote; Sancho es el encargado de la moraleja, o sea de reflexionar y de aleccionarnos. (Yurkievich, 2008)

En el texto del autor argentino se pone en entredicho la labor de los expertos, ya que muchos proclaman que es la versión original, incluso sin haberla leído. La única oportunidad para estudiar esta versión está en acudir a la fuente bibliográfica que parece hallarse en el pueblo de se originó curiosamente la otra versión que todos conocemos:

El libro habría existido durante algunos años, hasta que se quemó en un incendio famoso. No obstante, habría subsistido una copia, sostiene, y se la puede hallar en la biblioteca del pueblo, en un lugar de La Mancha, de cuyo nombre... (Inédito)

Al colocar al final la cita del *Quijote*, este microrrelato se convierte en el preámbulo de la obra cervantina donde también existe el juego con el concepto de la autoría. Así a la figura de Cide Hamete Benengeli, se le unen Dulcinea (“Dulcinea del Toboso”, Denevi, 2005) y Sancho en este texto como posibles creadores alternativos a Miguel de Cervantes.

En Gudiño Kieffer observábamos el interés de este autor hacia la literatura española, que se concretaba en la elección del personaje de Don Quijote –entre otras obras clásicas– para protagonizar una de sus heterodoxas nochebuenas (“La nochebuena de Trotaconventos”). Anderson-Imbert recupera, en cambio, un episodio destacado de la novela para crear una historia paralela que, sin embargo, sigue el mismo espíritu original y, con ironía, se comprueba que Don Quijote siempre seguirá siendo el mismo. Borges, en cambio, con sus reflexiones literarias (“Un problema”) sobre la obra cervantina cambia el estilo y plantea desafíos para que los lectores sigan elucubrando sobre el comportamiento del caballero de la Mancha. Borges encuentra en esta obra española algunos discursos que serán habituales en sus historias: la incapacidad para distinguir locura y cordura de Don Quijote se transformará en una mezcla de realidad y literatura en algunos de sus cuentos borgeanos (“El sur”) o el tema de la autoría con el que Cervantes jugó al introducir la figura de Cide Hamete Benengeli, y que tan frecuentemente aparece en la obra del escritor argentino (“Pierre Menard, autor del *Quijote*”). Sin duda, como hemos visto, uno de los escritores argentinos cuya visión literaria permite obtener una importante fuente de inspiración en la obra cervantina es Marco Denevi. Demuestra un vasto conocimiento de la psicología de los personajes que aprovecha para crear nuevos episodios. Sobre todo se centra en los femeninos, las

compañeras de los protagonistas: Teresa Panza y Dulcinea. Denevi trata de tergiversar los hechos (“Dulcinea del Toboso”) para ofrecer una versión alternativa de la expuesta por Cervantes. Una de las autoras más prolíficas y con producción más reciente utiliza, sin embargo, un puente para llegar a la obra de los siglos de oro. No transforma un capítulo o escribe una historia protagonizada por un personaje secundario, sino que llega a ella a través de “Pierre Menard, autor del *Quijote*”, de Borges. Ni la obra ni el autor elegido son casuales, ya que impregnan el texto de la argentina (“Máquina del tiempo”) donde Pierre Menard no solo consiguió escribir el *Quijote*, sino que antes que el propio Cervantes, por lo que se desdibuja no solo la historia literaria “oficial”, también la alternativa propuesta por Borges.

Todos estos ejemplos sirven como muestra para evidenciar el interés de los microrrelatistas hacia obras del pasado, de las que aprovecharán su contenido para crear nuevos textos que continúen, actualicen o varíen el original, aunque en este caso, como hemos visto, detrás de todos estos palimpsestos se adivina un homenaje a la obra y al escritor español.

Sin duda, uno de los motivos que más acapara la atención en la reescritura microficcional del *Quijote* es Dulcinea. El halo de irrealidad que la rodea, el valor y coraje que su figura infunde al caballero para que siga sus aventuras o la resistencia de este a aceptar la triste realidad que le ofrece la estampa de su amada son algunos de los argumentos que los escritores argentinos encuentran más atractivos para sus nuevas versiones de la obra. Si hasta este momento hemos visto cómo a partir de un hipotexto se creaban hipertextos que recreaban alguna historia o anécdota del *Quijote*, nos encontraremos ahora con hipertextos que cambian la historia y la función del personaje femenino más conocido de la obra cervantina.

En la literatura argentina, Denevi es uno de los escritores que más veces ha fijado la atención sobre Dulcinea. Ya hemos hablado de la importancia de la elipsis, del sobreentendido y de la complicidad con el lector para omitir partes importantes que ya integran el imaginario colectivo. El autor de *Falsificaciones* también recurre a la enciclopedia personal de cada lector para que complete el texto, del que solo tomará unos pocos rasgos.⁶⁷

Denevi aprovecha la imagen irreal de Dulcinea, la que don Quijote siempre mantuvo de ella, para escribir microrrelatos que cuestionan esa idea compartida por todos.⁶⁸ La imagen que poseemos de Dulcinea proviene de los delirios y de los deseos de don Quijote, que enamorado de su dama, la describe así:

Aquí dio un gran suspiro don Quijote, y dijo:
–Yo no podré afirmar si la dulce mi enemiga gusta, o no, de que el mundo sepa que yo la sirvo; solo sé decir, respondiendo a lo que con tanto comedimiento se me pide, que su nombre es Dulcinea; su patria, el Toboso, un lugar de la Mancha; su calidad, por lo menos, ha de ser de princesa, pues es reina y señora mía; su hermosura, sobrehumana, pues en ella se vienen a hacer verdaderos todos los imposibles y quiméricos atributos de belleza que los poetas dan a sus damas: que sus cabellos son oro, su frente campos eliseos, sus cejas arcos del cielo, sus ojos soles, sus mejillas rosas, sus labios corales, perlas sus dientes, alabastro su cuello, mármol su pecho, marfil sus manos, su blancura nieve, y las partes que a la vista humana encubrió la honestidad son tales, según yo pienso y entiendo, que solo la discreta consideración puede encarecerlas, y no compararlas. (Primera parte, cap. 13)

⁶⁷ Carlos Orlando Nállim ya ha advertido este recurso utilizado por Denevi: “La Dulcinea del Toboso imaginada por Cervantes se acerca más a una mujer vanidosa o simplemente común que no puede a su vez imaginar tanta belleza y virtud presentes en la dama de don Quijote. Denevi no lo ignora. Aunque nos hable con ironía, sabe que el solo enunciar el nombre de Dulcinea evoca en el lector la suma de la belleza y la perfección moral. Que evoca el amor puro más que el carnal; que, al igual que en otros tiempos, muy anteriores al de Cervantes, casi deifica a la dama y que, por momentos, tal dama se aleja tanto de la realidad que pensar hasta en el matrimonio con ella era casi una procacidad” (Nállim, 1980: 175).

⁶⁸ No solo le ha dedicado relatos de corta extensión a este personaje, también tiene un cuento, “El nacimiento de Dulcinea” en *El emperador de la China y otros cuentos* (1970b), que recrea el episodio en el que Sancho está preocupado por las intenciones de su amo de visitar a su amada en el Toboso. Cuando don Quijote le pidió que le entregara la carta a Dulcinea, este no lo hizo, así que no tiene idea alguna de qué doncella enseñarle cuando le pida que le presente a Dulcinea; elige a una campesina que se cruza en el camino con ellos, Aldonza Lorenzo. Denevi imagina una conversación entre la mujer de Sancho con los padres de Aldonza en la que se habla de la empresa que ha llevado a su marido y a su amo a este pueblo: encontrar a su amada. Sancha está con los padres de la Dulcinea que Sancho ha elegido para don Quijote, así que cuando la campesina llega a su casa y cuenta que se ha encontrado con un loco caballero que la llamaba Dulcinea, comprenden que ella es la elegida.

Pero también es cierto que muy lejos de la imagen idealizada de don Quijote, que nos presenta a una hermosa dama, tenemos el contrapunto de la mirada de Sancho. El escudero es el encargado de ir en busca de Dulcinea para entregarle una carta de su señor. La realidad que describe Sancho no tiene nada que ver con los sueños de Don Quijote:

–¡Ta, ta! –dijo Sancho–. ¿Que la hija de Lorenzo Corchuelo es la señora Dulcinea del Toboso, llamada por otro nombre Aldonza Lorenzo?
–Esa es– dijo don Quijote–, y es la que merece ser señora de todo el Universo.
–Bien la conozco –dijo Sancho–, y sé decir que tira tan bien una barra como el más forzudo zagal de todo el pueblo. ¡Vive el Dador, que es moza de chapa, hecha y derecha y de pelo en pecho, y que puede sacar la barba del lodo a cualquier caballero andante, o por andar, que la tuviere por señora! ¡Oh hideputa, qué rejo que tiene, y qué voz! Sé decir que se puso un día encima del campanario del aldea a llamar unos zagales suyos que andaban en un barbecho de su padre, y aunque estaban de allí más de media legua, así la oyeron como si estuvieran al pie de la torre. Y lo mejor que tiene es que no es nada melindrosa, porque tiene mucho de cortesana: con todos se burla y de todo hace mueca y donaire. (Primera parte, cap. 25)

Pero como señala Pozuelo Yvancos ni a don Quijote ni al propio Sancho les interesa conocer realmente la verdad, ya que entonces acabaría su historia:

Sancho ha creado dos Dulcineas y contradictorias: la primera es labradora, la segunda gran señora. [...] Dulcinea, cuando no es la literatura que debe ser (la amada lejana, objeto de culto del amor cortés) es otra literatura (la víctima de un encantamiento mágico). Pero ni Sancho ni Don Quijote están interesados en salir fuera de ese juego de la representación porque la única verdad por salvar es de naturaleza literaria: su propia coherencia de personajes del libro de caballerías que vienen escribiendo con su vida. (Pozuelo Yvancos, 1993: 41-42)

Denevi sabe aprovechar esta disparidad de criterios para encontrar la inspiración para uno de sus microrrelatos: “La mujer ideal no existe” de *Falsificaciones*.⁶⁹ Allí aparece Dulcinea, que después de escuchar toda la descripción que le hace Sancho – repitiendo las palabras del Quijote– sobre la mujer que busca, le contesta así: “–Yo conozco a todas las mujeres del Toboso. Y le puedo asegurar que no hay ninguna que se parezca a la que usted dice” (Denevi, 2005: 77). Se produce el desengaño; ni ella misma puede reconocerse en las palabras de su ferviente admirador. Ni por un momento cree que alguna de sus cualidades pueda llegar a igualar a esa mujer perfecta que describe

⁶⁹ Otra versión, llamada “Dulcinea no existe” aparece en *Parque de diversiones* (1970a: 97).

don Quijote. La negación de Dulcinea es tajante; no deja opción a que se haya confundido en la búsqueda, no hay mujer en el Toboso (si nos fijamos en el título, parece convertirse en una sentencia de alcance universal) que pueda igualarse a esa que describe. En la novela de Cervantes, el propio don Quijote, ante las opiniones de Sancho que le advierten de su error al confundir a una campesina con una noble dama, llega en algún momento a considerar la idea de que su amada no exista:

¿Piensas tú que las Amariles, las Filis, las Silvias, las Dianas, las Galateas, las Alidas y otras tales de que los libros, los romances, las tiendas de los barberos, los teatros de las comedias, están llenos, fueron verdaderamente damas de carne y hueso, y de aquellos que las celebran y celebraron? No, por cierto, sino que las más se las fingen, por dar sujeto a sus versos, y porque los tengan por enamorados y por hombres que tienen valor para serlo. (Primera parte, cap. 25)

Don Quijote compara a su señora con grandes figuras literarias femeninas que sirvieron de inspiración y de guía en las aventuras de intrépidos caballeros. Al igual que ellos tenían un motivo por el que luchar, don Quijote también tiene el suyo, aunque la realidad se aleje de cualquier ideal de belleza y perfección.

Siguiendo con el tema de la duda sobre la existencia real de la amada, encontramos otro microrrelato de Denevi que ahonda en el problema desde otra perspectiva. “Dulcinea existe”, en *Parque de diversiones* (1970a), asegura que la no existencia de Dulcinea es sabida y promovida por don Quijote, que no puede amar a una mujer “real”. Denevi se acerca al diagnóstico psicológico cuando intenta averiguar cuáles son las causas que mueven al caballero a inventar una dama inalcanzable para cualquier hombre, y modelo de perfección para la mujer. De esta manera, con el título, parece avisar que sí, que existe una mujer perfecta para don Quijote, pero su miedo a que ese sueño se pueda romper es lo que la aleja de ella: “La pretendida irrealidad de Dulcinea es un ardid de don Quijote: lo que ocurre es que él se siente incapaz de amar a una de carne y hueso” (Denevi, 1970a: 97).

Existen otros microrrelatos que todavía potencian más la figura de Dulcinea; en ellos se invierte el proceso, y el inventor de la relación no es don Quijote, sino la misma Dulcinea. En “Dulcinea del Toboso” de *Falsificaciones* (2005),⁷⁰ se nos cuenta cómo nace este caballero andante. Todo es provocado por esta joven, que apasionada por los libros de caballería, inventa un nuevo héroe que lleva por nombre don Quijote:⁷¹ un caballero, enamorado de ella, “a pesar de las viruelas”, que decide seguir con la ensoñación de su enamorada y recorrer el mundo en busca de aventuras para conquistarla. El argumento nada tiene de descabellado, ya que podría encajar como otro comienzo alternativo para la novela cervantina. La descripción que de Dulcinea se hace en el microrrelato parece ajustarse más a lo ya dicho por boca de Sancho. Las aventuras que le suceden a don Quijote también le podrían ocurrir a este pretendiente a caballero, ya que uno está loco por los libros de caballería, y el otro está loco de amor por Dulcinea, y dispuesto a hacer cualquier cosa. Se produce un curioso juego de espejos entre la novela de Cervantes y este microrrelato. En la novela, don Quijote es el que en alguna manera “inventa” a Dulcinea y la nombra; aquí, es al contrario: Dulcinea decide enamorarse de un caballero que se llamará Quijote, y ella misma es la que elige cómo será llamada; si en la novela ocupa un lugar importante el nombramiento del caballero, aquí también se produce ese cambio de nombre: de Aldonza a Dulcinea. En el microrrelato Dulcinea es la lectora, la que se adentra en el mundo de la fantasía de los mundos de caballerías, y no Alonso Quijano. Por último, en el texto de Denevi,

⁷⁰ Lagmanovich (1997b) en su ensayo “Marco Denevi y sus *Falsificaciones*” trabaja con la segunda edición del volumen de Denevi, publicada en 1969 y analiza este mismo cuento que presenta algunas variantes, entre ellas el título: allí recibe el nombre de “El precursor de Cervantes”.

⁷¹ Parece ser que Denevi no anduvo muy desencaminado en la creación de este microrrelato, ya que existió un caso parecido en la realidad, según registran algunos historiadores. Quizá Denevi, había leído la obra de Bosque y le inspiró para crear a su Dulcinea. Díaz-Plaja, en su estudio, así lo demuestra: “El historiador argentino Carlos Bosque, en una curiosa fantasía titulada *Don Quijote en Sudamérica*, cuenta cómo habiendo llegado a Buenos Aires por los años de 1612 una ‘copia primera’ del *Quijote* cayó en manos de una supuesta prima del novelista, llamada doña Leonor de Cervantes, a la que la lectura de la obra sorbe el seso y la impele a pergeñar relatos de aventuras” (Díaz-Plaja, 1952: 81).

Dulcinea es la que muere sin llegar a enterarse de las aventuras de su amado, y no don Quijote, como en la novela.

Este relato, que, como hemos mencionado, recibe el nombre de “El precursor de Cervantes” en la versión de 1969, presenta algunas variantes en una versión anterior. En él se cuenta la historia de un tal Pablo de Medina que escribió este relato sobre Dulcinea y don Quijote. Resulta sugerente el título, ya que el precursor de Cervantes, puede ser no solo este escritor que analizó desde otro punto de vista la historia entre estos dos personajes, sino la misma Dulcinea, que es la creadora de una historia que posteriormente Cervantes utilizará para su novela. No solo ocurre, como decía Borges en su ensayo “Kafka y sus precursores”, que “cada escritor crea a sus precursores” (Borges, 2005a: 95), sino que un personaje también puede ser el precursor de la novela en la que suceden sus aventuras, por lo menos en el terreno ficcional creado por Denevi.

Siguiendo con la ensoñación y la búsqueda de la pareja ideal no es solo Dulcinea la que aparece como la perfección que se desea alcanzar; también don Quijote es el hombre ideal con el que muchas mujeres sueñan. En *Falsificaciones*, “Epidemias de Dulcineas en el Toboso” cuenta cómo todas las mujeres del lugar aspiran a ser la compañera de este apuesto caballero. Hay algunos aspectos que nos indican que la acción transcurre en un tiempo posterior al de la acción de la novela, ya que las mujeres leen “poemas de un romanticismo exacerbado” o “[a]lgunas aprenden a cantar o a tocar el piano” (Denevi, 2005: 128). Todas las mujeres conocen la fama de Alonso Quijano, y “han llegado al extremo de leer el libro de Cervantes y juzgarlo un libelo difamatorio” (Denevi, 2005: 129). Por lo tanto, la información y las historias que tienen del Quijote provienen de otras fuentes. La leyenda del caballero sigue vigente en el imaginario colectivo español, y sobre todo en el Toboso. Este microrrelato puede entenderse como

una segunda parte de “Dulcinea del Toboso”, que acabamos de comentar. La leyenda creada por una “Aldonza” se ha contagiado a todas las mujeres que habitan este pueblo, y que esperan, al igual que ella, que algún día llegue un Quijote a rescatarlas y enamorarlas.

Por último, analizamos un relato David Lagmanovich (1927-2010) que en *La hormiga escritora* (2004) también incluye un texto relacionado con el *Quijote*. Junto a este libro, Lagmanovich escribió otros dedicados a microficción: *Los cuatro elementos* (2007) y *Por elección ajena. Microrrelatos escogidos, 2004-2009* (2010), además de sus importantes obras teóricas que sirvieron para la canonización del género que anteriormente hemos comentado.

En “Don Quijote y Dulcinea” se inicia citando directamente la obra de Cervantes: “En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme”. La trama que se desarrolla a continuación va a diferir completamente de la española. Lagmanovich se sirve de los personajes cervantinos y de sus características, que todo lector conoce, para crear un argumento totalmente original: Dulcinea y don Quijote son los protagonistas de una complicada red de espionaje. Debido a esta peligrosa profesión, Dulcinea, que aquí se presenta como una “bella dama de noble familia” y que era conocida con ese nombre en la corte “por la dulzura de sus modales” (Lagmanovich, 2004: 28), tiene que huir a un pueblo para que no la encuentren sus enemigos. En esta pequeña aldea, se produce el proceso inverso que en el *Quijote*; Dulcinea es la que cambia y decide su nuevo nombre, lo mismo pasa con su enamorado don Quijote. El caballero se llama así desde un primer momento, ya que también pertenece a la nobleza, y tiene que traspasar su personalidad para poder permanecer al lado de su amada: pasa a llamarse Alonso Quijano. Ante el miedo de ser atrapados por sus enemigos, llegaron a

una paradójica solución: se volvieron a llamar por sus nombres originales; don Quijote declaró su apasionado amor por Dulcinea, y con esta demostración de la verdad, los perseguidores creyeron que se trataba de una locura de aldeanos y los dejaron en paz. La realidad, cuando aparece en un mundo de ficción como el quijotesco, resulta ser lo más extraño.

Según muestran los ejemplos comentados, el libro de Cervantes aparece como un recurso ilimitado para aquellos que se acercan a él. Las parodias y versiones, como hemos observado, alcanzan todos los niveles de la obra: autor, tema, personajes... Una obra se puede calificar de inmortal y de clásica cuando se produce un fenómeno como este: a pesar de los siglos que la separan de los escritores actuales, estos siguen acudiendo a ella para buscar un punto de partida en su narración.

1.2. Otros temas de la tradición hispánica en la microficción argentina.

Otras figuras clave de la tradición literaria española han servido también de inspiración para los microrrelatistas argentinos. Sin duda, las que tras Don Quijote, ocupan un lugar destacadísimo son la Celestina y don Juan.

La fuerza de estas figuras es tal, que se ha llegado a la semantización, y así cualquiera sabe a qué tipo de persona estamos describiendo si decimos que es un donjuán o una celestina. Maeztu así lo advierte y lo analiza en su ensayo:

En el Olimpo de la imaginación, Don Quijote, Don Juan y Celestina no solo se destacan como las figuras más firmes que ha engendrado la fantasía hispánica, sino que no las ha producido más claras y famosas literatura alguna; porque en diciendo de un hombre que es un Quijote o un Don Juan ya se sabe lo que es, y cuando a una mujer se le llama Celestina no hay necesidad de escribirlo con mayúscula [...]. (Maeztu, 1926: 9)

Por lo tanto, creemos conveniente dedicar un espacio a las referencias a estos personajes en la literatura argentina.

1.2.1. La Celestina

En *Falsificaciones*,⁷² Denevi incluye “Ética de la Celestina”:

–MELIBEA. No debo, señora.

–CELESTINA. Di “no quiero”. Eso es respetable y yo me marchó. Pero no digas “no debo” porque entonces me encarnizo. (Denevi, 2005: 9)

Este relato nos sirve para comprender la moral y el comportamiento de la Celestina a lo largo de la trama. Su ética funciona en una vida de placeres, y no de deberes ni castigos. Es un planteamiento hedonista de la vida, en el que la principal premisa es hacer aquello que uno quiera, sin importar las repercusiones que tendrá en la sociedad.⁷³

Pero una de las características de la Celestina es el doble juego; su sabiduría la lleva a manejar cualquier asunto de una manera u otra, según sean las circunstancias, para que le sirva a sus intereses. Si parecía, en este microrrelato y en muchos momentos de la obra original, que poco le puede importar la opinión de la iglesia, en otro momento, cuando puede sacar provecho de algún punto de su doctrina, no duda en “convertirse”.⁷⁴

⁷² Encontramos una variante en *Parque de diversiones* titulada “La madre Celestina y la Muchacha” (1970a: 103).

⁷³ Así lo ha visto Maravall, que en su ensayo sobre la obra de Rojas coloca al placer como uno de los motivos principales de este libro: “La incitación a los placeres de la vida, en forma y medida comparable tan solo a ciertos documentos renacentistas, a cuya línea corresponde *La Celestina*, es en esta un recurso general: es lo que se propone a Melibea; a lo que aspira Calixto; lo que dice poseer Sempronio; lo que se ofrece a Pármeno; lo que se pide a Areúsa [...]. Placer mundanizado, ataviado, socialmente comunicado, porque en ello está el deleite [...]. Placer como fiesta, en que la vida se expande y se entra en grato comercio con los demás” (Maravall, 1964: 133-34).

⁷⁴ Leemos en la obra de Fernando de Rojas: “CELESTINA. ¡Calla, bobo! Poco sabes de achaque de iglesia y cuánto es mejor por mano de justicia que de otra manera. Sabíalo mejor el cura, que Dios haya, que, viniéndole a consolar, dijo que la Santa Escritura tenía que bienaventurados eran los que padecían persecución por la justicia, que aquellos poseerían el reino de los cielos. Mira si es mucho pasar algo en este mundo por gozar de la gloria del otro. Y más que, según todos decían, a tuerto y sin razón y con falsos testigos y recios tormentos la hicieron aquella vez confesar lo que no era. Pero con su buen esfuerzo. Y como el corazón avezado al sufrir hace las cosas más leves de lo que son, todo lo tuvo en nada. Que mil veces le oía decir: si me quebré el pie, fue por mi bien, porque soy mas conocida que antes. Así que todo esto pasó tu buena madre acá, debemos creer que le dará Dios buen pago allá, si es verdad lo que nuestro cura nos dijo, y con esto me consuelo. Pues séme tú, como ella, amigo verdadero, y trabaja

El diálogo de Rojas que presenta Denevi no desentonaría en la tragicomedia de Calixto y Melibea. En muchos momentos se producen estas pequeñas conversaciones entre Celestina y Melibea, donde la primera siempre acaba con las dudas de la segunda y la va encaminando hacia su propósito:

MELIBEA. ¿Cómo dices que llaman a este mi dolor, que así se ha enseñoreado en lo mejor de mi cuerpo?

CELESTINA. Amor dulce

MELIBEA. Eso me declara qué es, que en solo oírlo me alegro.

CELESTINA. Es un fuego escondido, una agradable llaga, un sabroso veneno, una dulce amargura, una delectable dolencia, un alegre tormento, una dulce y fiera herida, una blanda muerte. (Acto X)

No es el único diálogo que recrea Denevi en sus microrrelatos. En *Parque de diversiones*, nos encontramos con otro, esta vez “La madre Celestina y el viejo”:

–EL VIEJO. Señora, que a mi edad soy incapaz.

–CELESTINA. Dígame que es impotente. Porque capaces, todos los hombres lo son. (Denevi, 1970a: 103)

De nuevo, el escritor argentino ve a la Celestina como una experta en las artimañas del lenguaje, que encuentra en los resquicios del idioma una salida para responder y ganar la razón a su adversario.

El último microrrelato de Denevi sobre la Celestina que vamos a analizar es “Post coitum non omnia animal triste” de *Falsificaciones*.⁷⁵ Ya con el título, en latín, el autor nos lleva a un espacio y un tiempo diferentes donde el latín era la lengua culta, el idioma del clero y también de las ciencias; es una sentencia que contiene en ella una verdad.⁷⁶ En el microrrelato vamos a observar la diferente actitud que manifiestan

por ser bueno, pues tienes a quien parezcas. Que lo que tu padre te dejó a buen seguro lo tienes” (Acto VII)

⁷⁵ Denevi modifica el proverbio latino que originariamente se presenta así: “Post coitum omne animal triste” y cuya versión gramaticalmente correcta sería: “Post coitum omne animal triste” o “Post coitum omnia animalia tristia”.

⁷⁶ Este recurso, como han advertido diversos críticos, entre ellos Genette, no es un recurso reciente, a pesar de su importante presencia en la microficción: “La deformación paródica de proverbios [...] es un tipo de chiste probablemente tan antiguo y tan popular como el mismo proverbio”. (Genette, 1989: 48)

Melibea y su padre respecto al papel de la mujer en las relaciones sexuales y en la sociedad en general. En las cinco líneas que ocupa podemos comprender el pensamiento predominante en esta época de la historia, y cómo se considera a la mujer que se deja seducir.

–EL PADRE DE MELIBEA. ¡Desdichada, te dejaste seducir por Calixto! ¿No pensaste que después sentirías rabia, vergüenza y hastío?

–MELIBEA. Nosotras las mujeres sentimos la rabia, la vergüenza y el hastío no después sino antes. (Denevi, 2005: 21)

Melibea reacciona frente a la actitud de su padre y descubre cuáles son los sentimientos de las mujeres en este asunto. No ocurre lo mismo en la obra española; Melibea no es tan valiente en sus opiniones.⁷⁷

Este microrrelato sirve, entonces, para ejemplificar el tratamiento de las mujeres se realiza en las obras medievales, y el concepto que se tiene sobre las relaciones interpersonales.

La teoría de los humores creada por Hipócrates diferenciaba el carácter de hombres y mujeres según los fluidos que en ellos predominaban. A las mujeres les destinaban algunas características no demasiado positivas:

En el ánimo, supuestamente débil y mal inclinado de la mujer, ese amor como enfermedad, como “languor”, tenía que prender con especial violencia. “Las mujeres,

⁷⁷ Después de su encuentro con Calixto, llegan los remordimientos: “MELIBEA. [...] ¡Oh, mi fiel criada Lucrecia! ¿Qué dirías de mí? ¿Qué pensarás de mi seso, cuando me veas publicar lo que a ti jamás he querido descubrir? ¿Cómo te espantarás del rompimiento de mi honestidad y vergüenza, que siempre, como encerrada doncella acostumbre tener! [...] No se desdore aquella hoja de castidad que tengo asentada sobre este amoroso deseo, publicando ser otro mi dolor, que no el que me atormenta. Pero, ¿cómo lo podré hacer, lastimándome tan cruelmente el ponzoñoso bocado, que la vida de su presencia de aquel caballero me dio? ¡Oh, género femíneo, encogido y frágil! ¿Por qué no fue también a las hembras concedido poder descubrir su congojoso y ardiente amor, como a los varones? Que ni Calixto viviera quejoso ni yo penada” (Acto X). Pleberio, su padre, aparece en la obra como protector de la virtud de la familia, que recae en la figura de su hija: “PLEBERIO. [...] Quitarla hemos de lenguas del vulgo, porque ninguna virtud hay tan perfecta que no tenga vituperadores y maldicientes. No hay cosa con que mejor se conserve la limpia fama en las vírgenes que con temprano casamiento. ¿Quién rehuiría nuestro parentesco en toda la ciudad? ¿Quién no se hallará gozoso de tomar tal joya en su compañía? ¿En quién caben las cuatro principales cosas que en los casamientos se demandan, conviene a saber: lo primero, la discreción, honestidad y virginidad; segundo, hermosura; lo tercero, el alto origen y parientes; lo final, la riqueza? De todo esto la dotó Natura. Cualquiera cosa que nos pidan hallarán bien cumplida” (Acto XVI).

quando locamente aman, con sola muerte se pueden atajar sus encendimientos”: así se dice en la novela *Eurialo y Lucrecia*. Ese es el destino de Melibea y el destino que, como instrumento del desorden del amor, hará sufrir a Calixto. (Maravall, 1964: 141)

La novedosa visión de la obra que ofrece Denevi se debe a que su gran conocimiento de la obra le permite ampliar el registro de sentencias de *La Celestina*, que siguen la misma intención que en el original, o incluso se atreven a más, al igual que ocurre con la resolución de Melibea, que en estos microrrelatos da una imagen de mujer decidida, que encaja más en la sociedad actual que en la que representa.

1.2.2. Don Juan

El mito del caballero que enamoraba a todas las mujeres con las que se encontraba ha tenido diversas versiones a lo largo de la historia de la literatura:⁷⁸ del don Juan español que va de amor en amor sin pausa, al don Juan en el otoño de la vida, que reflexiona sobre su pasado y su atracción por las mujeres, que aunque parece seguir viva, en lugar de placer, puede ocasionar malestar.

Una vez más, Denevi, en *Falsificaciones*, también le dedica un espacio. El texto se llama “Doce variaciones sobre Don Juan Tenorio”⁷⁹ y analiza algunas de las características más definitorias de este galán. Denevi no abandona la ironía en este comentario, pero unida a ella está el genio y la perspicacia de un escritor que ante todo es un lector que sabe comprender a los personajes literarios, y que ha leído ensayos sobre los temas que él mismo propone para la ficción. Algunas de sus variaciones

⁷⁸ Recordamos la de Tirso, la de Zorrilla, Moliere, pero también en el continente americano han surgido obras que tenían como protagonista a este personaje. En Argentina encontramos el *Don Juan* de Leopoldo Marechal (1984). La obra consiste en la adaptación de este legendario texto a características propias de América. La trama también sufre pequeñas variaciones; no nos encontramos con el don Juan joven y activo de la versión española, sino a uno ya maduro. También Roberto Arlt en sus *Aguafuertes porteñas* dedica un artículo, “Don Juan Tenorio y los diez centavos”, a este personaje. Lo hace desde una perspectiva del siglo XX, se pregunta cómo se las arreglaría en ese momento un galán sin suficiente dinero para poder encandilar a las mujeres: “Muchos psicólogos han estudiado la personalidad de don Juan Tenorio, peor nadie lo ha hecho desde el punto de vista de diez centavos para seguir a una dama que después de mirarlo sube a un tranvía” (Arlt, 2004: 25).

⁷⁹ También aparece con modificaciones en *Parque de diversiones* (1970a: 69-71).

parecen hacerse eco de teorías formuladas anteriormente por expertos que se interesaron en el tema. Así, la primera variación dice lo siguiente: “El libertinaje hace prosélitos: cualquier mujer, si don Juan no se empeña en seducirla, cree que vale menos que las otras” (Denevi, 2005: 70).

El doctor Gregorio Marañón, en su ensayo “Notas para una biología de Don Juan” (1968: 75-93), analiza la sexualidad de esta figura, a la que tradicionalmente se la ha asociado con la virilidad. Sostiene que son las mujeres las que lo persiguen; esto vendría a corroborar el fragmento de Denevi, ya que la reputación de la mujer correría peligro si no ha sido conquistada por don Juan.⁸⁰

Otra variación de Denevi sobre don Juan apunta sus virtudes como “burlador”:
“La seducción guarda sus secretos: como casi no conoce a las mujeres con las que se acuesta, don Juan les pondera virtudes que ellas no tienen y por las que nadie hasta entonces las había lisonjeado” (Denevi, 2005: 70).⁸¹ En la siguiente que hemos analizado se vislumbran cuáles son los sentimientos de las conquistas de don Juan: “A todas las amantes de don Juan las halaga tener antecesoras en el lecho, pero ninguna soporta tener sucesoras” (Denevi, 2005: 70). Ser una más en la lista de don Juan es lo

⁸⁰ Gregorio Marañón utiliza otra figura literaria para realzar las características propias de Don Juan: “[...] la comparación más provechosa en este sentido es la que puede hacerse con Otelo, que representa la máxima masculinidad dentro de su mismo grupo instintivo. Otelo, bronco de anatomía, elemental de espíritu, vencedor de los hombres en la batalla de la vida, gravita como llevado por una fuerza cósmica hacia una mujer dulce y débil, pero de feminidad aguda y sin sombra. Don Juan es, punto por punto, lo contrario; de hermosura correcta y afeminada, incapaz para la lucha social, corre tan solo en la apariencia detrás de las mujeres, porque son estas, en realidad, las que le siguen y se le entregan” (Marañón, 1968: 80).

⁸¹ Maeztu repara también en estos “engaños” y mentiras que don Juan cuenta a sus conquistas. Está de acuerdo conque parecen no molestar a las mujeres, que en el fondo se creen merecedoras de estos halagos: “Las mujeres que le oyen ya presumen que Don Juan está mintiendo, y eso las irrita el amor propio; pero de otra parte no rechazan los halagos de Don Juan, en primer término porque los suponen merecidos, con lo que su vanidad se siente al mismo tiempo herida y halagada, lo que quiere decir que están perdidas, porque en batallas de amor el que más pierde es el que más pone. Don Juan no pone nada, en ellas no hay más victoria que la fuga, y Don Juan es siempre primero en escaparse” (Maeztu, 1926: 166).

que ninguna mujer desea. Según esto, todas guardan la ilusión de ser la última, la que contemple como su última y definitiva mujer.⁸²

Una de las características del *modus operandi* de don Juan es la rapidez y la pérdida de interés en la mujer una vez que ha conseguido lo que quería de ella. Las escenas románticas y cualquier inicio de convivencia no son compatibles con el galán. La décima variación alude a ello y parece glosar otra observación de Maeztu (1926): “La convivencia es enemiga del donjuanismo: apenas amanece y la mujer empieza a decir con el ceño fruncido y la mirada pensativa ‘déjame ver qué es lo que más me gusta de ti’, don Juan huye por la ventana” (Denevi, 2005: 70).⁸³

En la última variación, Denevi hace referencia al estudio que ya hemos citado de Gregorio Marañón (1968). En él, el doctor español sostiene que don Juan, lejos de la opinión generalizada, está más cerca de un prototipo femenino que de uno masculino, y que la virilidad que muchos le asignan, poco tiene que ver con él.⁸⁴

⁸² Don Juan lo sabe y se aprovecha de ello: “Las mujeres que ha conocido Don Juan, antes de tropezar con Doña Inés, están mucho más dispuestas a recibir amores que no a darlos, y Don Juan, como es lo mismo que ellas, lo sabe todo el tiempo. Le quieren las mujeres porque es rico, porque es buen mozo, porque es fuerte, porque es bravo y, en parte, por su fama. Le quieren también por darse celos las unas a las otras, es decir, por vanidad. Y también por espíritu de aventura y por orgullo: porque cada una de ellas se cree capaz de burlar al burlador, en vez de ser burlada. Nada satisfaría tanto su amor propio como rendir a Don Juan y hacerse seguir de él como de un perro faldero. Don Juan lo sabe todo el tiempo, se hace el bobo y a cada una de las mujeres que le gustan dispara la misma sonatina: que no ha encontrado su ideal, que si encontrase su ideal sería otro hombre, que no es tan malo como se le cree, que no ha hallado la mujer que le levante de sus placeres para colocarle en el buen camino, que solo ella, la que le está escuchando, podría salvarle [...]” (Maeztu, 1926: 165).

⁸³ Maeztu llegó a justificar este comportamiento. En cierto modo, es una manera de supervivencia; don Juan no puede poner sus sentimientos en todas las relaciones que tiene. Solo ante la elegida podrá mostrar su amor: “El amor es para él una guerra, en la que no hay compasión para el vencido, ni más honor que el de la fuga después de la victoria, por lo que hay que tener el caballo ensillado y el espíritu alerta. ¡Ay de Don Juan si se dejase el corazón entre las manos de una de sus mujeres! ¡Antes los picos de los buitres! Por eso el de Tirso no se enamora nunca y el de Zorrilla tan solo cuando encuentra la niña candorosa que le da el alma sin reservas y sin deseos de dominación. Pero esto ya no es el tipo, sino el drama de Don Juan” (Maeztu, 1926: 134).

⁸⁴ Marañón sostiene que detrás de su exhibición de masculinidad hay un intento por ocultar la falta de hombría: “Don Juan, a pesar de sus fanfarronadas, es de energía intermitente y floja, y por ello, casi nunca acomete sus empresas de amor cara a cara, valiéndose, por lo común, de tratos y comadreo femenino, en los que es maestro. Pero no miente solo en la acción, sino también y descaradamente en el

Denevi no está de acuerdo con la autoridad española y sostiene que sus modales, alejados de las formas varoniles, son debidos a la poca relación que sostiene con ellos: “La aparente falta de masculinidad de don Juan proviene de que no frecuenta el trato con los hombres y no ha asimilado sus formas gregarias de hablar y de vestirse” (Denevi, 2005: 71).

Si anteriormente habíamos visto en Denevi la intención de ofrecer versiones desviadas de los originales, en el caso concreto de don Juan se atreve a hacer un examen más detallado de la figura protagonista y a contradecir teorías expuestas anteriormente, que considera que falsean a su modo la verdadera esencia del personaje.

2. Los microrrelatos argentinos y la literatura universal

En este capítulo comentaremos microrrelatos que hacen referencia a algunas obras de la literatura universal. En el anterior, hemos observado la influencia de grandes clásicos españoles en la producción literaria actual. Como dijo Borges, la herencia de siglos de inmigración permite a los argentinos y a los hispanoamericanos en general, acercarse a la literatura europea de una forma ciertamente libre.

Recogemos a continuación los microrrelatos que se refieren a diversas obras y autores de la literatura universal de todos los tiempos, y que no han tenido cabida en los epígrafes anteriores. Sorprende la importante cantidad de referencias a textos literarios en los microrrelatos de los autores argentinos que hemos seleccionado y la diversidad entre ellos. Este hecho puede resultar útil para demostrar qué obras han tenido mayor difusión en el hemisferio sur, o por lo menos, cuáles han sido las que más han llamado la atención entre los escritores. Hay textos que son escogidos por un único autor para parodiarlos o para dar una nueva versión; pero en algunos casos, observamos que varios

relato de sus hazañas, como no mienten nunca los hombres de típico equilibrio varonil” (Marañón, 1968: 88).

autores eligen el mismo libro para reformular su contenido o la visión de sus personajes en un microrrelato. Resulta curiosa la estrecha relación de determinadas obras literarias con este género breve. No debemos olvidar que el microrrelato es un género que se desarrolla plenamente en la posmodernidad, y por lo tanto, también participa de cualidades de este período:

La problemática del escritor postmodernista (del escritor de metaficción, por tanto) queda patente en una especie de fascinación irónica con la historia: todo texto se escribe a partir de otros textos, se inserta en una tradición que acepta o rechaza y mantiene una serie de relaciones intertextuales con los textos anteriores. Por otra parte, no hemos de olvidar que la dimensión irónica, omnipresente en la escritura postmoderna, nunca puede desligarse de la temporalidad. No le interesa el presente, solo aquel tiempo (¿pasado, futuro?) con el que media una distancia, ya que la autorreflexividad forma parte integral de la ironía y esta exige como condición indispensable el alejamiento de aquellas realidades que constituyen su objeto. (Sánchez-Pardo, 1991: 13)

2.1. Shakespeare

Si antes colocábamos a Cervantes como una de las figuras de la literatura española más atrayentes para los microrrelatistas argentinos, al fijarnos un marco más amplio se complica la elección, ya que aumenta el campo de posibilidades. Sin duda, uno de los autores considerado como genio de la literatura europea y universal, es un contemporáneo de Cervantes, William Shakespeare. Numerosos críticos han investigado sobre las relaciones entre las figuras literarias más representativas de estos dos autores: Hamlet y don Quijote. Algunos de ellos, como Salvador de Madariaga, los han visto como dos figuras perfectamente antagónicas:

Mientras Hamlet es un hombre de acción joven, que vive en el centro y ápice de una sociedad densamente entrelazada de costumbres, modas, formas y tradiciones, Don Quijote es un hombre de pasión, ya madura, ocioso, indolente y soñador, que deja pasar un tiempo vacío en el espacio vacío de la Mancha, sin que nadie le observe, desconocido, solo. En vez de la presión de una sociedad fuerte sobre un individuo reacio, el vacío de una sociedad enrarecida, casi inexistente, en torno a un individuo hambriento de algo que acontezca. (Madariaga, 1949: 38-39)

Otros, a pesar de contemplar las diferentes personalidades que poseen, no hacen una separación tan tajante como la que acabamos de ver, y buscan puntos de unión:

Él [Hamlet] hubiera podido ser inclusive un Quijote, a cuyo lado aún anda en nuestro tiempo, y tal vez no hubiera vacilado en actuar como aquel a favor del género humano. Quizá para actuar como Don Quijote, hay que ser como Hamlet. Por eso Hamlet no puede contraponerse a Don Quijote. Hamlet y Don Quijote pertenecen al mismo linaje de seres. A Hamlet no se le puede acusar de egoísmo porque solo piense en su caso. Su caso es su tragedia. El destino cambia el rumbo de su vida sin que él pueda remediarlo. Por eso no se le puede juzgar cuando poderes y azares más fuertes que él, y de los que no puede evadirse, ya lo han precipitado en el remolino de la tragedia. (Verbitsky, 1964: 129)

Los escritores han visto en la figura de Hamlet una oportunidad para recrear los acontecimientos que suceden en esa tragedia, también para analizar su comportamiento, sus obsesiones, sus relaciones. Adolfo Bioy Casares, por ejemplo, ofrece una continuación al desenlace de la obra shakespeariana. En *Guirnalda con amores* (2004) encontramos “Sobre Hamlet” cuyo narrador es un ángel que nos cuenta el comportamiento del rey y de su hijo una vez muertos:⁸⁵

Habla el ángel: Como era inevitable, ese rey eligió el infierno. De nada le valió morir. Cambió de materia, pero no de costumbres. Un hecho de su minúsculo destino le interesa; piensa, todavía, en personas concretas –en su hermano, en su mujer– y el desdichado no encontrará descanso hasta que lo venguen. Ni siquiera aprendió eso; que no hay venganzas, ni castigos, ni premios. Estos hombres carnales nunca mueren; logran apenas un simulacro de muerte. El cielo no era para el rey; eligió acertadamente la espesa vida del infierno. Pero quien me ha defraudado es el príncipe; confieso que esperaba un mejor empleo de su natural escrupuloso y reflexivo. (Bioy Casares, 2004: 153-54)

El ángel, con la perspectiva que le otorga el conocimiento de lo sucedido, considera insignificantes algunos de los hechos que desencadenan la tragedia. Califica de inútil la venganza, el único medio que valoraron para restablecer su honor. Describe la personalidad de padre e hijo, y asevera que el lugar apropiado para ellos es el infierno, ya que será una tranquila transición para ellos.

⁸⁵ La primera edición de la obra es de 1959.

Una situación que provoca en Hamlet oscuros pensamientos y dudas es la relación que tiene con su madre, y la que esta sostiene con su tío Claudio. El título del microrrelato que Denevi incluye en *Falsificaciones* se puede contemplar como un análisis más de la tragedia de Shakespeare: “Las insaciables madres de los neuróticos hijos en las podridas Dinamarcas” (2005: 79). Bien se puede considerar como un resumen paródico del desencadenante de los trágicos acontecimientos en la obra de Shakespeare. En el texto se nos cuenta la frustración de Claudio al intentar saciar el deseo sexual de su amante, la reina Gertrudis. Desesperado al no poder dejarla satisfecha, sale y mata a su hermano. Denevi parece apuntar a la reina como la responsable de lo sucedido y del subsiguiente tormento de su hijo. Todo es debido a algo aparentemente tan mundano como su “insaciable” deseo. En el análisis de la relación de la reina con Hamlet, algunos expertos ya habían considerado esta posibilidad, aunque de un modo más soslayado. Apuntan a que Hamlet la encuentra como desencadenante del asesinato, y como traidora de su marido:

Que la Reina era culpable de haberse casado con Claudio en un plazo poco decoroso después de la muerte de su marido, lo sabemos desde el principio, puesto que así lo comenta Hamlet en su primer soliloquio; que ha cometido adulterio con Claudio en vida de su primer marido, lo sabemos por la escena entre Hamlet y el Fantasma. Pero ¿que había matado a su primer marido? ¿Qué quiere decir Hamlet? (Madariaga, 1949: 142-43)

Isidoro Blaisten (1933-2004), combinó su oficio de escritor con el de librero. En sus obras predomina el humor y también el uso del español coloquial de Argentina. Su mayor producción fue dentro del género del cuento (*La felicidad*, 1969, *A mí nunca me dejaban hablar*, 1985, *Carroza y reina*, 1986...), aunque también ejerció otros géneros como la poesía, o el ensayo. En “Hamlet, príncipe de Dinamarca, o la dicha de vivir”, traslada la relación madre-hijo a tierras argentinas. Hamlet ya no es el príncipe danés de la tragedia shakesperiana, sino que en realidad es argentino y viaja a Dinamarca para ocupar el lugar que le corresponde. El diálogo no es propio de la realeza, sino que más

bien se asemeja a una discusión que puede ocurrir en el seno de cualquier familia de clase media. Los términos que utilizan son muy coloquiales y llegan a ser vulgares en algunos casos. Los personajes muestran con su léxico tan argentino que están muy alejados del país europeo:

GERTRUDIS. Cornelio está muy jodido, consuélalo. Trata bien a los embajadores de Inglaterra, nunca se puede saber. No vayas a beber coñac con el Capitán, por ahí es de Castilla.
HAMLET. Sí, madre.
GERTRUDIS. ¡Hijo!...
HAMLET. ¿Qué, madre?
GERTRUDIS. Hijo, no debes casarte con Ofelia. Esa chirusa no es para vos. (Blaisten, 2004: 85)

Blaisten parodia esta obra clásica, selecciona algunos de los elementos más representativos de la misma, y los mezcla con productos típicamente argentinos:

GERTRUDIS. ¿Tienes todo listo?
HAMLET. La calavera, la foto del castillo, los alfajores de Elsinor. (Blaisten, 2004: 85)

El autor argentino sitúa la acción en un tiempo diferente al de la obra original, ya que en el diálogo encontramos referencias a fotos, a la CIA... Logra desvirtuar el dramatismo y el contenido filosófico de la obra shakesperiana con este diálogo, sobre todo con el final, cuando la madre expresa su ira de una manera bien criolla y estentórea: “GERTRUDIS: ¡Andá a la puta que te parió!” (Blaisten, 2004: 86).

Todavía encontramos otro microrrelato en la producción de Blaisten dedicado a Hamlet, “Ladrones de gallinas” donde utiliza el mismo tipo de lenguaje que hemos visto anteriormente:

HAMLET. –Ladran, Shakespeare, señal que...
SHAKESPEARE. –¡Rajemos! (Blaisten, 2004: 124)

Parodia a dos de los iconos más importantes de la literatura universal. Mezcla los planos de realidad y ficción; autor y creación comparten escena, en la que ambos son

unos pobres ladrones que tienen que huir de las autoridades. De nuevo, los personajes se adaptan la realidad cotidiana del escritor, y hablan como unos delincuentes argentinos.

Ana María Shua, por su parte, demuestra en “Payaso shakespeariano” de *Fenómenos de circo* que los escritores no son los únicos que utilizan las citas y las referencias a obras y autores del pasado. Por increíble que parezca, la autora describe las habilidades de un personaje real que se convierte en el protagonista de este texto en el que se describen sus peculiares habilidades: “William Walle fue un payaso inglés que podía responder a los comentarios o pullas del público con citas del Bardo. El número es difícil pero no imposible, yo misma lo he intentado con relativo éxito. Excepto que nadie se da cuenta” (Shua, 2011: 78). Este payaso existió realmente, vivió de 1813-1892 en Inglaterra y fue una estrella de circo que llegó a ser maestro de ceremonias en el suyo propio, aunque el éxito lo conoció como payaso que replicaba con citas shakespearianas (<http://www.beeston-notts.co.uk/wallett.shtml>). Se introduce un tema muy interesante y reiterado en la microficción y es la importancia del lector. Hemos visto de forma constante la exigencia de un lector activo y preparado para poder detectar los juegos, a veces trampas, y salir de ellos con éxito. En este texto se alerta sobre la poca atención o la falta de preparación de los receptores, a quienes pueden pasar desapercibidas las claves literarias. El microrrelato es un reto constante y exige la máxima preparación ya que, aunque a veces un título o una referencia es suficiente para ubicarlo en el contexto adecuado, muchas son las alusiones que quedan ocultas en una primera lectura.

Paralelamente a lo ocurrido con Don Quijote, donde se focalizó el interés en la figura del caballero andante pero también se dedicó atención a otros de los personajes de la obra, especialmente a la amada Dulcinea, Denevi analiza también la relación entre

Hamlet y Ofelia. De nuevo ofrece su particular visión de la protagonista femenina y de su amor hacia Hamlet a través de sus microrrelatos.

Una de las relaciones que crea más comentarios e incógnitas entre los estudiosos de la obra es la de Hamlet con Ofelia. Muchos se preguntan si existió el amor entre ellos, tanto por parte del príncipe como de la joven. Denevi, en *Parque de diversiones*, inserta un relato sobre la pareja dentro de una colección que lleva el nombre de “Amores”: “Cuando descubrió que también ella lo amaba, la despreció: necesidad, para Hamlet, de un amor que no se rebaje a la reciprocidad” (1970a: 99). El autor argentino muestra su versión de la historia; para él, Hamlet tiene un concepto propio del amor; no debe estar atado a la necesidad sino que parece buscar un imposible: amar a alguien que no lo corresponda. En el análisis que han hecho los críticos sobre la obra, encontramos algunos comentarios que se acercan a la visión de Denevi. Luis Melián Lanifur, por ejemplo, en su estudio sobre las mujeres en las obras de Shakespeare, señala que el amor ocupa un segundo plano en la vida de Hamlet; las circunstancias que rodean al príncipe no le permiten dedicarse a Ofelia:

A expensas del corazón, sí, que en aquel cuerpo enfermizo de Hamlet, el odio y la venganza tenían necesariamente que colocar en segundo término todo sentimiento amoroso y toda idea que no fuese el resultado directo de las alucinaciones que le impusieron el deber de castigar al asesino de su padre a la vez que concluyeron, mezcladas a otras causas, por perturbarle completamente la razón. Por eso Polonio aconsejaba bien a su hija, cuando le decía que del príncipe no se fiase por más cariñosas que fuesen sus palabras, y más sinceridad que denotasen sus demostraciones. Por eso Laertes se preocupaba con acierto de la suerte de su hermana, cuando le comparaba el capricho amoroso del voluble Hamlet, al perfume pasajero de la violeta. Ofelia prometerá ser cauta en cuanto puede serlo una mujer respecto del hombre a quien se inclina, y que supone loco por su causa. (Melián Lanifur, 1965: 40)

Si nos seguimos preguntando por la autenticidad del amor de Hamlet hacia Ofelia, podemos encontrar su lamento en la obra original de Shakespeare, cuando la descubre muerta (Acto V, Escena 3).

Los que sostienen que Hamlet nunca sintió verdadero amor hacia Ofelia opinan que simplemente se trata de otra oportunidad que tiene el príncipe para luchar contra sus enemigos: “[los lamentos] no son sino la protesta violenta de un Hamlet decidido a no dejarse ganar por Laertes en nada, desde el amar a Ofelia hasta el beber vinagre o el disparatar” (Madariaga, 1949: 81).

Denevi ofrece en un par de líneas su visión sobre un hecho acerca del cual se han publicado cientos de ensayos y libros. En el microrrelato, Hamlet no puede ofrecer el verdadero amor a Ofelia, ya que esta relación va en contra de su naturaleza.

Otra de las relaciones shakespearianas que encontramos en Denevi es la de Otelo y Desdémona. Hallamos dos relatos, uno en *Parque de diversiones* (1970a) “Otelo y Desdémona” y “Sobre los celos” en *Falsificaciones* (2005). Ambos tienen un argumento común: los celos que, provocados por Desdémona en Otelo, llevan a la pareja a un trágico desenlace. En el texto de *Parque de diversiones* podemos comprobar cómo Desdémona planea la situación y cree que son un ingrediente fundamental para la relación, ya que “‘La inseguridad’, pensó ‘alimenta al amor’” (Denevi, 2005: 43). En “Sobre los celos”, el narrador reflexiona sobre el motivo por el cual Desdémona no le pregunta a Otelo por qué está celoso. Irónicamente, señala que puede deberse a una excusa de Shakespeare para continuar la obra. La voz narradora sabe que eso no es suficiente, y desarrolla la teoría de que los celos sirven para avivar el amor entre la pareja. Asegura que toda mujer puede valorar el amor de su marido según la reacción de este. Los críticos definen a Desdémona como un personaje inocente, con las características “propias de su sexo”:

Pocas creaciones de Shakespeare son más realmente humanas que Desdémona. Su entusiasmo y sus ligerezas, su bondad de todos los instantes y sus sentimientos compasivos, su manera ingenua de ver las cosas sin hallarles el lado peligroso, todo en ella, es humano a más no poder: es patrimonio de la mayoría de las mujeres; porque la

hija de Brabantio no es una criatura más ni menos inteligente, más ni menos sensible, que la generalidad de las personas de su sexo. (Melián Lafinur, 1965: 90)

Precisamente, es esa inocencia la que la lleva a actuar sin pensar en las posibles consecuencias:

Otra que no fuera Desdémona habría comprendido que una joven casada con Othello es indiscreta y se hace sospechosa mostrando tal interés por un gallardo mozo como Casio; pero a ella no se le ocurre semejante cosa, porque el cálculo y el egoísmo, y aun la sensatez y cordura exigidas en una mujer casada, no son del bagaje intelectual de Desdémona, toda sencillez y humildad, exenta de malicia y desconfianza. (Melián Lafinur, 1965: 94)

“Sobre los celos” acaba con una advertencia que generaliza el ejemplo: “El hombre, pues, debe mostrarse discretamente celoso, pero sin caer en la trampa en la que cayó Otelo” (Denevi, 2005: 43).⁸⁶

Sin duda, en lo que a relaciones amorosas se refiere, una de las más célebres es la que mantienen Romeo y Julieta. Si tan elevado parece el romanticismo y el amor que envuelve esta historia, mayor es la ironía con la que la toma Denevi. En “Romeo y Julieta” de *Parque de diversiones* se lee: “Gozan de la simpatía de las mujeres porque antes de consumir sus amores se casaron, y de la de los hombres porque después que se casaron ella vivió en Verona y él en Mantua” (Denevi, 1970a: 96).

Denevi reúne y simplifica con dos argumentos las razones por las que la obra de Shakespeare atrae la atención de los lectores. Encuentra dos manifestaciones para que cada sexo encuentre el cumplimiento de sus ilusiones en esta obra. Con gran ironía, cercana al sarcasmo, el narrador asegura que las mujeres encuentran en esta obra, su

⁸⁶ El engaño de creer el juego de su mujer provoca su lamento infinito: “OTELO. ¡En qué estado te presentas a mis ojos, niña infeliz, nacida bajo un astro enemigo!: ¡pálida como tu mortaja! ¡Oh! ¡Cuando nos veamos, en el día supremo, tu imagen vengadora precipitará mi alma desde lo alto de los cielos, y los demonios se la disputarán! ¡Yerta! ¡Helada! ¡Hija mía! ¡Oh! ¡Maldito bandido! ¡Demonios, armas de látigos, arrojadme lejos de la presencia de esta celestial imagen, y entregadme al furor de los huracanes! ¡Sumergidme en lagos de azufre! ¡Precipitadme en los profundos abismos donde corren torrentes de fuego! ¡Oh! ¡Desdémona! ¡Desdémona muerta! ¡Muerta! ¡Oh!” (Acto II, Escena 5).

deseo realizado de esperar a tener relaciones hasta no haberse casado, y la de los hombres a perderlas de vista una vez que han conseguido lo que buscaban.

Acabamos este apartado dedicado a la obra shakespeariana con unas conclusiones similares a las que obtuvimos con el análisis de microrrelatos centrados en la obra cervantina. Denevi, presente en ambos, aprovecha la ficción para ofrecer su visión que muestra su profundo conocimiento de la obra, en ocasiones sin nada que envidiar al de la crítica, y consigue condensar el sentido de la obra y adaptarlo para los lectores actuales (“Las insaciables madres de los neuróticos hijos en las podridas Dinamarcas” (2005) o “Romeo y Julieta” (1970a)). El mismo estímulo parece llevar a Blaisten a la escritura de microrrelatos sobre esta obra clásica, solo que aquí, el aspecto lúdico prevalece y convierte a los personajes shakespearianos en figuras lunfardas (“Ladrones de gallinas”). Ana María Shua también reaparece con la misma estrategia anterior: no transforma directamente una obra shakespeariana sino que utiliza un elemento tangencial, en este caso un payaso repetidor de las citas del célebre autor (“Payaso shakespeariano”), para trasladar su preocupación por la necesidad de un lector que sepa descubrir y entender todas las referencias intertextuales tan frecuentes en el género.

2.2. La representación de *Las mil y una noches*

Otra obra que por su relevancia y su significación merece un apartado en este trabajo es *Las mil y una noches*.⁸⁷ El libro, por sus características, atrae a muchos escritores: lo incierto de su origen, la técnica de las cajas chinas y la eternidad que

⁸⁷ Calvino en sus conferencias sobre las características de los géneros del próximo milenio se detiene a analizar esta obra: “El arte gracias al cual Shahrazad salva cada noche su vida reside en saber encadenar una historia con otra y en saber interrumpirse en el momento justo: dos operaciones sobre la continuidad y la discontinuidad del tiempo. Es un secreto de ritmo, una captura del tiempo que podemos reconocer desde los orígenes: en la épica, por efecto de la métrica del verso; en la narración en prosa, por los efectos que mantienen vivo el deseo de escuchar la comunicación” (Calvino, 2000: 51).

sugiere el título entre otras.⁸⁸ Resulta muy significativo que el libro de Lugones, *Filosoficula*, –donde según se dijo aparecen los primeros microrrelatos en Argentina–, incluya un texto sobre esta obra.

En “El tesoro de Scheherezada”, Lugones reflexiona sobre el principal legado que ha dejado esta obra a los lectores. La conclusión a la que llega es que la esperanza y el poder igualatorio de la leyenda son las enseñanzas que del relato infinito se desprenden. Las virtudes de esta obra parecen extrapolarse a las de la literatura en general, y gracias al poder de esta, los hombres se levantan día tras día pensando en que algo maravilloso puede suceder:

[...] el más ínfimo labrador despiértase creyendo que ese su nuevo día puede ser el día del destino, cuando la reja de su arado encajará en el anillo de bronce de tal cual lápida, conducente al inagotable tesoro inscripto bajo su nombre por las potencias desconocidas [...]. (Lugones, 1948: 24)

Cuando los hombres aprenden la lección enseñada por Scheherezada, vislumbran que la esperanza está presente en el día a día, y que lo importante no es llegar, sino maravillarse con el espectáculo que la vida ofrece constantemente. La otra experiencia que contiene la obra, según Lugones, es la de la igualdad entre los hombres. *Las mil y una noches* nos enseña que ningún poderoso está libre de los deseos del azar, y que en cualquier momento, la suerte puede cambiar, y con ella los roles que cada uno desempeña en este mundo:

¿Sabe este potentado si el destino le reserva la más miserable condición en el sello del anillo que un mísero pescador saca a la hora de éstos del vientre de un pescado, o en la palabra que posee y podría emplear contra él, el sabio de un país remoto; o si ese remendón de babuchas será mañana el rey, o si, todavía, en ese perro hambriento que a su puerta se allega, está encarnado por la magia un hijo de sultán? (Lugones, 1948: 24)

⁸⁸ Borges lo advierte en “Las mil y una noches”: “En el título de *Las mil y una noches* hay algo muy importante: la sugestión del libro infinito. Virtualmente, lo es. Los árabes dicen que nadie puede leer *Las mil y una noches* hasta el fin. No por razones de tedio: se siente que el libro es infinito” (Borges, 2005c: 260).

El texto de Lugones no solo resulta significativo por ser posiblemente uno de los primeros microrrelatos en la literatura argentina, sino que las ideas que elabora a partir del texto de *Las mil y una noches* nos sirven para entender la magia que ha provocado esta colección de cuentos en Oriente y Occidente, y a comprender la atracción de la literatura en general.

Sin duda, uno de los escritores argentinos que mejor han conocido esta obra es Borges. Encontramos referencias “a este tema que yo quiero tanto, que he querido desde la infancia” (2005c: 254) en algunos de sus textos más importantes, como el poema “El Sur” (2005a: 22), “Alguien” (2005c: 188) y “Metáforas de *Las mil y una noches*” (2005c: 186-87), pero también en sus ensayos y reflexiones: “*Las mil y una noches*” (2005c: 254-64) por ejemplo. La inclinación de Borges hacia esta obra podría originar en generaciones posteriores de escritores argentinos interés o alejamiento hacia ella, según la consideración que les merece el autor de *Ficciones*. En *Historia de la noche* (2005c) encontramos el microrrelato “Alguien” que recrea el ambiente en el que debió nacer esta obra. Ese “alguien”, del que no nos importa el nombre sino solo lo que nos está contando, es uno de los narradores que durante las noches creaba fábulas para conseguir unas monedas de su auditorio. La importancia de este acto surge precisamente de la sencillez en la que suceden los acontecimientos:

No sabe (otros lo sabrán) que es del linaje de los *confabuladores nocturni*, de los rapsodas de la noche, que Alejandro Bicornio congregaba para solaz de sus vigiliadas. No sabe (nunca lo sabrá) que es nuestro bienhechor. Cree hablar para unos pocos y unas monedas y en un perdido ayer entreteje el *Libro de las mil y una noches*. (Borges, 2005c: 188)

Precisamente Borges en su ensayo sobre esta obra ya nos había dado la pista de quiénes eran estos misteriosos narradores y de su origen:

Ahora, una noticia curiosa que transcribe el barón de Hammer Purgstall, un orientalista citado con admiración por Lane y por Burton, los dos traductores ingleses más famosos de *Las mil y una noches*. Habla de ciertos hombres que él llama *confabuladores*

nocturni: hombres de la noche que refieren cuentos, hombres cuya profesión es contar cuentos durante la noche. Cita un antiguo texto persa que informa que el primero que oyó recitar cuentos, que reunió hombres de la noche para contar cuentos que distrajeran su insomnio fue Alejandro de Macedonia. (Borges, 2005c: 259)

La magia procede de la inocencia, de la ignorancia sobre la empresa que están gestando. Borges, al igual que Lugones, también percibe la esencia de la literatura en esta obra y en los fabuladores que noche tras noche imaginaron estas historias que no solo se convirtieron en una colección de relatos, sino en un componente más de las fantasías de la humanidad.⁸⁹

En la literatura más reciente encontramos alusiones a la obra que se alejan de esta visión mítica del libro de *Las mil y una noches*. Shua en *La sueñera* (1999) tiene varios relatos que son una parodia de esta obra.⁹⁰ La perspectiva con la que se contemplan los clásicos, como ya hemos advertido, cambia, y se ofrece una versión que contiene algunos de los principios de la posmodernidad.⁹¹

Olvidaremos así los elogios y el análisis ensayístico de los cuentos de Sherezada para hallar nuevas versiones de estos cuentos ya míticos. Si antes hemos observado cómo Lugones equiparaba el relato continuo de la princesa con la esperanza, Shua considera sus relatos como aburridos. Precisamente, esa es la razón de su supervivencia, y no el perdón del sultán en agradecimiento por el entretenimiento ofrecido: “El verdadero valor de los cuentos de Sherezada no residía en su atractivo sino, por el contrario su hipnótica monotonía. Gracias a sus aburridísimas historias fue la única

⁸⁹ Ambos escritores coinciden en el aspecto igualador de la leyenda y de la magia: “Hay, además, la noción de tesoros escondidos. Cualquier hombre puede descubrirlos. Y la noción de la magia es muy importante. ¿Qué es la magia? La magia es una causalidad distinta. Es de suponer que, además de las relaciones casuales que conocemos, hay otra relación causal. Esta relación puede deberse a accidentes, a un anillo, a una lámpara. Frotamos un anillo, una lámpara y aparece el genio” (Borges, 2005c: 260-61).

⁹⁰ Trabajaremos con una edición de 1999 aunque la primera edición es de 1984 y utilizaremos esta fecha para ordenar cronológicamente sus textos en el discurso.

⁹¹ Francisca Nogueroles ha señalado algunos rasgos frecuentes en la literatura actual: “Escepticismo radical, consecuencia del descreimiento en los metarrelatos y en las utopías. Para demostrar la inexistencia de verdades absolutas, se recurre frecuentemente a la paradoja y el principio de la contradicción” (Nogueroles, 1996a).

entre las múltiples esposas del sultán que logró hacerlo dormir todas las noches” (Shua, 1999: 39).

Como ya hemos visto anteriormente en el análisis de otros microrrelatos, se vuelve a postular un nuevo significado de la obra. La historia literaria está a merced de los nuevos escritores que parecen dudar de las verdades transmitidas durante siglos y nos muestran una propia:

Los cuentos que componen la colección que se conoce como *Las mil y una noches* –y que en verdad, no carecen totalmente de interés– fueron creados muchos años después por la bella Dnyasad, hermana menor de la sultana, para entretener a sus reales sobrinos. (Shua, 1999: 39)

En esta versión, los autores no fueron Sherezada ni los narradores que contaban historias por la noche, sino la hermana de la sultana, y con propósitos mucho más mundanos que los de los anteriores: conseguir divertir a sus sobrinos.

Encontramos en la misma página otro microrrelato con los mismos protagonistas. Sherezada empieza a contar sus historias, y el auditorio (el sultán y su hermana) reaccionan de manera distinta: “Dnyasad, la hermana menor de Sherezada, escucha fascinada la historia hecha de palabras. El sultán prefiere sus sueños: historias vestidas de imagen, ilógicas y extrañas, distintas cada noche, en las que él y solo él es siempre el personaje principal” (Shua, 1999: 39).

El protagonismo que Shua le otorga a la hermana de Sherezada no es casual, ya que en *Las mil y una noches* es la desencadenante del relato de las historias y la que ayuda a salvar la vida de la nueva mujer del sultán.⁹² El sultán prefiere ser el propio

⁹² Así se puede comprobar en la obra: “Sharazad, entretanto, dio algunos consejos a su hermana menos, diciéndole: –Cuando me hayan conducido ante el rey, te mandaré llamar; tú vienes a mi lado y cuando haya terminado nuestra unión, dices: ‘Hermana: cuéntanos una historia bonita para distraernos del insomnio’. Yo te contaré un relato en el cual, si Dios quiere, estará la salvación” (Vernet, 1964: 15).

demiurgo de sus historias y convertir sus sueños en relatos donde sea el protagonista absoluto.

El otro episodio de *Las mil y una noches* que Shua recrea en *La sueñera* es el de Aladino. Desde los comienzos de recopilación y edición de la obra oriental se han puesto especialmente en duda la autoría y el origen de esta obra y de este relato.⁹³ Algunos han creído que la historia de Aladino, que destaca entre el resto, había sido invención de Galland, uno de los primeros editores de la obra. Mientras que algunos críticos se apresuran a defender a Galland de las acusaciones de falsario (Vernet, 1964: XIV), otros como Borges, con su particular concepción de la autoría, defienden el derecho de este editor a incluir cuentos de su propia invención: “Galland tenía tanto derecho a inventar un cuento como lo tenían aquellos *confabulatores nocturni*. ¿Por qué no suponer que después de haber traducido tantos cuentos, quiso inventar uno y lo hizo?” (Borges, 2005c: 263).

Por lo tanto, la confusión sobre la autoría de esta obra es un aliciente más que encuentran los escritores contemporáneos para modificar y crear versiones a su gusto. Shua se centra en el tema del genio y en la concesión de deseos. El primer microrrelato que encontramos en *La sueñera* relacionado con Aladino destruye toda idea preconcebida que, por la experiencia como lectores, se podría tener de lo maravilloso que resulta la oportunidad de cumplir nuestros sueños: “Froto con entusiasmo el velador. El genio aparece enseguida, pero se lo nota cansado. Puedo convertir en realidad cualquiera de tus sueños, me anuncia, utilizando la fórmula ritual. Qué tranquila me dormiría si pudiera pedirle lo contrario” (Shua, 1999: 21).

⁹³ Quizá es una de las razones por las que tanto interesó la obra a Borges: “[...] *Las mil y una noches* surgen de modo misterioso. Son obra de miles de autores y ninguno pensó que esta edificando un libro ilustre, uno de los libros más ilustres de todas las literaturas, más apreciados en el Occidente que en el Oriente, según me dicen” (Borges, 2005c: 258).

En primer lugar, resulta curiosa la apatía con la que sucede el episodio. Tanto el genio, que parece cansado, y la protagonista, que define el anuncio del genio como algo ritual, parecen no valorar el aspecto extraordinario de este hecho y pasa a ser algo rutinario. Hay que subrayar la inquietud y el efecto de sorpresa que provoca el final: el peligro que puede resultar si se cumplen los sueños. Shua aprovecha la ambigüedad del lenguaje, las expresiones populares que equiparan el cumplimiento de los sueños con el de los mejores deseos, para advertir que no todos los sueños son positivos: la oscuridad, los temores, también pueden aparecer en ellos.

El próximo microrrelato también tiene relación con los sueños, pero esta vez adquiere un sentido más metafísico: “¿Qué deseas?, pregunta el genio escondido en la lámpara. Seguir soñándote siempre, le contesto. Es el único de tus deseos que no puedo realizar, se lamenta el genio. Solo Alá puede evitar que despiertes algún día” (Shua, 1999: 40).

El deseo no puede ser cumplido ya que el genio no es omnipotente, y la única salvación posible está en manos de la divinidad, en este caso, de Alá. Si antes observábamos la identificación del sueño con los deseos por un lado, y también con los temores, ahora el sueño se convierte en sinónimo de la existencia. La idea de que la vida es un sueño y de que al despertar, nos encontraremos con la muerte es de larga tradición en la literatura, y Shua la rescata para mostrar las posibilidades que una nueva mirada puede ofrecer al releer textos clásicos.

En el último de los microrrelatos con la presencia del genio y Aladino, el ingrediente erótico es fundamental y el texto se convierte en un divertimento, un guiño al lector, que muestra que el genio puede cumplir los deseos de la mujer de Aladino, pero también los suyos propios simultáneamente: “Mientras Aladino duerme, su mujer

frota dulcemente su lámpara maravillosa. En esas condiciones, ¿qué genio podría resistirse?” (Shua, 1999: 44).

La autora argentina mantiene su interés en *Las mil y una noches* a lo largo del tiempo y en *Botánica del caos* (2009) incluye algunos microrrelatos cuyo referente sigue siendo la obra oriental. Se encuentran agrupados en un apartado del libro llamado “Noches árabes” y, aunque comparten el hipotexto con los textos aparecidos en su primera obra de microficción, el estilo y la intención ha variado. En los textos iniciales observábamos cómo la autora buscaba ofrecer una nueva versión de la historia, pero siguiendo la estructura de la obra que está parodiando: hay diálogos o situaciones que podrían haber ocurrido en una versión más irónica del libro original. Ahora Shua compone sus microrrelatos desde otra perspectiva: utiliza referentes populares para actualizarlos y compararlos con problemas actuales o recurre a episodios o personajes menos conocidos para exponer su propia versión de los hechos, con lo que consigue crear la duda en el lector ya que si quiere cerciorarse de cuál es la versión correcta u original, tendrá que investigar por sí mismo.

El primer texto, “Alí Baba”, utiliza como hipotexto uno de los cuentos más populares de la colección para aprovechar el referente que los lectores poseen y adaptar la historia a nuestros tiempos. En las primeras líneas, Shua ubica la lectura de esta obra en la infancia, donde –desde la lógica de una niña– no se comprendía cómo el hermano de Alí Baba podía quedarse atrapado en la cueva al olvidar la fórmula mágica que accionaba el mecanismo de la misma:

Qué absurda, qué incomprensible me parecía de chica la confusión del hermano de Alí Baba: casi un error técnico, una manifiesta falta de verosimilitud. Encerrado en la cueva de los cuarenta ladrones, ¿cómo era posible que no lograra recordar la fórmula mágica, el simple ábrete sésamo que le hubiera servido para abrir la puerta, para salvar su vida? (Shua, 2009: 596)

Hoy en día, tanto por la lejanía del contexto de *Las mil y una noches*, donde los sortilegios eran posibles, como por la edad de la narradora, la magia no está tan presente en nuestra realidad y la memoria puede fallar a la hora de introducir las palabras mágicas que seguimos necesitando para acceder a entornos donde también se encuentra parte de nuestra vida, solo que esta vez convertidas en mundanas contraseñas y números secretos, que tarjetas de crédito, ordenadores, servidores de correo exigen para tener acceso a ellos:

Y aquí estoy, tantos años después, en peligro yo misma, tipeando desesperadamente en el tablero de mi computadora, sin recordar la exacta combinación de letras que podría darme acceso a la salvación: ábrete cardamomo, ábrete centeno, ábrete maldita semilla de ajonjolí. (Shua, 2009: 596)

El tiempo ha cambiado, y, aunque la realidad es menos maravillosa que la que leemos en la recopilación de cuentos orientales, se ha establecido el paralelismo con ese cuento y nos hemos convertido en sucesores de Alí Baba que depositamos nuestra seguridad, poder y riqueza en unas cuantas cifras –la protagonista lo lleva al máximo y también ha elegido la combinación primigenia como contraseña–.

El narrador de “Otra vez el Kaskadán” se sitúa en un espacio histórico temporal inexacto, ya que según lo que cuenta parece compartir territorio con un extraño ser perteneciente a la mitología persa, el kaskadán, que aparece en *Las mil y una noches*:⁹⁴

Hay además, en esa isla que digo, una clase de fiera que se llama kaskadán y que se apacienta de hierba como nuestros caballos y búfalos, solo que es un animal enorme, más corpulento que un camello y, como este, ramonea las hojas y ramillas de los árboles que encuentra. (Shua, 2009: 600)

Sin embargo, el protagonista conoce las traducciones y las versiones que han hecho otros especialistas posteriormente y opina sobre una de ellas. Se cita el caso del traductor al español que parece reducir la fantasía de esa criatura al compararla con un animal mucho menos sorprendente: “Y dice Rafael Cansinos-Assens, traductor de *Las*

⁹⁴ Ha sido difícil localizar este animal mitológico, ya que Shua utiliza un nombre que no es muy frecuente. El nombre con el que hemos encontrado información es “Karkadann”: en Edward William Lane (1841: 95) y Richard Burton (1885: 69).

mil y una noches, que se trata del rinoceronte, el Kartagsinón de Eliano. Lo dice (hombre de poca fe) para desmentir o corregir a Simbad y para tranquilizar a sus lectores” (Shua, 2009: 600). Ese final enigmático viene provocado por el desconocimiento de la autoría de esas palabras y por la incertidumbre sobre la verdadera existencia de este ser. De nuevo se plantea a los lectores de microrrelatos una incógnita, y son ellos los que tendrán que dilucidar si es cierta o no, emprendiendo acciones para averiguar si esa criatura es tan extraordinaria como se plantea. La otra posibilidad es aceptar la traducción tranquilizadora y pensar que simplemente se trataba de un animal que todos ya conocemos.

En “Problemas en la noche 369” Shua emula el estilo que destila la obra árabe pero aquí la magia narrativa que envuelve la narración encadenada y la literatura se rompe cuando uno de los personajes adquiere conciencia de su papel como tal. Simultáneamente adopta la postura de narrador y se preocupa por la posibilidad de éxito de la historia si su compañero no cumple la función que se espera de él:

–Así que dime si estás dispuesto a obedecerme y acompañarme a la ciudad de Fas y Mknás, donde radica el tesoro, y luego que lo hallemos te daré cuanto me pidieras y serás en adelante mi hermano como de mi sangre bajo la fe de Alá y a tu país tornarás con el corazón exento para siempre de toda inquietud y pesar.

–No

–¡Maldito hijo de serpiente y de una cerda sin narices! ¿Y qué haremos ahora en todas las páginas que faltan? (Shua, 2009: 601)

La literatura, igual que todas las artes, exige un pacto con el lector u observador que olvida las convenciones para aceptar la verosimilitud que le ofrece la obra artística. Si uno de los personajes se salta el guión del marco literario en el que se encuentra y rechaza la posibilidad de aventura, pone en peligro la continuidad de contar algo atrayente.

En “El ámbar gris” Shua utiliza un fragmento de *Las mil y una noches* ubicado en el sexto viaje de Simbad para hablar de la diferencia de las versiones sobre un mismo acontecimiento contado por la historia o por la literatura:⁹⁵

Se describe en las *Mil y Una Noches* una fuente de ámbar gris que fluye como goma o cera de las orillas de un venero, fundida por la flama del sol y corre hasta la marina donde los monstruos de lo hondo acuden y se la tragan [...]. Pero como les quema la tripa, luego la vomitan y la pasta se congela y sobrenada [...] hasta que las olas las arrastran a las orillas del mar, donde los mercaderes y viajeros que la conocen la recogen y la venden. (Shua, 2009: 606)

El narrador advierte cuál es la versión que hoy en día se da sobre el origen de este tipo de ámbar: “Se dice actualmente que el ámbar gris es esperma de ballena, una versión mucho menos verosímil pero no menos poética” (Shua, 2009: 606). Así que estas circunstancias le parecen menos creíbles que la anterior, donde seres fantásticos eran los encargados de producirlo. Surge la paradoja de encontrarnos frente un mundo trastocado desde donde habla el narrador, al que le parece que la realidad supera en artificio a la literatura.

El último microrrelato que comentaremos relacionado con la obra que funciona como hipotexto de todas estas narraciones pertenece a Raúl Brasca (1948-), uno de los autores de nuestro corpus que mantiene una de las relaciones más estrechas con la microficción. Además de su calidad como escritor –fue ganador del premio de la revista *Cuento* en 1988 y 1987– su labor como antólogo ha sido fundamental para la difusión de este género: *Dos veces bueno. Cuentos brevísimos latinoamericanos* (1996), *Dos veces bueno 2. Más cuentos brevísimos latinoamericanos* (1997), *La hora de todos. Relatos de fines de los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX* (en colaboración con Luis

⁹⁵ En *Las mil y una noches* aparece la mención a este elemento: “Pero el ámbar gris crudo, el que no es tragado por animales, fluye por canaletas y se solidifica en las márgenes, y cuando el sol lo calienta, aroma todo el valle con una fragancia parecida al almizcle” (“Historia del Sexto viaje de Simbad” en Vernet, 1964). Ese olor peculiar aparece también mencionado en *Moby Dick* cuando los marinos abren las ballenas para encontrar la curiosa materia (Melville, 1976: cap. 91).

Chitarroni, 1999) y *Antología del cuento breve y oculto* (en colaboración con Luis Chitarroni, 2001).

En “Las mil y una historias del ifrit” de *Todo tiempo futuro fue peor* (2007), el autor argentino utiliza un título que nos ayuda a situarnos en el contexto árabe fantástico que rodea a *Las mil y una noches*. En este caso se ha elegido al ifrit, un ser de la mitología árabe que equivale a un genio dotado de un gran poder cuyo carácter dual le permite hacer tanto el bien como el mal. Este ser aparece en la historia de Aladino. En la versión de Brasca el personaje se convierte en una especie de musa que actúa cuando el protagonista duerme; bien podría considerarse que es el creador de sus sueños. Mientras sueña, las historias que el personaje concibe parecen perfectas, pero cuando se levanta se desdibujan: “De noche instila en mí cuentos breves, deslumbrantes, que me desvelan y se borran apenas amanece” (2007: 199). Se esfuerza por escribir esas historias pero sin conseguir la perfección que atisba por las noches y con la sospecha de que todas las historias son versiones de una: “Sospecho que las muchas respuestas que le he dado, las mil y una historias que escribí, son borradores de una sola historia. Intuyo que mi rutinario ifrit conoce solo un cuento breve, deslumbrante: el que instila en mí todas las noches” (Brasca, 2007: 199). El ifrit ha convertido a este escritor en una especie de Sherezada capaz de contar mil historias partiendo de una.

Este apartado sobre *Las mil y una noches* ha permitido observar claramente cómo una misma obra puede inspirar reflexiones diferentes:

Las mil y una noches no han muerto. El infinito tiempo de *Las mil y una noches* prosigue su camino. A principios del siglo XVIII se traduce el libro; a principios del XIX o fines del XVIII De Quincey lo recuerda de otro modo. Las noches tendrán otros traductores y cada traductor dará una versión distinta del libro. (Borges, 2005c: 264)

En el modernismo, Lugones la consideraba como refugio de dos de los principales valores: la esperanza y la igualdad. Posteriormente, Borges reflexiona sobre el contexto en el que apareció y exalta la figura de ese narrador anónimo que no percibe su importancia. Finalmente, Shua o Brasca cambian los valores; todo se vuelve más inquietante, la realidad puede superar a la ficción, los sueños no son tan maravillosos, los genios no pueden cumplir todos los deseos, y hasta pueden llegar a traicionar a su amo, todos nos hemos convertido en sucesores de Alí Baba combinando palabras para dar con el acceso.

2.3. Versiones de cuentos infantiles

A continuación nos vamos a detener en el análisis de microrrelatos que evocan a los relatos de nuestra infancia: los cuentos de hadas, de príncipes y princesas.⁹⁶ Resulta interesante comprobar cómo este género de la literatura infantil aparece ligado desde los principios de la microficción:

A natural affinity exists between the short short story and the timeless tales which attempt to explain the nature of the world and its inhabitants with an economy of expression, internal rhythm and repetition destined to delight the ear of the listener. It is no coincidence that myths and fables serve as primary source material for contemporary writers of short short stories. (Dahl Buchanan, 1996)

Los escritores parecen encontrar este género rodeado de la ingenuidad y del candor propio de la infancia, y así les es más sencillo adentrarse en él y mostrar una versión en la que príncipes y princesas se parecen más bien poco a los arquetipos que los cuentos han definido desde hace siglos.⁹⁷ La morfología del cuento que Vladimir

⁹⁶ Un autor que desarrolló teorías sobre la literatura del futuro que parecen haber servido de inspiración para los microrrelatos, también mostró interés por este tipo de composiciones: “Si en una época de mi actividad literaria me atrajeron los *folk-tales*, los *fairy-tales* [...] [fue] por interés estilístico y estructural, por la economía, el ritmo, la lógica esencial con que son narrados” (Calvino, 2000: 49).

⁹⁷ En este tipo de literatura podemos encontrar las actitudes posmodernas típicas de los microrrelatos, como señala Noguero: “Observamos otra prueba de ex -centricidad en la reinstitucionalización que desarrollan los micro-relatos de formatos conocidos como géneros menores o ‘Trivialliteratur’. Estos moldes literarios codificados, despreciados por la tradición (novela policíaca, ‘rosa’ y gótica, melodrama o ‘western’ entre otros) tienen la mala reputación de banalizar la historia. Los autores de micro-relatos

Propp desarrolló para analizar su estructura no es operativa para aplicarla a los microrrelatos que vamos a estudiar ya que Propp ideó un método que “puede aplicarse en todo caso cuando se trata de los cuentos maravillosos, los cuentos ‘en el sentido propio de la palabra’” (2000: 13). Los microrrelatos parodian los tipos y las acciones tradicionales de los cuentos folclóricos. Los arquetipos y posibles desarrollos que estipuló Propp quedan totalmente hechos añicos tras pasar por el filtro de la microficción. Como hemos visto anteriormente, cuanto más sólido es el tópico o más configurada y consolidada está una figura literaria (Don Quijote, Don Juan, Hamlet...) más fácil y también más atrayente será este motivo literario para la visión paródica de los escritores de microrrelatos. Propp (2000: 33-36), de manera involuntaria, posiblemente les facilitó la tarea, ya que diseccionó todos los elementos y clasificó los tipos protagónicos y los posibles desencadenantes de la trama. Según Propp (2000: 32), los personajes de los cuentos, aunque tengan características fisiológicas, psicológicas o nombres y tratamientos diferentes, realizan las mismas funciones; eso le permite a Luisa Valenzuela, por ejemplo, crear una serie llamada “4 Príncipes 4”, puesto que todos sabemos cuál es la tarea y el comportamiento de estos personajes. En esta serie, predomina la intención paródica que transformará las acciones habituales que caracterizan a los príncipes (su valor para enfrentarse al peligro, salvar a la princesa...) en otros hábitos más adaptados a nuestro tiempo. Por lo tanto, podemos resumir que los microrrelatos no tienen ninguna intención de cumplir la estructura que Propp estableció para los cuentos maravillosos:

Se puede llamar cuento maravilloso desde el punto de vista morfológico a todo desarrollo que partiendo de una fechoría o de una carencia y pasando por las funciones intermediarias culmina en el matrimonio o en otras funciones utilizadas como desenlace. La función terminal puede ser la recompensa, la captura del objeto buscado o de un modo general la reparación del mal, los auxilios y la salvación durante la persecución, etc. (Propp, 2000: 107)

juegan con estos formatos expresivos, manipulando de forma desenfadada la tradición literaria” (Noguerol, 1996a).

De entre todas las transformaciones, parodias o versiones que hasta este momento hemos estudiado, podría parecer que las que se relacionan con estos cuentos son las que perturban en mayor medida a los lectores, ya que rectifican la tradición que conocen desde niños; el sistema de valores y las enseñanzas que las generaciones, una tras otra, han ido asimilando, quedan en entredicho y, por lo tanto, la percepción del mundo se tambalea. Los escritores de nuestro corpus parecen estar de acuerdo con Bruno Bettelheim en que estos cuentos no sirven para la educación de los niños de hoy en día porque describen un sistema de valores que no está actualizado para la sociedad actual:

Por otra parte, en toda la “literatura infantil” –con raras excepciones– no hay nada que enriquezca y satisfaga tanto, al niño y al adulto, como los cuentos populares de hadas. En realidad, a nivel manifiesto, los cuentos de hadas enseñan bien poco sobre las condiciones específicas de vida en la moderna sociedad de masas; estos relatos fueron creados mucho antes de que esta empezara a existir. (Bettelheim, 1980: 11-12)

La sociedad, la cultura y las tradiciones han cambiado desde la época en la que se crearon y se transmitieron estas historias. Los escritores con sus microrrelatos consiguen una actualización paródica y cargada de ironía de estos cuentos inolvidables:

Las relecturas de la cursilería y el lugar común abandonan la perspectiva emparentada con gestos tiernos de la infancia, ya que efectúan, a instancias del humor malevolente y corrosivo, un proceso de distanciamiento en el lector, y son capaces de devolvernos una visión irreverente, desacralizada acerca de las cristalizaciones de ciertos aprendizajes y de modelos culturales desgastados por el uso. Estos gestos subvierten los valores establecidos, enjuician los aspectos ramplones de la vida contemporánea y desarticulan las estructuras del discurso patriarcal, cuya hegemonía persistió durante siglos en las sociedades occidentales. (Siles, 2007: 225)

Quizá encontramos aquí la razón por la que las mujeres, especialmente, son las autoras de este tipo de microrrelatos. Dahl Buchanan al estudiar los relatos de Shua en *Casa de Geishas* (1992), así lo señala y apunta razones de este fenómeno:

Fairy tales have been used as a framing device in the works of a number of contemporary Spanish American authors, particularly women writers who use parody as a narrative strategy to liberate the feminine figure from such traditional stereotypes as the helpless damsel in distress. (Dahl Buchanan, 1996)

Efectivamente uno de los roles que más han cambiado en la sociedad es el de la mujer. La imagen que se desprende de los cuentos se corresponde con la de trofeo que se da al vencedor, o con la personificación de la belleza y armonía; en estos nuevos cuentos encontramos otros argumentos alejados de esta visión onírica del género femenino.⁹⁸

Un ejemplo paradigmático es el de Luisa Valenzuela (1938-). Esta escritora bonaerense tiene una extensa producción literaria, tanto en el género de la novela: *Hay que sonreír* (1966), *El gato eficaz* (1972), *Como en la guerra* (1977), *Cola de Lagartija* (1983), *Novela negra con argentinos* (1990)...; en ensayo: *Peligrosas palabras* (2001), *Escritura y Secreto* (2002) y en cuentos y microficciones: *Cuentos completos y uno más* (1999), *Brevs* (2004), *Juego de villanos* (2008) o *Tres por cinco* (2008).

En su colección de príncipes de *Brevs* (2004) reúne cuatro relatos que tienen como protagonistas a los personajes masculinos en lugar de los femeninos –al contrario de lo que habitualmente ocurre en estos textos–. La autora argentina repasa algunos de los cuentos infantiles más recordados y aporta una nueva visión. La parodia comienza desde el título de esta colección de microrrelatos “4 Príncipes 4”, puesto que nos recuerda la fórmula que se emplea en el lenguaje taurino para presentar una tarde de toros. Parece que aquí, al igual que en la plaza, van desfilando también los ejemplares individualmente, y cada uno con sus propios rasgos. Los microrrelatos llevan por título “Príncipe I”, “Príncipe II” y así sucesivamente; los príncipes son, pues, seres

⁹⁸ Guillermo Siles ha señalado la importancia tanto de Ana María Shua como de Luisa Valenzuela, que también veremos en este análisis de los microrrelatos que mantienen una relación de hipertextualidad con los cuentos de hadas, en aportar punto de vista diferente en el que la cuestión del género adquiere un lugar principal: “Más allá de las cristalizaciones finiseculares y de sus proyecciones contemporáneas, Ana María Shua, por ejemplo, se vale de estrategias orientadas a desbaratar los paradigmas de los géneros literarios y a cuestionar la representación de las identidades sexuales, a fin de establecer una continuidad, pero también la diferencia, con el corpus que le precede. Tanto en Luisa Valenzuela como en Shua encontramos alusiones, guiños y réplicas a algunos de sus precursores, desde posicionamientos que revelan los diversos matices de la literatura escrita por mujeres y la originalidad de sus propuestas” (Siles, 2007: 175).

innominados. Si cualquiera puede recordar los nombres de sus amadas: Cenicienta, la Bella Durmiente... no es así con los nombres de sus compañeros. Bettelheim también había advertido este rasgo en su estudio psicoanalítico de los cuentos de hadas:

[...] si observamos el comportamiento de los personajes masculinos en estos cuentos, no averiguamos nada acerca de los progresos involucrados en el amor por alguien, ni acerca de lo que comporta el compromiso de “estar enamorado”, puesto que desempeñan tan solo papeles secundarios. (Bettelheim, 1980: 388)

Al denominarlos de esta manera se produce un alejamiento del personaje: no se conoce su nombre, no es posible la identificación que habitualmente se produce en estos cuentos. La narración adquiere un matiz casi científico, y los casos de los sujetos, en este caso príncipes, son analizados uno por uno.

En primer lugar nos encontramos con “Príncipe I” donde se recrea la fantasía del príncipe convertido en sapo, cuya única manera de volver a la forma original es gracias al beso de una doncella. Si normalmente este encantamiento es un castigo para el príncipe, que tiene que soportar la transformación en rana, en este caso parece añorar su antiguo organismo y no se acostumbra a esta nueva condición: “Como príncipe puede que tenga sus defectos, pero sabe que para sapo es una maravilla. [...] No hay nadie en el castillo que pueda narrarle su pasado y él necesita que le hablen del charco, del repetido croar: es una cuestión de voces” (Valenzuela, 2004: 39). La soledad en la que se encuentra la provoca él mismo; una vez que ha conseguido que la doncella le dé el beso de la transformación, se deshace de ella para que nadie conozca este cambio: “La doncella que lo besó ya no es más de este mundo. En su momento, el príncipe no quiso dejar una testigo de la mutación por él sufrida, y ahora se arrepiente” (Valenzuela, 2004: 39).

El final del cuento nos muestra a un solitario “príncipe-sapo” que rememora su historia y se la narra a quien se le acerca, pero nos deja con la intriga de si realmente

cuenta la verdad, o una versión de la misma: “Ahora el príncipe-sapo, en su aislamiento afectivo, solo puede repetírselo a quien quiera escucharlo. A veces lo embellece, al cuento. No es lo mismo” (Valenzuela, 2004: 21).

Valenzuela con este relato consigue dar un giro más al asunto de las versiones de textos clásicos. Si normalmente era el narrador el que ofrecía una nueva visión de la historia literaria, en este caso es el protagonista, el príncipe, el encargado de manipular los hechos que van a ser conocidos posteriormente.

En “Príncipe II” nos encontramos a un príncipe especialista en dar besos que despiertan a las princesas durmientes. Es un experto en este campo, pero no elige a ninguna porque no le gusta su actitud cuando despiertan: “Y las doncellas despiertan. Demasiado. Se vuelen exigentes, despiertan a la vida, al mundo, a sus propios deseos y apetencias; empiezan los reclamos. No es así como él las quiere” (Valenzuela, 2004: 22). Tiene miedo de enfrentarse a una mujer que le pida que cumpla con todas sus exigencias. No se atreve a dar el paso ni aun cuando parece que ha encontrado a la adecuada:

Y cuando por fin encuentra a la bella princesa durmiente, la misma que lo espera desde siempre para ser despertada por él, no la toca. [...] Al príncipe el beso que despierta se le seca en la boca, se le seca la boca, todo él se seca porque nunca ha logrado aprender cómo despertar lo suficiente sin despertar del todo.
“La respeto”; les dice a quienes quieran escucharlo.
Y ellos aprueban. (Valenzuela, 2004: 22-23)

Valenzuela cambia la imagen de sumisión que han tenido las mujeres en los cuentos y en la literatura en general a lo largo de la historia. Si leemos a Bettelheim, no está de acuerdo con esta percepción y atribuye la imagen de machismo en los cuentos que algunos lectores advierten en los cuentos a una interpretación errónea de los cuentos: “En este sentido, los héroes masculinos y femeninos son proyecciones, en dos personajes distintos, de dos aspectos (artificialmente) separados de un único proceso

que todo ser humano debe experimentar en el crecimiento” (Bettelheim, 1980: 317). Por ejemplo, en el caso de “La bella durmiente”, la pasividad de la princesa no es negativa, sino que forma parte de procesos internos tan importantes que dejan a la protagonista sin “energías suficientes como para llevar a cabo acciones dirigidas hacia el exterior” (Bettelheim, 1980: 316).

Si antes se interpretaba que la mujer tenía que esperar a ser rescatada y aceptar al héroe, ahora no quedan satisfechas con eso y piden que realicen todos sus deseos. La imagen del príncipe es la de la cobardía y la desorientación al no saber enfrentarse a las nuevas condiciones que su tiempo le depara.

El siguiente microrrelato, “Príncipe III”, tiene como hipotexto el cuento “La princesa del guisante” de Hans Christian Andersen (1994). En el comienzo se nos ofrecen algunos comentarios ambiguos que no dejan claro cuál puede ser el motivo del rechazo del príncipe a casarse, con lo que se originan múltiples interpretaciones:

Había una vez un príncipe que se negaba rotundamente a contraer enlace. Le presentaban las doncellas más hermosas, y nada. Sus razones tendría, pero nadie, absolutamente nadie en todo el dilatado reino estaba dispuesto a escucharlas, suponiendo que el tan reacio príncipe estuviese a su vez dispuesto a detallarlas. (Valenzuela, 2004: 23)

La premura de todo el reino en que encuentre mujer es tal, que idea un plan para retrasar el encuentro con una futura esposa, o quizás postergarlo para siempre: “‘Quiero esposa extremadamente sensible’, alegó el príncipe, y los monarcas aceptaron la exigencia del delfín comprendiendo que la sensibilidad, así sea epidérmica, resulta excelente requisito para una futura reina” (Valenzuela, 2004: 23). Resulta irónico cómo los reyes equiparan la sensibilidad con lo sensorial, y así, con estas premisas organizan la prueba que ha permanecido en el cuento infantil:

Fue así como emisarios montados en los más briosos corceles de palacio emprendieron la carrera allende bosques y sierras hacia los reinos periféricos, y las jóvenes princesitas casaderas se aprestaron a dormir sobre los siete colchones designados, sin saber bien qué se esperaba de ellas pero teniendo las más oscuras, deleitosas sospechas. Por cierto infundadas, las sospechas. (Valenzuela, 2004: 23)

Las dudas sobre las verdaderas intenciones y condición del príncipe se acentúan con estos comentarios; el interés del príncipe parece no estar en los menesteres que las candidatas desean oscuramente. Ninguna de las princesas parece superar la prueba, pero finalmente llega una con una “sensibilidad extrema” que lo consigue; es la perfecta para los deseos del príncipe, ya que no solo percibe el guisante bajo los siete colchones, sino que su delicadeza es tal que no soporta el contacto con las cuidadas prendas de su traje de novia: “El príncipe daba órdenes y contraórdenes a las costureras reales pretendiendo satisfacer a su prometida, pero sin jamás de los jamases convocar a hada alguna por miedo a que se le arruinara el pastel. No precisamente el de bodas” (Valenzuela, 2004: 24).

Las aclaraciones a algo recién dicho, tan frecuentes en esta escritora, arrojan dudas sobre cuál es el objetivo del príncipe. A pesar de que la solución más rápida hubiera sido la de llamar a un hada –debido a las lecturas infantiles, el lector conoce su eficacia y rapidez a la hora de arreglar situaciones– tiene miedo de que así se desmoronen sus planes, ese “pastel” que no sabemos qué oculta: la nula intención del príncipe a casarse, el poco interés que le despiertan las princesas, u otras causas.

El último de los retratos de príncipes, “Príncipe IV” representa a un heredero que responde a las características de su tiempo, en este caso, la posmodernidad. Encontramos una reflexión inserta en el texto sobre este período histórico tan discutido y problemático y de algunos de sus rasgos más predominantes. De este modo, el príncipe posee características, aficiones y comportamientos propios de cualquier persona poderosa de este tiempo. Aparecen conceptos como “acciones” de bolsa, Monte

de Piedad, “artes marciales”, *bowling*, que nos ayudan a conformar la imagen de este príncipe del siglo XX. El reino también comparte estos rasgos: no hay allí ni persecución ni cárceles. Simplemente hay nuevas reglas del juego. Siempre, a cada paso, las reglas son otras y otro es el juego para el gran vencedor, el príncipe:

Todo empieza con él y con él todo acaba. Quienes no pueden seguirlo, quienes no cambian de dirección y mutan y atienden los intereses del príncipe, caen como *pins*. No importa. Ya no se juega al *bowling*. Se juega a otros juegos más sutiles y recientes. Se juega al *Final de la Historia*, o al Posmodernismo, juego este que es pura parodia, que nunca es tomado en serio, gracias a lo cual cumple con precisión su cometido. (Valenzuela, 2004: 25)

Hemos visto cómo se incorporaban algunos comportamientos propios de la época posmoderna, pero aquí claramente se hace referencia a teorías e ideas nacidas en este período como el final de la historia de Fukuyama (1992).⁹⁹

Luisa Valenzuela no abandona de manera definitiva su querencia hacia las fábulas como recurso para sus microrrelatos y en *Juego de villanos* hay un texto que ejemplifica esta relación, “Recursos feéricos” (2008: 109). La autora argentina rescata al hada Carabosse de *La bella durmiente* (de las versiones de Perrault “Belle au bois dormant” y de los hermanos Grimm “Dornröschen”)– aquella a la que olvidaron invitar al bautizo de la bella durmiente y por eso le regala el huso que desencadena la trama–. El personaje proveniente de las fantasías de los cuentos infantiles no encuentra su lugar en estos tiempos:

El hada Carabosse se sentía total y absolutamente harta. Su misión en este mundo se había tornado poco imaginativa y hasta inútil, lejos estaban ya los tiempos poéticos, cuando era dable transformar calabazas en magníficos carruajes y un par de ratones de décima categoría en briosos corceles negros. (Valenzuela, 2008: 109)

⁹⁹ La primera edición apareció en 1989.

Hoy en día la magia se ve desplazada por el dinero, capaz de cumplir los caprichos que antes eran inaccesibles de todos modos. El hada repasa el triste panorama que reina hoy en día donde no queda un resquicio para el poder de los hechizos:

Quienes querían carros último modelo se metían en política, los que odiaban su propia fealdad iban al cirujano plástico o a algún programa de televisión que ofrecía transformaciones gratuitas a la vista de todos, las mujeres maltratadas hacían juicio ante el tribunal de la familia. (Valenzuela, 2008: 109)

Cansada de este panorama y aprendiendo rápidamente de cuáles son las técnicas para triunfar se comporta como una mujer de negocios más y decide buscar un nicho de mercado y lo encuentra entre los animales:

Los candidatos no tardaron en hacerle llegar sus aspiraciones. La hiena pidió oler bien y dejar de ser jocosa, el jabalí quiso una piel de terciopelo, los gorriones un vistoso plumaje, las víboras un vientre almohadillado para poder deslizarse con comodidad por los terrenos ásperos. Carabosse hizo lo suyo, demostrando una vez más que siempre hay posibilidades laborales para quien sepa diversificar su oferta. (Valenzuela, 2008: 109)

En este microrrelato asistimos a un travestimiento del personaje original, ya que la ocupación original de la hada se mantiene: consigue cumplir los deseos de perfección de los demás, pero el estilo ha cambiado, y hemos dejado el mundo de la fantasía donde las princesas eran las que mayoritariamente recibían este don a un mundo donde los caprichos están tan al alcance de la mano que el hada ha tenido que emplear técnicas de mercadotecnia para seguir subsistiendo.

Ana María Shua también recurre al inventario de los cuentos infantiles para ofrecer un nuevo punto de vista. En *La sueñera* recoge alguna de las leyendas que hemos tratado anteriormente, como la del encantamiento que convierte a los nobles en sapos:

Este es el cuento de un príncipe convertido en sapo reconvertido en príncipe por el beso de una princesa con la que comete matrimonio solo para descubrir que ella tiene – sorpresas y dulzuras de la convivencia– la costumbre extraña de atrapar mosquitos con su larga lengua, o el cuento de una rana convertida en princesa reconvertida en rana por

el abandono de un indignado desagradecido príncipe, todo depende, en fin, de qué lado se lo mire. (Shua, 1999: 63)

Estos hechizos son habituales en la literatura infantil y las historias reciben el nombre de “animal-novio” o “animal-esposo” (Bettelheim, 1980: 394). Desde el psicoanálisis, Bettelheim identifica la repugnancia del animal con los miedos y temores que en algunos casos envuelven los primeros acercamientos al sexo. Para llegar al final feliz en la vida y en el cuento, es necesario superar estos temores: “La devoción y el amor que la heroína siente por el animal-novio es la clave para que este recobre su forma humana. Solo se llegará a este final feliz si la muchacha se enamora verdaderamente de él” (Bettelheim, 1980: 397). La novedad reside en que aquí tanto el hombre como la mujer simbolizan ese lado oscuro relacionado con el aspecto sexual, que tradicionalmente siempre había estado representado por la figura masculina. Otro aspecto diferente es el de las dobles y hasta triples transformaciones con las que el lector pierde la cuenta del proceso. La sensación que la autora consigue transmitir es la de la facilidad de estas metamorfosis, a tenor del número de veces que se realiza. En los cuentos, por el contrario, este es el momento más importante, cuando se logra desencantar al que cayó en el hechizo. La última frase da la clave: ejemplifica la libertad con la que abordan los escritores actuales estas historias, las cuales siempre parecían mantener las mismas apariencias y que mostraban un mundo ordenado en el que todo lo que era modificado por la acción del hombre o de seres mágicos volvía a su lugar. Aquí el protagonista hegemónico no es solamente el príncipe, sino que también puede tomarse a la rana como el personaje más importante y, por tanto, la historia será tomada desde su perspectiva.

No será el único texto que dedica a este tema, ya que en *Casa de geishas* encontramos “Para una princesa muy lectora” en la que se ratifica el simbolismo sexual

que Bettelheim atribuía a este animal, ya que aquí ocupa un preciado lugar en las fantasías de las princesas. De la repugnancia que en un principio despertaba en ellas, pasa a ser el objeto de deseo:

A tal punto están previstos todos los deseos y provisto todo lo necesario para satisfacerlos, que se incluye entre el personal a un sapo bien alimentado para princesas que deseen experimentar ciertos trucos o intentar mutaciones. Después de veinte princesas se lo reemplaza por uno recién salido del estanque. De acuerdo con el resultado de las experiencias, al anterior se lo entierra o se le rinde pleitesía. (Shua, 1992: 56)

La temática de este microrrelato se haya influida también por el libro en el que se inserta, *Casa de geishas*, donde se hace un curioso repaso de algunas de las técnicas amorosas más extravagantes o de los deseos más surrealistas. Shua seguirá utilizando el simbolismo erótico que reside en los cuentos de hadas para otra serie de cinco microrrelatos con el título en común de “Doncella y unicornio” (Shua, 1992: 61-65). En ellos califica a estos dos personajes habituales de los cuentos de hadas como “especies en extinción” y equipara lo extraordinario de encontrar un animal mitológico como el unicornio al hallazgo de una doncella en nuestros días. Los define como seres complementarios, que se necesitan uno a otro para encontrar su razón de ser; las doncellas solo gracias a ellos obtienen “el reconocimiento público de una cualidad que solo así podrían probar ante testigos sin riesgo de perderla en la misma prueba” (1992: 63), aunque puedan ocurrir casos extraordinarios como el que ocurre con las hijas de los ifrits que “renuevan su doncellez después de cada encuentro amoroso, para éxtasis y confusión de los probos unicornios” (Shua, 1992: 64). Las leyendas sobre los unicornios, de los que encontramos testimonios desde Plinio el viejo, cuentan que la única forma de cazar un unicornio es que se acerque a una joven virgen, en cuyo regazo caerá dormido. En el último microrrelato, Shua se dedica a rebatir algunas afirmaciones sobre el comportamiento de estas dos “especies”: “Es falso que los unicornios acostumbren formar manadas. Tampoco lo hacen las doncellas. Es falso que se reúnan

en locos aquelarres en los que doncellas desnudas cabalgarían unicornios” (Shua, 1992: 65). La autora argentina decide esperar al último de los textos para actualizar también la visión sobre el don que poseen las doncellas, que tiene fecha de caducidad: “[...] ninguna anciana doncella se jactaría de haber conservado tan largamente su honra” (Shua, 1992: 65).

Otro tópico que Shua analiza en sus microrrelatos es el de la diferente percepción y tratamiento del tiempo que se hacen en los cuentos infantiles. En estas obras, nos encontramos con otro universo, con otras reglas y con que la noción del tiempo también cambia:

Durante cien años durmió la Bella. Un año tardó en desmerecerse tras el beso apasionado de su príncipe. Dos años le llevó vestirse y cinco el desayuno. Todo lo había soportado sin quejas su real esposo hasta el momento terrible en que, después de los catorce años del almuerzo, llegó la hora de la siesta. (Shua, 1999: 74)

El tiempo parece alargarse, incluso para el paciente esposo, que no aguanta más las costumbres relacionadas con el descanso de su mujer.

Si anteriormente hemos analizado los cuatro microrrelatos que Luisa Valenzuela dedicaba a las leyendas en torno a príncipes de cuentos, ahora Shua sigue la misma estructura al enfrentarse con la Cenicienta (Grimm, 1985) en *Casa de geishas* (1992), y escribe cuatro nuevas interpretaciones o miradas a esta obra.

En el primer microrrelato, “Cenicienta I”, tenemos a un príncipe fetichista: “A las doce en punto pierde en la escalinata del palacio su zapatito de cristal. Pasa la noche en inquieta duermevela y retoma por la mañana sus fatigosos quehaceres mientras espera a los enviados reales. (Príncipe fetichista, espera vana)” (Shua, 1992: 74).

En esta parodia, el príncipe se aleja del canon de perfección que suele reflejarse en los cuentos infantiles, y entre sus vicios se encuentra el fetichismo, con lo que puede

asegurarse que nunca volverá para comprobar a quién pertenece el zapato. Este comportamiento desviado de la norma cambia el final feliz tan típico de estos cuentos.

En “Cenicienta II” se parodia uno de los acontecimientos cruciales de esta narración, la pérdida del zapato de Cenicienta en las escaleras del palacio: “Desde la buena fortuna de aquella Cenicienta, después de cada fiesta la servidumbre se agota en las escalinatas barriendo una atroz cantidad de calzado femenino, y ni siquiera dos del mismo par para poder aprovecharlos” (Shua, 1992: 75).

Observamos cómo se mezclan los planos de realidad y ficción; una creación irreal, como es el cuento de la *Cenicienta*, es conocida por otras damas que intentan que se cumpla su sueño. La ironía de la narradora se percibe en el último comentario, cuando expone el pensamiento de los encargados, que ni siquiera pueden aprovechar la excentricidad de las invitadas a la fiesta.

En “Cenicienta III”, se nos ofrece, como ya es habitual en este tipo de microrrelatos, una versión de la obra, que puede ser novedosa para algunos lectores, pero que contiene detalles fieles a la versión de los hermanos Grimm (1985):

Advertidas por sus lecturas, las hermanastras de Cenicienta logran modificar, mediante costosas intervenciones, el tamaño de sus pies, mucho antes de asistir al famoso baile. Habiendo tres mujeres a las que calza perfectamente el zapatito de cristal, el príncipe opta por desposar a la que ofrece más dote. La nueva princesa contrata escribas que consignan la historia de acuerdo con su dictado. (Shua, 1992: 76)

Shua suele utilizar como hipotextos de sus microrrelatos relacionados con los cuentos de hadas las versiones de los hermanos Grimm, mucho más crudas que la de otros autores como Perrault. Transforma levemente uno de los intentos que hacen las madrastras; mientras en su texto recurren a métodos más actuales para reducir su tamaño de pies, en el cuento de los hermanos Grimm, recurren directamente a la mutilación para engañar al príncipe: “La muchacha se cortó el dedo gordo, introdujo a

la fuerza el pie en el zapato, reprimió el dolor, salió del cuarto y se presentó al príncipe” (Grimm, 1985: 190).

El microrrelato advierte una manipulación en la historia literaria. En este caso no hay una hermana que por su bondad y belleza sea finalmente la elegida, sino que por las estratagemas de las hermanastras (lectoras avisadas), el príncipe no puede encontrar a la verdadera propietaria del zapato, Cenicienta, y decide elegir por el dinero que posee cada una. La última frase confirma este manejo interesado de la leyenda por parte de la elegida, que quiere que su alianza con el príncipe sea recordada de una forma más elegante y bella de la que en realidad sucedió. El encargado de lograr esta transformación es el escriba, es decir, el escritor.

El último relato de esta serie coloca a la Cenicienta en el diván y nos da un diagnóstico de su personalidad:

El problema se genera en esa identificación que hace la joven esposa entre su marido y la figura dominante en su infancia y adolescencia. Nada fuera de lo común en esta dupla que terminan por conformar esposo y madre, confundiéndose en una sola identidad exigente, amenazante, superyoica (en este caso príncipe-madrastra), en la frágil psiquis de Cenicienta. (Shua, 1992: 77)

El “complejo de Electra” no es posible en Cenicienta, ya que su padre murió cuando era una niña, y quien ocupa la figura autoritaria, que luego intentará hallar en su marido, es la madrastra que la sometía a los castigos y desprecios.

Shua continúa explotando su imaginario infantil en otros libros. En *Botánica del caos* encontramos “El caballo volador” (2009: 632) que se aparta de la tendencia que hemos visto hasta ahora. Si en los microrrelatos de *La sueñera* y de *Casa de geishas* el foco se orientaba hacia la crítica y el rechazo de las posiciones en las que se había situado a la mujer desde la infancia, en este caso hay una reconciliación con los cuentos fantásticos infantiles, y es ella misma la creadora de un nuevo argumento. El narrador

emula a un experto en la materia al diseccionar los elementos frecuentes en esta narrativa:

En todas las versiones de este cuento clásico el caballo es de madera o de metal. La princesa es siempre bellísima y está encerrada más allá de las nubes. Su lujosa prisión suele ser un palacio que flota en el aire por arte de magia y otras veces una torre muy alta.

Un príncipe es el héroe: monta en el caballo volador y se gana el amor de la princesa. En algunas versiones el caballo despliega sus alas. En otras, vuela llenando la tripa de aire. (Shua, 2009: 632)

Los inventores de estos artefactos gozan de gran sabiduría pero son personajes secundarios y desfavorecidos que solo pueden observar cómo su ingenio ha ayudado a conseguir aquello que también ellos secretamente anhelan:

Curiosamente, el inventor de semejante prodigio es un sabio feo, insignificante, en ocasiones malvado, que entregaría con gusto la facultad de inventar caballos voladores a cambio de ser hermoso y valiente, a cambio de ser el príncipe, a cambio de lograr el imposible amor de la princesa.

Exactamente lo mismo le pasa al autor del cuento. (Shua, 2009: 632)

Shua acaba comparando esta frustración con la del propio escritor, capaz de crear mundos ficcionales imposibles de vivir en la realidad. El determinismo y la inmovilidad de los papeles en los cuentos tradicionales también se trasladan a la vida donde el personaje de la realidad anhela la perfección de los mundos que fabrica con sus palabras.

En *Temporada de fantasmas* (2009)¹⁰⁰ Shua cambia el tratamiento de los cuentos tradicionales y ya no se advierte tan claramente esa intención reivindicativa, sino que aquí prima el aspecto lúdico y, aunque utiliza algún cuento famoso como hipotexto, su empeño es crear nuevos cuentos a la manera tradicional. Bajo “El niño terco” tenemos la obra original “Das eigensinnige Kind”, de nuevo de los hermanos Grimm cuyo crudo estilo ya hemos visto anteriormente, donde una niña es la protagonista, –aspecto que Shua transforma en la parodia–. Con este cambio obliga a los lectores a revisar la obra

¹⁰⁰ De nuevo utilizamos la antología de microficciones de la autora (Shua, 2009), aunque la primera edición es de 2004.

primera para comprobar si se han producido más cambios, pero la reelaboración que Shua hace del cuento tradicional es totalmente fiel.¹⁰¹

Un niño terco fue castigado por el Señor con la enfermedad y la muerte. Pero ni aun así logró enmendarse. Su bracito pálido, con la mano como una flor abierta, insistía en asomar fuera de la tumba. Solo cuando su madre le dio una buena tunda con una vara de avellano, el bracito se retiró otra vez bajo tierra y fue la prueba de que el niño había alcanzado la paz. (Shua, 2009:723)

Sin embargo, en el último momento, cambia la interpretación y se ofrece un punto de vista nuevo y original:

Los que hemos pasado por ese cementerio, sabemos, sin embargo, que se sigue asomando cuando cree que nadie lo ve. Ahora es el brazo recio y peludo de un hombre adulto, con los dedos agrietados y las uñas sucias de tierra por el trabajo de abrirse paso hacia abajo y hacia arriba. A veces hace gestos obscenos, curiosamente modernos, que los filólogos consideran dirigidos a los hermanos Grimm. (Shua, 2009: 723)

El microrrelato parodia los estudios de los expertos que analizan e interpretan los gestos de este personaje de ultratumba, que se rebela contra sus propios creadores. Shua intenta crear una leyenda moderna, la de este hombre inmortal que todavía asoma su brazo desde su tumba, partiendo de un cuento tradicional.

En “Hombre que huye”, Shua imita las historias infantiles con un texto que comienza *in medias res*, sin dar tiempo para averiguar quiénes son los protagonistas y qué conflicto ha habido entre ellos. Los elementos fantásticos se encargan de situarnos en un mundo sobrenatural:

Para detener a la bruja que lo persigue, arroja un peine y el peine se convierte en bosque. Jadeando, la bruja atraviesa el bosque y los árboles se inclinan con la fuerza de su aliento. Entonces el hombre arroja una piedra, y la piedra se convierte en una montaña. (Shua, 2009: 725)

La intriga solo se aclara al final: “Después atrapa a su marido y se lo lleva otra vez para la casa, es hora de cenar y no de andar correteando ninfas” (Shua, 2009: 725).

¹⁰¹ Hasta este momento se cita, con pequeñas reelaboraciones estilísticas el original de los Hermanos Grimm (cfr. J. y W. Grimm, 1985: 283)

Shua ha jugado con la ambivalencia semántica de la palabra “bruja” y nos demuestra que las situaciones más mundanas también ocurren en los mundos fantásticos.

En “El caballero vengativo” crea un cuento siguiendo las pautas de los modelos tradicionales. Una joven doncella astutamente trama un plan para que su caballero –que la odia y la ama a la vez –se dé cuenta del error de su posición frente a ella y descubra lo enamorado que está–:

En la noche de bodas, acuesta en su lugar a una muñeca de su tamaño hecha con miga de pan. Una vejiga llena de leche y miel ocupa el lugar del corazón.
El caballero entra al cuarto en penumbra. Clama venganza. Parte con su daga el corazón de la que cree su amada. Un líquido dulce y espeso salpica su cara, sus labios.
–Qué dulce era mi amor– solloza desesperado–. Ojalá pudiera volverla a la vida. (Shua, 2009:730)

Un final así podría ser el colofón perfecto para un cuento infantil, del cual se desprende que la venganza es un sentimiento negativo y que no puede llevar a la felicidad, pero no es suficiente para un microrrelato que busca la sorpresa del lector. Las palabras del caballero no eran de arrepentimiento, sino que se habían quedado en suspenso para proclamar sus verdaderas intenciones:

–Aquí estoy– dice la joven astuta, emergiendo desde debajo de la cama.
–Para volver a matarla una y otra vez– dice feliz el caballero, clavándole la daga.
Después, reinicia los sollozos. (Shua, 2009: 730)

La crítica aparece de nuevo; la doncella ha actuado con inteligencia y desde la primera línea se calificado de “astuta”, una característica no muy común entre las protagonistas de los cuentos infantiles. Su personalidad y su atrevimiento van a ser castigados por aquel que la ama, que no logra aprender de su error y parece condenado a repetirlo.

El último microrrelato que comentaremos en este apartado también ha elegido a una de las protagonistas más conocidas de los cuentos infantiles, la bella durmiente, para travestirla en “El bello durmiente” (Vitale, 2008: 68). El título nos desplaza a la

historia original (Grimm, 1985) y nos alerta de los cambios que se pueden producir, empezando por el sexo del protagonista. La historia de este texto es diferente a la clásica, ya que aquí aparecen otros elementos como la mezcla de planos y la importancia del sueño como motivo literario. El protagonista no consigue dormir y se levanta para intentar relajarse, pero cuando vuelve descubre a una figura idéntica a sí mismo durmiendo en su cama, a la que es imposible despertar:

Pegó un alarido mezcla de espanto e indignación. Sobre todo al observar que el durmiente se le asemejaba tanto que ni él mismo habría podido distinguirse. ¿Estaba acostado o de pie? ¿Era él quien dormía o era otro? Intentó despertarlo, ¿despertarse? ¡El sueño pesado de siempre! Armándose de paciencia, se echó en un sofá, donde se amodorró hasta el amanecer. Ya se exigiría cuentas cuando sonara el despertador. (Vitale, 2008: 68)

Si la bella durmiente solo podía ser despertada por un beso de amor puro, este personaje asiste a un desdoblamiento de sí mismo en el que una parte consigue dormir mientras la otra se tiene que conformar con buscar un lugar para acurrucarse; los planos de sueño y vigilia se mezclan sin saber exactamente cuál es el real.

Con estas nuevas versiones de cuentos infantiles se refuta alguna de las propuestas de Propp en su estudio de los cuentos fantásticos. En *Morfología del cuento* (2000) propone una serie de funciones que se cumplen en esta clase de narración; lo importante son las acciones que se repiten en estos cuentos. Con los microrrelatos de estos autores hemos comprobado cómo cambian los papeles; las funciones que tradicionalmente se atribuían a los diferentes roles no son tan estables como se creía.

Como hemos comprobando, tanto Luisa Valenzuela como Ana María Shua sienten una especial predilección hacia los cuentos infantiles y los rasgos folclóricos que los acompañan. Como ya hemos visto en el caso de Shua en el capítulo dedicado a las versiones del *Quijote*, y como veremos en próximos capítulos, las dos autoras argentinas dedican una importante parte de su producción microficcional a la creación

de textos que establecen relaciones intertextuales con otras obras literarias. En este caso seleccionan estos relatos para ofrecer una visión paralela en algunas ocasiones. El interés por ofrecer una imagen de la mujer real y adaptada a los tiempos se percibe en “Príncipe II” (Valenzuela, 2004) o en el último texto de *La sueñera* (Shua, 1999: 77).

Otro aspecto curioso es el giro del foco de atención hacia las figuras masculinas del cuento. Normalmente son los desencadenantes de la trama o los que provocan el desenlace de las historias cuyo personaje principal es la princesa. Estas escritoras, sin embargo, se preocupan por la personalidad de los príncipes y aunque siguen sin adjudicarles un nombre, muestran sus preocupaciones y rasgos definitorios. La imagen resultante no resulta nada positiva, o bien son príncipes que ponen todos los impedimentos posibles para casarse –con lo que las dudas sobre la razón de este motivo se disparan: en “Príncipe III” (Valenzuela, 2004) –, o están más interesados en otras actividades diferentes al matrimonio, –momento clave de muchos de los cuentos infantiles– como en “Cenicienta I” (Shua, 1992). Desorientados, descolocados ante una nueva realidad con una mujer que desempeña un nuevo papel, así son los príncipes que dibujan la mayoría de los microrrelatos expuestos en este apartado.

Pero no solo de revisiones de cuentos de príncipes y princesas se ha compuesto este apartado; los escritores también utilizan otro tipo de cuentos infantiles para ofrecer un final alternativo que muestra que la leyenda sigue viva (“El niño terco” en Shua, 2009), o buscar una nueva orientación profesional a los personajes tradicionales (“Recursos feéricos” en Valenzuela, 2008). Las leyes que planteaba Propp (2000) se someten a una fuerte revisión en estas versiones realizadas por los microrrelatistas para denunciar una visión de la mujer enquistada desde la narración de los primeros cuentos tradicionales hasta ahora. El cambio de papeles hace que muchos personajes no sepan

cómo comportarse sin su guión establecido, ya sean príncipes abrumados por las exigencias de sus compañeras o brujas que deben buscar un nuevo nicho de mercado. Los microrrelatistas consiguen hacer que el lector compare los contextos históricos y compruebe lo anacrónico de su mensaje hoy en día, con lo que estas versiones se ofrecen como una alternativa actualizada al lector.

También cabe señalar que detrás de esa visión crítica y paródica de los cuentos, se muestra cierta nostalgia hacia ellos o hacia la infancia que simbolizan, por eso encontramos microrrelatos de Ana María Shua como “El caballero vengativo” (2009) que cumple con los preceptos del cuento tradicional y que se podría incorporar a cualquier antología del cuento infantil.

2.4. Los libros de aventuras otra vez contados

Otro libro que ha atraído enormemente la atención de los microrrelatistas es el libro de Daniel Defoe, *Las aventuras de Robinson*. Este relato de aventuras, considerado como la primera novela inglesa, sigue generando versiones en los escritores actuales. La larga estancia en la isla, su relación con Viernes, la vuelta a la civilización, los pensamientos de Crusoe en la soledad, son algunos de los asuntos que ha retomado la microficción argentina.

Lagmanovich escribe “El ausente” en *La hormiga escritora* (2004). Este microrrelato quiere mostrar lo falso de la versión “oficial” que conocemos de esta novela; nos muestra la verdad más oscura de los acontecimientos. Según el narrador, Robinson nunca volvió a su casa, contradiciendo a la novela inglesa. El hallazgo de unas memorias permite corroborar los acontecimientos que desde el microrrelato se nos están contando. Robinson encuentra pisadas en la isla y decide buscar al humano que las ha dejado. En esta versión no se produce el acercamiento entre ambos personajes, ni hay

viso de fraternidad como ocurre en la novela, en la que Crusoe está seguro de que en caso de peligro, el salvaje daría la vida por él. Al final, no es Robinson el que vuelve a casa, sino el salvaje Viernes, “quien solo se llamaría así en la novela de Defoe” (Lagmanovich, 2004: 34). La verdad no ha sido desvelada, por lo menos hasta el momento, ya que los oficiales del barco pensaban que su salvajismo sería el propio de un hombre que ha pasado tanto tiempo en aquella isla.

La actualidad, con las nuevas propuestas de los canales de televisión, se refleja en el otro relato que Lagmanovich dedica a este tema. En “Robinson” se recuerda la historia del personaje, sus dificultades para sobrevivir y los avatares por los que pasó hasta establecerse y lograr sobrevivir en la isla. Se nos cuenta también el susto del encuentro con Viernes. Hasta aquí, todo parece recrear fielmente la historia que conocemos, pero interviene un grupo de individuos ajenos a la novela inglesa:

Los hombres que desembarcaron estaban llenos de sonrisas. Irónicamente, hicieron tierra en el mismo lugar donde se había producido su desastrosa llegada a la isla. De un par de saltos, Viernes se unió a los recién llegados, se ubicó detrás de una de las cámaras y comenzó a dar órdenes. Todos estuvieron de acuerdo en que nunca se presentaría en televisión un *reality show* que diera tal impresión de autenticidad. (Lagmanovich, 2004: 29-30)

La realidad, la angustia y el peligro que tuvo que vivir Robinson se convierte en material de primera para los creativos de los medios de comunicación, que encuentran en la isla el escenario perfecto para su producción. Lagmanovich refleja la degradación que los nuevos formatos televisivos llevan a cabo con historias que pertenecen al imaginario colectivo. Si antes se leía con fervor las aventuras de este náufrago, ahora nos limitamos a ver un simulacro de ellos a través de las pantallas.

En *Casa de geishas* de Shua encontramos un relato que hace referencia a este personaje: “Robison desafortunado”. El escritor, ante la tarea de crear algo nuevo, de encontrar la manera de decirlo, se siente un náufrago, un Robinson más que intenta

encontrar la manera de salvarse del desastre, literario en este caso, que no le ha dejado más que escritos sin importancia. En el microrrelato parece encontrarse la dicotomía del “ser que actúa” y del “ser que cuenta”; en cierto modo la división entre héroe y narrador:

Corro hacia la playa. Si las olas hubieran dejado sobre la arena un pequeño barril de pólvora, aunque estuviese mojada, una navaja, algunos clavos, incluso una colección de pipas o unas simples tablas de madera, yo podría utilizar esos objetos para construir una novela. Qué hacer en cambio con estos párrafos mojados, con estas metáforas cubiertas de lapas y mejillones, con estos restos de otro triste naufragio literario. (Shua, 1992: 200)

Se puede percibir cierta melancolía y frustración cuando lamenta su suerte, y le hubiera gustado encontrarse con otros materiales como barriles de pólvora, navajas, para así poder crear novela de éxito. Shua reflexiona aquí sobre cuáles son los intereses del mercado:¹⁰²

En el imaginario social de la década mencionada, las configuraciones literarias sufren intensas modificaciones que afectan los vínculos entre literatura y mercado. Estos aspectos se inscriben de manera refractaria en el texto de Shua, cuyas implicancias son visibles en el apetito por explorar el funcionamiento de los géneros literarios y de las representaciones identitarias, en una sociedad gobernada por la ley de la oferta y la demanda. (Siles, 2007: 241)

Shua mantiene el escenario de una novela de aventuras para los microrrelatos que hemos seleccionado de *Temporada de fantasmas*. En “El mapa del tesoro” convierte el contexto literario al que alude el título en una parodia con reflexión al final del personaje después de contemplar las consecuencias de su compra fraudulenta:

Dos pícaros le venden a un tonto el mapa de un tesoro. El tonto cava en el lugar indicado y no encuentra nada. Los pícaros apuestan el dinero y ganan una fortuna. La mujer del tonto lo abandona y se va con uno de los pícaros o quizás con los dos. (Shua, 2009: 729)

Critica la falta de respeto por parte de los coprotagonistas de esta historia: “El tonto se sienta a la puerta de su choza a lamentarse de la ruptura de los códigos

¹⁰² No será el único microrrelato donde critica el sistema donde se toman las decisiones editoriales, ya que como veremos en “4.2. La frontera entre realidad y ficción”, la autora argentina sigue denunciado la imposición de criterios económicos por encima de artísticos en la literatura.

tradicionales” (Shua, 2009: 729). La ironía se produce al pronunciarse estas palabras desde un microrrelato, que como estamos observando, se caracteriza, sobre todo los que utilizan otras obras como hipotexto por la falta de fidelidad de las leyes que exigían los géneros antiguamente.

Los otros textos que encontramos con este tema en la obra de Shua eligen como protagonista a uno de los mejores exponentes de las novelas de aventuras para dotarlo de matices a los que los lectores no están acostumbrados. “Tarzán” nos sorprende porque no encontramos el tipo de relato que asociamos con este hombre de aventuras sino que se produce una fusión con una obra muy alejada literariamente: *Hamlet*. Shua, en este pastiche,¹⁰³ puesto que se ha propuesto imitar de una forma lúdica el estilo filosófico y sobrio de la obra shakesperiana, ha conseguido despojarlo de sus acciones y comportamientos habituales y lo ha convertido en un ser reflexivo que encajaría en la obra shakesperiana:

Horrorizado, Tarzán sostiene en su mano temblorosa la calavera pelada de un primate. ¿Se trata de su amada mona Chita? Condenado al infinitivo, el rey de la selva se pregunta ¿ser tú Chita, mi buena amiga mona? ¿La compañera que alegrar mis largos días en esta selva contumaz? ¿Ser o no ser? (Shua, 2009: 727)

Shua vuelve a utilizar las posibilidades de los juegos con el lenguaje y el famoso monólogo del “ser o no ser” se convierte en este texto en una rudimentaria forma de comunicación basada en los infinitivos mediante la cual Tarzán muestra su preocupación por Chita, su Ofelia particular.

En “Tarzán II” continuamos con este protagonista reconvertido y alejado del mundo de la acción y los peligros. El escenario cambia y si antes asistíamos a la fusión con una de las obras capitales de la literatura anglosajona, en este momento el héroe

¹⁰³ Recordamos la definición de Genette para el que pastiche es “una imitación estilística con función crítica [...] o ridiculizadora [...], pero que normalmente queda implícita y es el lector quien debe inferirla a partir del aspecto caricaturesco de la imitación” (Genette, 1989: 31).

comparte protagonismo con un personaje histórico, San Francisco de Asís, conocido por su amor a los animales. Tarzán se encuentra sorprendido ante el amor desproporcionado que el santo muestra hacia los animales, con actitudes que le parecen excesivas:

Ecologista precursor a su manera, Tarzán ha sido siempre un gran defensor de los animales. Pero aún así le parece excesivo el estilo de ese hombre blanco, que se llama Francisco, que viene de Italia, de la ciudad de Asís, y que insiste en llamarlos Hermano Tantor, Hermana Chita. (Shua, 2009: 728)

De nuevo, un género que se caracteriza por obras que no son especialmente breves, –ya que en ellas suelen abundar las descripciones y las narraciones de peripecias que protagonizan los personajes–, es elegido para ser reducido a unas cuantas líneas. El requisito que exige esta elipsis, es por supuesto, la utilización de historias conocidas por el lector. Los escritores de microrrelatos aprovechan el componente lúdico de la mayoría de los episodios de los libros de aventuras para plantear situaciones donde el humor se convierte en el principal ingrediente (“Tarzán” en Shua, 2009). Aunque otros, como Lagmanovich (2004), aprovecha para denunciar la falsedad y la artificialidad de las pocas aventuras que tenemos al alcance hoy en día: versiones televisivas prefabricadas que distan mucho del placer que proporcionaba la lectura del original.

2.5. La influencia de Kafka

Curiosamente, David Lagmanovich elige al escritor checo para ejemplificar su visión crítica sobre los microrrelatos en el primer capítulo de su libro *El microrrelato. Teoría e historia* (2006a). El teórico argentino recuerda que desde mediados del siglo XX surgieron textos breves entre los que era frecuente encontrar reescrituras de historias antiguas o mitos. Elige el texto “Prometeo” de Kafka para enumerar las características que tiene en común con muchos de los relatos que se escriben en la actualidad, y que, además, son aquellos que eligen los escritores para ofrecer una nueva

versión. Kafka no solo influye por su actitud hacia la literatura de los antecesores y por su concisión en el lenguaje sino que su sombra estará presente entre los escritores de este género actual: “El ejemplo de Kafka influye de manera importante en la construcción de los microrrelatos en nuestra lengua, especialmente en los países latinoamericanos” (Lagmanovich, 2006a: 12). Observaremos cómo los escritores de los países incluidos en nuestro estudio también sienten esa atracción no solo por el estilo literario de Kafka:

Algo muy parecido ocurre con la construcción de los personajes. Si bien es cierto que la hiperbrevedad de los microrrelatos impide una detallada caracterización psicológica y física de los mismos, ello también sucede en muchos cuentos, sobre todo en el siglo XX, una vez liberados del lastre del realismo y del naturalismo decimonónico (un buen ejemplo son los textos de Kafka y la narrativa expresionista y vanguardista). Y no se trata simplemente de un recurso formal, sino que también tiene un efecto temático: presentar personajes anónimos, desprovistos de individualidad, es una manera de intensificar la visión moderna y posmoderna del ser humano como ente alienado, fragmentado. (Roas en Andrés-Suárez, 2008: 53)

También lo enfrentarán y utilizarán como hipotexto el particular universo que creó en sus obras.

Entre los microrrelatos que reunió Marco Denevi en *Falsificaciones* se encuentra “El hado de papel”, donde se hace referencia a la lucha contra el sistema burocrático, como hizo Kafka en *El proceso*.¹⁰⁴ Aquí el protagonista es el propio Kafka, quien al igual que su personaje K, intenta llevar a cabo unos trámites que en ningún momento se especifican. Superado por la tarea, decide abandonar, pero la paradoja se produce cuando el proceso para dimitir es todavía más complicado, por lo que se encuentra inmerso en un círculo del que parece imposible salir:

¡Terrible zozobra la del señor Kafka! Los trámites son tan largos y complicados, intervienen tantos amanuenses, él debe deambular por tantas oficinas, le exigen tantos requisitos, certificaciones y avales, tuvo que llenar de puño y letra tantas solicitudes [...]. De modo que renuncia. Pero el trámite de la renuncia es tan complicado como el

¹⁰⁴ Bioy reconoce la influencia de este escritor en la literatura contemporánea: “Creo que ha influido en todos los escritores; quiero decir, creo que todos de algún modo, lo reconozcamos o no, somos discípulos de Kafka ahora” (Braceli, 1997: 77).

anterior y el señor Kafka, o K., como lo llaman para abreviar, debe recomenzarlo todo de nuevo [...]. (Denevi, 2005: 93)

El hado es, según el *DRAE*, esa “fuerza desconocida que, según algunos, obra irresistiblemente sobre los dioses, los hombres y los sucesos”. Los formularios de quejas, reclamaciones, peticiones parecen cumplir esta función en la sociedad, con una lógica que no comparten todos.

En *La sueñera*, de Shua, nos encontramos con variaciones de un episodio de la vida cotidiana de Kafka y que se recoge de forma original en el epígrafe que encabeza el libro.¹⁰⁵ Max Brod cuenta una anécdota de Kafka que ocurrió en su propia casa:

Una tarde en que [Kafka] vino a verme (aún vivía yo con mis padres), y al entrar despertó a mi padre, que dormía en el sofá, en vez de disculparse dijo de una manera infinitamente suave, levantando los brazos en un gesto de apaciguamiento mientras atravesaba la habitación de puntillas: “Por favor, considéreme usted un sueño”. (en Shua, 1999: 7)

A partir de esta circunstancia, Shua escribe cuatro microrrelatos, en los que el narrador se coloca en la mente del padre de Brod y se muestra la ambigüedad propia de este estado de ensoñación, tan alejada de la aparente certeza de la vigilia. Desde esta perspectiva, se recrean cuáles pueden ser los pensamientos del padre al ver pasar a Kafka. La realidad y los sueños se mezclan. El “soñador” experimenta varias fases; en un primer momento está tan seguro de que el otro es un mero sueño que no hace falta que nadie se lo confirme: “Considéreme usted un sueño, dice el señor K. con voz infinitamente suave para no despertarme, mientras corre en puntas de pie por mi habitación. El muy ingenuo pretende hacerme creer que no lo es” (Shua, 1999: 32).

¹⁰⁵ Siles señala la importancia del título para comprender la composición y las sensaciones que quieren despertar estos relatos en el lector. El sueño y la pesadilla son elementos que también aparecen en la obra del escritor checo: “*La sueñera* postula una poética del sueño que impregna la realidad reconocible y la transforma, de modo imperceptible, en un mundo onírico o de pesadilla, al descubrir para el lector situaciones que conjugan tanto el horror como el humor absurdo. El texto evidencia una doble filiación (kafkiana y borgeana). La primera se manifiesta en el epígrafe tomado de la obra de Max Brod y en referencias explícitas en el cuerpo textual. La segunda, en la concepción poética del libro ligada a la idea, tan reiterada por Borges, de que existimos en la medida en que somos soñados por alguien” (Siles, 2007: 221).

En el último de ellos, la certeza se ha debilitado y hace que el soñador dude de su propia condición: “Considéreme usted un sueño, dice el señor K. para disimular, mientras corre en puntas de pie por mi habitación. Pero si usted es un sueño, señor K., ¿qué queda para mí?” (Shua, 1999: 33).

El hecho de que esta serie comience con una estructura paralela ayuda a conformar este clima hipnótico y en ocasiones repetitivo de los sueños, y a diluir las fronteras entre un mundo y otro.

Carlos Vitale (1953-) ha publicado, entre otros libros, *Unidad de lugar* (2004) y *Descortesía del suicida* (2008). Asimismo ha traducido numerosos libros de poetas italianos y catalanes. Desde 1981 reside en España. El autor argentino se sirve de la popularidad de la obra del escritor checo para en solo tres líneas ofrecer un texto alternativo sin necesidad de mayores explicaciones. Utiliza la misma estructura que el original: “Al despertar Gregorio Samsa una mañana [...]” (Vitale, 2008: 93). La diferencia es que aquí el protagonista sí que había elegido la transformación: “Al despertar Gregorio Samsa una mañana, tras un sueño tranquilo, comprendió que había sido víctima de un engaño: no se había transformado en una libélula” (2008: 93). Lo que falla es la elección del insecto.

Como se había advertido desde la crítica (Lagmanovich, 2006a), la figura de Kafka es esencial para los escritores de microficción en el continente americano, no solo por el estilo conciso que desarrolló en su obra, sino por los temas tratados y la difusión que han alcanzado, con lo que se facilita la tarea a la hora de crear un texto con las mínimas explicaciones del texto anterior (“La metamorfosis apócrifa” en Vitale, 2008). Queremos remarcar esta observación de Lagmanovich que comentábamos en el

comienzo del apartado, ya que la figura del escritor praguense volverá a aparecer con más fuerza todavía, entre los textos de jóvenes escritores cubanos.

3. Maestros hispanoamericanos

Algunos textos o autores hispanoamericanos se han convertido ya en referente para la escritura de microficción y los autores deciden encumbrarlos a la categoría de “clásicos” en un género donde hemos comprobado la predilección por intentar cambiar la visión de todo aquello apreciado como canónico. En cambio, si dicha consideración proviene del propio mundo de los microrrelatistas, la intención con la que se enfrentan a esos textos o autores será diferente y la parodia o pastiche que anteriormente hemos visto, en transformará en muchos casos en homenaje.

Entre los autores argentinos se advierte un interés lúdico por continuar las interpretaciones del texto más conocido de Augusto Monterroso. Lo paradójico de uno de los textos más breves de la literatura reside en la cantidad de páginas que los críticos han dedicado a su análisis. Los escritores también se unen a esta letanía de versiones y añaden una más, con el considerable esfuerzo que requiere no solo no compartir una misma visión con un compañero, sino sorprender a un lector o a la crítica, a veces saturados de tanto texto con un mismo referente.

El otro maestro que hemos incorporado por las constantes alusiones a su obra es Borges. No es necesario añadir que la influencia no solo se produce a través de una intertextualidad directa, como podrá apreciarse aquí con las creaciones de microrrelatos con referencias a obras borgeanas, sino que también sobrevuela en muchos de los microrrelatos y se materializa en el uso de recursos identificados con el estilo de Borges.

3.1. Las versiones de “El dinosaurio”

Cerraremos este capítulo con un texto que hace referencia al microrrelato por excelencia, el que se ha convertido en paradigma de este género; estamos refiriéndonos a “El dinosaurio” de Augusto Monterroso. La fama de este microrrelato no se detiene en las fronteras del español: otros autores reconocen el acierto de esta composición. Un ejemplo, Italo Calvino: "Quisiera preparar una colección de cuentos de una sola frase, o de una sola línea, si fuera posible. Pero hasta ahora no encontré ninguno que supere el del escritor guatemalteco Augusto Monterroso" (Boccanera, 2004). Existen, además, antologías que recogen las variaciones que ha sufrido este pequeño relato a manos de múltiples escritores. En el prólogo para *El dinosaurio anotado*, Lauro Zavala (2002) recoge algunos de los homenajes que se han realizado.

Este fenómeno parece no ser nuevo en el género de la microficción, ya que como señala el crítico argentino Guillermo Siles, desde los comienzos han existido “constelaciones” en torno a determinadas figuras que han servido de inspiración para los microrrelatistas:

La importancia de “A Circe”, erigido en prototipo queda expuesta en múltiples variaciones que lo emplean como intertexto y confluyen en lo que es posible denominar la *constelación de la sirena*. La figura de la constelación une los polos de composiciones más recientes como “Circe”, de Agustí Bartra, “Aviso” de Salvador Elizondo, “Dicen”, de Felipe Garrido, “La sirena”, de Marcial Fernández, “Las sirenas” de José de la Colina, “Fábula de Circe”, de Hugo Hiriart y la conocida versión de Monterroso (“La Sirena inconforme”). Por otra parte, nos parece insoslayable mencionar la relación con “El silencio de las sirenas” de Kafka, escrito en 1924 e incluido por Borges y Bioy Casares en *Cuentos breves y extraordinarios* (1953). (Siles, 2007: 82)

En la actualidad, y como el propio Siles (2007: 82) señala, la constelación que mantiene unidos a los escritores con un referente en común es la “del dinosaurio”. Diversos autores de diferentes países han utilizado como personaje principal a este ser, pero todos con matices y desenlaces diferentes, como veremos a continuación.

Luisa Valenzuela incluye en uno de sus últimos trabajos, *Juego de villanos*, un pequeño apartado-homenaje al autor del famoso microrrelato llamado “Serie Tito”.

Aparecen tres versiones de este texto; la primera podría incluirse en el género de la ciencia-ficción, ya que se alude a una máquina del tiempo que el propio dinosaurio utiliza para llegar a un curioso encuentro: “Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí. ¡Pobre, qué mala suerte! Una vez más la máquina del tiempo había fallado y tendría que volver a postergar su cita con Spielberg” (Valenzuela, 2008: 110). El segundo adquiere un tono más gramatical y hace alusión a uno de los componentes tipográficos del texto y cuya posición también ha dado lugar a interpretaciones. En esta ocasión, ella es el sujeto de la acción del relato: “Cuando la coma del célebre microrrelato despertó, el dinosaurio todavía estaba allí. Temeraria, a pesar de eso la coma avanzó hacia la ansiada libertad pero a los pocos pasos dio de bruces con una barrera infranqueable: el punto final” (Valenzuela, 2008: 110). Y la última versión consigue reducir y hacer más ambigua la versión original: “Cuando despertó allí no estaba” (2008: 110).

Raúl Brasca en *Todo tiempo futuro fue peor* dedica un pequeño bloque de tres microrrelatos cuyo nexo es la referencia a dos obras con una importante resonancia entre los escritores de este género: “El dinosaurio” y “El sueño de la mariposa” de Chuang Tzu. Su popularidad ha crecido enormemente entre el público, ya que estos textos aparecieron en ambientes minoritarios como el de los lectores del primer libro de Monterroso: *Obras completas (y otros cuentos)* y la *Antología de la literatura fantástica* donde Borges, Bioy y Ocampo lo difundieron: “Chuang Tzu soñó que era una mariposa. Al despertar ignoraba si era Tzu que había soñado que era una mariposa o si era una mariposa y estaba soñando que era Tzu” (Borges, Bioy Casares y Ocampo, 2006: 148).

La obsesión de algunos autores de microrrelatos por ellos, unida al rápido crecimiento del género, ha hecho que se hayan dado a conocer entre lectores y nuevos

escritores, que han devuelto el placer que les provocaron buscando nuevas versiones cada vez más rebuscadas con las que se sigue extendiendo todavía más su fama.¹⁰⁶

Con “Los dinosaurios, el dinosaurio”,¹⁰⁷ Brasca consigue aludir desde el título a la cantidad de versiones que se han hecho sobre este microrrelato y las contrapone con el original, que sigue sobresaliendo frente a los demás. Según este microrrelato a todos, cuando soñamos, se nos adjudica un dinosaurio que nos espera para aparecer y así lograr la existencia, pero los tiempos y la paciencia entre unos y otros pocas veces se coordinan para ajustar el momento del encuentro. La única vez que ocurrió fue con Monterroso, de ahí su pervivencia y su lugar preeminente entre todos los que han tratado de emularlo más tarde: “Lo admirable del cuento de Monterroso consiste en presentar el único caso en que el tiempo del soñador coincidió con la paciencia de su dinosaurio y la impaciencia de un considerable número de lectores” (Brasca, 2007: 201). A la excelencia literaria hay que sumarle el factor pragmático: su nacimiento coincidió con las necesidades de los lectores cuyo tiempo para la lectura es limitado y encontraron en estos textos la combinación perfecta.

“Contrariedad” se convierte en un ejercicio estilístico barroco –o neobarroco si recordamos nuestro planteamiento inicial– donde Brasca, no satisfecho con la reelaboración que acaba de hacer sobre el cuento del dinosaurio, lo fusiona con el de Chuang Tzu y crea un texto en el que se produce una continua mutación de la historia y

¹⁰⁶ Francisca Nogueroles repasa la influencia de la obra borgeana en la literatura latinoamericana durante los últimos veinticinco años, entre los que se encuentra este texto “El sueño de la mariposa”, incluido en la antología publicada con Bioy y Ocampo y que influyó en otras obras de corta extensión: “La impronta marcada por Borges procede en ocasiones de los textos que editó en colaboración. Así el micro-relato “El sueño de la mariposa”, aparecido en la *Antología de literatura fantástica* que preparó junto con Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, se convirtió en modelo de cualquier reflexión metaficcional posterior en la literatura hispanoamericana. Sus huellas pueden rastrearse en “La historia según Pao Cheng” de Salvador Elizondo, en “La cucaracha soñadora” de Augusto Monterroso, en “El cocodrilo” de Álvaro Menén Desleal y en otros textos de René Leiva, Francisco Nájera o Enrique Anderson Imbert” (Nogueroles, 2011: 116).

¹⁰⁷ Recuerda a la colección de cuentos de Julio Cortázar (1994a): *Todos los fuegos, el fuego*.

los protagonistas. Sigue la técnica del cuento oriental, y a la confusión provocada por el aspecto onírico se le añade la capa literaria y la mezcla de ficción y realidad:

Hace unas horas era una mariposa que revoloteaba sobre la cabeza de un chino dormido. Después me desperté y fui un dinosaurio. ¿Soy un dinosaurio que recuerda haber soñado que era una mariposa sobrevolando a un chino o una mariposa que sueña ahora que es el dinosaurio que lo mira dormir? (Brasca, 2007: 203)

Al final se llega de nuevo a una reelaboración del cuento del dinosaurio con una queja: “Chuang Tzu, el durmiente de este dilema, despierta y constata molesto que el dinosaurio todavía está allí. Intuye las incansables multitudes que repetirán esta pueril solución del bello enigma y lamenta amargamente su inoportuno despertar” (Brasca, 2007: 203).

Hay una evidente crítica hacia la elección masiva de este motivo literario para la escritura. El efecto final que consiguió Monterroso ha tratado de ser imitado buscando cada vez un resultado más extraordinario que impactara por su imaginación, novedad, alejamiento del original... Pero muy pocos son los que consiguen aportar calidad en las réplicas, aunque se ha conseguido que tanto la mariposa como el dinosaurio tengan una larga vida a pesar de la brevedad de sus originales.

En el último de los microrrelatos de este autor comentaremos una alusión implícita al dinosaurio –aunque puede adivinarse fácilmente–, a pesar de que sigue manteniendo la referencia al autor oriental y la importancia del sueño en la literatura. “Soñadoras” ofrece un inventario de autores que han utilizado el sueño como elemento fundamental de sus obras o como una manera de entender el arte literario:

–Yo, cuando sueño, sé que estoy soñando.
–¿Cómo que sabés?
–Porque si me despierto, vos desaparecés.
–Yo podría despertarme antes.
–Y con eso qué.
–Preguntale a Chuang Tzu, a Wu Ch’eng-en, a Liehtse, a Tsao Hsueh Kin, a Maimónides, a Sinesios de Cirene, a Pascal, a Coleridge, a Papini, a Borges, a Piñera, a Menén Desleal, a Valadés, a Di Benedetto, a Anderson Imbert, a Urlihrt, a Fayad, a Shua... Y siguen las firmas. (Brasca, 2007: 205)

Algunos de los autores mencionados son cultivadores de este género y han aparecido o lo harán a lo largo de nuestro trabajo, pero los examinaremos con más cuidado en el capítulo que dedicaremos a los textos que reflexionan sobre la quiebra de la frontera que separa realidad y ficción.

Ana María Shua, en su último libro, *Fenónemos de circo*, se atreve en “El tamaño importa” a reconstruir el pasado del dinosaurio, de un tamaño tan compacto como la mayoría de las obras en las que se incluye y ligado desde el comienzo al continente hispanoamericano: “En 1832 llegó a México, con un circo, el primer elefante que pisó tierras aztecas. [...] El circo tenía también un pequeño dinosaurio, no más grande que una iguana, pero no llamaba la atención más que por su habilidad para bailar habaneras” (Shua, 2011: 121). La muerte de aquel ser hubiera quedado en el olvido sin la intervención del escritor que lo llevó a la fama: “y nada sabríamos de él si no lo hubiera soñado Monterroso” (Shua, 2011: 121).

Eduardo Berti (1964-) se inició en el mundo literario con la publicación en 1994 de su primera colección de cuentos, *Los pájaros*, que fue considerado como uno de los mejores libros del año por la crítica de su país. La literatura ha formado parte de su temática como lo demuestra el libro de microrrelatos que comentaremos, *La vida imposible* (2002a) o la novela *Todos los Funes* (2004).

En *La vida imposible* le dedica un homenaje con “Otro dinosaurio”: “Cuando el dinosaurio despertó, los dioses todavía estaban allí, inventando a la carrera el resto del mundo” (Berti, 2002a: 125). El protagonista del sueño cambia, y aquí es el dinosaurio, el objeto paciente del cuento de Monterroso, el que descubre otro panorama cuando se despierta. Berti hace que el dinosaurio comparta espacio con los dioses, otorgándole un matiz casi mitológico a esta criatura desaparecida.

Hemos observado en estos capítulos cómo los microrrelatos incorporan múltiples obras de la literatura universal entre sus breves líneas, y cómo aluden sin ningún complejo a escritores, personajes que ya forman parte de la historia literaria. Pero el microrrelato es un género vivo, rápido y sabe adaptarse rápidamente a las novedades, por eso también incorpora creaciones más recientes, como la de Monterroso. También hemos comprobado la conciencia que el microrrelato tiene de sí mismo como un nuevo género con características diferentes al resto. El asentamiento al que ha llegado en el sistema literario es tal que los escritores homenajean o le dedican sus propias creaciones al texto que podemos considerar como fundacional de esta tradición.

3.2. Borges

Una figura que sobrevuela constantemente el género de la microficción es la de Jorge Luis Borges. No solo porque él mismo escribió en una época clave para el asentamiento del género, sino porque su influencia persiste entre aquellos que escriben en la actualidad. Los autores de microficción hacen suyas algunas de las innovaciones o rasgos característicos de la obra borgeana y los asumen sin aparente esfuerzo, ya que si analizamos el estilo de muchos de sus textos se le puede considerar como un precursor de esta nueva forma de escribir. Algunos así lo creen y se inspiran en sus obras para hacerle un homenaje y para demostrar que Borges encaja en este género donde la literatura, como estamos viendo, es materia fundamental para la creación.

En el apartado “Literarias” de *Botánica del caos*, Ana María Shua (2009) elabora un microrrelato en el que se reflexiona sobre la obra artística con el hipotexto del cuento de *Ficciones*, “El milagro secreto” (Borges, 2005a). En “La obra literaria” aparece un personaje paralelo a Jaromir Hladik, aquel que en el cuento de Borges pidió como último deseo que su vida se prolongara para acabar su obra:

Un año entero había solicitado de Dios para terminar su labor: un año le otorgaba su omnipotencia. Dios operaba para él un milagro secreto: lo mataría el plomo alemán, en la hora determinada, pero en su mente un año transcurría entre la orden y la ejecución de la orden. De la perplejidad pasó al estupor, del estupor a la resignación, de la resignación a la súbita gratitud. (Borges, 2005a: 549)

La imagen de Shua es más inquietante porque el parlamento del narrador muestra que el momento de la eternidad le llegó más tarde que al anterior, cuando ya ha fallecido: “Está muerto y sabe que sus hijos nunca se lo van a perdonar pero no le importa. Con un trapo eternamente atado sobre la frente para esconder la herida (oscura, repugnante), se esfuerza en perfeccionar su obra literaria” (Shua, 2009: 630).

El personaje del microrrelato remite a su paralelo en el cuento de Borges, un personaje emula a otro, ambos en el campo de la ficción, con lo que se convierte en un homenaje al escritor de *Ficciones*. Pero a pesar del don que le fue concedido, la eternidad, o precisamente por eso, el narrador recuerda las diferencias entre uno y otro: mientras que el personaje de Borges solicitó un tiempo limitado el de Shua es infinito. El personaje no valora el lado negativo de su estado ni tampoco que el tiempo no es el único elemento para conseguir la excelencia. El final se vuelve patético al despojarse de todo misticismo con las súplicas del narrador que parece intervenir en la escena dantesca: “Está muerto y alaba las ventajas de la eternidad, pero sin talento la eternidad no basta, no progresa, Señor, no progresa, su paraíso es nuestro infierno, Señor, devuélvelo a la vida” (Shua, 2009: 630). Se produce la final paradoja: para poder morir, tiene que volver a la vida; la eternidad no le basta para emular al personaje literario que conocía y en el que se inspira para pedir su último deseo.

Shua continúa con el libro de *Ficciones* como inspiración para sus relatos, pero en “El jardín de los senderos” (2009) –cuya influencia es obviamente “El jardín de los senderos que se bifurcan” (Borges, 2005a)–, la autora relativiza la enseñanza y las cuestiones filosóficas que rodean a la encrucijada del protagonista del cuento borgeano,

donde la novela laberinto de Ts'Ui Pên se bifurca en el tiempo y el protagonista vive realidades diferentes en distintos tiempos. La resolución y el trasfondo del texto de Shua son mucho más sencillos; aboga por permanecer entera y atreverse a elegir y perderse como una forma de ser feliz: “Si nunca me extravié en el jardín de los senderos que se bifurcan es porque fui fiel al antiguo proverbio que exige: en la encrucijada, divídete. Sin embargo, a veces me pregunto, la felicidad, ¿no es elegir y perderse?” (Shua, 2009: 636).

Carlos Vitale también incorpora la figura de este escritor a sus microrrelatos de diferente manera. En “Borges y yo” escribe un microrrelato basándose en una anécdota personal:

La primera vez que vi a Jorge Luis Borges fue en el año 1971, en Buenos Aires. Se trataba de un homenaje a Dostoievski en el ciento cincuenta aniversario de su nacimiento. Estaban, entre otros, la escritora Marta Lynch y el embajador de la Unión Soviética. Cuando le tocó su turno, Borges empezó diciendo que a él no le interesaba Dostoievski sino Dante, de modo que hablaría de Dante. Para horror del embajador y regocijo del auditorio. (Vitale, 2008: 44)

En este microrrelato el título del hipotexto cobra un sentido diferente al original, ya que aquí se está hablando en primera persona de un encuentro con el célebre autor y desaparece la paradoja que acompañaba el texto del mismo título de *El hacedor*, donde se mostraba la complicada relación que se establecía entre la persona y el personaje bajo el apellido Borges.

En “Un héroe de nuestro tiempo” las alusiones se encuentran más difuminadas y no son hacia la persona de Borges, sino hacia sus obras. Hemos localizado ciertas similitudes que nos llevan a pensar que Vitale ha utilizado aquí como inspiración dos cuentos borgeanos: “Funes el memorioso”, de *Ficciones* (2005a), y “El idioma analítico de John Wilkins”, de *Otras inquisiciones* (2005b). En el microrrelato aparece un personaje que no puede parar de pensar buenas ideas; recuerda al Funes borgeano, que

no deja de recordar y almacenar todo lo que ve.¹⁰⁸ Se trata de casos en los que se llevan al extremo características corrientes entre los humanos. En ambos, esta habilidad suscita diferentes opiniones, y mientras para unos es muestra de “un talento desmesurado”, para otros es “sencillamente un estúpido” (Vitale, 2008: 84). También comparten los dos personajes una cierta desubicación en la realidad, ya que si la prodigiosa memoria hace vivir a uno en un plano alejado del mundo, la continua producción de ideas tampoco parece facilitar la integración del otro. Como señala Vitale en el título,¹⁰⁹ se trata de un personaje de nuestro tiempo, donde las ideas pueden ser valiosas pero van demasiado rápidas y no hay tiempo para modelar un discurso completo, por lo que se trata de un “maestro del balbuceo y la desintegración” (Vitale, 2008: 84).

Las similitudes de este microrrelato con el segundo cuento borgeano vienen por la predisposición de los discípulos de ambos protagonistas; los alumnos que sí logran entender a sus maestros se dedican a clasificar y abarcar esa información perteneciente a otro nivel:

Su trabajo, atesorado en miles de fichas inéditas en el Archivo Nacional de Armenia, en Ereván, estaba constituido por innumerables apuntes dispersos y fue recopilado, descifrado e interpretado por uno de sus discípulos favoritos en su tesis *¿Una mente fragmentaria o un fragmento de mente? En la que procuraba rebatir el parecer general de su doctrina era caótica y, por supuesto, inconsistente.* (Vitale, 2008: 84)

FIN

Hemos visto aquí los casos de intertextualidad que se establecen en nuestro corpus, pero la influencia de Borges es mucho más extensa y será constante entre los microrrelatos que hoy en día se están escribiendo.

¹⁰⁸ Víctor Gustavo Zonana (2006) realiza un interesante repaso a las versiones que se han hecho de este relato en su artículo sobre la influencia de la literatura clásica en el cuento de Funes.

¹⁰⁹ De nuevo uno de los componentes paratextuales, en este caso el título, establece también relaciones con una obra anterior, concretamente con *El héroe de nuestro tiempo* del escritor ruso Mijail Lérmontov (2009) publicada en 1839.

4. La literatura como tema artístico

En este apartado del trabajo nos detenemos a analizar los microrrelatos metaficcionales que hacen referencia al mundo literario en todas sus vertientes: el escritor, las reacciones del lector, el trabajo del editor y la imagen que los autores tienen de él, el mercado editorial... Si todo el trabajo se fundamenta en la búsqueda de elementos ficcionales que nos aporten datos sobre cómo conciben los escritores el sistema literario, este es un punto fundamental y diferente a lo que antes hemos visto. En los capítulos previos hemos rastreado las referencias a obras de la historia literaria, pero ahora nos vamos a centrar en elementos que pertenecen al escritor y al mundo narrativo.

Nuestro análisis pasará de centrarse en las relaciones intertextuales que establecen los microrrelatos con obras anteriores a hacerlo en aspectos metatextuales. Nos apoyaremos por lo tanto en otro tipo de base teórica cuyos autores como Waugh (1984), Hutcheon (1985)... que han reflexionado sobre este fenómeno de la metatextualidad, tan frecuente en la literatura actual. Quizá, podríamos considerar estos microrrelatos como las manifestaciones de la “intrahistoria” literaria en términos unamunianos. Los hechos que aquí se cuentan no aparecen en las historias literarias que los críticos elaboran, sino que solo llegan a vivirse entre círculos experimentados y reducidos. Por esta razón, los microrrelatos que vamos a ver se convierten en ventanas que nos permiten tener un acceso directo al mundo más íntimo de la creación y a los pensamientos de los autores que normalmente no llegan por las vías académicas.

4.1. El momento de la escritura

Una de las mayores preocupaciones entre los escritores es la búsqueda de inspiración; no resulta fácil hallar el momento para el “encuentro con las musas” y aumenta la angustia por conseguir la originalidad. En estos casos, cualquier recurso es válido si con él se obtiene un resultado que satisfaga al autor. Uno de los ejemplos más descabellados lo encontramos en un microrrelato de Rodolfo Modern (1922-) que se encuentra en *El libro del señor Wu* (1980). La labor de este creador es fecunda y comprende los principales géneros: narrativa breve (*Sostenido por bemoles*, 1977, *El libro del señor W*, 1981, *El día que murió nadie*, 1986, *Fin de temporada*, 1990, *La señora Hellgaarth sale de paseo*, 1991 y *El hombre de confianz*, 1995; teatro (*Penélope aguarda*, 1972 y *Teatro completo: Ligeramente infernal, Trompetas para el inocente, El linaje*, 1993 y poesía (*Distanciado cielo*, 1963, *Levántate y canta*, 1968 *Así, de esta manera*, 1974, *Existencia común*, 1989, *Asedio del Ángel*, 1990, *Telón de fondo*, 1992 y *Tiempo de espera*, 1995...). Comentamos a continuación el texto “De la falta de inspiración”¹¹⁰:

El ansia de originalidad abrasaba la imaginación de la laboriosa y fecunda novelista Li-na-chui. Cada nueva obra era precedida por búsquedas que implicaban torturas casi intolerables. Y cuando la crítica aclamó la originalidad suprema de su novela “Cuentas y cuentos”, Li-na-chui confesó que efectivamente era así porque la había escrito con los pies. (Modern, 1980: 84)

La búsqueda de la singularidad lleva a los escritores por caminos insospechados; uno de ellos, como queda reflejado en el texto, es el de la tortura, en la que escritores como Li-na-chui creen encontrar una nueva vía que les ofrecerá la clave de su próxima obra. En este caso, ante las alabanzas por parte de los críticos, confiesa que la originalidad de su obra se debe a que ha sido escrita con otros miembros diferentes a los

¹¹⁰ Recordemos este texto cuando leamos en el apartado dedicado a la microficción cubana un ejemplo de Rolando Sánchez Mejías (2001), “Posiciones radicales”, similar en su planteamiento.

habituales: los pies (en otro contexto esta expresión hubiera significado que su obra carece de valor). Se lleva al absurdo la búsqueda de nuevas formas de escritura, de recursos que sorprendan. Lo más inquietante es que la autora está convencida de que su logro no proviene del esfuerzo y de la superación, sino de la nueva fórmula empleada para la creación de esta obra.

Denevi, en *Parque de diversiones*, con “El escriba feliz” expone las complejas y oscuras relaciones entre un escriba o corrector, y un poeta. El objetivo de este escriba es lograr que el poeta al que ha acogido en su casa logre la fama y el éxito. Su trabajo transcurre en la oscuridad, no lo conoce nadie, pero la labor que realiza es fundamental para la trayectoria del escritor. A modo de venganza, el escriba se imagina qué pasaría si algún día no realizara las correcciones en los escritos:

Y ese dedo errático con el que en vano tratará de señalar mis errores, esos balbuceos de su voz, esa angustia o esa cólera con que me amonestará: –No importa, pero la próxima vez tenga más cuidado–, me proporcionarán la única felicidad que podemos paladear los hombres de mi profesión. (Denevi, 1970a: 84)

El escriba, ese hombre sin talento, se presenta como un parásito que se alimenta del arte de otro. Él mismo lo alojó en su casa y lo mantuvo hasta que llegó a triunfar en la literatura; ahora se siente un hombre poderoso que maneja los hilos de este poeta que no conoce las reglas gramaticales: un trabajo sin su corrección y la reputación del escritor correría peligro. Se nos presenta el oficio como un escenario donde la lucha de vanidades es perpetua, y los que ocupan un lugar más bajo en esta estructura, se pueden aprovechar de cualquier fallo para desenmascarar al artista para el que trabajan.

En las primeras páginas de *La hormiga escritora*, de Lagmanovich, podemos encontrar una serie de microrrelatos que giran en torno al ejercicio literario, y con una misma protagonista: una hormiga que escribe. El primero de ellos, que da el título al libro, plantea el problema de qué tipo de literatura puede llevar a cabo algo tan

minúsculo como una hormiga: “Si una hormiga resultara escritora, ¿qué podría escribir sino minificción?” (Lagmanovich, 2004: 13).

Ya han quedado definidas las bases para esta colección de microrrelatos. Todos ellos están protagonizados por esta hormiga que tomamos por escritora, y que encuentra la minificción como el género más adecuado para ella.¹¹¹ Esta minicolección está formada por seis microrrelatos más, en los que se cuenta los distintos avatares que padece esta escritora por causa de su tamaño y de las características de su naturaleza. Las aventuras de esta hormiga pueden llegar a identificarse con el proceso al que en la actualidad se somete a los escritores. En “Problemas de la hormiga escritora” se nos informa de las dificultades que tiene por las costumbres de su raza: al tratarse de animales gregarios no logra encontrar un lugar para escribir. Decide, al final, dejar la inspiración y escribir sobre la parte más privada de los escritores. El narrador acaba de una forma irónica: “Creyó ser original, pero no reparó en que eso era lo que siempre habían hecho sus colegas humanos” (Lagmanovich, 2004: 14). Es cierto que hoy en día hay un auge de este tipo de literatura autobiográfica. Los autores escriben diarios en los que dan cuenta de su trayectoria vital y literaria; la autoficción, género en el que la verdadera biografía se mezcla con rasgos ficcionales, también está en boga. Otro microrrelato se refiere a la idea que tienen algunos escritores, sobre todo en los comienzos, de que un viaje servirá como inspiración. En “Viajes de la hormiga escritora”, este recurso no tiene éxito, ya que el editor le recrimina su visión “demasiado a ras de tierra” (Lagmanovich, 2004: 15). Otro de los fenómenos de los que un escritor no se puede deslindar hoy en día es el de la publicidad y los medios de comunicación. Nuestra protagonista acude a un programa de televisión. Cuando llega allí se encuentra rodeada de peculiares personajes como sacerdotes con hijos,

¹¹¹ Lagmanovich parece no olvidar su condición de crítico, y en la ficción introduce su propio término para designar a este tipo de literatura: minificción.

transexuales... La presentadora solo se interesa por las costumbres eróticas de su género. Como no contesta, deciden sacarla del plató aprovechando una pausa. Hoy en día, el escritor parece haber abandonado su posición de intelectual en la sociedad para pasar a ser el productor de un bien de consumo más. Las editoriales se mueven por listas de ventas, y los escritores tienen que someterse a períodos de promoción de sus libros al igual que otros artistas del espectáculo. En “La hormiga escritora y la muerte” aparece la figura del editor. La imagen que de él se transmite es negativa una vez más. La hormiga decide entregarle una obra llamada, *El amor, las hormigas y la muerte*.¹¹² El editor, casi obedeciendo al título del volumen, decide acabar con ella, cambiar el título de la obra y publicarlo. El libro se convirtió en un éxito que lo enriqueció.

El último microrrelato que incluimos de este autor en la sección es “El microrrelatista” que cuenta los avatares de un escritor de este tipo de relatos cuyas máximas son la hiperbrevedad y la consigna de que “la mejor corrección consiste en eliminar” (Lagmanovich, 2004: 88). Se llega a obsesionar tanto por conseguir cumplir estas reglas que no deja de borrar y de reducir lo que escribe. El resultado final al que llega es un texto que según él, nada tenía que envidiar al dinosaurio o al hombre invisible:¹¹³ “Érase una vez” (Lagmanovich, 2004: 88). Podemos comprobar cómo una de las características innatas de este género se puede convertir en una norma tan estricta que conduce a soluciones extremas.¹¹⁴ Lagmanovich, con este relato, critica la extrema obsesión que lleva a algunos escritores a potenciar la brevedad por encima de todo,

¹¹² Puede tratarse de una parodia de un libro de poemas de Mario Benedetti llamado *El amor, las mujeres y la vida* (1998).

¹¹³ “El hombre invisible” de Gabriel Jiménez Emán: “Aquel hombre era invisible, pero nadie se percató de ello” (en Obligado, 2010: 215).

¹¹⁴ Este microrrelato habla de una de las características fundamentales de los microrrelatos, y de los peligros que puede provocar un mal entendimiento de la misma. Vemos como desde la ficción se reflejan cualidades del mismo género: “El texto literario remite a sí mismo o a otros textos del autor, incluso a la tradición literaria en la que este se inscribe, pero no mediante señales o “marcas” textuales, sino convirtiéndose en texto-espejo, desdoblándose por medio de nuevos relatos en segundo grado, puestos en conexión con la historia principal, que se proyecta o se refleja en ellos” (Orejas, 2003: 137).

olvidándose de que los microrrelatos pertenecen a la literatura; al arte de contar historias.

No solo basta con encontrar la inspiración, sino que una vez hallada hay que escribir la obra y mantenerla en un secreto casi místico que no moleste a los dioses. Así por lo menos lo considera Shua en su microrrelato “Nunca contarle antes” donde se recupera la estrecha relación del artista y las divinidades, y cómo cualquier pequeño desaire que se les haga en la ofrenda puede acabar con algo tan frágil como la obra artística, incluso cuando parecía que ya se había conseguido llegar a tal perfección que incluso llega a materializarse:

Un escritor cuenta la idea de un relato que está a punto de escribir. La cuenta en una mesa de café y la idea es buena, el aire se tensa alrededor de las palabras, el relato se hace a tal punto tangible que el humo del cigarrillo no lo atraviesa, las volutas describen su contorno transparente. Pero después, cuando trata de transformarlo en letras, percibe grietas antes ignoradas por donde las palabras se deslizan, hay campos minados, una bruma de rutina invade el texto y los Dioses rechazan la ofrenda de una víctima que ya no es pura, que otros antes que Ellos han gozado. (Shua, 2009: 626)

El hecho de no haber respetado la exclusividad que los dioses merecen hace que la obra pierda finalmente esa calidad con la que parecía que fue originalmente concebida.

Shua y Valenzuela de nuevo nos muestran en algunas de sus creaciones hasta dónde llega la pasión y la necesidad de la escritura. En “Los esquimales”, Shua utiliza a este colectivo como sinécdoque para demostrar la importancia de la literatura y del arte para el ser humano. Al igual que los esquimales, todos compartimos algún rasgo común con nuestros semejantes y nos caracterizamos por ser más habilidosos que otros en diferentes tareas:

Un grupo de esquimales juega a la pelota golpeando con paletillas de morsa una piel de foca rellena de musgo y arcilla. Todos conocen los ciento treinta y dos nombres de la nieve, pero no todos manejan el bate de hueso con la misma habilidad, no todos

arponean ballenas con lanzas atadas a vejigas de caribú bien infladas [...] (Shua, 2009: 625)

A las destrezas más funcionales y prácticas hay que sumar otras, que aunque no son a primera vista tan perentorias como las anteriores, sí que son necesarias para la supervivencia: “[...] algunos solo saben contar historias. Sin embargo, como cada año hay dos largos meses sin sol, los cazadores comparten con ellos el alimento. No solo de carne y grasa vive el hombre, sobre todo en la oscuridad” (Shua, 2009: 625).

El mejor ejemplo de Valenzuela es su microrrelato “M’apretjan” en *Brevs*. La mirada que recorre el mundo subterráneo del metro encuentra a personajes que escriben, cada uno a su manera: los que pintan las paredes de los túneles con grafiti, el que se dedica a dejar su firma en cualquier espacio libre, la anciana que garabatea muñecos... La escritora no está sola; parece que bajo la superficie uno es capaz de tropezarse con más gente interesada en la literatura. La narradora trata de escribir, pero no quiere que sepan lo que hace; ardua tarea, porque por lo que se infiere, se encuentra en una gran ciudad de habla inglesa, pero con gran población de hispanos. La táctica que utiliza es escribir de una forma casi dactilográfica,¹¹⁵ un lenguaje que solo ella pueda completar cuando se encuentre a solas con el papel:

Tanta gente q/ sbe lr en cast. Stoy rodde de hisp. Abrvr. M’aprtujn. 1 hmbr. Sí. 1 hmbr. Csi ncima mío. No le veo la cara. Mi smbrrer rjo, el ala me lo tapa, al abr. Q/ no lea sts plbrs. El hmbr. s’me acerca. M’echa el sombr pr a’tras. Es alto, l’hmbr. S’acerca ms, dmsiado. Ya su brguet casi tenado mi boc. Aprita. ¿Lo mrdo, lo mpjo? No. Lvnto la lap. Mejro una raya roja bien visible sobre su pantalón claro. Eso. Y ahora lo puedo escribir así con todas las letras porque ya nadie puede leer lo que estoy anotando. (Valenzuela, 2004: 30)

¹¹⁵ Este es un recurso habitual en la metaficción: “La ruptura de los códigos formales tiene su origen en la literatura experimental y en la voluntad transgresora que esta evidenciaba respecto de los límites convencionales de la obra narrativa. Esa ruptura puede llevarse a cabo por múltiples vías, quebrantando los límites entre ficción y realidad, creando un relato inconexo, vinculando historias múltiples sin vínculo alguno entre sí, incorporando juegos de palabras o frases sin sentido, anulando toda posibilidad significativa...” (Orejas, 2003: 133). Ana María Shua también realiza experimentos similares, por ejemplo en “¡Huyamos!” (2009: 368). Luego veremos otros casos con mayor detenimiento en el epígrafe dedicado a la influencia del grupo OULIPO en algunos microrrelatistas.

La escritura que utiliza transmite la búsqueda de intimidad de la autora y la paradoja de buscar un mundo donde la escritura esté presente continuamente pero en el que no quiere que se conozca su obra. La escritura se va apretando, va siendo cada vez más exigua, al igual que el lugar en el que está nuestra protagonista. El título del microrrelato nos demuestra que cuerpo y escritura están unidos; cuando el espacio vital se va reduciendo para la escritora, la narración se aprieta, busca formas de hacerse más breve.¹¹⁶ La escritura se transforma en un jeroglífico que evite que la entiendan aquellos a los que la autora no quiere dirigir su obra;¹¹⁷ transmite a la vez la necesidad de soledad para poder trabajar. Aunque se encuentre rodeada de gente, es un ejercicio que necesita el aislamiento para poder ejecutarse; también nos da una visión de la escritura como algo subversivo y marginal, algo que se hace desde los bajos fondos, que encuentra inspiración en este mundo apartado de la superficie y de las normas que en ella funcionan.

Acabaremos con otro texto de Valenzuela que dedica un microrrelato, “Escribir”, a la reflexión sobre su propio oficio: “Escribir escribir y escribir sin ton ni son es ejercicio de ablande. En cambio el psicoanálisis no, el psicoanálisis es ejercicio de hable” (Valenzuela, 2004: 78).

¹¹⁶ No es la única vez que Luisa Valenzuela muestra esta estrecha relación en un microrrelato en *Brevs* titulado “Escrito con el cuerpo” (2004: 120-21) y un ensayo en *Peligrosas palabras* titulado “Escribir con el cuerpo” (2001: 31-36) en el que afirma que mientras haya vida, el cuerpo puede descansar, pero nunca la memoria, posicionamiento que ha mantenido en su trayectoria literaria.

¹¹⁷ Este fenómeno adquiere gran importancia en la figura de una escritora como Luisa Valenzuela que mantuvo un fuerte compromiso con la escritura y con la libertad en la época de la dictadura militar en Argentina. Se puede comprender como un recurso para evitar los mecanismos de control de cualquier tipo, como la censura contra los escritores en épocas de represión. Encontramos una reflexión sobre esto en su “Pequeño manifiesto”: “Muchos nos envidiaban la censura, que según solía decirse estimula la capacidad de elaborar metáforas. Solo yo me indignaba, viniendo como venía del otro extremo del terrorismo de estado. Sigo firme en mi opinión, porque por una parte se supone que la verdadera tarea de quien escribe es precisamente dar con la metáfora y lograr decir lo difícilmente decible, y por otra parte resultaba claro que los muy organizados soviéticos no practicaban el desprolijo sistema latinoamericano de censurar al voleo y de paso arriar con amigos y familiares de quien había escrito algo que no les gustaba del todo a quienes se habían encaramado en el poder” (Valenzuela, 2001: 89).

Detrás de la ironía del juego de palabras y de la comparación con el psicoanálisis, adivinamos una concepción de la literatura que se fundamenta en el esfuerzo que lleva esta vocación, el tiempo que hay que invertir para conseguir lograr un buen resultado.

La visión sobre el ejercicio de la escritura difiere sensiblemente entre los escritores de nuestro corpus. Hay quienes conciben la inspiración o el momento de inicio de la escritura como algo casi sagrado, que debe ser protegido ya que cualquier error en el proceso le podría hacer desvanecer (“Nunca contarlo antes”, Shua, 2009). Otros llevan a sus relatos soluciones casi surrealistas para conseguir un estilo diferente al de sus compañeros (“De la falta de inspiración”). La falta de originalidad, las ideas provenientes de la inexperiencia que idealizan recursos para encontrar la inspiración, el espectáculo al que se ven sometidos muchas veces los escritores hoy en día... son algunos de los temas que preocupan a Lagmanovich (2004) desde su faceta de escritor. Pero a pesar de la dureza o de las desilusiones que pueda originar el oficio, parece que todavía prevalece una visión esperanzadora y optimista. Shua demuestra en “Los esquimales” que la literatura siempre será necesaria en la sociedad para proporcionarle divertimento y ocio, o como defiende Valenzuela (2001) como una manera de intentar sortear la censura cuando los tiempos así lo exigen.

4.2. La frontera entre realidad y ficción

En este apartado recogemos microrrelatos que muestran una relación dialógica entre los libros y la realidad. En estos textos, la literatura no es una disciplina o una mera vocación artística, sino que constituye una cara oculta del escenario que conocemos, una nueva zona que influye y se interrelaciona con el espacio cotidiano en el que nos movemos con la tranquilidad que se adquiere con la rutina. Estas creaciones

rompen la sensación de seguridad y nos abren un nuevo horizonte: la cercanía que inspira lo real y la certeza de que somos nosotros los dueños de nuestros actos se ve truncada por la posibilidad de que seamos simples personajes de un libro que ya está escrito.¹¹⁸ Los escritores recurrirán a la metalepsis en muchos casos para permitir cambiar los niveles de realidad a los que se enfrenta el lector.

McHale considera la ciencia ficción como un género que tiene un lugar predominante en el posmodernismo. Algunos de nuestros microrrelatos jugarán con el concepto formalista del extrañamiento (*ostranenie*) a través del cual harán que el lector se vea obligado a adoptar una nueva visión ante el mundo conocido o relatado. Junto a este recurso está presente el concepto de lo fantástico que cultivaron importantes maestros hispanoamericanos (Quiroga, Cortázar, Borges), que también podría denominarse, siguiendo la definición de Scholes que recoge McHale, “fábulas especulativas”:

Fabulation... is fiction that offers us a world clearly and radically discontinuous from the one we know, yet returns to confront that known world in some cognitive way... Speculative fabulation (ie. Science fiction)... is defined by the presence of at least one clear *representational* discontinuity with life as we know it. (en McHale, 1993: 59)

El teórico norteamericano utiliza algunas obras de Cortázar para demostrar la contigüidad entre dos mundos diferentes que ciertos autores han plasmado en su literatura y también han apuntado al arte como el puente de unión entre ellos: “[...] a dual ontology, on one side our world of the normal and everyday, on the other side the next-door world of the paranormal or supernatural, and running between them the

¹¹⁸ La incertidumbre de sabernos personajes recae, como señala Bajtin, en que el hecho de que estar vivos significa no saber qué va a pasar a continuación, confiar en el libre albedrío, mientras que los personajes saben que hay un autor que va tramando la historia: “[...] es el autor quien está dirigiendo a su personaje y a su orientación ética y cognoscitiva en el mundo fundamentalmente concluido del ser, que es un valor aparte en la futura orientación del acontecimiento, debido a la heterogeneidad concreta de su existencia. Es imposible que uno viva sabiéndose concluido a sí mismo y al acontecimiento; para vivir, es necesario ser inconcluso, abierto a sus posibilidades (al menos, así es en todos los instantes esenciales de la vida); valorativamente, hay que ir delante de sí mismo y no coincidir totalmente con aquello de lo que se dispone uno realmente” (Bajtin, 2005: 20).

contested Boundary separating the two worlds –Cortazar’s stout oak door” (McHale, 1993: 73).

Uno de los textos que considera como paradigma de este planteamiento es “Continuidad de los parques” publicado en *Final de Juego* (1994a) de Julio Cortázar. En él las fronteras entre la realidad y la ficción son traspasadas continuamente gracias a la lectura:

La sólida imbricación entre los mundos incomunicados en la realidad muestra que las fronteras en la ficción son líquidas y que la cara A de la medalla bien puede ser la B y viceversa. El cuento sugiere una metáfora sublime del acto de leer como ruptura de la frontera arte-vida, mundo literario-mundo vivido. (Di Gerónimo, 2004: 384-85)

Muchos autores a lo largo de la historia han tenido este mismo presentimiento, y han querido transmitir al lector esta incertidumbre. Otros, como Mallarmé, han superpuesto la idea del libro, del arte, a la de realidad:

En el octavo libro de la *Odisea* se lee que los dioses tejen desdichas para que a las futuras generaciones no les falte algo que cantar, la declaración de Mallarmé: “El mundo existe para llegar a un libro”, parece repetir, unos treinta siglos después, el mismo concepto de una justificación estética de los males. (Borges, 2005b: 96)

Como señala Borges, las desgracias pueden justificarse gracias al arte, es un consuelo más para la humanidad. Pero en estos microrrelatos descubrimos algo diferente; se trata de una relación más estrecha: o bien nos encontramos con libros que escribieron el porvenir o bien con el libro que se crea en el momento, un libro dinámico que cambia y se adapta a las acciones del lector.

En “Novela que cambia de género” que se encuentra en *La locura juega al ajedrez*, Anderson-Imbert nos muestra un libro cambiante que pertenece a un género u otro según vaya avanzando la historia. El argumento, que al principio parece pertenecer a un policial, queda truncado por el miedo del protagonista que en ese momento está leyendo la novela, y se convierte en una novela psicológica:

Parece ser una novela policial en la que cierto detective, sospechando que el viajante de comercio Walter Lynch es en realidad un sicario al servicio de la Organización, va en pos de él a Villa María, le sigue los pasos hasta el hotel, lo acecha por el ojo de la cerradura y ve cómo despanzurra al incorruptible periodista.

El tren acaba de parar. El hombre de los anteojos negros y la boca avinagrada se pone de pie y agarra la valija, en cuyo marbete Bennet alcanza a leer: “Walter Lynch”. Rápido como la luz, Bennet arroja una mirada por la ventanilla y en el letrero de la estación lee: “Villa María”. ¡Pronto! ¿qué hacer? Piensa que su obligación es bajarse, seguir a Walter Lynch, acecharlo, denunciarlo, pero opta por no entrometerse.

[...] En la novela, que ya no es policial, sino psicológica, se describe un asesinato en Villa María pero, por más que se busque, allí no figura ningún detective. (Anderson-Imbert, 1976: 141)

Las acciones de la vida real quedan reflejadas en el transcurrir del libro; en esta sentencia podemos encontrar el sentido de gran parte de la literatura, pero lo extraño es que aquí ocurren en forma simultánea. Este microrrelato establece paralelismos con la obra de Calvino, *Si una noche de invierno un viajero...* (1980), en la que la historia también va cambiando; es una narración transgenérica que salta de un estilo a otro durante el desarrollo de la trama. Existen distintos modos de escribir literatura porque hay diversas formas de enfrentarse a los acontecimientos en la vida: aventurera, psicológica, racional...

Ahora, nos centraremos en “Lopo”, microrrelato que encontramos en *Brevs* de Luisa Valenzuela. El desasosiego de este texto radica en que involucra al lector, lo señala y lo convierte en parte de la trama; el personaje está leyendo un libro que muestra todo lo que ocurre: “Cruzó Corrientes y entró en una librería a comprar un libro donde empezó a leer todo lo que estaba ocurriendo. No quiso enterarse de más y arrancó las páginas. El libro es este, por eso está incompleto” (Valenzuela, 2004: 13).

El lector arrancó las hojas, pero el libro se sigue escribiendo. Cuenta lo que sucedió y por qué se encuentra de ese modo, incompleto, por lo menos por ahora, porque cabría pensar que esa brusca metalepsis se podría poner en marcha cuando otro lector lo compre y empiece a leer.

Ana María Shua posee varios textos que recuerdan la tesis expuesta por Anderson-Imbert a pesar de los años de diferencia entre las publicaciones. En “El respeto por los géneros” en *Casa de geishas* la autora argentina ofrece al lector un rápido recorrido por las diversas alternativas que puede presentar una situación según el género en el que se inscriba:

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. (Shua, 1992: 159)

Observamos una crítica hacia la concepción de los géneros como divisiones cerradas en las que no caben las sorpresas: un género siempre se desarrollará siguiendo los preceptos establecidos según se nos plantea en este texto. La ruptura, esta vez en el microrrelato, se produce cuando la narración deja de ser un contexto hipotético y mediante una metalepsis pasa a reflejar la situación del personaje, que es consciente de su realidad y tiene que dirigirse hacia un género u otro: “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” (Shua, 1992: 159).

Detrás de ese “hombre” está el escritor, que debe enfrentarse con las imposiciones del mundo editorial y encasillarse para evitar caer en un espacio moleestamente inclasificable.

En “De quien espera” en *Botánica del caos* la autora argentina desarrolla una teoría implícita de los géneros mientras crea un microrrelato. La voz narradora muestra una faceta cercana al crítico literario al analizar el comportamiento del protagonista, que va pasando de un género a otro según sus acciones o sentimientos. Un hecho cotidiano

como la impaciencia por la llegada de la deseada llamada telefónica puede escribirse desde múltiples perspectivas, según donde se coloque el foco de atención o el transcurrir de la historia. El principio narrativo del microrrelato poco a poco adquiere tono poético al describir al que espera. Este cambio viene avalado con la comparación con el poeta Catulo y sus tormentosos amores que lo llevan al amor-odio a Lesbia:¹¹⁹ “De quien espera una voz y poco a poco va dejando de lado todo el resto, se desvanece a su alrededor el universo, odia el teléfono y lo ama como Catulo a su Lesbia indiferente [...]” (Shua, 2009: 637). El patetismo del personaje va anquilosándose en la historia; la acción se congela, ya no sucede nada y el texto muestra el paso de la contemplación a la inacción; solo se espera la ansiada llamada:

[...] poco a poco la espera invade todo, poco a poco abandona actividades o las realiza con distracción absorta hasta que su único verbo cierto es esperar: irresponsable olvido de quien pretendió ser en sus comienzos protagonista de una minificción, y se transforma así, por un momento en el centro doloroso de un poema. (Shua, 2009: 637)

El personaje ha evolucionado y, al igual que al microrrelato se le calificaba de transgenérico, el protagonista también pasa de una forma literaria a otra según sus actitudes y la forma en la que se cuentan. Al final del texto, el narrador detiene esta inestabilidad entre las fronteras y, conocedor de uno de los principios que algunos autores han marcado para diferenciar a la lírica en prosa y a la microficción, aclara por qué aparece este discurso en un libro de microficciones: “Pero el suceso de su transformación lo vuelve otra vez narrativo y por eso lo incluyo en este libro” (Shua, 2009: 637).

En las aproximaciones teóricas al microrrelato, una táctica para intentar definirlo es oponerlo a otros géneros constituidos para encontrar las similitudes y diferencias. Su concisión, su densidad de contenidos y el uso preciso del lenguaje hacen que muchas veces resulte complicado trazar el límite entre un poema en prosa y una microficción,

¹¹⁹ Se refiere al comienzo del poema 85: “Odi et amo. Quare id faciam, fortasse requiris./ Nescio, sed fieri sentio et excrucior” (Catulo, 2004: 318).

aunque el criterio más extendido aboga por la presencia de la narratividad como un hecho diferenciador entre uno y otro. Shua muestra con este microrrelato su conocimiento de las teorías sobre el género en el que se inscribe gran parte de su trabajo literario. Como hemos visto, los escritores tienen tendencia a explicar o definir este nuevo género, aunque a veces las diferencias son cuestión de detalles y pertenece a los estudiosos juzgar cuál es el lugar idóneo para ellos.

Un problema similar se halla en un texto bastante posterior, pero con concomitancias con el de Anderson-Imbert ya comentado: “¿Quién fue?” pertenece al último libro de Shua, *Fenómenos de circo*, en el que todos los microrrelatos comparten una temática común.¹²⁰ La escritora reflexiona sobre diferentes aspectos: actos cotidianos, relaciones personales, conflictos literarios, pero siempre con el trasfondo circense, utilizando alguno de sus personajes como metáfora y a veces como simples excusas para poder analizar la realidad. En este que hemos seleccionado sigue la mezcla entre vida y ficción, ahora con unas características particulares, ya que se trata de la especial rutina que transcurre en un circo, fusionada con personajes y situaciones procedentes de diferentes géneros literarios. Como acabamos de ver los rasgos característicos de un género se mezclan con otros, pero en este caso parece no producirse la sintonía, ya que no se puede conseguir la resolución del problema:

¿Quién ha reemplazado el sistema hidráulico que impulsa al hombre-bala por verdadera pólvora? ¿Quién ha mezclado ese veneno que penetra a través de la piel en el maquillaje del payaso? [...] Es inútil buscar al asesino, le informa al dueño del circo y al lector el atribulado detective, muy incómodo de tener que trabajar en un cuento fantástico: el género policial al que está habituado tampoco es realista, pero tiene reglas más precisas. (Shua, 2011: 25)

¹²⁰ En *La sueñera* (1999), en *Casa de geishas* (1992) o *Botánica del caos* (2009) ya se sentía la intención de la escritora por buscar una unidad temática y aunque muchos de los textos que los componen, comparten temas, aparecen también otros se alejan de ese principio unitario. En esta otra, todos los que aparecen sí que tienen el referente común del circo.

El género fantástico, cuyas huellas a menudo se advierten en la microficción, tiene una mayor posibilidad de admisión de hechos inverosímiles, las tramas son más abiertas y eso puede provocar complicaciones a aquellos que proceden de un género con unas reglas más analíticas y exactas. Por otra parte, el libro se puede considerar como un conjunto de hojas en blanco que va reflejando las acciones de aquel que se atreve a leerlo. No solo los libros influyen en la idiosincrasia de los personajes y en el transcurso de la historia, también la realidad, según estos textos, tiene participación en la obra.

Otro texto de Shua en el que se aprecian las analogías y las estrechas relaciones entre la historia escrita y la real es “Juan Moreira”.¹²¹ En este texto, Shua escoge la novela argentina homónima como marco literario en el que sucede una historia donde la mezcla de realidad y ficción trae tristes consecuencias. La novela fue escrita como folletín entre 1878 y 1880 por Eduardo Gutiérrez, y está inspirada en la crónica real del gaucho Juan Moreira que fue asesinado por la policía. El propio autor la rescribió más tarde como mimodrama para ser representada en el circo. Shua se documenta para colocar este referente histórico que sirve de anclaje con la historia y difumina las líneas del microrrelato con las de la anécdota o la referencia histórica. El microrrelato parte de esas representaciones reales, donde se revivía de tal manera la historia del gaucho que llegaba de forma muy directa a algunos espectadores, para introducir de manera soslayada la trama original: “[s]e cuenta que de vez en cuando, en algún pueblo perdido, un espectador inocente, confundido por la verosimilitud del espectáculo, saltaba a la arena con su cuchillo, listo para defender a Moreira en su combate contra la autoridad” (Shua, 2009: 837).

¹²¹ Este aparece en la primera versión de *Fenómenos de circo* que fue incluida en la antología de microficción *Cazadores de letras* en 2009, aunque en el volumen posterior (2011), que es una versión aumentada, no aparece.

Pronto este acto improvisado es contemplado por el director de circo como un aliciente más y una forma de atraer al público. Decide acabar con el carácter espontáneo y decide contratar a “algún vago y mal entretenido, de los que suelen andar bebiendo ginebra en el almacén, para que hiciera de espectador ingenuo” (Shua, 2009: 837). El fatal desenlace llega cuando se elige a un candidato que por su bagaje personal y características es del todo inadecuado:

Cierta vez, en un poblacho cualquiera, se toparon sin saberlo con un ex cabo de policía, exonerado de la fuerza por su afición a la bebida. El hombre, fascinado por la ocasión que se le presentaba, fingió aceptar el papel para poder cumplir con la misión de su vida: atrapar al famoso Juan Moreira. Durante el espectáculo, muy borracho, saltó a la arena como si fuera a defenderlo, sacó un trabuco y le descerrajó un balazo al actor que hacía de gaucho rebelde. Juzgado y condenado, nunca terminó de entender de qué se le acusaba. (Shua, 2009: 837-38)

El borracho salta la barrera que divide el escenario del público y de manera simultánea se lanza desde su realidad distorsionada a la ficción que se está llevando a cabo, pero a la que convierte en real con sus actos. Este espectador podría tomarse como símbolo de aquellos lectores poco precavidos que no toman las distancias suficientes frente a los hechos artísticos y asumen que lo que se representa es real. Los peligros para estos lectores/espectadores acechan en la propia obra y acabarán sin entender dónde estuvo su error.

Seguimos analizando textos de esta escritora argentina pertenecientes a la versión definitiva de *Fenómenos de circo* para acabar esta sección con los testimonios encontrados más actuales. Se aprovecha el decorado tan peculiar de este espectáculo para cuestionarse qué es más artificioso, si la realidad o la ficción:

La proliferación de espectáculos que se dan el nombre de circenses y son sin embargo muy distintos del circo clásico ha obligado a la pregunta por los límites. Si la destreza de acróbatas y trapezistas está en función de un número operístico o teatral, si la emoción de la ficción supera a la emoción de lo real, ¿es esto un circo o no lo es?, me pregunto, mirándome al espejo. (Shua, 2011: 25)

Los límites que antes han sido protagonistas cuando se trataba de buscar una definición única para el microrrelato aparecen en otra esfera en este caso. Se denuncia el

mal uso de algunas palabras, que pierden su carga semántica y un adjetivo tan delimitado como “circense” define otros espectáculos cuyo origen y estructura poco tiene que ver con el circo. El perfeccionamiento de la ficción hace que llegue a disponer de más posibilidades para superar el efecto de la realidad, hasta el límite de cuestionarnos a nosotros mismos, como el final reflexivo de este microrrelato.

En “La poeta ecuyère”, la mezcla de circo y literatura se produce desde el título donde encontramos a una artista singular: una poeta amazona que en lugar de montar a caballo y hacer piruetas sobre él, lo hace sobre un elemento más literario y abstracto: el signo lingüístico. Sabemos por Saussure que el signo lingüístico está formado por significado y significante y sobre esa fina línea de separación es por donde se mueve la poeta:

Su número consiste en montar el signo y hacer piruetas acrobáticas sobre la gruesa línea que separa significado de significante. El signo, mucho menos dócil de lo que el público imagina, a veces se encabrita y la voltea de un corcovo. Entonces la ecuyère se lamenta de haber abandonado la gramática y el diccionario para seguir al circo. La aplauden poco. (Shua, 2011: 80)

Se produce una animalización del signo que se comporta como una fiera que pone en apuros a la poeta, que se lamenta de haberse dedicado al espectáculo en lugar de haber seguido formándose como escritora. Quizá el lugar no era apto para poetas, como demuestran los pocos aplausos que recibe, aunque no llama la atención al tratarse de un género minoritario como la poesía.

Carlos Vitale escribe dos microrrelatos en *Descortesía del suicida* cuya temática reflexiona sobre la correspondencia del sueño y la literatura y la identificación extrema del autor con su obra. En “El placer del texto” aparece una imagen surrealista que recuerda la nube que atraviesa la luna en el comienzo de *Un perro andaluz* de Luis Buñuel: “Una máquina de escribir atravesaba la noche. También mi pensamiento escribía su página nocturna” (Vitale, 2008: 17). El acto de soñar se compara con el acto

de la creación artística. Por otro lado, en “Borrador”, encontramos una frase acertada: “Debería pasarme a limpio” (Vitale, 2008: 19), en la que el calificativo de una obra todavía no corregida o definitiva en esta ocasión se dirige al propio autor.

Los dos microrrelatos seleccionados de Juan Carlos García Reig (1960-1999) muestran un planteamiento diferente al que ahora hemos visto. Sus textos muestran una relación directa entre realidad y ficción –sin reflexiones sobre el género como ocurría en Anderson-Imbert o Ana María Shua donde las acciones no procedían del mundo literario. Al acabar su corta vida había publicado dos libros de narrativa breve, *Bacará* (1983), y *Los días de miércoles* (1986). Aunque no todos los cuentos que contienen pertenecen al género de la microficción, sí se advierte un interés por experimentar con la brevedad a pesar de producirse en una época donde todavía los rasgos que definían este tipo especial de textos no estaban tan extendidos como en los últimos años.

En primer lugar nos encontramos con “Epílogo para ‘El doctor Fischer de Ginebra’” en *Los días de miércoles*. La paradoja de este cuento consiste en que el protagonista está leyendo un libro en el que se refleja la situación que va a vivir en unos instantes. La obra en cuestión es *El Doctor Fischer de Ginebra* (1988), una creación de Graham Greene a petición del propio doctor Fischer, según se nos cuenta. Hay que estar atentos a la importancia del título de este microrrelato ya que nos está avisando de que este encuentro va a servir como final a la obra; la vida se convierte en un instrumento, en un recurso más para acabar el libro:

–Digo que este libro es la obra póstuma del doctor Fischer a sus amigos. En vida le hizo algo parecido al abogado Kips, contrató un escritor de cuentos infantiles y mandó publicar un libro titulado *Aventuras del Señor Kips a la busca de un dólar*. La anécdota figura en el libro. ¿Ya la leyó?... ¡Vaya pregunta! Usted ha leído hasta el último renglón, ¿no es verdad?

–No es verdad– contesté.

–Disculpe– dijo y desapareció.

Abrí el libro al final y leí: “Tenía que encontrarme con un cliente argentino”. (García Reig, 1986: 79-80)

A partir de una obra de Greene, el escritor argentino inventa esta historia en la que los personajes salen del libro y protagonizan una nueva historia que narra otro autor. Al final se encuentran encadenados a esa realidad primera y descubren que solo son simples personajes de una novela. La ilusión de ser personas de carne y hueso dura un instante; el final los devuelve a las páginas de un libro.

“El último cuento”, en el mismo volumen, de la misma obra, relata una situación en la que un escritor prepotente que juega con la idea de la muerte, al final acaba pagándolo:

- En sus cuentos breves el tema de la muerte suele aparecer con cierta frecuencia, ¿a qué se debe?
- No es un tema privativo de mis cuentos, habrá notado que en la vida también suele aparecer con cierta frecuencia.
- ¿No teme jugar con la muerte?
- Soy un escritor temerario.
- ¿Qué está escribiendo ahora?
- Un cuento trivial: el escritor que dialoga con la Muerte y la muy pícaro lo sorprende en la mitad de una palabra.
- ¿Cuál palabra?
- No sé, pero seguramente le va a faltar una última sílaba y el cuento quedará inconcluido (García Reig, 1986: 89)

El relato concluye cuando la realidad entra en él. La muerte, que ha sido citada como un tema más, deja de serlo y parece ocupar el lugar de entrevistador, como el propio escritor había pensado para su texto. Atraviesa la frontera de la simple ficción y convierte en real la ficción que el autor pretendía realizar.

Los microrrelatos de *La vida imposible* de Berti no solo muestran las relaciones entre la ficción y la vida, sino también el conducto directo que parece unir los sueños con la literatura. En el microrrelato “Este libro no existe” se nos cuenta el sueño en el cual un hombre, el protagonista, escribe un libro. Cuando se despierta ocurre lo insólito; la extraña sensación que siente va a aumentar cuando descubra que en realidad ha escrito un libro:

El hombre se despierta tras acabar la escritura, aún reconoce el hormigueo del bolígrafo en la yema de los dedos, se lava los dientes y la cara, se viste para dirigirse a su trabajo y en la librería Cervantes, que visita a menudo porque le queda de paso, entre las novedades que se exponen sobre una mesa cuadrada encuentra un libro que en la tapa no solo lleva su nombre y apellido sino el mismo título de aquel libro que escribió mientras soñaba. (Berti, 2002a: 18)

Lo fantástico y lo cotidiano conviven en este microrrelato, y van a seguir cediéndose paso el uno al otro. Cuando compra el libro, va a su casa corriendo ya que tiene una gran expectativa por ver su obra cuyo título, homónimo al del microrrelato, es *Este libro no existe*.¹²² La lectura lo decepciona y lo califica de “melodrama intragable” (Berti, 2002a: 18). Al día siguiente despierta y no ve rastro de su libro; decide que es el momento de crear un libro a su manera y utiliza este sueño o experiencia para desarrollar la trama: “[...] se sienta en la mesa ovalada de la cocina, para ponerse a escribir una novela acerca de cierto hombre que escribe una novela que resulta, a la postre, opuesta a aquella que planeaba” (Berti, 2002a: 19).

El lector queda desconcertado después de la lectura del microrrelato; no sabe si la realidad se encuentra en el comienzo del texto con la visita a la librería y el descubrimiento de ese libro, o en el desenlace, donde parece que todo lo anterior ha sido un sueño que aprovecha para trasladarlo a la novela. La sensación de irrealidad, la débil frontera entre los sueños y la ficción por un lado y la vigilia y realidad por otro encuentran en la literatura un lugar adecuado para ser expuestas.

“Una novela premonitoria”, por su parte, cuenta la historia de un descubrimiento literario: un libro cuyos personajes son portadores de los apellidos de algunos de los protagonistas más relevantes de la literatura mundial. El libro se convierte casi en un objeto de culto con valor profético y no faltan los editores que busquen en él nuevas

¹²² Cabe recordar el cuadro del surrealista Magritte *Ceci n'est pas une pipe* (1928-29). Berti nos ofrece un texto que se llama “Este libro no existe” en el que se narra el proceso de creación de una novela que finalmente no existe; estamos ante un sueño que servirá de inspiración para la escritura definitiva de esa novela.

figuras literarias todavía sin descubrir. El encargado del descubrimiento es un “erudito hawaiano” que como añade el autor con cierta ironía “además” es especialista en letras inglesas. El libro vaticina el futuro literario:

Sucede que, excepto el caso de tres personajes que son –al decir del hawaiano– “los dos futuros genios todavía no revelados”, todos los sujetos que pueblan el libro portan apellidos tales como Fielding, Brontë, Thackeray, Gaskell, Conrad, Butler, Melville o Hemingway, entre otros. (Berti, 2002a: 54)

En este caso, el microrrelato se refiere al futuro en la novela inglesa: aparecen apellidos que serán claves y también algunas características que algunos tuvieron:

[...] un personaje de apellido James es descrito como “obeso y oriundo de otra región”; los padres de una cierta Mary Austen son un par de filisteos y no desean para su hija más que una boda conveniente; un tal Albert Beckford tiene la exasperante manía de no hablar sino en francés; el joven Peter Greene viaja a todas partes con su tía; el reverendo Toby Sterne suele perderse en complicadas digresiones mientras dice su sermón; cierto Charles Joyce es sumamente miope; un tal Lawrence Collins y el ya mencionado Dickens son amigos inseparables. (Berti, 2002a: 54-55)

Se añade que gracias a la publicación de este estudio ha sido posible la reedición de esta novela olvidada. Vemos aquí el funcionamiento de la industria literaria contemporánea: un hecho peculiar como este –que obedece más a las reglas del azar que de la literatura– provoca el interés por una obra que no había sido hasta entonces considerada. En la actualidad podemos asistir a la organización de homenajes, conmemoraciones por aniversarios de obras, efemérides de escritores. El mercado marca cuáles son las obras que el público “debe” leer o por lo menos adquirir. El hecho más sorprendente es el interés de una editorial por un joven que tenía “el más extravagante de los tres apellidos todavía ignotos” (2002a: 55) pero que todavía no había escrito ni una sola novela.

Las reflexiones y los experimentos literarios que giran en torno al tema de la fácilmente franqueable frontera entre realidad y ficción es uno de los que mayor presencia tiene en la microficción contemporánea. Los autores encuentran en la

condensación que exige el microrrelato un aliado para poder exponer algunas de sus sensaciones en primera persona, como escritores al enfrentarse al acto que los define. Hemos incluido en primer lugar el que podría considerarse como el texto precursor de esta tendencia, “Continuidad de los parques” de Julio Cortázar (1994a). En él, a través de la lectura se conseguía pasar del mundo narrado al mundo real; en los microrrelatos a la consideración de la lectura como puente entre esas dos realidades, se suma la parte activa, la escritura. Los textos pueden verse modificados durante el transcurso de la acción, adaptándose a otros acontecimientos extra-literarios.

Por ejemplo, en los microrrelatos de Reig (1986) observábamos cómo la vida se refleja casi literalmente y de forma simultánea en la ficción en “Epílogo para ‘El Dr. Fischer de Ginebra’” y cómo el destino parece castigar a aquellos de formar banal se atreven a jugar con conceptos arriesgados como la muerte en “El último cuento”.

Se produce un efecto destacable en algunos microrrelatos en los que la conciencia de estar ante un hecho artificial, artístico no solo proviene del tema del texto o de las indicaciones del narrador, sino que los propios personajes son conscientes de su *status* ficticio.

4.3. Las relaciones del escritor

Los autores parecen encontrar en la microficción un espacio donde poder desahogarse y explayarse sobre las preocupaciones que les rodean en su campo de trabajo. En esta sección vamos a ver cuáles son sus valoraciones acerca de los diferentes gremios y presencias que rodean al acto literario. Las relaciones con otros escritores pueden considerarse endogámicas dentro del terreno metaficcional, y quizá por la falta de interés que pueden provocar en el lector tampoco son muy abundantes. Un par de

ejemplos encontrados en el libro de Carlos Vitale muestra las características de las relaciones entre colegas de profesión. En “Las cuentas claras conservan la amistad” se pone en entredicho la solidez de las relaciones entre los escritores. Parece imperativo hacer una elección entre ser sincero con la crítica y poner en riesgo la amistad u olvidar la parte artística y disfrutar de una amistad donde este tema será tabú:

Dos escritores se conocen en la presentación de sus respectivos libros. Dado que simpatizan de inmediato y ambos ignoran la obra del otro, acuerdan no leerla para prevenir que un eventual juicio desfavorable enturbie su nascente amistad. Los dos cumplen su promesa y, por ello, su estima mutua se afianza cada vez más hasta el final de sus días. (Vitale, 2008: 23)

Los egos de los artistas parecen demasiado frágiles para que un amigo pueda mostrarse franco con su trabajo, así que ante una posible relación de amistad es preciso marcar los límites para que no se empañe. Estas delimitaciones nos llevan a reflexionar sobre cuál será entonces la relación con los críticos, cuyo trabajo probablemente herirá en algún momento las sensibilidades de los artistas. Descubriremos cuál es la opinión de los propios escritores en el próximo apartado.

Para confirmar lo dañinas que pueden resultar las críticas entre iguales y la falta de objetividad que las preside nos encontramos todavía en la obra de Vitale “Un poeta”:
“En la cena posterior a la entrega de premios, un poeta denostaba los premios literarios y vituperaba a todos los presentes. Era uno de los premiados” (Vitale, 2008: 51). El paroxismo de las críticas lleva a que el propio reconocido desvirtúe su propio valor y el del premio que le acaban de conceder. Más que de una conciencia crítica parece tratarse de una actitud elitista y prepotente que parece dotar de mayor prestigio al que dice denostar estos reconocimientos, y por lo tanto situarse encima de ellos.

4.3.1. Las relaciones con la crítica

Un campo en el que sí encontramos numerosos registros es en el de las relaciones con aquellos que tienen que juzgar la obra una vez publicada, o decidir si pasará el filtro o se quedará en el limbo de los inéditos. Parece que la antítesis entre escritores y críticos es más clara, ya que las razones que la justifican son más obvias que en el caso anterior, donde parecía que un exceso de sensibilidad era el conductor de las tensiones.

En el análisis del corpus de microrrelatos que hemos elegido descubrimos que hay un importante número de textos que se refieren a las relaciones del escritor con la crítica o con las editoriales que lo quieren publicar. Todos los autores comparten una visión negativa, irónica, despreciativa, de los que deben juzgar su obra y mostrar su juicio de valor al público.¹²³ Los críticos ocupan un lugar predominante en el mundo literario; en sus manos está la posibilidad de que una obra tenga éxito o sea olvidada. Se crea una relación ambivalente entre estos dos actores del campo literario: el experto y el escritor. Los microrrelatos analizados se convierten en denuncia contra algunos críticos y editores que carecen de virtudes para poder juzgar una obra. Son justificaciones que servirán para menospreciar la crítica del especialista, si esta es negativa.

El primer caso es el de un microrrelato de Enrique Wernicke (1915-1968), cuyo estilo lacónico, centrado en la descripción de vidas ordinarias, desplegó en sus novelas, entre ellas *Palabras para un amigo* (1937), *Chacareros* (1951), *El agua* (1968).

¹²³ La imagen que estos microrrelatos proyectan de los críticos ataca la equivalencia entre lector ideal-crítico, que algunos habían creado al estudiar la recepción de textos: “En oposición casi diametral al lector de la época, se sitúa el frecuentemente invocado lector ideal, cuyo sustrato es incomparablemente más difícil de situar, aun cuando no es infundada la sospecha de ver en los críticos de la literatura o en los filólogos el sustrato de esta abstracción” (Iser, 1987: 57).

También escribió poesía, *El capitán convaleciente y otros poemas distintos* (1938) y cuentos, cuya antología (2001) utilizamos para nuestro trabajo. Resulta muy significativo –y por eso queremos situarlo en un lugar preponderante– porque nos encontramos ante una situación que demuestra el rechazo que provocó en un momento dado este género cuya característica principal es la brevedad. En “Un cuento no tan breve” se ejemplifica la incomprensión que generan los microrrelatos y las dificultades para lograr ser publicados. Los textos excesivamente breves no eran entendidos por los encargados de las secciones culturales de los medios de comunicación quienes obligaban al escritor a rehacer la obra por cuestiones meramente cuantitativas. Se infiere, además, la escasa confianza que los especialistas en literatura tenían en las habilidades de los lectores para apreciar esta nueva categoría literaria:

El director de la revista literaria reprochaba al autor la brevedad de sus trabajos.
–¡Pero comprenda usted! –explicó el autor. –¡A veces bastan cuatro palabras para plantear una situación dramática!
–¡Pero el lector necesita aclimatarse, necesita tiempo! –rebatía el director.
–Pero... –intentó el autor.
–¡Hágame caso! –lo interrumpió el director; y con un gesto amistoso lo invitó a retirarse. (Wernicke, 2001: 314)

El escritor, movido por necesidades económicas, accede a rehacer y alargar su texto. Encontramos dentro del microrrelato de Wernicke el nuevo texto que este escritor ha elaborado:

“Era primavera. Llovía. Tomaron el expreso de Shanghai. Y apenas llegaron a la estación de Tula se dispusieron a almorzar. A las dieciocho y treinta del día siguiente prosiguieron viaje en avión. Sin novedad. Estaban en París en octubre. Y en Madrid en noviembre. Todo bien. Al pasar por Toledo se detuvieron en el Alcázar: Regresaron a París. Llovía que daba miedo. Conocieron a Picasso. La vida estaba muy cara. El *concierge* del hotel era antipático. Luego recorrieron Italia. El primero de año, en Nápoles, escucharon a Carlo Buti. Siguieron viaje. Como si tal.
Al pisar tierra argentina, el hombre se desperezó groseramente y dijo a su esposa:
–¡La verdad es que estaba harto de viajar!
Y ella, mirándolo con ojos entornados, respondió:
–¡Y yo estaba harta de ti!
Y tomando su pequeño maletín, lo dejó plantado”. (Wernicke, 2001: 314)

A pesar de los esfuerzos que suponemos que el escritor ha hecho para alargar el original, este es rechazado. El resumen que hace del trayecto nos sirve para tener una visión impresionista; no hace falta que se relate todo el viaje para el final que tiene pensado el autor.¹²⁴ Wernicke introduce este microrrelato dentro de su propia obra para ejemplificar la necesidad de brevedad de textos como estos. La inclusión de relatos intercalados constituye uno de los recursos convencionales del género. Se trata de un procedimiento estrechamente ligado a otro de los aspectos característicos de la metaficción: “[...] en un punto determinado de la historia narrada, el relato se interrumpe para reflejar, para pasar a ocuparse de una segunda, tercera, cuarta... historia, que puede mantener una relación directa con la historia principal o no” (Orejas, 2003: 129).

En “De la crítica literaria”, uno de los microrrelatos que se encuentran en *El libro del señor Wu*, de Rodolfo Modern, se denuncia la arbitrariedad de los juicios literarios emitidos por críticos y expertos en la materia:

Quando Chang-Ta tenía treinta años y dio a conocer su monumental novela “Los cuartos secretos de la luna”, el crítico más serio de la época la juzgó como un producto artístico inmaduro que no hacía presumir ningún talento por parte de su autor. Veinte años después se había convertido en un clásico. El mismo crítico dictaminó entonces: “En lo que se refiere a la obra de Chang-Ta, su única novela publicada, ‘Los cuartos secretos de la luna’, contiene, en su magistral desenvolvimiento, la clave más lograda, hasta el presente, de los movimientos del hombre contemporáneo en sus relaciones con la sociedad en que vive. Genios como él honran su patria, que no puede privarse de proclamarlos para afirmar su grandeza entre todas las naciones.” Fue una lástima que el autor no pudiera disfrutar de este juicio posterior, dado que había fallecido un año después de la publicación de la citada novela. (Modern, 1980: 85)

Este microrrelato se convierte en un testimonio de cómo por una crítica adversa se puede arruinar una carrera literaria. Se resalta el hecho de que cuando la obra se convierte en un éxito, el autor ya está muerto; se critica desde la ficción la labor de

¹²⁴ Italo Calvino, hablando de la rapidez, señala que en los relatos que él prevé para el próximo milenio: “[...] todo queda librado a la imaginación, y [...] la rapidez con que se suceden los hechos crea la sensación de lo ineluctable” (Calvino, 2000: 47).

algunos críticos cuya mediocridad perjudica en muchos casos a escritores que ofrecen nuevas alternativas.

Analizaremos ahora los casos que aparecen en la obra de Lagmanovich, entre los que destacan los que dedica al tema de la brevedad de este género. Esta característica se ha convertido en una de las máximas que deben seguir las obras que quieran adscribirse al término microrrelato, pero muchas veces se llega a exagerar su importancia, lo contrario que ocurría años atrás como hemos visto en el caso de Wernicke, y se considera como único mérito de este tipo de producción la capacidad para utilizar el menor número de palabras posibles. En “El concurso” se nos habla de una competición literaria que organiza el secretario de cultura de una provincia norteña.¹²⁵ Convoca a las máximas autoridades intelectuales del pueblo: dos abogados, “considerados escritores aunque nunca habían publicado un libro” deciden convocar un concurso de textos brevísimos, “que suelen llamarse microrrelatos o minificciones” (Lagmanovich, 2004: 83). Podemos apreciar una crítica a cómo se organizan este tipo de actos: gente con escasa preparación en la materia es seleccionada para decidir cuál es la mejor de las obras presentadas. La situación todavía se vuelve más grotesca cuando se suma al jurado la jefa de enfermería, por ser amiga del gobernador. Cuando el jurado examina los relatos enviados, comprueba que pocos superan la línea de longitud; todos quieren sorprender y ser los más “puros” al ocupar menos espacio. Se llega a una parodia del género; los microrrelatos que se transcriben en el texto son casi eslóganes publicitarios o políticos: “La vida por Perón, Alpargatas sí, libros no, o Síganme, no los voy a defraudar” (Lagmanovich, 2004: 83).¹²⁶ El jurado decide eliminar cualquier tipo de

¹²⁵ La situación geográfica parece ser la argentina, al ser la propia del autor y por otras referencias que aparecen a lo largo del microrrelato.

¹²⁶ Consignas políticas argentinas que nos sirven para confirmar la localización del texto. Las dos primeras pertenecen a la ideología de carácter populista de Perón y la tercera a las promesas que realizó Menem en su primera elección.

candidatura que pueda resultar políticamente incorrecta; pasan meses y el concurso queda sin efecto, ya que se ha cesado al secretario. Finalmente se elige un libro cuyo primer relato es el siguiente: “Al despertar de una siesta de varios meses, el Secretario de Cultura de aquella provincia norteña concibió la idea de organizar un concurso de cuentos” (Lagmanovich, 2004: 83).

No solo es un texto más de la órbita del dinosaurio de Monterroso, sino que sirve para enmarcar el texto de Lagmanovich que empieza de la misma manera. El comienzo y el fin son idénticos; la primera mención es la manera en la que el narrador presenta este relato, y la segunda aparece dentro de un libro; se crea así la ilusión de “cajas chinas”. Estamos ante un texto autorreferencial en el que se comprueba cómo la vida “real” sirve de argumento para una ficción. También se critica, como anteriormente hemos mencionado, la forma de selección de un jurado, y el estudio que hace el mismo de las obras que se le presentan.

Otra intervención de la crítica se puede encontrar en la respuesta que dan al escritor las editoriales, o los talleres de escritura tras la lectura del manuscrito. No nos encontramos ante la típica opinión que puede ofrecer el experto, sino que el género de la crítica y el de la ficción se mezclan, y dan como resultado unos juicios muy peculiares. Encontramos ejemplo de ello en “Taller literario I” y “Taller literario II” en *Casa de geishas* de Shua. Citaremos el primero de ellos:

Su vocación por el cuento breve es indudable. Sin embargo, creemos que debe usted frecuentar más a los grandes narradores. Los tres textos que nos envió, aunque todavía imperfectos, denotan una gran vitalidad. Le rogamos pase cuanto antes por esta redacción a retirarlos. Son exigentes y violentos, se niegan a aceptar el dictamen de nuestros asesores, es difícil, sobre todo, contentar su desmesurado apetito. (Shua, 1992: 186)

Se puede observar cierta predisposición negativa hacia el cuento breve, ya que le aconseja acudir a los grandes narradores, que parece igualarse por sinécdoque, a las

grandes y extensas novelas. El elemento fantástico de la literatura de Shua convierte a los textos en seres vivos a los que les han sido transferidos características literarias.

En el segundo se nos vuelve a mostrar otra crítica, esta vez centrada en la conveniencia de desaparición de un personaje: “Y ese Lowenstein es un personaje interesante pero poco funcional. Por cierto que nos gustaría verlo desarrollarse, aunque no en este texto: creemos que ese carácter cruel, ese aliento a manzana podrida, merecen una historia más sórdida” (Shua, 1992: 187).

Lo sorprendente reside en la actitud del crítico, que se identifica tanto con la historia que quiere remediar de cualquier manera el fatal desenlace y se aleja de la objetividad y cierta frialdad que serían deseables para su labor:

No es posible, por ejemplo, que Lowenstein ataque de ese modo a la señora Ribbentrop. Y le advierto que si vuelve a intentarlo, lo voy a impedir aunque tenga que golpearlo o desollarlo, estoy dispuesto a convertir sus podridos intestinos en un moño, si fuera necesario para defender a esa pobre mujer. (Shua, 1992: 187)

En estos relatos salpicados por el absurdo y lo fantástico encontramos una cara más amable y divertida de los críticos; aquí no son ineptos ni destructores de carreras literarias, sino que se muestran como verdaderos amantes de la literatura, que aunque no estén de acuerdo con la calidad literaria del trabajo, demuestran su fervor por las historias que en ellas se cuentan.

El próximo microrrelato que comentaremos pertenece a *La vida imposible* de Eduardo Berti. En él se pone en entredicho la experiencia y la formación de los encargados de dirigir una editorial. En “El traductor apresurado” se muestra que el único criterio que lleva a la elección de unas obras u otras es puramente económico:

Un muy novato editor de París, que dirigía una colección que daba preponderancia a los libros clásicos (no por amor a las “obras inmortales”, sino porque los literatos muertos

no pretenden cobrar regalías) dio a traducir la novela *Vathek*, de William Beckford [...] (Berti, 2002a: 14).

Es sabido que el derecho de autor no es un privilegio eterno y que, pasado un determinado periodo de tiempo, la obra se considera perteneciente a la humanidad; por lo tanto no hace falta reservar una cantidad del presupuesto para el autor. El editor elige *Vathek*, escrita en 1782 por William Beckford, novelista inglés. Este dato le hace suponer que la obra estará escrita en lengua inglesa, pero se equivoca: “[...] el inglés la había escrito originariamente en francés y [...] la versión que él tomaba como el texto madre no era otra que la traducción del reverendo Samuel Henley” (Berti, 2002a: 14).¹²⁷ El traductor queda extrañado por el encargo pero decide no comentar nada al respecto y se limita a una copia del original. La rapidez con la que presenta el trabajo deja estupefacto al editor. La sorpresa mayor viene cuando el editor decide llamar al traductor meses después para avisarle de que iba a introducir “algunos cambios para nada relevantes” (Berti, 2002a: 14). El experto está a punto de desenmascarar la confusión, cuando el consejo del necio editor lo hace cambiar de pensamiento: “No se apesure tanto la próxima vez. Es innecesario y se nota” (Berti, 2002a: 14).

El último microrrelato que comentaremos en este apartado pertenece a Carlos Vitale y en él se lograba atisbar algo diferente al resto: una crítica positiva, que irónicamente se ve contradicho por instancias literalmente superiores: “Andaba por la calle leyendo una elogiosa nota sobre mi poesía aparecida en una revista italiana, cuando una paloma me cagó la página” (Vitale, 2008: 76). Parece que la satisfacción nunca llega de forma completa desde las valoraciones de los otros; incluso cuando

¹²⁷ En el prólogo “William Beckford: *Vathek*”, Borges señala algunas de las características de la obra, entre ellas su composición original en francés y su posterior traducción al inglés: “Durante un tiempo circuló la versión de que tres días y dos noches de 1781 le bastaron para escribir *Vathek*. Esta leyenda es una prueba de unidad del libro. Beckford lo redactó en francés; el inglés era entonces, como las otras lenguas germánicas, un tanto lateral. En 1876, Mallarmé prologó una reimpresión del original” (Borges, 1998: 197).

parecen complacientes, cualquier mínimo detalle puede desestabilizar el deleite del escritor.

Con estos microrrelatos, los escritores parecen advertir a los críticos y encargados de las editoriales que ya no asumen sus interpretaciones y sus juicios como la palabra de alguien superior en conocimientos, sino que como han demostrado ellos mismos, en muchos casos realizan una labor crítica, y por lo tanto conocen su mecanismo. El hecho de que haya una gran cantidad de microrrelatos que giren alrededor de esta temática viene a mostrar un malestar por la clase de profesionales que juzga su obra. Se convierte en un mensaje directo al lector, a quien se insta a juzgar por sí mismo estas obras, y a que no confíe en las palabras de los expertos, procedan del mundo de la crítica o de las editoriales.

4.3.2. El encuentro con el lector

El escritor no solo se mueve en los círculos literarios; los encuentros con los lectores cada vez son más frecuentes, o bien en las presentaciones de libros, ferias, o en debates y homenajes organizados en torno a su obra. El destinatario, que hasta el momento se prefiguraba como algo etéreo, se materializa y se convierte en una realidad a la que el escritor debe enfrentarse.

“El dormido”, que aparece en *El gato de Cheshire* de Anderson-Imbert, esboza de una manera muy clara el problema de la angustia de las influencias para el escritor contemporáneo.¹²⁸ Cuando plantea el argumento de una nueva obra, no se encuentra con la voz de un crítico que le aconseja cómo debe proseguir el trabajo que quiere llevar a

¹²⁸ Dice Harold Bloom algo al respecto que se relaciona con lo que acontece en este cuento: “Sentirse esclavizado por el sistema de cualquier precursor, dice Blake, equivale a estar inhibido ante la creatividad por obsesivos razonamientos y comparaciones, supuestamente en relación con las obras del precursor” (Bloom, 1991: 40).

cabo, sino con la de una seguidora, que le abrumba con una gran cantidad de sugerencias relacionadas con el tema que había propuesto el escritor; en este caso, un hombre dormido:

–Quisiera escribir– dijo el famoso narrador a la muchacha que lo admiraba– un cuento sobre un hombre dormido que...

–¡Ah, qué bien! –lo interrumpió la muchacha–. ¿Cómo será tu cuento? ¿Será el cuento sobre el hombre que ha dormido cincuenta años y cuando despierta ni él reconoce a nadie ni nadie lo reconoce a él? ¿O sobre el loco que recobra la razón solamente cuando sueña? ¿O sobre el dormido que es inmortal pero de nada le sirve porque nunca ha de despertar? ¿O acaso sobre un hombre que sueña que es mujer y al despertar duda de si no será una mujer que está soñando que es hombre? [...]

El famoso narrador es quien interrumpe ahora, con voz triste:

–Me has empobrecido. Dije que quería escribir un cuento. Ahora, ni ese. (Anderson-Imbert, 1976: 101)

La lectora consigue asustar al escritor, que se da cuenta de los antecedentes que han existido sobre el mismo asunto; se asombra de la pericia de su seguidora y se paraliza por el temor a no poder superar las expectativas. Con humildad utiliza el indeterminado “un” para mostrar que sus propias pretensiones no iban tan lejos como las expectativas de la lectora. El escritor no solo se tiene que enfrentar a la presión de las influencias literarias que hemos comentado anteriormente, sino que también debe atender a lo que esperan los lectores que siguen su obra.

En “El autor y el lector” que aparece en *Casa de Geishas* de Shua se describe una situación que suele repetirse en las entrevistas que se realizan a los escritores. El crítico o periodista suele interrogarle por el papel que ocupa el lector en el momento de la creación; si su obra está destinada a un tipo de lector concreto o si, por el contrario, solo le preocupa la obra sin interesarse demasiado en su público:

Le preguntan al lector: usted, cuando escribe, ¿piensa en el lector? El autor no piensa en otra cosa. En su pensamiento el lector es un príncipe envuelto en telas bordadas y brillantes. Su principado es una colonia de la Tierra en el espacio-exterior. Como es un príncipe, tiene gestos indolentes y gestos desdeñosos. Con un gesto desdeñoso aparta de sí la edición árabe de la obra del autor. Con un gesto indolente llama al bibliotecario del palacio y le exige la traducción al alemán. El príncipe y lector es políglota y sensible. Lee y se emociona: cómo es posible que desde tan lejos en el tiempo y en el espacio, otro hombre pueda expresar así sus sentimientos. A todo esto, el autor no ha contestado la pregunta y se la vuelven a formular en voz más alta. Un poco sobresaltado, se

apresura a contestar: no, claro que no, jamás pienso en el lector, un verdadero artista piensa solamente en su obra. Entonces el periodista se va y el autor se queda muy triste, pensando que no es un verdadero artista y que le gustaría serlo. (Shua, 1992: 232)

En este pequeño pasaje queda perfectamente definida la actitud que adoptan algunos escritores en las ocasiones en las que les interrogan para conocer más de su obra. Se pretende salvaguardar la imagen del escritor como un ser especial, apartado del mundo banal, al que solo le interesa su obra y no lo que el público pueda esperar de ella. Se descubre que esta actitud es una simple máscara y que lo que más le importa es que el lector disfrute y se sienta identificado con la obra. El autor parece estar equivocado en su idea de que no es un verdadero artista porque no se interesa por el público.¹²⁹ Shua podría esconderse detrás de ese escritor en cierta manera ya que como observaremos en el análisis de algunos de sus microrrelatos hay un juego constante con la presencia del lector. Se trata de una relación de amor-odio ya que a veces el narrador parece encararse y se atreve a criticar al otro.

La presencia del lector y las referencias al lector a través de la metalepsis como recurso literario es constante en la literatura de Shua, y muestra de ello son los textos provenientes de *Botánica del caos*. El primero de ellos es uno de los más perturbadores porque las consecuencias del mal entendimiento de las instrucciones por parte del lector son nefastas. Shua utiliza como marco referencial un libro muy especial, el *Libro Tibetano de los Muertos*, que contiene las instrucciones para los muertos y moribundos.

¹²⁹ Algunos escritores, como Luisa Valenzuela también han reflexionado en ensayos sobre la presencia del lector en el momento de la escritura y descubre cuál es su original destinatario: “¿Piensa usted en un/a lector/a en particular en el momento de escribir?” Habrá quienes contesten: Sí, el pueblo; o bien mi tío Idelfonso, o mi amante, o todas las mujeres con quienes quiero comunicarme, o mi propia persona. Yo hasta ayer pertenecía a esta última categoría: escribo para mí, solía contestar; escribo a partir de alguna pregunta que me planteo; y lo hago para tratar de entender. Escribo para asombrarme, para descubrir, para sacar de alguna zona inexplorada que podríamos llamar el inconsciente algo que hasta el momento ignoraba saber. Pero ahora, bajo esta nueva óptica gastronómica del asunto, descubro que efectivamente tengo un lector ideal, alguien a quien me gustaría dirigirme, y ese lector se llama Hannibal Lecter. Y sí, el célebre Aníbal el Caníbal de la estupenda *The silence of the lambs*, de Thomas Harris y de la secuela, *Hannibal*, que no estuvo a la altura” (Valenzuela, 2001: 75-76).

Con el comienzo asistimos a un panorama terrorífico donde la muerte se abre paso en el espacio:

En la radiante vastedad del pétalo sudoccidental de tu mansión craneal, una Ghasmari de color verde oscuro agita una vajra y un cuento de cráneo. En la radiante vastedad del pétalo noroccidental, una amarillenta Chakra devora un corazón mientras sostiene un cuerpo decapitado.¹³⁰ (Shua, 2009: 611)

Shua usa la metalepsis para cambiar el transcurso narrativo y localizar al culpable de esta situación, un “tú” que parece dirigirse al lector que se precipitó en la lectura de este libro sagrado: “La culpa es tuya. Te dije que leyeras el *Libro Tibetano de los Muertos* antes de morir, no antes de dormir” (Shua, 2009: 611). La ironía y el humor no abandonan a la escritora ya que parece ser el propio narrador quien alentó a la lectura de un libro que puede provocar tan escalofriantes consecuencias. Un trágico final se desencadena por la confusión de una simple advertencia que fácilmente puede confundirse por un hábito bastante común como el de leer antes de ir a dormir.¹³¹

De nuevo Shua utiliza la referencia al lector para jugar con él y utilizarlo para cumplir sus teorías en “La más absoluta certeza”:

Pocas certezas es posible atesorar en este mundo. Por ejemplo, Marco Denevi duda con ingenio de la existencia de los chinos. Y sin embargo yo sé que en este momento usted, una persona a la que no puedo ver, a la que no conozco ni imagino, una persona cuya realidad (fuera de este pequeño acto que nos compete) me es completamente indiferente, cuya existencia habré olvidado apenas termine de escribir estas líneas, usted, ahora, con la más absoluta certeza, me está leyendo. (Shua, 2009: 623)

Se pone un ejemplo literario, el microrrelato “El peligro amarillo” de Denevi (2005) para relacionar el tema que desarrolla: la incertidumbre que puede llevar a cuestionar la existencia de nuestro entorno.¹³² En un mundo donde las verdades

¹³⁰ Una *gashmari* es una bailarina, una *vajra* es el símbolo del centro diamantino y el *chakra* es una de las ruedas que rigen la energía de nuestro cuerpo según la filosofía budista.

¹³¹ Se produce una sustitución verbal siguiendo la terminología que propone Lagmanovich (2004b: 222).

¹³² Marco Denevi dedica un texto a uno de los miedos cervales de una parte de la humanidad e irónicamente parece desmontarlo: “Nos dicen que los chinos tienen la piel amarilla, pero nunca hemos visto a un hombre con la piel del color del limón maduro o de la yema del huevo. Se nos dice que los chinos suman miles de millones, pero nadie los ha contado uno por uno. Se nos asegura que los chinos hablan en chino, pero jamás hemos oído que alguien hable en ese extraño idioma. Las cartas que hemos enviado a China no han sido contestadas y nuestros embajadores no han vuelto. En síntesis: el peligro amarillo es una patraña de nuestros enemigos” (Denevi, 2005: 92).

universales cada vez son menos y el relativismo predomina en la cultura posmoderna, Shua señala la posibilidad que desde la ficción se puedan encontrar certezas definitivas. La autora incluye al lector en la ficción, por lo que se rompe otra vez más la línea divisoria y se produce el efecto que maravillaba o temía Borges de *Las mil y una noches*: nos hemos convertido en personajes de ficción y no podemos estar seguros ni de nuestra existencia. La única verdad se produce con la lectura, en ese momento cerrado y personal.

Shua sigue explotando la metalepsis para indagar en las relaciones del texto con el lector. En “El orden de las personas” se ha producido un giro hacia una actitud más radical del narrador hacia el lector –se aprecia por ejemplo en el tratamiento; nos olvidamos del “usted” que utilizaba en el texto anterior y se emplea el “vos”– y no entabla un diálogo con él, sino que es un parlamento caracterizado por la suficiencia que se deriva del conocimiento del lugar de cada uno. El narrador, cuya identidad desconocemos, deja clara su posición preeminente en el texto y empieza hablando de las dudas que surgen en el proceso de creación, para luego transmitir las al lector:

Elige la primera persona, cree elegirla, cuando en realidad es la primera persona quien lo elige a él, que al fin no es más que la tercera, y no te reías de su confusión de pobre tipo, de último orejón del tarro que se cree el ombligo del mundo si a vos, pobre infeliz, te está pasando lo mismo, te creés que estás ahí adelante y no sos más que la segunda persona porque para que lo vayas sabiendo, la primera soy solamente yo. (Shua, 2009: 629)

El título del microrrelato alude a la forma gramatical para diferenciar a las tres personas gramaticales y las ordena jerárquicamente siendo la primera la privilegiada y la más alejada al lector.

En “La ardilla inverosímil” sigue ese diálogo imposible con el lector al que despoja de la seguridad y la confianza que se establece con el pacto de lectura frente a una obra literaria. La suspensión de la incredulidad, que como lectores aceptamos a cambio de la verosimilitud en el arte, se ve castigada por el narrador de este

microrrelato, que no entiende cómo los lectores pueden llegar a ser tan poco críticos con sus lecturas:

Un hombre es amigo de una ardilla que vive en el jardín de un conocido financista. Trepando de un salto al alféizar de la ventana, la ardilla escucha conversaciones claves acerca de las oscilaciones de la Bolsa de Valores. Usted no se sorprenderá en absoluto si le cuento que el amigo de la ardilla se enriquece rápidamente con sus inversiones. (Shua, 2009: 631)

En las fábulas se hallan animales con cualidades humanas, por lo tanto, el comienzo podría ubicarse en una fábula actualizada, donde los animales adquieren habilidades modernas como la de asesor financiero, o quizás es un cuento fantástico o humorístico, pero cuando el lector está tratando de anticipar qué viene después, la narradora le reprende por estar dispuesto a creer todo lo que aparezca escrito: “Pero yo sí estoy sorprendida. No dejo de preguntarme por qué usted está tan dispuesto a creer, sin un instante de duda, que una ardilla pueda entender conversaciones claves acerca de las oscilaciones de la Bolsa” (Shua, 2009: 631).

Una nueva increpación para adoctrinar al lector, al que insta a ser más selectivo con lo que está leyendo para poder valorar mejor la obra literaria o a dejarse caer en la trampa con total satisfacción si así lo desea.

La relación escritor-lector tampoco se caracteriza por la linealidad ni la estabilidad, según los ejemplos que hemos visto. Hemos observado cómo los lectores a veces pueden llegar a ser elementos molestos, difíciles de complacer, o todo lo contrario, tan dóciles que llegan a ser pusilánimes para un escritor que les plantea retos. Lo que no podemos negar es la importancia de esa figura para el escritor de microrrelatos, ya que parece estar más presente en la creación que en otro tipo de género.

4.3.3. Los personajes cobran vida

Otro lado esencial en las relaciones poliédricas que el escritor establece en su proceso de trabajo con aquellos seres artificiales que crea y a los que da vida: los personajes.

En un microrrelato incluido en *La sueñera*, Shua revela el lado oculto de la utilización de un recurso literario que como simples lectores no conocemos. Nos habla de una técnica de escritura mediante la cual, el autor cede la palabra a los personajes y éstos le reclaman una explicación que justifique los actos que les está obligando a llevar a cabo. Uno de los ejemplos más conocidos lo encontramos en la novela *Niebla*, de Unamuno:

Unamuno, autor de *Niebla*, es a un tiempo personaje de novela, en tanto que se inmiscuye en la trama, dialogando con Augusto Pérez. Aparece también el segundo autor, Víctor Goti, amigo del protagonista, quien rechaza el control autorial que Miguel Unamuno pueda ejercer sobre la obra, dado que los personajes de ficción, toda vez que han adquirido identidad, corporeizándose en el texto, se convierten en entes autónomos. (Orejas, 2003: 236)

Hasta aquí, podríamos pensar que se trata de uno de los ardidés que utiliza el escritor para crear una obra original; lo sorprendente se produce cuando el narrador nos informa de un aspecto más ignorado: los personajes dejan de estar manipulados por el autor y se encargan de manejar la trama:

Son frecuentes –casi un tópico literario– las situaciones en que uno o más personajes enjuician a su autor acusándolo de homicidio, de insensibilidad, de mutilaciones físicas o espirituales. En cambio, solo una excesiva vanidad hace que ciertos autores se quejen de los vergonzosos extremos a los que han sido arrastrados por sus propios personajes. (Shua, 1999: 49)

Como advierte el narrador, este fenómeno es poco conocido, ya que los autores se resisten a que el público conozca que en realidad, en ocasiones, ellos son las

marionetas que se ven movidas por los deseos de sus personajes. Observamos en este microrrelato la ejemplificación de la lucha de poder que se establece en el proceso de creación: por un lado las ideas, la planificación y el oficio proveniente del escritor, que plantea el desarrollo de la acción; pero por otra parte nos encontramos la fuerza de la ficción, que lo arrastra hasta el mundo irreal de sus construcciones, donde la línea que separa el texto de la vida queda difuminada. Los personajes dejan de ser meras abstracciones para convertirse en entes que le instan, le sugieren o le aconsejan un nuevo camino para sus vidas.

En *Brevs* de Valenzuela, nos encontramos con “Las sustituciones”, que ejemplifica el peligro de la escritura, y el compromiso al que llega el autor con su obra.¹³³ Aparece el tema del doble en la escritura, ya que el escritor adopta un seudónimo para poder “narrar aquello que acabará con uno. El ir trazando con palabras la forma de la condena” (Valenzuela, 2004: 79). Germán de Laferrer, el seudónimo que utiliza este escritor, decide escribir una historia verídica que se va a convertir, como nos avisa repetidamente el narrador en una “condena”. El final nos recuerda al mítico cuento de Borges (2005a: 562-67), “El Sur”, donde la conclusión parece predestinada para el protagonista, igual que lo está para Germán de Laferrer. El escenario donde transcurren las últimas acciones del microrrelato de Valenzuela, una pulpería, y el personaje al que se opone, el matón Pereira, nos trae a la mente las escenas en las que Dahlmann decide su destino.¹³⁴ Aquí de Laferrer también conoce su destino, sabe que el desenlace del enfrentamiento está cercano:

¹³³ Este tema siempre ha interesado a la autora y reflexiona sobre ello en “Escribir con el cuerpo”: “Al escribir con el cuerpo también se trabaja con palabras. A veces formuladas mentalmente, otras apenas sugeridas. Pero no se trata ni remotamente del tan mentado lenguaje corporal, se trata de otra cosa. Es un estar comprometida de lleno en un acto que es en esencia un acto literario” (Valenzuela, 2001: 121).

¹³⁴ Parece crearse un paralelismo con Dahlmann (Borges, 2005a), el personaje borgeano siempre enfrascado en su edición de *Las mil y una noches*, que se encuentra con un acontecimiento que le obligará

Un año más tarde, el libro ya publicado, el hombre que no era más Germán de Laferrer –que sería Germán de Laferrer para siempre– se enfrentó con su némesis, es decir con su personaje, al salir de la pulpería en el pueblo de Eldorado, Misiones. El matón lo encaró y le dijo Yo soy el tal Pereira y usted escribió, yo le voy a pagar con la misma moneda. (Valenzuela, 2004: 80)

En este momento, el relato de Valenzuela se separa del de Borges. A pesar de las apariencias no se toma la vía de la violencia, sino que el “matón” le ofrece su propia obra como venganza:

Y echó mano a la cadera, y cuando el escritor pensó aterrado que ya no sería nunca más ni Germán de Laferrer ni nadie, el otro no peló una pistola sino unos papeles mal doblados y se los tendió.

El poema era de rima fácil, la vida del escritor estaba contada con trazo burdo, pero en El dorado, Misiones, allá por los años 20, se corporizó una lección: la letra se paga con la letra. (Valenzuela, 2004: 80)

La dicotomía que se plantea en la obra de Borges entre el mundo de la erudición, propio de los libros y el marginal, más cercano a los malevos y clases bajas, se resuelve de manera diferente en “El Sur” y en este texto de Valenzuela. Aquí, las cuentas se pagan en la misma moneda; las injurias o las afrentas que se realizan por escrito, reciben el mismo tratamiento. La suerte de los protagonistas es diferente: en el cuento de Borges, Dahlmann traspasa el mundo de los libros y del intelecto y se enfrenta a una de esas luchas que conoce por sus lecturas; Laferrer sigue en el mundo de las letras, donde las heridas son más fáciles de curar.

Muchas veces se habla de la identificación del autor con algún personaje; en estos textos los personajes a pesar de la poca caracterización que la brevedad permite son entidades tan bien conformadas que se enfrentan a sus creadores, con lo que se complica más la delimitación de la parte personal de los autores implicada en la ficción.

a convertirse en el protagonista de la aventura; una daga en sus manos lo va a llevar irremediablemente a correr el riesgo de la acción.

4.4. Los juegos literarios y la influencia del OULIPO en la microficción metaficcional

Queremos dedicar un pequeño apartado a una serie de microrrelatos que nos van a permitir tener acceso a otra forma de concepción de la literatura. Hemos decidido incluir textos que conciben la literatura como un experimento lúdico, donde las reglas prefijadas ayudan a la creatividad del escritor.¹³⁵ Los microrrelatos que aquí incorporamos tienen una clara filiación con las teorías propuestas por el grupo de literatura potencial OULIPO (Ouvroir de Littérature Potentielle).¹³⁶

Encontramos microrrelatos que parecen homenajear este sistema en *La vida imposible* de Berti. En “El décimo” nos encontramos con un célebre escritor que emplea siempre el mismo esquema para desarrollar sus obras: utiliza los mismos personajes pero variando la relación existente entre ellos:

En las veintinueve novelas del escritor paquistaní V. R. N., los personajes siempre son nueve (cuatro mujeres, cinco hombres) y llevan siempre los mismos nombres, aun cuando de un libro a otro sus edades, atributos, profesiones o roles sean diametralmente diferentes. (Berti, 2002a: 29)

¹³⁵ Debemos hacer una breve referencia aquí a *Trastornos literarios* de Flavia Company (2011) autora argentina, afincada en España, donde realiza diversos juegos narrativos que encajan con el espíritu de los microrrelatos que vamos a analizar.

¹³⁶ Como se sabe, el colectivo nace en 1960 y se presenta como una alternativa en el panorama cultural: “Un moment marqué par la remise en question, en littérature, d’une double série d’illusions: celles du surréalisme et celles de l’engagement de type sartrien. Le projet oulipien consacre la rupture avec ces illusions. Le projet oulipien consacre la rupture avec ces illusions” (Bénabou, 2001: 20-21). Las intenciones del grupo también quedan claras desde el comienzo, quieren investigar nuevas formas de producción. Se recurrirá a las matemáticas, a las leyes combinatorias, a la fonética para buscar nuevos campos en los que explorar vías inéditas de expresión literaria. Pretenden sustituir las antiguas normas literarias por otras nuevas que socorran al escritor en los momentos de creación: “[...] l’Oulipo s’assigne deux types de tâches. La première est d’inventer des structures, des formes ou des contraintes nouvelles, susceptibles de permettre la production d’œuvres originales. Dans cette recherche, l’importation de concepts mathématiques, l’utilisation des ressources de la combinatoire [...] sont les instruments principaux. La seconde tâche est de travailler sur des œuvres littéraires passées pour y retrouver les traces (parfois évidentes, parfois plus difficiles à déceler) de l’utilisation de structures, formes, ou contraintes” (Fournel, 2001: 21).

En el mismo texto encontramos la referencia a esa limitación, a esa táctica coercitiva que propugnan los integrantes del grupo Oulipo como desencadenante de la inventiva: “Este procedimiento ha sido comparado por un crítico británico con ‘un músico que se hubiese impuesto la restricción de escribir equis cantidad de notas para equis cantidad de instrumentos, consiguiendo pese a todo melodías y armonías memorables’” (Berti, 2002a: 29).

Cuando el escritor decide alterar su forma de trabajo e incorporar un nuevo personaje que rompa con esa simetría que había ido creando novela tras novela, un hecho trágico sucede, el autor muere:

Según su único hijo, el dibujante y actor L. R. N., el anciano escritor halló la muerte en su mesa de trabajo, sobre la cual se encontró cierto cuaderno donde, a mano, entre los débiles meandros de una letra como de insecto, acababa de hacer su aparición aquel décimo personaje. (Berti, 2002a: 29)

Este microrrelato no solo parece acercarse a la temática de las reglas y las obligaciones en la producción literaria propias de Oulipo, sino que también podemos ver algún rasgo propio de lo fantástico que nos avisa de cómo la literatura y la vida se interrelacionan; están estrechamente unidos y cualquier movimiento que se produce en uno de estos campos tiene sus consecuencias en el otro. Añadimos además una posible relación intertextual ya que el escritor acaba muerto al igual que el lector en “Continuidad de los parques” de Cortázar, ambos con muertes rodeadas por una trama literaria que los condujo hacia ella.

En “Un arco equívoco”, del mismo Berti, aparece la figura de un traductor que ha decidido pasarse al terreno de la creación propia. Define su obra como “un conjunto de traducciones deliberadamente incorrectas” (Berti, 2002a: 65). Su sistema de trabajo consiste en elegir ciertas obras de su agrado y traducir cada palabra por el término menos adecuado que le aconseja el diccionario. Este personaje parece defender la

negativa a la traducción literal y utiliza uno de los juegos empleados por los autores pertenecientes al Oulipo. La presencia del diccionario fue importante en los textos de autores que formaban parte de Oulipo. Una de las nuevas formas literarias que desarrollan es la de la “littérature définitionnelle”; cambian las palabras por el significado literal que aparece en el diccionario y a partir de estas definiciones crean un nuevo texto que remita al estilo de un reconocido escritor. Parece ser que lo que lo mueve a realizar este tipo de obra es la anécdota que circula sobre una traducción que Unamuno realizó de la frase de Shakespeare: “the rest is silence”.¹³⁷ El ejercicio propuesto en el microrrelato se asemeja más bien a la *traslación léxica* que consiste en “elegir por convención un diccionario y en reemplazar sistemáticamente [...] cada sustantivo de un texto dado por el que aparece en séptima posición detrás de él en ese diccionario [...]” (Genette, 1989: 57). Esa traducción incorrecta que premeditadamente

¹³⁷ La frase aparece en *Hamlet* (Acto V, Escena 2). La anécdota es cierta, tal y como recoge Francisco Ayala en su ensayo titulado “El reposo es silencio (Una curiosidad literaria)” donde escribe sobre este traspie del escritor español: “Un error de traducción, colosal, como todo en don Miguel, que no era hombre de deslices, sino –ahora nos lo mostrará este ejemplo– muy capaz de empecinarse en sus equivocaciones hasta el extremo de convertirlas tozudamente en algo positivo y –a su manera– cargado de sentido” (Ayala, 1963: 119). En el artículo, Ayala recoge la primera vez que se produce este error. Reproducimos la parte del poema de Unamuno que cita Ayala en la que aparece la frase que origina la anécdota: “En el número 344 de la revista *España*, de Madrid, correspondiente al 18 de noviembre de 1922, publicó Unamuno el siguiente poema:

LA ÚLTIMA PALABRA DE HAMLET

‘The rest is silence’

(*Hamlet*, act V, scene II)

‘El reposo es silencio’ dijo Hamlet

.....

‘¡El reposo es silencio!’ Reposaba

Hamlet al cabo, libre de secretos, y a su pregunta eterna respondía

El eterno silencio.

¿Cómo demonios pudo ocurrírsele a Unamuno traducción semejante? Bien sabido es que, si no hablaba lenguas extranjeras, conocía varias, literariamente, muy a fondo con cabal, penetrante y preciso conocimiento de filólogo. [...] cualquier traductor, por aplicado y apto que sea, puede sufrir un descuido; hasta el más pintado lo tiene de vez en cuando” (Ayala 1963: 119-20).

Ayala descarta la opción de que sea una *boutade* y lo considera como un error que se ha convertido en casi un capítulo dentro de las curiosidades de la historia literaria española: “Es para quedarse perplejo. Conociendo la arbitrariedad radical de Unamuno, y su gran erudición, tarda uno en convencerse de que no hubiera en ello alguna de esas artimañas que con socarronería le gustaba armar, para complacerse después en desmontarlas. Pero no hubo ‘después’, no había trampa. La cosa se quedó ahí. Fue, sin duda, eso nada más: un caso de obcecación, y hoy una curiosidad literaria” (Ayala, 1963: 122-23).

busca el autor, seguro que se parece bastante a la séptima acepción que ofrece una entrada del diccionario.

Observábamos anteriormente cómo los escritores utilizaban los personajes o los argumentos de algunas obras para crear nuevos textos, aquí recurren a las mismas palabras que los componen para completar sus creaciones. En “Bovary” se nos cuenta el proyecto de dos antiguos profesores de literatura que quieren elaborar una nueva obra literaria teniendo como materia prima “las mismas exactas palabras de *Madame Bovary*” (2002a: 106). Se trata de un ejercicio de deconstrucción que se basa en los principios de la lingüística computacional:¹³⁸ “Para este fin, con la ayuda de una computadora, confeccionaron una lista alfabética de palabras, desde la primera (“nous”) hasta la última (“honneur”), y al lado, en otra columna más delgada, indicaron la cantidad de veces que cada una se repetía” (Berti, 2002a: 106).

La tarea les lleva 14 años, pero después de esta primera empresa anuncian su siguiente paso: trabajar esta vez con las palabras que no aparecen en la obra de Flaubert. Paradójicamente, aseguran “que este próximo libro será mucho más breve que el reciente” (Berti, 2002a: 107).

Entre las posibilidades “oulipianas” existe la de la creación de textos con un vocabulario limitado. François Le Lionnais lo define así: “Poèmes ou récits ne comportant que des mots d’un vocabulaire très limité [...]” (1973: 294). La teoría de este grupo francés inspira ciertamente el microrrelato de Berti. Aquí la restricción consiste en el límite de palabras con el que los escritores cuentan para realizar sus obras. En este caso han tomado una obra conocida como referente e indicador de las palabras que

¹³⁸ La lingüística computacional se fundamenta en la creación de bases de datos con material procedente, entre otros, de textos literarios. Una vez recogidos, se hacen estadísticas que se utilizan para el análisis de grandes extensiones de texto. Así se puede llevar a cabo investigaciones literarias sobre el uso del lenguaje en autores u obras completas.

pueden ser o no utilizadas. Los adelantos tecnológicos y las propuestas de este grupo se conjugan en experimentos literarios como el que acabamos de ver.

Encontramos otro caso de experimentación literaria, en este caso en la poesía. “Mi alfabeto” cuenta la experiencia de un pintor que se pasa a la poesía; no solo cambia de terreno artístico sino que revoluciona el nuevo en el que se integra:

Empezó escribiendo poemas convencionales –muchos incluso en rima consonante– pero enseguida tuvo la ocurrencia de inventar, ya que no un idioma nuevo, un abecedario propio para el idioma acostumbrado. Primero mezcló entre sí por un lado las vocales y, por otro, las consonantes; de este modo la palabra “montaña” se leía “vambele” y la palabra “mono” se escribía ahora “vama”. En una etapa posterior, desatendiendo toda lógica sonora, decidió trocar con plena libertad consonantes y vocales, lo que deparó impronunciabiles palabras como “xgtifhm” o “spsutk”. (Berti, 2002a: 71)

Recoge esta personal manera de entender el lenguaje en un libro *Mi abecedario*, “lleno de poemas imposibles de recitar” (2002a: 71). Una editorial se interesa por el libro, pero exige que haya una “guía”, una pequeña introducción, un apartado en el que “se enfrentasen los abecedarios –el corriente y el suyo– y quedase desde un comienzo esclarecida la contracifra” (2002a: 71). El artista se niega a ello y como razones expone que su intención era ““la de hacer signo antes de significar””; en tal sentido concluía, ““nada más impertinente que una especie de clave de acceso”” (2002a: 72).

La experimentación con las palabras, la creación de lenguajes alternativos y propios de cada escritor o de cada escuela ha tenido una larga tradición en la historia de la literatura, pero una vez que hemos comprobado la importancia de las teorías oulipianas en este escritor, y sobre todo en este libro, podemos entenderlo como un apéndice más que sigue con las mismas directrices del grupo. La literatura se concibe como un campo de experimentación absoluta donde todas las propuestas, todos los juegos con los diferentes componentes del lenguaje ayudan a entender mejor este arte.

El último relato que comentaremos es “Esqueleto”. Un escritor, amigo del narrador de la historia, ha publicado un libro: *Esqueleto*. Se llama así porque todos los cuentos que contiene siguen una misma disposición:

En cada relato, por ejemplo, el tercer párrafo empieza diciendo “Una semana después...”, el cuarto empieza “A pesar de que...”, el quinto empieza “Fue entonces cuando...” y el sexto “Mientras que...” para seguir, en medio de la frase, con la expresión “por el contrario...” Lo notable del caso es que mi amigo ha obtenido doce cuentos sumamente entretenidos y bastante bien escritos. (Berti, 2002a: 128)

Esta fidelidad a la estructura le ha preocupado al artista en algún momento, ya que cree que ha podido sacrificar la trama a favor de la forma. Su original forma de componer ya ha creado escuela, y se han recibido cuentos de lectores que siguen la misma práctica. El editor ha creído ver ahí una nueva oportunidad para la producción de otra obra y ha convocado un concurso para elegir a los mejores “relatos escritos en función de este ‘esqueleto’” (2002a: 128). El sometimiento a una regla provoca una forma original de estructura que se identifica automáticamente con un autor, la idea remite a *Ejercicios de estilo* de Raymond Queneau (2003),¹³⁹ donde unos mismos hechos son contados de varias maneras variando el estilo literario; los lectores adoptan una posición activa frente al texto y van a interactuar con él. Este es uno de los fenómenos que hoy en día podemos observar en el ambiente literario: los textos se adaptan a las nuevas condiciones y desde la red permiten ser modificados o completados por los internautas. Las normas del Oulipo también tienen cabida en esta nueva concepción de la literatura, y pueden servir como un juego más en el que la literatura siga experimentando todas sus posibilidades; esta vez, quizás también con una participación más directa todavía del lector.

¹³⁹ Publicado en 1947.

5. Conclusión

El estudio de la microficción metaficcional argentina del siglo XX y comienzos del siglo XXI nos ha permitido descubrir ciertas tendencias entre los textos que integran nuestro corpus. Hemos dedicado el primer capítulo al análisis de microrrelatos que establecen relaciones intertextuales con otras obras, y hemos comprobado cómo la literatura española todavía está presente entre los escritores argentinos contemporáneos. Obras como *Don Quijote*, *Don Juan* o *La Celestina* permanecen en el imaginario de estos microrrelatistas que han aprovechado la libertad que paradójicamente les proporciona un género tan constreñido para crear sus pasajes alternativos o destacar la importancia de personajes secundarios. Decimos esto porque la limitación de espacio que implica la microficción les permite y obliga a llegar a tal condensación que tienen que olvidarse del contexto y desarrollar su alternativa sin explicaciones de ningún tipo, dando por hecho que el lector tendrá que asumir rápidamente este desvío de la historia literaria y aceptar el microrrelato como un divertimento del autor que ha decidido aprovechar todos los factores que rodean a la obra y el conocimiento del propio lector. Esas versiones pueden caracterizarse por un tono amable gracias al cual el escritor aprovecha su creación para rendir homenaje a una obra o a un autor predilecto –como hemos visto que ocurría cuando los escritores elegían la obra de Cervantes– o utilizan el referente de las obras para mostrar su opinión crítica de la obra –como es el caso de Denevi en los microrrelatos que son hipertextos de *Don Juan* o *La Celestina*–.

Pero la revisión literaria no solo se centra en el territorio español y, un genio coetáneo a Cervantes como Shakespeare, también será centro de atención para los argentinos. Al interés por el escritor inglés, habrá que sumar el juego que les permiten llevar a cabo los libros de aventuras, con una temática y unas preocupaciones más

ligeras en general que las obras de los autores recientemente mencionados, aunque no faltarán esfuerzos, como el caso de “Tarzán” (Shua, 2009) por intentar añadir una carga filosófica a sus planteamientos.

Merecen una mención especial obras como *Las mil y una noches* o los cuentos tradicionales que han suscitado el interés de muchos microrrelatistas. Este puede originarse por diferentes causas: primero, el desafío que supone intentar convencer al lector con una versión, parodia, homenaje de textos tan populares como estos y en segundo lugar, el aliciente que se añade al ser obras o bien anónimas, o bien tan extendidas que a pesar de tener autores –como los Hermanos Grimm, Perrault– pertenecen de cierta manera al imaginario colectivo. Los escritores, por lo tanto, deben esforzarse por cambiar la imagen de estas obras y algunos optan, como el caso de Luisa Valenzuela, por dedicar sus microficciones a los príncipes, quienes a pesar de desempeñar un papel fundamental en la obra, recibían poca atención, ya que estaba volcada sobre los personajes femeninos. Otra postura es la reivindicativa y algunos autores –sobre todo mujeres– utilizan los cuentos como hipotexto para ubicarlos en un contexto actual y así poder parodiar las costumbres y actitudes anquilosadas de unos príncipes que no han sabido adaptarse a su tiempo. Pero la falta de un autor conocido, como ocurre en *Las mil y una noches*, provoca que los microrrelatistas encuentren un campo de trabajo todavía más abierto para recrear su particular universo. También hay que destacar la atracción que produce esta obra, ya que desde los primeros testimonios que se pueden atribuir al género (los textos de *Filosoficula* de Lugones) la tienen en consideración.

A pesar de esta tendencia iconoclasta que hemos advertido, los escritores de microficción también consideran a algunos autores como maestros del género. Hemos

visto cómo a pesar del escaso recorrido en el tiempo del género de la microficción, ya que existen algunos autores que destacan o bien por su ejercicio, como el caso de Augusto Monterroso, o por la herencia tanto estilística como temática que han dejado Borges o Kafka, entre otros.

El otro bloque en el que hemos dividido nuestro estudio ha sido determinado por la gran cantidad de textos que reflexionaban sobre el mundo de la creación, aportando a veces visiones inéditas sobre este espacio tan privado. Desde los problemas con los editores, en los que ha aparecido en ocasiones el tema de las “adversas” condiciones de las microficciones para su publicación, a las relaciones con el lector con el que se establece ciertamente una relación de amor-odio, ya que en ocasiones le dotan del poder magnánimo para juzgar la obra, pero al que también le lanzan retos y se le encara para que abandone su cómoda situación y sea consciente de los riesgos que implica el género.

Unido a esta temática metaficcional se halla un grupo de textos que ha puesto en entredicho las convenciones que delimitan claramente el mundo vivido y literario y que cuestionan las certidumbres que imperan en nuestra sociedad. A partir de los sucesos que ocurren en la realidad, que de forma paralela o posterior se plasman en el papel, los escritores advierten de la importancia de lo que se encuentra en negro sobre blanco y de la capacidad de absorción que puede implicar un arte como este.

Otra tendencia que hemos visto repetirse a lo largo del análisis y que ha sido objeto de nuestro estudio en el último epígrafe es el componente lúdico de la literatura. Hemos presentado la concepción de juego o divertimento que para muchos autores tenía su acercamiento a este género, y esta impresión quedó ratificada con el análisis de los textos de Eduardo Berti (2002a) cuyo conocimiento de las directrices del grupo

OULIPO queda reflejado en ellos. Esta no será una actitud exclusiva del autor argentino, puesto que como veremos en el siguiente capítulo, Guillermo Cabrera Infante, el primer autor cubano que analizaremos, también utiliza recursos de este grupo –empezando por el título de su libro *Exorcismos de esti(l)o* que recuerda al famoso *Ejercicios de estilo* de Raymond Queneau. Aquí no se trata de contar una historia de diferentes maneras, sino de jugar de forma permanente con la disposición, estilo e incluso con la tradición para ofrecer un singular punto de vista de la literatura.

III. CUBA

1. Los microrrelatos metaficcionales en Cuba

En esta parte nos centramos en los microrrelatos metaficcionales de escritores cubanos escritos durante el siglo XX y XXI. Tras una primera lectura comprobamos que no se podía apreciar la misma variedad de líneas temáticas que en el caso argentino, debido, probablemente, al menor número de escritores dedicados a la microficción. En los capítulos introductorios hemos apuntado algunas de las causas que configuran la singularidad del caso cubano y que lo confrontan al argentino. Por lo tanto nuestro enfoque se verá modificado, y siempre que sea posible utilizaremos un estudio temático de los textos, aunque habrá momentos en que optaremos por un estudio centrado en la obra de escritores que destacan en la práctica del género. Uno de los objetivos de esta lectura en paralelo entre las obras argentinas y cubanas es comprobar si los autores han recibido las mismas influencias y si practican las mismas estrategias discursivas.

Los condicionamientos geográficos y políticos, tanto externos como internos, de la isla influyen indudablemente en cualquier manifestación artística, y en este trabajo tendremos la oportunidad de confrontarlo con la producción literaria de otro país con unos rasgos totalmente diferentes.¹⁴⁰ Como hemos señalado con más detalle anteriormente, hay que considerar las condiciones históricas particulares, puesto que estas marcarán el desarrollo de la historia literaria y le harán tomar unos caminos distintos a los del continente. Por ejemplo, el proceso revolucionario de 1959 exigirá una literatura comprometida, con una temática realista en la que predominará el mensaje

¹⁴⁰ Alberto Garrandés también señala que esta característica geográfica influye en el hecho literario: “El campo cultural cubano ha tenido en la insularidad una condición muy influyente. Insularidad como compendio de aislamiento y paradoja de apertura, desde esa misma soledad, a las sensaciones del orbe; insularidad como recreación del mundo y como imagen peligrosa (por su comunicable grado de confusión) de lo real. Insularidad como constructo suficiente o insuficiente para un escritor. Insularidad como condensación de imágenes y como sistema” (Garrandés, 2002: 66).

sobre la forma.¹⁴¹ Para llegar a comprender el desarrollo de la microficción en Cuba durante el período elegido, hemos realizado un estudio analítico de las obras más representativas o que más se acercan a nuestro foco de atención.¹⁴² Al final del análisis comprobaremos si los escritores cubanos recurren a las mismas herramientas retóricas y genéricas que hemos visto anteriormente con los casos argentinos, o si por el contrario se apartan de estas tendencias. También, y quizá más importante, el análisis nos permitirá extraer algunas conclusiones respecto al género: ¿hay temas o maneras de escribir que solo son propias de una generación o de la literatura nacional de un país?; ¿presenta el género del microrrelato algunas de las características predominantes?

En esta primera parte del capítulo analizaremos los textos que establecen relaciones intertextuales con otras obras anteriores y contaremos con el mismo apoyo teórico que en el capítulo argentino. Como hemos advertido, aquí no sobresalen unas determinadas obras, sino que algunas pueden ser seleccionadas por varios autores en un contexto donde la diversidad y la falta de directrices es la característica principal. Por lo tanto, nos dedicaremos al análisis en un primer momento de escritores que han desarrollado un interesante trabajo en la microficción, como Mirta Yáñez, Pedro Juan Gutiérrez o Guillermo Cabrera Infante –figura capital para la literatura contemporánea de este país.

¹⁴¹ En nuestro análisis incluimos a algunos escritores adscritos al grupo de los “Novísimos”, que son autores que nacieron después de la revolución, como por ejemplo Jorge Ángel Pérez. Ana Belén Martín Sevillano señala algunas de sus características: “La generación de los Novísimos aparece en el campo cultural a mediados de los años ochenta donde, junto con los artistas plásticos, toma una serie de posiciones, a través de sus obras y de sus actuaciones públicas, dirigidas a abrir un espacio público de discusión del que ha carecido la sociedad cubana revolucionaria” (Martín Sevillano, 2002: 296).

¹⁴² Aunque no todos escriben microrrelatos metaficcionales, el grupo de los Novísimos sí que ha sido importante para el desarrollo de la microficción en Cuba. Hemos incluido obras de algunos de ellos, como Jorge Ángel Pérez, Radamés Molina y Rolando Sánchez Mejías. Ana Belén Martín Sevillano señaló esa importancia: “Un número importante de los cuentos de los Novísimos entrarían en este género de la minificción, bien como minicuentos, con cierta anécdota narrativa, bien como micro-relatos. En ellos encontramos esta “estética transgenérica” que los inclina hacia la poesía, el aforismo filosófico, la fábula, el apólogo, la anécdota, la noticia, el juego o la adivinanza y que nace de una expresa e intensa voluntad de libertad creativa como intento de desarticular las convenciones literarias e ideológicas” (Martín Sevillano, 2002: 304).

Después de haber observado cuáles son los rasgos e intenciones de estos autores en sus microrrelatos, recuperaremos un apartado general que también había aparecido en el capítulo dedicado a Argentina, “Influencias universales”, y averiguaremos cuáles son las referencias literarias seleccionadas y qué actitud muestran hacia ellas.

1.1. La visión de las fábulas de Guillermo Cabrera Infante

Si hemos cerrado el capítulo de Argentina con el comentario de la obra con influencias del grupo OULIPO perteneciente a Eduardo Berti (2002a), muchos de los rasgos y posturas frente a la literatura van a volver a aparecer en el análisis de la obra de Guillermo Cabrera Infante (2002), *Exorcismos de esti(l)o*. El propio título rememora al famoso *Ejercicios de estilo* (2003) de Raymond Queneau, integrante del grupo que sigue inspirando a otros escritores y en diferentes géneros. Tenemos que prestar en primer lugar atención a la architextualidad presente en esta obra ya que tanto el título del libro, –con alusión a *Ejercicios de estilo* de Raymond Queneau– como el de la sección (“Fábulas rasas”) son significativos.¹⁴³ Los juegos tipográficos, las combinaciones aleatorias de letras que originan una selva de significados son frecuentes en estas páginas, pero no nos detendremos en ellas ya que no se inscriben en la búsqueda de temática metaficcional que estamos llevando a cabo, sino que se integrarían mejor en un estudio centrado en literatura experimental. La conexión oulipiana no solo lo enlaza con una tendencia practicada también por el último autor que habíamos analizado en el capítulo argentino, Eduardo Berti, sino que el epílogo del

¹⁴³ Gerard Genette incorporó a su análisis la obra de Queneau: “Así pues, en la intención de su autor, esta obra es, y nunca mejor dicho, una serie de variaciones (estilísticas o de otro tipo) sobre un mismo tema (original pero voluntariamente neutro o banal), que cada una de esas variaciones transforma, ya sea según un principio mecánico de manipulación de tipo oulipiano, ya sea reescribiéndolo en un estilo definido: por este segundo aspecto, la obra depende a la vez de la parodia y del pastiche, puesto que cada variación parodia el tema al hacer el pastiche de un nuevo estilo[...] Llamaré transestilización a este procedimiento de la variación estilística [...]” (Genette, 1989: 150).

libro permite hacerlo a su vez con una figura argentina, que como hemos visto, alcanza a escritores de ambos países:

Al lado de las versiones y subversiones de los textos más conocidos, aparece otro tipo de manipulación que, en líneas generales consiste en introducir en el texto original cambios, más o menos importantes, dotándolo de un sentido nuevo. Este modo ya lo había ensayado Guillermo Cabrera Infante en sus *Exorcismos de esti(l)lo*, cuyo “Epigolipo” reescribe el epílogo de *El hacedor*. Se trata de una parodia, o transformación textual con función lúdica, oulipiana, como lo indica el propio título. El texto de Cabrera Infante tiene prácticamente el mismo número de palabras que el de Borges y una función idéntica dentro del libro, también inclasificable. (Pellicer, 2011: 127-28)

Guillermo Cabrera Infante es uno de los autores cubanos más conocidos en el exterior debido principalmente a su producción novelística –*Tres tristes tigres* (1968), *La Habana para un infante difunto* (1979)...–. *Exorcismos de esti(l)lo* (2002) es una miscelánea de textos breves y composiciones de variadas estructuras (aforismos, parodias, versos...) con el denominador común del particular humor de Cabrera Infante unido a la metaficción, encontramos un apartado dedicado a la reelaboración de fábulas clásicas y populares.¹⁴⁴

La presencia de fabularios y de bestiarios no es extraña en la literatura hispanoamericana contemporánea, que, lejos de haberse olvidado de este tipo de composiciones definitorias de otras épocas, las ha sabido adaptar a las características actuales.¹⁴⁵ Desde ellas se ofrece una lectura diferente de la realidad partiendo de la forma tradicional de estas variedades textuales. Hay una estrecha relación entre estas composiciones literarias y la microficción. Algunos escritores o críticos han tratado de buscar paralelismos, aunque también han destacado importantes diferencias, como el principio moralizante inexistente en los microrrelatos. Augusto Monterroso, uno de los

¹⁴⁴ La primera edición apareció en 1976.

¹⁴⁵ A pesar de las diferencias basta mencionar el caso de *Bestiario* de Cortázar (1951), *Manual de zoología fantástica* de Borges (1957), *La oveja negra y demás fábulas* de Monterroso (1969), *Fabulario* de Gudiño Kieffer (1969) o *Fabulario* de Juan José Arreola (1972). Esperanza López Parada (1993) dedicó su tesis doctoral al estudio de los bestiarios en Latinoamérica, donde analizó la importante presencia de animales en los cuentos hispanoamericanos contemporáneos.

principales cultivadores, reflexiona sobre las fábulas y su función y asegura: “Según yo, ninguna, ni didáctica, ni moral, ni ejemplar. Simplemente me he divertido haciéndolas. Si los lectores quieren hallar algo más allá de esto, la cosa me gusta, pero es su aportación, su afán de encontrar algo en donde ese algo tal vez no exista” (Monterroso, 2001: 94). Cuando nos acercamos a las interpretaciones de Cabrera Infante (2002) advertimos una disposición lúdica acompañada de escepticismo hacia este tipo de narraciones: no se busca un estudio exhaustivo o una crítica textual, sino que parte del mismo nivel de conocimiento que pueden tener los lectores. En algunos casos, como apreciaremos, también aparece el travestimiento, ya que como señala Genette:

[...] la fábula es uno de los blancos favoritos del travestimiento popular (oral), y por dos razones bien evidentes que son su brevedad y su notoriedad. [...] los humoristas de hoy deben servirse de textos clásicos todavía conocidos del gran público, como las fábulas de La Fontaine o las primeras escenas del *Cid*, e imponerles una transposición más brutal, por ejemplo en argot [...](Genette, 1989: 89)

Cabrera Infante en sus fábulas va a utilizar un estilo popular (“El niño que gritaba: ‘¡Ahí viene el lobo!’”) que precisamente va a cambiar el desarrollo de la acción, o un estilo coloquial y más propio de figuras prepotentes de hoy en día (“La zorra y el cuervo”) para satirizar estas historias, aunque mantiene en un importante grado el contenido o la trama original.

La presencia de los rasgos básicos de la fábula –los animales como protagonistas con comportamientos propios de los humanos como protagonistas, el final con una enseñanza para la vida, la corta extensión...– es suficiente para poder reelaborarlas como textos posmodernos donde la intención será muy diferente a la original. Como comprobaremos, las moralejas con las que cierra estos textos el escritor cubano también siguen las características del travestimiento que definía Genette: “Pero la transformación más masiva se aplica al final, es decir, al desenlace y a la moraleja”

1989: 89). En las narraciones de Cabrera no sirve: o queda convertida en un consejo exclusivo para un pequeño grupo de lectores, o tan lejos de un final didáctico que se asemeja más al de una historia humorística donde el desenlace ilógico o surrealista es el esperable.

El título del apartado en el que aparecen las fábulas es paralelo a *tabula rasa* que se utiliza para definir algo que está ausente de referencias anteriores. La expresión resulta paradójica ya que las fábulas están connotadas por nuestro proceso de aprendizaje, y los lectores las han escuchado y las han asimilado de diferentes maneras, pero todos al menos coincidirán en el aspecto didáctico que estas trataban de infundir. Si bien no parece que las fábulas sean un soporte adecuado para considerarlo libre de informaciones anteriores, sí que se puede intentar “hacer *tabula rasa*” con ellas. El escritor cubano trata de eliminar las referencias anteriores y propone nuevas historias alejadas del original para crear fábulas disímiles de las originales.

Analizaremos las versiones de Cabrera Infante y las compararemos con las originales, aunque para comenzar el análisis hemos seleccionado una frase del libro que es un comentario que encierra la clave para enfrentarse a esta obra y también a muchos microrrelatos: “Literatura es todo lo que se lea como tal” (2002: 16-17). La breve sentencia ocupa dos páginas, y hay que remarcar la pausa que divide esta oración y que obliga a cambiar la mirada de una página a otra: “Literatura es todo lo que se lea (2002: 16)/ como tal (2002: 17)”. Desde la literatura hallamos una reflexión crítica sobre qué tomar como corpus literario. Con esta definición un tanto relativista y que sitúa el poder de clasificación en el lector, podemos considerar como microrrelatos algunos textos que no fueron creados como tales e incluso fragmentos. Otras opiniones de escritores y críticos piden que se marquen los límites, pero la actitud de Cabrera Infante es muy

clara y se acerca a la literatura dispuesto a jugar con ella, a transformarla y a hacer todas las variaciones posibles manteniendo la calidad como único requisito.

El objetivo de “Fábulas rasas” es la revisión de estas obras didácticas conocidas por todos. Se comparte un espíritu paródico similar al que hemos analizado en el caso de las escritoras argentinas Ana María Shua y Luisa Valenzuela con los cuentos tradicionales. La estructura básica de las fábulas es la finalización con una moraleja que adoctrine a los lectores –de corta edad principalmente– en sus vidas. Aquí, sin embargo, el público objetivo es adulto y ya ha conocido y ha podido asumir o apartarse de esas enseñanzas. Cabrera Infante aprovecha este hecho para cuestionarlas y utilizar el imaginario colectivo para hacer comentarios marginales que se alejen del propósito original –aunque conserva la estructura original que siguió Esopo, el autor de la mayoría de ellas–. Hemos señalado que los autores contemporáneos desechan el provecho de la moraleja, pero como indica Kleveland (2002) no siempre ha sido este el pilar de las fábulas, que nacieron como una crítica de la sociedad y las costumbres, sino que ese carácter adoctrinador es más característico del neoclasicismo. Hoy en día, el relativismo parece predominar frente a la enseñanza y las fábulas se convierten en reflejos de la realidad. No estamos ante una perspectiva individual del autor cubano, sino que otros la han adoptado igualmente cuando hacen sus revisiones de los clásicos: es el caso de las escritoras argentinas que acabamos de señalar –aunque en ellas sí que se advertía un propósito ideológico: denunciar el papel tradicional femenino– y también del de uno de los más importantes actualizadores de la fábula en microficción, Augusto Monterroso. Recordamos su texto “Cómo acercarse a las fábulas”:

Con precaución, como a cualquier cosa pequeña. Pero sin miedo. Finalmente se descubrirá que ninguna fábula es dañina, excepto cuando alcanza a verse en ella alguna enseñanza. Esto es malo.

Si no fuera malo, el mundo se regiría por las fábulas de Esopo; pero en tal caso desaparecería todo lo que hace interesante el mundo, como los ricos, los prejuicios

raciales, el color de la ropa interior y la guerra; y el mundo sería entonces muy aburrido, porque no habría heridos para las sillas de ruedas, ni pobres a quienes ayudar, ni negros para trabajar en los muelles, ni gente bonita para la revista *Vogue*. Así, lo mejor es acercarse a las fábulas buscando de qué reír.
–Eso es. He ahí un libro de fábulas. Corre a comprarlo. No, mejor te lo regalo: verás, yo nunca me había reído tanto.
FIN (Monterroso, 1996: 73)

Comparte la misma visión que Cabrera Infante y vuelve a aparecer Esopo como la figura canónica del mundo de las fábulas. Ambos autores rechazan de plano la intención moralizante y abogan por un acercamiento que busque su componente lúdico. Un mundo regido por las leyes y la moral que en ellas se defiende sería para estos autores demasiado aburrido y quizá sin espacio para la literatura. Además uno y otro utilizan a los animales como trasunto de los humanos, y los caracterizan con comportamientos actualizados a la realidad más cercana.

La pequeña colección se abre con “El ratón de la ciudad y el ratón del campo”. El autor cubano cambia el orden del título (el original atribuido a Esopo es “El ratón de campo y el ratón de ciudad”) y con este gesto avisa del cambio que se va a producir en el texto también. La primera frase sirve para avisarnos de la actitud del autor hacia los clásicos: “Debía saber esta fábula pero no la sé” (2002: 169). Continúa explicando los datos de los que se acuerda, pero aprovecha este relato sobre el argumento de la fábula para hacer una digresión sobre un aspecto casi banal de la vida cotidiana, como es la inexactitud entre algunos urbanitas de calificar todo lo que se encuentra alejado de la ciudad como “campestre”. Al final, el narrador confiesa que debería haber rechazado la propuesta de contar este cuento –cuyo argumento no se desarrolla– y se cierra con una moraleja que va destinada a los narradores o contadores de historias: “Moraleja: *Para contar una fábula, como cualquier cuento, es necesario saber bien cómo termina antes de empezar*” (Cabrera Infante, 2002: 169).

Cabrera Infante utiliza el cuento popular “Pedro y el lobo” como hipotexto para dos microrrelatos. En el microrrelato “El niño que gritaba: ‘¡Ahí viene el lobo!’” (Cabrera Infante, 2002: 170) se mantiene el protagonista, un niño que avisa a gritos del peligro de la llegada del lobo. La diferencia es que mientras en la fábula original ese lobo se refería al animal, en la transformación paródica cubana es el apellido del dueño de una casa en busca de los inquilinos para conseguir que paguen sus alquileres. Por lo tanto, la confusión viene provocada por el bajo nivel del sociolecto del niño, como confirma la moraleja en la que se atisba cierto desprecio hacia el género clásico, al deducirse su escaso interés en que se escriban este tipo de textos: “Moraleja: *El niño, de haber estado mejor educado, bien podía haber gritado “¡Ahí viene el Sr. Lobo!” y se habría ahorrado uno todas esas preguntas y respuestas y la fábula de paso*” (Cabrera Infante, 2002: 170).

Continuamos con los mismos protagonistas en “El niño que gritaba: ‘¡Ahí viene el lobo!’ junto a un bosque donde había, al parecer, lobos” (Cabrera Infante, 2002: 171). Esta versión se asemeja más a la original, sobre todo por el final ya que los falsos avisos del niño hacen que sus padres dejen de hacerle caso hasta que el lobo llega de verdad y ocurre la desgracia. La versión de Cabrera Infante es más radical y adopta la forma de tragedia en la que todos mueren: “Vino, sin embargo, el lobo y se comió al niño y se bebió el vino. Pero ahí no acaba todo, sino que vinieron otros dos lobos, tan hambrientos como el primero, que se comieron a los padres del niño a secas. Aquí sí se acaba todo, ya que se acabó el vino” (Cabrera Infante, 2002: 171)

La actitud literaria de Guillermo Cabrera Infante provoca que desde sus páginas se encumbre la figura de un escritor que se encargó de hacer versiones de obras clásicas por encima del original. En “La tortuga y la liebre” (Cabrera Infante, 2002: 172) señala

el célebre antecedente de la fábula –Esopo– y los no menos importantes autores de versiones –Samaniego, Lewis Carroll, Kafka y Lord Dunsany–. El narrador se centra en este último para presentar cuál es el toque de brillantez que aportó. El microrrelato se convierte en una fábula con moraleja dirigida a los escritores: “Moraleja: *No intentes siquiera hacer lo que otros han hecho muy bien antes, a no ser que puedas hacerlo mejor que Lord Dunsany*” (Cabrera Infante, 2002: 172). Este consejo, que recuerda al proverbio árabe, “Si lo que vas a decir no es más bello que el silencio, no lo digas”, designa, por otro lado, al autor de una versión como modelo, y no al original, y advierte a los que intentan hacer lo mismo que se aseguren de la calidad.¹⁴⁶ La originalidad del texto de Dunsany radica en el final, cuando se descubre el porqué de esta competición entre los animales y las trágicas consecuencias de este desenlace que parecía tan justo al no conocer más detalles:

And the reason that this version of the race is not widely known is that very few of those that witnessed it survived the great forest-fire that happened shortly after. It came up over the weald by night with a great wind. The Hare and the Tortoise and a very few of the beasts saw it far off from a high bare hill that was at the edge of the trees, and they hurriedly called a meeting to decide what messenger they should send to warn the beasts in the forest.

The sent the Tortoise. (Lord Dunsany, 2005: 70)

Los textos del volumen bien se podrían considerar microrrelatos si les aplicamos las características del género en la actualidad.¹⁴⁷ Tanto Dunsany como posteriormente Cabrera Infante realizan la misma táctica: la recuperación y reescritura de un texto anterior:

Un ejemplo claro en *Fifty-One Tales* es “The True Story of the Hare and the Tortoise”. El carácter de reescritura se muestra ya en el título, se trata de “la verdadera historia”, lo que añade un cuestionamiento de la tradición, de la verdad canónica, que anticipa gran parte de los juegos postmodernos con el legado cultural del pasado. A su vez, esta

¹⁴⁶ Lord Dunsany fue un escritor irlandés que escribió varios libros de cuentos: *The Book of Wonder* (1912), *Tales of Wonder* (1916) y *Fifty-One Tales* (1915), donde se incluye “The True History of the Hare and the Tortoise”.

¹⁴⁷ Así lo ha advertido Juan Ramón Vélez García (2004) que siguiendo a Dolores Koch comprueba cómo los rasgos fundamentales del nuevo género se adaptan perfectamente a los cuentos del escritor irlandés.

fábula es reelaborada por Guillermo Cabrera Infante, cuya versión manifiesta claramente su intertextualidad citando de manera explícita los precedentes, entre los cuales se halla Lord Dunsany. En un ejercicio claramente postmoderno, la narración del autor cubano se subvierte hasta el punto de desaparecer. Cuestiona irónicamente su propia labor narrativa, pues está recontando la fábula, (parafraseando y ejerciendo una mayor concentración), efectuando una labor que según él mismo no puede llevar a cabo mejor que su predecesor [...]. (Vélez, 2004)

Pero el autor cubano lejos de seguir los principios en los que abogaba por el silencio antes de hacer una versión que no mejorara las existentes, se atreve a ofrecer una nueva apoyándose en las referencias a otros escritores y a la paráfrasis de la versión de Dunsany. Se advierte un hartazgo hacia las versiones a las que tan proclive es este género. Basta recordar el microrrelato del dinosaurio de Monterroso y la cantidad de autores que han continuado su estela con mayor o menor éxito.

Cabrera Infante actualiza también “La cigarra y la hormiga” del griego Esopo. En su fábula, la cigarra, gracias a sus habilidades en el arte canoro, llega a convertirse en una estrella de la música gracias a la intervención de un “agente del imperialismo” – Cabrera Infante introduce humorísticamente esta terminología tan propia del sistema político de la isla–, el cual ejercerá posteriormente como su representante. La hormiga, cuyo tesón y laboriosidad perviven en esta versión, también encuentra una recompensa final, ya que la cigarra se apiada de ella y le da trabajo en su *troupe* como agente de prensa. Las circunstancias que rodean a la nueva estrella son las habituales en el mundo de los famosos: divorcios, excesos y –como parece lamentarse el narrador– un 10% de los beneficios destinados al agente, aunque según la opinión del autor este no sea muy merecido: “Moraleja: *El crimen no paga, pero el ocio da derecho a un diez por ciento. No siempre, por supuesto: a veces es un quince por ciento*” (Cabrera Infante, 2002: 174).

Guillermo Cabrera Infante introduce en su libro otras dos parodias de la fábula de Esopo, “La zorra y las uvas” (Cabrera Infante, 2002: 175) y “La zorra y el cuervo”

(Cabrera Infante, 2002: 176). En ellas se produce una actualización de la personalidad de los animales: además de la atribución de los rasgos humanos ya habituales del género, la zorra protagonista de la primera es “extrañamente vegetariana (no hay nada que no haga una zorra por estar a la moda)” (Cabrera Infante, 2002: 175). Cabrera Infante disfruta con los juegos semánticos y mediante la silepsis –figura que permite mantener el significado recto y el desviado de una palabra– aprovecha ese significado secundario que tiene la palabra zorra en español para conseguir el efecto humorístico. El cuervo, que presume de inteligencia, le advierte que puede comer esas uvas –que a ella le parecen todavía poco maduras– ya que es su color natural: son verdes. Cuando el lector ya había aceptado el pacto de lectura por encontrarse leyendo un texto con claras reminiscencias a las fábulas, y se predispone a creer la conversación entre los animales, el narrador nos sorprende con una excepción, y es que “las zorras no pueden conversar con los cuervos” (Cabrera Infante, 2002: 175). El texto acaba con una original moraleja que reflexiona sobre las incoherencias de los textos originales: “Moraleja: *La zorra es un animal que no tiene don de lenguas pero sí puede padecer de daltonismo*” (Cabrera Infante, 2002: 175).

Se cierra este ciclo con otro texto con los mismos protagonistas: “La zorra y el cuervo” (Cabrera Infante, 2002: 176). La zorra en esta ocasión sigue arrastrando la connotación negativa que encierra su nombre y se enfrenta a las artes de la seducción de un cuervo que intenta cortejarla utilizando viejas artimañas: ““Dígame, señorita, ¿es que nos hemos visto antes?”” (Cabrera Infante, 2002: 176). La zorra no responde y él insiste hasta perder los nervios. La solución en la moraleja sirve para comprobar si hemos sido lectores atentos: “Moraleja: *Las fábulas son inútiles, ya que nadie aprende nada con ellas, como se ve en esta última fábula. Sólo una página más tarde un animal tan listo*

como el cuervo olvidó que las zorras no entienden una palabra de lo que dicen los cuervos” (Cabrera Infante, 2002: 176).

Todas estas versiones, al igual que las anteriores de las autoras argentinas, o de las fábulas de Monterroso tienen en un rasgo en común: la necesaria presencia de un lector adecuado, ya que como señala Perry en “Fable”: “If it is not perfectly clear to the listener or the reader what the moral is, or if more than one moral can be easily inferred, then the fable has not achieved its purpose but has the effect of a story told for its own interest” (Perry, 1998: 73). El público objetivo de estas fábulas es igual al de otros microrrelatos seleccionados: se necesita que haya un lector que no se limite a una primera lectura de la cual solo obtendrá insatisfacción al no encontrar la moraleja o al creer firmemente la alternativa ofrecida, sino que busque el deleite en la faceta lúdica y descreída fomentada en estos textos.

Cabrera Infante cierra este pequeño ciclo con esa declaración en la que expresa su opinión acerca de la inutilidad de las fábulas y desvela su intención al versionarlas: el carácter didáctico se pierde, no llega a penetrar en el subconsciente de los lectores. Podemos ser como el cuervo y olvidar rápidamente las enseñanzas a pesar de nuestra inteligencia, como indulgentemente asegura el narrador. Aunque las fábulas son muy antiguas, al no haber dejado una huella profunda, los escritores pueden encontrar en ellas un gran material para cambiar el objetivo original del que quizá ya pocos, como el cuervo, se acuerdan. Declara a través de estos ejercicios que la ficción de las fábulas es incapaz de conseguir sus propósitos, sus doctrinas son inoperantes en la realidad y se convierten en un elemento del que solo se puede sacar provecho en la misma ficción.

1.2. Mirta Yáñez y *Falsos documentos*

La siguiente autora que vamos a analizar, Mirta Yáñez (1947-), ha trabajado como profesora en la Universidad de La Habana y ha ganado numerosos premios literarios, entre los que cabe destacar el *Premio de la Crítica* en 1988 y en 1990. Recibió de nuevo este premio en 2005 por la obra que vamos a comentar: *Falsos documentos*, que constituye una de las mejores recopilaciones de microrrelatos cubanos actuales. Si nos detenemos en el título comprendemos desde el primer momento la intención de la autora: presentarnos un conjunto de textos que son calificados como falsos, pero a través de los cuales accederemos a una parte de la historia literaria que aunque sea conocida, nos presenta nuevas versiones. La obra encaja a la perfección con la idea que hemos planteado en el comienzo de este trabajo: los autores contemporáneos prueban y juegan con el lector para saber hasta dónde llega su conocimiento literario y para hacerle cuestionarse si todo lo que ha aprendido como cierto es así.

Por supuesto no podemos obviar el parecido tanto en el contenido literario como paratextual del volumen de Yáñez con una obra considerada ya canónica de este género: *Falsificaciones*, de Marco Denevi (2005). En ambas obras los autores escogen textos literarios universales y les hacen su particular homenaje: o bien ofrecen alternativas a la historia que nos contaron, desmontando y parodiando el argumento, o bien los utilizan como excusa para contar otra historia. Tanto Denevi como Yáñez comparten la misma iniciativa, y desde sus versiones los autores consiguen que los lectores lleguen a plantearse si ese adjetivo de “falso” acompaña a los nuevos textos o a los que hasta entonces se habían considerado como originales. Aunque el propósito es idéntico, podemos encontrar diferencias en las actitudes ante el concepto de autoría. La postura

del argentino era más radical y a través de sus versiones trató de atacar este concepto al crear historias alternativas, mientras que Yáñez utiliza los textos anteriores como hipotexto donde prima la inspiración para desarrollar su propia narrativa. En los casos que hemos seleccionado del escritor argentino hemos apreciado que en muchas ocasiones se colocaba detrás de la figura de un narrador que asumía la autoría de la obra o mostraba su opinión crítica sobre un determinado personaje, mientras que la relación de Yáñez con sus creaciones es menos directa, y en muchas ocasiones solo utiliza las referencias a obras anteriores como hipotexto para una nueva creación, o deja claro que está utilizando algún fragmento para crear un texto donde se difundía la autoría. A diferencia de Denevi, que utiliza en la mayoría de los casos las obras originales como materia prima a partir de la cual realizará las transformaciones necesarias bien para obtener un texto cercano a la crítica o bien para conseguir una historia que defienda una historia diferente, Yáñez usará las referencias a obras como punto de partida para elaborar una obra propia, en la que también puede tener cabida la historia literaria, pero donde los textos se distanciarán habitualmente más de la obra original.

El primer microrrelato seleccionado, “Jirón o dédalo”, nos remite a un cuento de Guy de Maupassant que el protagonista utiliza para comparar el fenómeno de posesión que ocurre en este cuento del escritor francés con los extraños acontecimientos –por lo menos desde su percepción– que están sucediendo a su alrededor.¹⁴⁸

Se acordó entonces de un cuento de Guy de Maupassant donde los objetos decidían fugarse del hogar del protagonista. Unos tras otros se escapaban armarios, vajillas,

¹⁴⁸ El cuento del escritor francés al que hace referencia es “¿Quién sabe?” que aparece recogido en *Antología de la literatura fantástica* de Borges, Bioy Casares y Ocampo: “Súbitamente perdí el miedo. Me arrojé sobre el escritorio. Lo agarré como se agarra a un ladrón, a una mujer que huye. Pero era incontenible su ímpetu. A pesar de mis esfuerzos y de mi enojo, no pude detener su fuga; me derribó. Luego me arrastró por la granza; los otros muebles me pisaron, me magullaron; me arrollaron como una carga de caballería a un jinete caído” (Borges, Bioy Casares y Ocampo, 2006: 273). No es el único texto de los que aparecen en esta célebre antología que la autora utiliza como palimpsesto para sus textos ni tampoco será la única vez que un escritor de los que hemos seleccionado recurre a esta selección de cuentos fantásticos, como comprobaremos con Abascal.

lámparas, cuadros, mesas y todos los tratos que antaño le habían pertenecido, se extraviaban sin dejar rastro. La casa del cuento quedaba vacía. Así su vida, pensó. (Yáñez, 2005: 10)

De nuevo la literatura se convierte en un espejo de la vida. En la visión del puerto de Saint-Nazaire que tiene el protagonista hay elementos que desaparecen, pero también ve otros que son anacrónicos. Se mezclan diferentes planos temporales. Pasado y presente se intercalan con cada mirada:

De repente, sintió ulular la sirena de un antiguo paquebote, quizás alguno que yacía en el fondo del estuario del Loire. Desde la borda decían adiós, adiós, los emigrantes que viajaban hacia el Nuevo Mundo. Le pareció reconocer a sus cuatro abuelos, iban entre ellos, con la esperanza puesta en esa lejana tierra donde todo aparentaba dar frutos de oro.

La niebla se fue despejando hacia el oeste. En la avenida costanera todavía no habían ocurrido los bombardeos de la guerra [...] (Yáñez, 2005: 10)

Finalmente el protagonista, posiblemente un escritor –porque había estado en la famosa “Maison des Ecrivains” de Saint Nazaire–, sale de la realidad estancada en la que se encuentra –abandona la ciudad en un barco –: “Luego se abren las compuertas y se sale otra vez a mar abierto donde está su verdadero lugar, a merced de las tempestades, las heladas y la canícula. Dejando atrás la corteza de un eco... ¿quién sabe?” (Yáñez, 2005: 12).

Esa última interrogante resuena no solo en la ficción sino en la mente de un lector avisado al que le remitirá al hipotexto sobre el que se ha elaborado este microrrelato. Yáñez fomenta la lectura participativa y activa, ya que en muchos de sus textos las referencias no son explícitas, sino que aparecen como pistas que deben ser recogidas e interpretadas para lograr el entendimiento de la obra.

En “Versión original” se establece una relación de intertextualidad con uno de los pilares de la literatura universal: *La Divina Comedia* de Dante Alighieri. El paratexto cobra aquí una especial importancia porque el título avisa al lector de que se enfrentará a una hipótesis probablemente contraria a la que conoce. Yáñez utiliza datos

reales para crear una mayor confusión en el lector. Comienza con la noticia de la muerte del último descendiente bastardo de la saga de los Bardi: “Acaba de morir en Florencia el último de la descendencia bastarda de la familia Bardi. Esta noticia podría pasar por alto si se desconoce que un Bardi auténtico tomó por esposa a Beatriz, la musa de Dante e inspiradora de *La Comedia*” (Yáñez, 2005: 13).

Comprobamos que este hecho es verdad, que Simone Bardi se casó con Beatriz en 1286.¹⁴⁹ Empezamos a ser cautelosos, ya que de quien nos habla el texto es de un descendiente *bastardo*, por lo tanto alguien apartado de la familia legítima. Este familiar además conservaba un material revelador sobre la obra de Dante, según la cual los amantes condenados a vagar eternamente llevados por el viento, no serían Paolo y Francesca sino una pareja homosexual: Paolo y Francesco. Estos fueron castigados livianamente a vagar juntos llevados por el viento y no como merecían –según el castigo habitual reservado a este tipo de amores–: penar en el recinto Tres del Séptimo Círculo de los violentadores. Como señala el narrador, Dante destinó a los sodomitas a otro lugar, como ocurre con su mentor, Brunetto Latini.¹⁵⁰ El narrador se pregunta por qué Dante cambiaría de sexo al amante y por qué esa pareja precisamente recibe un mejor trato que otros pecadores. Las declaraciones más inquietantes se producen al final cuando se asegura que:

¹⁴⁹ No es casual la referencia a la Beatriz de Dante; Vicente Cervera (2006) dedicó un pormenorizado estudio a la presencia de esta figura femenina en la literatura hispanoamericana.

¹⁵⁰ Gregory Woods señala este diferente tratamiento que Dante destinó a los homosexuales y cómo así señaló a su maestro Brunetto Latini como uno de ellos: “En *Infierno* XV y XVI, los ‘violentos contra natura’ –escritores y clérigos en el canto XV; políticos y militantes en el XVI –corren eternamente bajo una lluvia de fuego por un desnudo desierto apropiado para sus hábitos sexuales. Dante reconoce entre los que sufren tal castigo a su antiguo maestro Brunetto Latini (Joseph Pequigney ha sugerido, festivamente, que podría tratarse del ‘primer –y clásico– ejemplo de revelar la homosexualidad de alguien’). Brunetto le dice a Dante que todos los hombres que allí ve fueron enloquecidos por el mismo pecado (‘d’un peccato medemos al mondo lerci’; XV.108). En *Purgatorio* XXVI aparece otra categoría de sodomitas moviéndose entre el fuego en el círculo más alto de los lujuriosos (esto es, el de los menos culpables), marchando en dirección contraria a como lo hacen los heterosexuales, su contraparte, pero igualmente pecadores” (Woods, 2001: 56).

Sea como sea, ahora estamos obligados a revisar *La Divina Comedia* de punta a cabo, a replantear la historia de la literatura, las reglas de la lógica y la ética desde Aristóteles hasta hoy, y tal vez a echar abajo toda la cultura occidental. ¡Quién sabe cuántas hecatombes más desencadene en el universo esta revelación. (Yáñez, 2005: 14-15)

Desde los márgenes –a través de un descendiente bastardo– y a partir de una interpretación hecha desde Cuba de una obra clave de la literatura europea, se reivindica una revisión de la recepción de esta obra y se nos alerta de las repercusiones que podría tener en nuestro conocimiento de la cultura occidental, como nos señala hiperbólicamente el narrador de este texto.

Los microrrelatos metaficcionales nos permiten conocer las preferencias y lecturas de los escritores. En este caso podemos adivinar cierto interés de la autora hacia una concepción del arte al límite. En “Nada salvo el aire”, Yáñez utiliza referencias a Kafka, con la introducción de un personaje llamado K. al igual que el de *El proceso*, y también a Poe, con una exposición de sus manuscritos y la presencia constante de los cuervos. La protagonista del relato aprovecha la oportunidad –tiene una cita a la que llega con antelación y necesita hacer tiempo– para ir a una exposición sobre manuscritos de Poe. En el camino hay un cuervo constantemente cerca de ella: “Nadie parecía darse cuenta de que un cuervo volaba tras mis pasos” (Yáñez, 2005: 16). El personaje K. no solo comparte el nombre y el carácter con el de la obra de Kafka, sino otras características, ya que “K. no llegaba, y creo que nunca llegó” (Yáñez, 2005: 16). Ambos no llegan a cumplir sus objetivos en las obras en las que aparecen.

Hay en escena otro personaje, un vagabundo vestido de negro, como el cuervo del relato y como el famoso protagonista del poema de Poe. Se acerca a ella y empieza a preguntarle extrañas cuestiones relacionadas con el lado oscuro de la realidad o la locura. La mujer solo se siente identificada con la última: “¿Alguna vez has intentado doblegar el dolor del alma con el dolor físico?” (Yáñez, 2005: 17). El vagabundo en ese

momento adquiere un matiz filosófico y parece saber cuál es el mal común de los artistas:

Las certidumbres, dijo, siempre entrañan sufrimiento, sea cual sea la verdad alcanzada. Van Gogh... –y, con la mano tan blanca que se transparentaban las venas, realizó un gesto como abarcando una bandada de aves en los celajes del atardecer– el último año de su vida pintó a unos cuervos en el trigal. Los cuervos no abandonan... (Yáñez, 2005: 17-18)

Los cuervos como dice el mendigo, no desaparecen, al igual que tampoco dejaron al protagonista del poema más famoso de Poe. El vagabundo acaba la conversación parafraseando unos versos: “Nada salvo el aire que encubre la mágica soledad”. Pertenecen a Poe, de *El valle intranquilo* (1951: 47), y provocan el pavor en la protagonista ya que “citó de memoria los mismos versos que yo acababa de leer, hacía apenas unas horas, en la Morgan Library” (Yáñez, 2005: 18). La elección de los artistas que aparecen en este relato no es casual, los tres son artistas que llevaron su instinto artístico al límite y quizá alcanzaron esa certidumbre de la que habla el mendigo que les provocó consecuencias en sus vidas.

En ocasiones, la incorporación de referencias metaficcionales permite situar mejor a la escritora, como en este caso, donde se menciona la Facultad de la que formó parte durante una temporada. “Para contar una historia de Navidad” parece una versión de *Un cuento de Navidad* de Dickens. El protagonista es un profesor universitario de mediana edad que se encuentra realizando la guardia la noche del 25 de diciembre:

Es Navidad, recuerda, fecha en que según se cuenta suelen hacerse presente los incubos, los fantasmas. Al personaje no le interesa la franja que linda el mundo de los muertos con el mundo de vivos. Una presencia del más allá es lo menos que puede ya ocurrirle. Él mismo, durante los últimos diez años, se ha convertido en un ánima en pena. Muerto en vida, que es lo peor. (Yáñez, 2005: 22)

Aparece el elemento desencadenante de la acción: la época propicia para la aparición de seres del más allá. Después de escuchar un ruido continuo que proviene del Departamento de Literaturas Hispánicas decide ir a investigar. Cuando va allí lo

reconoce: es el pasar continuo de unas hojas, y descubre qué es lo que está pasando: los fantasmas han vuelto para acabar sus lecturas inconclusas. Ese comportamiento lo tranquiliza, y el profesor se promete leer libros antiguos que tenía ya olvidados. La literatura en este texto se convierte en un elemento imprescindible tanto para los vivos como para los muertos, pues es donde encuentran el descanso y el placer necesarios.

“El ‘almohadón de plumas’, como diría Quiroga” es una continuación, según Genette una transformación seria, del famoso cuento de Quiroga (1972). Podría considerarse como un complemento del cuento original, ya que si en el primero, la protagonista era una mujer enferma, aquí es un hombre, Rodríguez, y su mujer es la encargada de cuidarlo, aunque con poco entusiasmo, hastiada de la convivencia matrimonial. En el cuento de Yáñez se van intercalando citas procedentes del cuento original de Quiroga refiriéndose siempre a los sentimientos de Irene: “[...] y pensó que su vida junto a Rodríguez había sido ‘un largo escalofrío’, como diría Quiroga” (Yáñez, 2005: 25), “‘indemne en la casa hostil’, como diría Quiroga” (Yáñez, 2005: 26), “‘todo su espanto callado’, como diría Quiroga” (Yáñez, 2005: 26), “‘en el silencio agónico de la casa’, como diría Quiroga” (Yáñez, 2005: 26), “‘el almohadón de plumas’, como diría Quiroga” (Yáñez, 2005: 26).¹⁵¹ La trama del cuento de Yáñez es paralela a la de Quiroga, ya que en ambos nos encontramos con dos personas enfermas que yacen en cama y que no se sabe cuál es el motivo de esta debilidad. En el cuento de Yáñez, por su corta extensión y por remitir al texto original, la acción transcurre en un espacio de tiempo más breve. La diferencia se encuentra en el final, ya que Irene, la pareja del enfermo de Yáñez, sí que parece conocer el cuento de Quiroga, y sobrevuela la sombra de la duda sobre ella cuando el narrador asegura que “A Irene nadie, nadie podría culparla de nada” (Yáñez, 2005: 26); tiene la coartada en la literatura y en el escritor

¹⁵¹ El recurso lo hizo famoso Gerardo Diego (1996) en el poema dedicado a César Vallejo “Valle Vallejo”

uruguayo, que involuntariamente ha tramado esta otra historia. El final de ambos cuentos es igual: “Estos parásitos de las aves, diminutos en el medio habitual, llegan a adquirir en ciertas condiciones proporciones enormes. La sangre humana parece serles particularmente favorable, y no es raro hallarlos en los almohadones de plumas’, como diría Quiroga” (Yáñez, 2005: 27).

En el cuento encontramos un narrador polifónico; tenemos varias voces: la original del microrrelato, la de Quiroga a través de su obra y la de un narrador que utiliza citas del cuento de Quiroga como homenaje a su obra.¹⁵² Las palabras de Quiroga acaban formando parte de la narración de la escritora cubana, se apoderan de su palabra de contadora de historias. Pero la copia no está vacía de sentido, sino que se carga de significado por el contexto. A partir de este cuento, y con otros ejemplos que hemos visto anteriormente, podemos replantearnos el tema de la originalidad, ya que en este microrrelato incluso se produce intertextualidad en el paratexto, puesto que el título está tomado de uno existente. La autora parece escribir siguiendo el discurso de Quiroga, no queda espacio para la novedad o parece resignarse a la idea de que nadie utilizaría mejor esas palabras que el escritor uruguayo. Es un homenaje que la autora cubana ha querido hacer a uno de los escritores de cuentos en español más celebres, y a diferencia de otros microrrelatos que hemos visto, desde el primer momento queda clara la autoría original del texto en el que se basa. Se cuenta una historia similar, pero rápidamente, sin detenerse en la trama, para invitar al lector a conocer el cuento original si no lo ha hecho todavía. Podríamos pensar que Mirta Yáñez quiere emular a Pierre Menard y convertirse en la autora de “El almohadón de plumas” de Horacio Quiroga; quien también reconoce la autoría y la procedencia anterior solo que la escritora cubana sí que varía las características del cuento.

¹⁵² Se siguen los postulados de Dällenbach (1976) en “Intertexte et autotexte”, según los cuales las referencias intertextuales acaban siendo autotextuales.

Uno de los textos más libresco que encontramos en el volumen de Yáñez es “Dime, espejo mágico”. El relato no solo pertenece a la categoría de literatura metaficcional por su referencia a *El retrato de Dorian Gray* y al intento del protagonista de crear un objeto especial –como ocurría en el del libro de Wilde con el retrato que lograba envejecer–. Lo que lo convierte en una pieza fundamental en la selección de microrrelatos cubanos relacionados con la literatura es la referencia a otros escritores, de forma velada, como si fuera un juego para el lector, que a partir del tema del texto, las referencias a determinados elementos como los espejos y los nombres de los personajes, tuviera que unir todas las pistas para identificar conscientemente las influencias y el homenaje implícito en el texto.¹⁵³ Los personajes del texto tienen nombres que nos llaman la atención y pronto descartamos que hayan sido elegidos al azar, ya que ambos se encuentran estrechamente relacionados y forman una pareja de indudable importancia en la literatura argentina y universal. Los nombres Ludovicus Borg y su amada Adolfinia Casares guardan una clara semejanza con Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. Las similitudes y los guiños no solo se quedan aquí, sino que aparecen otras señales a lo largo del texto que nos permiten comprobar estas sospechas iniciales. Borg es un: “Literato aficionado y científico libresco, después de una lectura en español de *El retrato de Dorian Gray*, dio en experimentar con la solidificación de materiales refractarios y en la creación de un espejo insólito” (Yáñez, 2005: 30).

Dos nuevas claves aparecen en esta definición que nos permiten seguir relacionando este nombre con el de Borges: su inclinación por la literatura y todo lo libresco y también la aparición de la experimentación con materiales, algo propio de la

¹⁵³ Este texto nos recuerda a un microrrelato de Eduardo Berti (2002a) que hemos comentado anteriormente, “Una novela premonitoria”, en el que también aparecían personajes con apellidos muy literarios.

alquimia, un tema que está presente en la obra de Borges.¹⁵⁴ En este caso la manipulación de elementos tiene como objetivo construir un espejo con cualidades especiales; aparece otro elemento recurrente en la obra borgeana: el escritor argentino muestra sus ideas sobre los espejos en diversas ocasiones.¹⁵⁵

Al otro personaje del texto de Yáñez, Adolfinia Casares, lo identificamos con el compañero en muchas aventuras literarias de Borges: Adolfo Bioy Casares. Yáñez parece haber jugado irónicamente con la relación de estos personajes y ha decidido unirlos en este cuento como un feliz matrimonio.¹⁵⁶ Bioy Casares también estuvo interesado por los espejos, pero como parte atractiva de lo misterioso, una visión opuesta a la de Borges. Otros elementos que nos ayudan a relacionar este cuento con Bioy es la ubicación de la historia en una isla, al igual que en *La invención de Morel* (1940), un lugar apartado, donde parece más difícil que la censura llegue a los experimentos que en ambos cuentos se realizan. También el amor es el principal protagonista de ambos textos; en el caso del cuento de Yáñez impide que se someta a ese espejo que ha construido.

El argumento del cuento se basa en los intentos de Borg por fabricar un “espejo insólito” tras la lectura de *El retrato de Dorian Gray*. El objetivo de este aprendiz de alquimista era “que su espejo, ante la demanda del poseedor, ofreciera la imagen de la

¹⁵⁴ Recordamos algunos cuentos o poemas en los que la alquimia es uno de los protagonistas: “El alquimista” y “La rosa de Paracelso” en *La memoria de Shakespeare* (2005c).

¹⁵⁵ Quizá la más recordada es la que aparece en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” en *El jardín de senderos que se bifurcan*: “El había recordado: *Copulation and mirrors are abominable*. El texto de la Enciclopedia decía: “Para uno de esos gnósticos, el visible universo era una ilusión o (más precisamente) un sofisma. Los espejos y la paternidad son abominables (*mirrors and fatherhood are hateful*) son abominables, porque lo multiplican y lo divulgan” (Borges, 2005a: 462). Barrenechea señaló la importancia de estos elementos en este cuento borgeano: “Los espejos enfrentados son quizá su expresión más típica de la pluralidad de los límites. En Tlön rige la sentencia de carácter gnóstico que repudia la cópula y los espejos porque multiplican a los hombres” (Barrenechea, 1956: 27).

¹⁵⁶ El recurso de la incorporación a la obra de Borges como personaje no es novedoso, ya que como señala Rosa Pellicer el propio autor argentino fue pionero en su inclusión: “Jorge Luis Borges fue el primero en ver claro que podía convertirse en personaje, y a partir de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” crea un alter ego ficticio apenas caracterizado: Borges” (Pellicer, 2009: 127).

eterna juventud” (Yáñez, 2005: 31). Para conseguir esto, su mujer, Adolfinia Casares, lo acompaña en todo momento. El experimento no obtiene los resultados deseados:

Atento a la extravagante modificación del hallazgo, Herr Borg pudo percatarse que, bajo una peculiar iluminación del objeto, su espejo no reflejaba la acostumbrada apariencia del fenómeno. Como no tardara en descubrir la aguda Adolfinia, la refracción ordinaria de lo físico era sustituida por el abigarrado retrato de la verdad profunda. (Yáñez, 2005: 31)

Este descubrimiento deja a Borg consternado porque al probarlo sobre los humanos, descubre la mezquindad de sus almas, incluso en las de sus mejores amigos. Decide encerrar ese invento diabólico, pero antes, su curiosidad le obliga a verse a sí mismo: la imagen que proyecta el espejo es igual de oscura que la que había visto con otros individuos. En ese momento entra su mujer y azorado, decide romperlo porque “no hubiera podido soportar, eso no, reconocer el espantoso rostro de su amada” (Yáñez, 2005: 32).

En el siguiente cuento, “Como Enoch Soames” se entremezclan la ficción original de Yáñez con el hipotexto del cuento “Enoch Soames” de Max Beerbohm, escrito en 1919. Roque, en la ficción de Yáñez, encuentra un paralelismo y a la vez una alternativa a su vida gris en la trayectoria de Enoch Soames, el protagonista de uno de los cuentos más celebres de Beerbohm, un mediocre escritor que vendió su alma al diablo solo para conocer si su nombre pasaría a la posteridad de la historia literaria.

El cuento de Yáñez nos da continuamente pistas sobre lo que va a suceder: primero porque se trata de un palimpsesto, pero también mediante determinados pasajes, como cuando compara a Roque con el comportamiento de las hormigas y dice que él, como algunas, se ha separado del grupo y ha perdido definitivamente el rumbo: “Se vio a sí mismo como la hormiga que perdió la contraseña y tomó la decisión de cambiar a rajatabla esa vida si todavía le quedaba tiempo” (Yáñez, 2005: 34-35).

Se produce otro momento inquietante cuando el narrador se adelanta a los acontecimientos y afirma que: “No sabíamos que apenas ocho años más tarde ninguno de nosotros estaría en este mundo, es decir, aquel mundo que era La Habana de 1989 y, ni siquiera, en el mundo de los vivos” (Yáñez, 2005: 35).

El lector se queda perplejo tras leer esta afirmación y se puede cuestionar: ¿quién está escribiendo?, ¿cuál es su estado?, ¿desde dónde escribe? Las preguntas no acaban, ya que estamos asistiendo a la continuación de “Enoch Soames”,¹⁵⁷ uno de los cuentos metaficticiales que más vértigo produce en el lector por su juego de espejos continuo en la narración.¹⁵⁸

El protagonista del microrrelato cubano decide imitar a Soames y ofrecer su alma al diablo –también acabará suicidándose– para asistir al momento en el que el personaje del cuento de Beerbohm haga su aparición en la Biblioteca de Londres el 3 de junio de 1997:

El rumor del suicidio de Roque llegó primero que su carta. El sobre, con su letra respingada, daba la angustiosa impresión de haber sido allegado por un ánima en pena.

¹⁵⁷ En este cuento, el propio escritor, Beerbohm, es protagonista y dialoga con Soames. El mismo Beerbohm aparece en la enciclopedia que tanto ansía Soames, y se dice de él que es un autor con un cuento destacable en que cuenta la historia de un personaje imaginario, un tal Soames. El libro de crítica literaria donde Nupton dice que Beerbohm inventa a este personaje es incorrecto, o por lo menos eso defiende el propio Beerbohm, que asegura al final de su obra que nada había sido inventado, y que por lo tanto el error es provocado por la falta de profesionalidad del crítico literario que no había leído la obra completa. Sin embargo, este error será perpetuo y afectará también al mismo Soames, que descubre que no solo no es recordado sino que pasa a ser un personaje de ficción: “¿Cómo explicarse que el autor, aunque he mencionado su nombre y he citado las palabras precisas que va a escribir, no advierte que no he inventado nada?” (Borges, Bioy Casares, Ocampo, 2006: 51). Este cuento, además, encierra la ironía de que “Enoch Soames” se ha convertido en uno de los cuentos predilectos de algunos escritores y quizá haya llegado a eclipsar en la realidad al escritor, Max Beerbohm. El propio cuento del autor londinense es un hipertexto de Fausto; comparten una trama similar: la vanidad de los hombres que llega a tal límite de vender su alma al diablo, pero aquí Soames no alcanza la altura del personaje original, y solo es una caricatura.

¹⁵⁸ La confusión y el juego de dobles en los que se introduce al lector de microrrelatos, y en general en cualquier texto metaficcional con referencias a otra obra se produce porque como señala Vouillamoz: “Como unidad de comunicación, un enunciado viene, pues, enmarcado por dos factores determinantes: las palabras ya pronunciadas con anterioridad por otros (discursos pasados), y las posibles respuestas que suscitan (discursos futuros). La experiencia discursiva individual no puede por lo tanto aislarse de una cadena comunicativa, porque se halla ligada de manera interactiva a las formas discursivas de los otros: antes de emitir un enunciado, el hablante se ha sometido a un proceso de asimilación de la palabra ajena que ha entrado en tensión por la palabra propia; en el momento de producir su discurso, toma además en cuenta la posible contestación que provocará su destinatario” (Vouillamoz, 2000: 83-84).

El escueto mensaje recordaba la promesa y nos anunciaba que allí estaría, en la Biblioteca de Londres, el 3 de junio de 1997, a ver si todavía alguien se interesaba en comprar lo que le quedaba de alma. (Yáñez, 2005: 36-37)

Este puede ser uno de los microrrelatos con una mayor carga metaficcional de los que estamos analizando; no tanto por la historia narrada en el microrrelato sino por el texto original al que hace referencia. La elección de Yáñez muestra claramente su apuesta por la metaficción y por los complicados juegos de cajas chinas en los que las historias esconden otras tramas dentro de ellas. Consigue uno de los postulados que defienden muchos escritores, entre ellos Monterroso: la desaparición del escritor en la obra: “Uno debería ser borrado por sus personajes, de quienes uno apenas estuvo al servicio” (Monterroso, 2001: 156). Si Enoch Soames parece haber conseguido este objetivo con Beerbohm, Mirta Yáñez utiliza la sombra de este escritor real para desdibujar todavía más el trazo en el relato. Si el cuento del autor inglés ya era un paradigma de texto metaficcional, Yáñez lleva a cabo un trabajo de manierismo al añadir un nivel más con ese espejo en forma de microrrelato que proyecta una nueva dimensión en un escenario completamente diferente como es La Habana de las últimas décadas del siglo XX.

En el último cuento que hemos incluido de *Falsos documentos*, Yáñez utiliza referencias a un escritor de la isla y datos reales sobre la obra de este escritor ya desaparecido, Ezequiel Vieta (La Habana, 1922-1995). Trabajó como profesor de la Escuela Nacional de Arte y la Escuela de Letras de la Universidad de La Habana y escribió numerosos libros.¹⁵⁹

El argumento comienza con la aparición de un volumen de *Crimen y castigo* anotado por Vieta, con el que daba sus clases de literatura. Esta noticia, que no tendría nada de asombroso fuera del campo de la crítica literaria, gana en interés cuando

¹⁵⁹ Mirta Yáñez no oculta su predilección por la literatura de este escritor: “Por aquella época yo había ido digiriendo una buena tajada de literatura fantástica y del absurdo: entre los cubanos Aquelarre de Ezequiel Vieta [...]” (Yáñez, 2003).

conocemos que las notas eran tan amplias que “¡Vieta había hecho pegar a cada página impar una hoja en blanco para facilitar la escritura de sus inquietantes observaciones y noticias!” (Yáñez, 2005: 39). Había utilizado la obra de Dostoievski y también alguna de Unamuno para crear un palimpsesto en el que no solo apunta anotaciones sobre la obra, sino que también aprovecha para escribir sus propias creaciones literarias:

[...] Vieta habría dado cuenta también de sus espacios en blanco para confeccionar los listados de sus personajes, apuntar modificaciones lingüísticas y de puntuación, consignar hallazgos literarios propios que implicaban la filosofía del escritor español e, incluso, capítulos completos de su novela póstuma, de título *At home*, inconclusa como todo parece indicar. Tal es sabido, al ser sorprendido por la muerte, Ezequiel Vieta se encontraba en vertiginoso proceso creativo con la intención de culminar las peripecias de su personaje Pailock, ubicando la acción en un alucinante manicomio. (Yáñez, 2005: 39)

Lo interesante sin embargo de este hallazgo es que en esta obra se han encontrado reflexiones, que el Dr. Garr, crítico de la obra del escritor, piensa que son el inicio para una posible autobiografía. Por lo tanto, Vieta aprovecha los espacios y quizá la inspiración de la obra de otros escritores para escribir la suya y también su vida. Parece que estas anotaciones no estarán disponibles al público de momento, por “las perturbadoras alusiones que competen a la vida cultural cubana, al círculo de sus allegados y, sobre todo, a personajes nefastos o episodios polémicos relacionados con su vida” (Yáñez, 2005: 39-40). Este final nos hace reflexionar sobre la gran cantidad de material privado sobre famosos escritores al que hoy tenemos acceso. En el cuento el crítico de la obra es precavido y prefiere guardar la buena imagen del profesor, pero parece que esta tendencia no es la misma en el resto del mundo y se tiende a publicar cualquier material que pueda relacionarse con famosos escritores para aumentar las ventas, y mucho más si son tan polémicos como éstos parecen.

La fusión de géneros –escritos autobiográficos en páginas destinadas a la ficción– hace que de nuevo las líneas que separan la realidad y la ficción se vean difuminadas y nos obliga a reflexionar sobre el ejercicio de Vieta. Esas glosas con las

que llenaba sus libros de estudio podrían compararse en algunos casos a los microrrelatos que estamos estudiando. Las lecturas de los escritores de obras capitales (*Don Quijote*, *La metamorfosis*, *Don Juan...*) bien podrían haber provocado en un primer momento anotaciones en los márgenes de los libros, que luego tras el proceso creativo se han convertido en los textos literarios que hoy conocemos. La literatura origina más literatura,¹⁶⁰ y en este caso encontramos el caso más práctico: las hojas de unos libros sirven de material para una nueva obra.

Mirta Yáñez consigue condensar en *Falsos Documentos* algunas de las tendencias que se dan entre los microrrelatistas con gran acierto: la utilización de obras anteriores como hipotextos, homenajes a obras que le influyeron, juegos con figuras literarias... Pero lo más interesante es que lleve estos experimentos lúdicos hasta el extremo como hemos visto en su microrrelato sobre el texto de Quiroga, que no se comporta únicamente como un palimpsesto en el que se apoya el andamiaje del microrrelato, sino que acentúa las huellas y estas dejan de ser una simple referencia. En otro texto se lleva a cabo un ejercicio de lo que podríamos denominar “meta-metaficción” al añadir un nivel más a un cuento con un alto contenido metaficcional como es “Enoch Soames”.

A pesar de la similitud del título de la obra de Mirta Yáñez con la de Marco Denevi, después de este análisis hemos comprobado cómo la colección de microrrelatos de la cubana se aleja del referente argentino y aunque comparten el objetivo de mostrar una versión “falseada” de algunas obras literarias, los recursos utilizados varían de uno a otro y Yáñez mantiene una actitud diferente, alejada de la parodia que practicaba Denevi.

¹⁶⁰ Todas las obras literarias están conectadas al parecer de algunos críticos: “[...] Michel Foucault, que en *Arqueología del saber* señala que las fronteras del libro no están nunca claramente definidas, ya que se encuentra atrapado en un sistema de referencias constantes a otros libros, una red intertextual de términos que se implican mutuamente” (Vilarriño Picos y Abuín González, 2006: 21).

1.3. Influencias universales en la microficción cubana

La obra de Guillermo Cabrera Infante y de Mirta Yáñez se caracterizaba por ser lo suficientemente extensa y por mantener unas líneas temáticas concretas: la parodia de las fábulas clásicas en el caso del primero y la revisión de algunas obras y autores canónicos en la segunda. No hemos encontrado a otros autores con suficientes rasgos unitarios que nos permitan dedicar un apartado independiente, ya que o bien la parte de su producción literaria que dedican a la microficción metaficcional es escasa, o bien, aunque sea un tema que ocupa su interés, no tienen unas directrices claramente delimitadas. No por esto este apartado presenta menos interés, puesto que los autores escogidos en muchos casos son poco conocidos y esta inclusión nos permitirá tener acceso a su obra. Además, el inventario de las obras que utilizan como hipotextos aporta información sobre las preferencias y el acceso a obras de autores de diferentes generaciones.

Entre los microrrelatistas cubanos también abundan las referencias a otras obras literarias universales. Como hemos observado anteriormente con el análisis de los microrrelatos argentinos, esto puede ser para homenajear, criticar o buscar una alternativa diferente a la historia que todos conocemos. Mientras que en el caso de los argentinos veíamos una clara influencia o recuerdo de las obras españolas clásicas (*Don Quijote, Don Juan, La Celestina...*) entre los cubanos esa influencia no es tan evidente y no podemos señalar –al menos en el corpus estudiado– ningún autor u obra que destaque claramente sobre las demás. Hay referencias a la literatura anglosajona (Poe, Shakespeare, Wilde...) pero también a autores de otras procedencias y de diferentes épocas históricas (Dante, Quiroga, Monterroso). Sí que tenemos que señalar la importante presencia de Piñera, considerado como el pionero del microrrelato

contemporáneo en Cuba. Su microrrelato “En el insomnio” (2004) es el más famoso y también el más inquietante, quizá por eso es el elegido por algunos autores para homenajearlo.

Hemos seleccionado textos que proceden de autores que han sido destacados por la crítica por su trayectoria literaria: Arenal, por ejemplo, recoge en *El mejor traductor de Shakespeare* (1999) sus trabajos anteriores que comparten la idea de que el cuento “sigue alimentándose de una convención realista básica (la historia referida) sobre la cual se superponen (o de la cual derivan) varias tradiciones de ruptura” (Garrandés, 2002: 71) o a Rolando Sánchez Mejías y Jorge Ángel Pérez, pertenecientes a la generación de los novísimos, “[e]sos escritores-lectores de los noventa, en quienes se dejaba presumir un interés plausible en la teoría literaria en relación con el texto, la escritura y el pensamiento contemporáneo, estimaban que la literatura era, por usar un esquema, *la facturación del texto desde su reflexión*” (Garrandés, 2002: 69). Junto a ellos encontramos a Pedro Juan Gutiérrez, un escritor que ha descubierto que su calidad no se limita a la novela, sino que ha hecho interesantes incursiones en la microficción; o también a Ricardo Viñalet, un profesor universitario que está dirigiendo su obra hacia la microficción, y a Abascal, una figura relevante de la cultura cubana.

Humberto Arenal Pérez (1926-) ofrece un poliédrico perfil ya que además de escritor es director artístico, dramaturgo, ensayista, profesor, crítico y periodista cultural. A partir de 1959 se desempeñó como director del Teatro Nacional y como profesor de actuación de la Escuela de Instructores de Arte. En 2007 le es conferido el Premio Nacional de Literatura. En sus microrrelatos retoma una de las referencias intertextuales que ya habíamos señalado entre los escritores argentinos: *Hamlet*. En el texto “El príncipe de Elsinor” de *El mejor traductor de Shakespeare*, se nos cuenta la

historia de un Hamlet que parece volver a la vida una y otra vez con el objetivo de encontrar a la Ofelia adecuada: “La presa es buena o no es buena. He ahí el dilema” (Arenal, 1999: 36). El ímpetu de Hamlet es tan grande que hace que quizá se adelante y no elija a la compañera ideal, sino a cualquier mujer corriente:

Tú decías: Espera, no te impacientes, sé humilde, déjate sorprender, no temas. Espera mucho y no esperes nada, te repetía tu propia voz oculta. Así viviste durante mucho tiempo.

Pero no estabas ni quieto, ni sosegado, ni contento. Ambicionabas mucho. Eras orgulloso y descontento, aunque parecías humilde y paciente. Dicen los libros sagrados que la soberbia es el pecado mayor del ser humano. Puede ser. (Arenal, 1999: 36)

Los motivos por los que le gusta son simples: encuentra en ella “lo que echabas de menos en ti mismo” (Arenal, 1999: 36). La última parte del microrrelato es más reveladora; si leemos con atención las palabras del narrador podemos extrapolar las características de la historia única entre Hamlet y Ofelia a la de cualquier romance entre un hombre y una mujer. Cada parte de la pareja tiene una visión diferente de cómo se produjo su unión:

Para Hamlet: El punto coincidente parecía inevitable. Las líneas convergieron y el tanteo fue natural, espontáneo, lógico.

Ella hablaría después, como sucede casi siempre, del destino. Y tú, como siempre, te sentiste tentado a discrepar con una sonrisa. (Arenal, 1999: 37)

La clave está en los adverbios de frecuencia con los que complementan las acciones de ambos: “casi siempre” y “siempre”. La duda queda en saber si se refieren a ese caso único de la relación entre Hamlet y Ofelia que parece perpetuarse con la repetición a través de los tiempos o a las relaciones de pareja, perdurables y también repetitivas.

Jesús Abascal (1943-), cuyos textos son los más antiguos cronológicamente de nuestra selección cubana, publicó *Staccato* (1967), del cual seleccionamos varios microrrelatos. Fue miembro fundador de la UNEAC (Unión Nacional de Escritores y Artistas Cubanos) y tiene un libro de cuentos anterior: *Soroche y otros cuentos* (1963).

También ha sido investigador literario en el Instituto de Literatura y Lingüística y trabajó como redactor en las revistas *Mar y Pesca*, *Resumen Semanal de Granma* y *Cuba Internacional*. En los textos seleccionados, recoge dos de las tendencias que hemos elegido como líneas principales de nuestro estudio: las referencias intertextuales y la falta de delimitación entre la realidad y ficción.

El microrrelato “Nevermore” remite al famoso poema de Poe “El cuervo” y a la única palabra que este animal repetía en el diálogo delirante con el yo del poema, provocado por el dolor y la incapacidad de olvidar a la amada fallecida. En el texto de Abascal el título cumple una función irónica, ya que narra el final de la vida del personaje, que ocurre tan rápido que no llega a entenderlo, a pesar de que solo se hubieran necesitado “fracciones de segundo”. Pero el tiempo se paró para él y ya no podrá comprenderlo nunca más:

Realmente, él no llegó a tener conciencia de lo que representaba aquel destello increíblemente eneguedor. Cuando el sonido decidió justificar abrumadoramente la presencia de la luz, el hombre no era ya más que una sombra. Tal vez hubieran bastado fracciones de segundo para hacerle comprender al infeliz lo que significaba semejante estallido luminoso. Pero ocurrió que, a partir de aquel instante, el tiempo se detuvo para siempre. Y entonces ya nadie pudo explicárselo. (Abascal, 1967: 18)

En este texto se ofrece un ejemplo de la delgada línea que para muchos autores separa la ficción y la realidad. Aquí, como en otros textos que hemos visto anteriormente, la ficción se ubica en el mundo de los sueños y la realidad en el mundo de la vigilia.

En el otro relato, “La pesadilla”, se superponen diferentes capas de narración que consiguen confundirse en la lectura, al no saber fácilmente en cuál de ellas nos encontramos. Cuando el lector se relaja pensando que lo contado solo es un mal sueño, el escritor introduce la sorpresa final:

Por unos segundos más se precipitó vertiginosamente en vertical caída. Quiso gritar, entonces. Y despertó con una angustia indescriptible. Pero todo fue en vano. Su cuerpo girando libremente en el espacio siguió descendiendo sin remedio, hasta estrellarse finalmente contra las rocas del fondo. (Abascal, 1967: 22)

Hemos ubicado este texto aquí, no tanto por su propio contenido sino por la importancia de la paratextualidad y su relación con los textos estudiados ya que tiene como epígrafe un texto fundamental para este tipo de corriente donde se mezclan diferentes planos narrativos y también para los microrrelatos: “El sueño de la mariposa”, de Chuang Tzu. Borges. Esta narración aparece ligada a los microrrelatos al menos desde que uno de los escritores más importantes para su desarrollo y popularidad, Monterroso (2004: 53), la citara y parafraseara en “La cucaracha soñadora”, introduciendo al personaje de *La metamorfosis* de Kafka: “Érase una vez una cucaracha llamada Gregorio Samsa que soñaba que era una cucaracha llamada Franz Kafka que soñaba que era un escritor que escribía acerca de un empleado llamado Gregorio Samsa que soñaba que era una cucaracha” (Monterroso, 2004: 53).

Hemos citado el texto original –el de Chuang Tzu– y dos microrrelatos que lo utilizan de inspiración pero con perspectivas diferentes –los de Abascal y Monterroso–. Mientras que en el original hay una estructura especular en la que el sueño ha acabado y el personaje no sabe si es Tzu o una mariposa, en el de Monterroso tenemos una organización de muñeca rusa en la que un sueño se inserta en el sueño del otro. Además añade el ingrediente metaficcional al hacer elegir entre la opción de convertirse en Kafka o en uno de sus personajes. Para acabar tenemos “La pesadilla” donde la complejidad es mayor ya que el lector asiste a una intersección de planos en la que el narrador oscila entre dos conciencias y dos tiempos diferentes: la realidad alterada de lo que pudiera parecer un sueño y el momento vivido en el que desgraciadamente se

comprende que lo que simulaba ser ficticio es real. En este texto, el tiempo de la irrealidad (el sueño) es el que se apodera de la conciencia y la narración.¹⁶¹

Ricardo Viñalet (1943-) es escritor y profesor universitario. De 1988 a 1991 ocupó la Dirección Editorial de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba. Ha publicado entre otras obras *El día de la ira* (1989), *Para sorpresa del caminante* (1993) y *Un período especial con irreverencias más o menos cordiales* (2000), obra de la que hemos seleccionado algunos textos. Viñalet decide recurrir de nuevo a los clásicos en su microrrelato “Casi una glosa de Francisco Quevedo”.¹⁶² El narrador demuestra cómo un verso de un poema de Quevedo puede servirle como glosa, es decir, como explicación de un verso de otro poema del mismo autor. De nuevo un ejemplo de intertextualidad en un microrrelato, en este caso con dos citas directas del mismo autor que establecen un diálogo involuntario entre ellas: “Sentenció el poeta en un soneto: *Soy un Fue, un Será y un Es cansado*. Ya comprendo que significa ser: *polvo enamorado*” (Viñalet, 2000: 53).

El primer verso lo encontramos en el poema “Ah de la vida” (Quevedo, 1982: 17) con el tópico del *tempus fugit*: el rápido paso de la vida y la llegada de la muerte. La vida pasa sin darnos cuenta y el nacimiento y la muerte son dos puntos demasiado cercanos. El fragmento “polvo enamorado” pertenece a “Amor constante más allá de la muerte” (Quevedo, 1982: 80) en el que defiende el amor eterno; la inmortalidad del alma hace posible que los sentimientos vivan a pesar de la muerte física. El autor cubano los relaciona con ironía y encuentra una explicación para su duda. No es tan romántico como el pensamiento del autor español, ya que relaciona el amor con el sufrimiento: estar enamorado es encontrarse antes, ahora y en el futuro, cansado.

¹⁶¹ Nos recuerda al relato de Cortázar (1994a: 386-392) “La noche boca arriba”.

¹⁶² Un argumento para demostrar la importancia de lo híbrido y el carácter transgénico de los microrrelatos.

Volvemos a las referencias a la literatura contemporánea y a un escritor indispensable como referente para la microficción: Augusto Monterroso. Pedro Juan Gutiérrez (1950-) es uno de los escritores cubanos que goza de mayor difusión en el exterior. Es periodista y escritor; comparte el ejercicio de la escritura con el de la pintura y escultura. El escritor cubano alcanzó la popularidad por la *Trilogía sucia de La Habana* (1998). Entre 1998 y 2003 publicó los cinco libros del “Ciclo de Centro Habana”: *Trilogía sucia de La Habana*, que contiene *Anclado en tierra de nadie*, *Nada que hacer* y *Sabor a mí* (1998), *El Rey de La Habana* (1999), *Animal tropical* (2000), *El insaciable hombre araña* (2002) y *Carne de perro* (2003). A pesar de que sus acercamientos a la microficción son esporádicos, se le puede considerar como uno de los escritores de microficción cubana de mayor calidad.

El libro que hemos seleccionado, *Melancolía de los leones*, se aparta de esta corriente y como él mismo ha asegurado es un homenaje a dos escritores que ejercieron gran influencia en su visión literaria: Kafka y Cortázar. Se aparta de la novela para escribir estos textos a los que además de las referencias nombradas hay que sumar la de uno de los autores canónicos de la microficción: Augusto Monterroso. Utiliza como hipotexto la obra del escritor guatemalteco-mexicano “La rana que quería ser una rana auténtica” en la parodia “Reencarnación de la ranita”. En el microrrelato original hay una rana que se esfuerza por ser la mejor rana de todas, pero con un final triste a pesar de todo su empeño:

Y así seguía haciendo esfuerzos hasta que, dispuesta a cualquier cosa para lograr que la consideraran una Rana auténtica, se dejaba arrancar las ancas, y los otros se las comían, y ella todavía alcanzaba a oír con amargura cuando decían que qué buena rana, que parecía pollo. (Monterroso, 2004: 58)

La mala suerte que acompaña al animal parece que perdura en la versión de Gutiérrez. La rana se ha reencarnado en un diminuto insecto del desierto cuyo máximo

deseo es poder estar cerca de una charca: la vida anterior se convierte entonces en el mejor de los sueños. La ambición parece ser castigada de nuevo:

Entonces el chipoyo maldice de su cabrona suerte en aquel desierto terrible y anhela encontrar un charco de agua. Un humilde charco, y ser una simple ranita verde que no pretenda alcanzar la categoría de pollo. No. Sólo una simple ranita que se sumerge en el líquido fresco y croa entre la hierba húmeda y verde y come moscas y es feliz. (Gutiérrez, 2000: 103-104)

El estilo también ha cambiado de un microrrelato a otro, y en el de Gutiérrez no se imita el lenguaje de las fábulas como en el caso de Monterroso, sino que se utiliza el recurso de travestimiento y se cambia a un estilo más coloquial, soez incluso. Se ironiza sobre las ansias de superación (un valor positivo que podría constituir la moraleja en un cuento clásico) del personaje principal.

Rolando Sánchez Mejías (1959-) comenzó su trayectoria literaria en Cuba y recibió sendos Premios Nacionales de la Crítica en 1993 y 1994, pero en 1997 decidió exiliarse y vive en la actualidad en España donde también publica su obra. En *Historias de Olmo* encontramos un texto en que hace referencia a dos autores que,¹⁶³ a pesar de su lejanía cronológica y geográfica y a sus estilos totalmente diferentes, han aparecido en nuestro análisis: Shakespeare y Cortázar. En “Príncipe de Dinamarca” se reflexiona sobre Hamlet, pero lo curioso es que lejos de acercarse a la fuente original, de nuevo se acude a una secundaria, a la obra de Charles Lamb (2007),¹⁶⁴ un autor londinense de

¹⁶³ Martín Sevillano alude al fragmentarismo que se aprecia en la obra, donde pequeñas historias giran en torno a un mismo personaje: “Por otra parte, la última obra publicada por el autor, *Historias de Olmo*, está formada por un centenar de micro-relatos protagonizados por el particular personaje que le da título a la obra que tiene algunas similitudes con personajes literarios previos, como el Bustrófedon de *Tres tristes tigres* y los Cronopios de Cortázar, junto a ciertos aspectos del propio escritor. Gabriela Mora ha denominado a este tipo de cuentos ‘cíclicos o integrados’. En el caso de Sánchez Mejías esta realización contribuye esencialmente a la consecución de una literatura del fragmento que le da el tono a toda su obra. Esta se percibe como un caleidoscopio de elementos que se alinean para formar una figura que presenta aristas propias del ensayo filosófico y de la reflexión sobre el lenguaje y la propia creación literaria” (Martín Sevillano, 2002: 308).

¹⁶⁴ El autor inglés también aparece en *La palabra mágica* de Monterroso (1996) en el que traduce su autobiografía y destaca a este autor no por sus versiones para niños de los cuentos de Shakespeare que realizó junto a su hermana, sino por sus ensayos y por la prosa contenida y sarcástica, habilidades que también caracterizan la obra del guatemalteco.

finales del siglo XVIII y comienzos del XIX que hizo adaptaciones de la obra shakesperiana para los niños: “Charles Lamb, en su cuento “Hamlet, príncipe de Dinamarca”, cuenta que había frío y el aire era más áspero que de costumbre y que en medio de tales circunstancias de Hamlet se le apareció el padre” (Sánchez Mejías, 2001: 42).

El desvío no es casual; hemos visto que el microrrelato es un género que reivindica una nueva forma de entender la historia literaria, que rechaza algunos dogmas establecidos. En este caso defiende desde el interior una obra menor: la reescritura o el resumen de obras anteriores, y las coloca como obras de autoridad que merecen ser citadas.

En “Instrucciones para bajar una escalera”, el autor cubano lleva al paroxismo la técnica del extrañamiento utilizada por Cortázar (1994a: 416) con “Instrucciones para subir una escalera”. Cortázar utilizó en algunos de los relatos que forman parte de *Historias de cronopios y de famas* (1994a) el recurso de la desautomatización o extrañamiento que definió el formalista ruso Shklovski, que utilizó este término (*ostranenie*) por primera vez para definir el proceso que llevaba a cabo Tolstoi al describir los objetos como si se observaran por primera vez (Sanmartín, 2006: 19). Así lo definió el formalista ruso: “Para revivir nuestra percepción de la vida, para hacer sensibles las cosas, para hacer de la piedra una piedra, existe lo que llamamos el arte. El fin del arte es darnos una sensación de la cosa, una sensación que debe ser visión y no solo sensación” (en Llovet, 2007: 56).

El autor cubano utiliza el relato de Cortázar como palimpsesto del texto complementario al original. El protagonista ha leído la obra del argentino y por lo tanto ha podido realizar esta acción, pero necesita las instrucciones para deshacer su camino.

La necesidad de encontrar un manual que le indique qué tiene que hacer en este punto lo desvía de su tarea y finalmente encuentra otros, que no le sirven para esta acción pero sí le guían en su proceso de aprendizaje:

Olmo descubre una mañana que no sabe cómo bajar la escalera. (Sabe cómo subirla. Ha leído un manual de *Instrucciones para subir una escalera*. Pero no sabe cómo bajarla.) Olmo retrocede aterrado y busca en el librero algún manual de *Instrucciones para bajar una escalera*. No lo halla. Sin embargo halla uno de cocina paquistaní y se hace una tortilla al curry un poco chamuscada pero en general bien. (Sánchez Mejías, 2001: 88)

El protagonista ha tomado al pie de la letra ese manual para la vida que creó Cortázar y necesita esos agarraderos para poder continuar con sus labores cotidianas; en cierto modo también lo podríamos considerar como una transformación, si adoptamos esa visión del protagonista, ya que está esperando la continuación de la obra cortazariana, su complementaria.

Destaca en el panorama de la microficción cubana Jorge Ángel Pérez (1963-). Además de escritor es crítico literario y editor. Ha publicado varias novelas, *El paseante cándido* (2001) y *Fumando espero* (2003). Hemos elegido su colección de microrrelatos *Lapsus Calami* (1996) por la alta calidad y el juego metaficcional que ofrecen sus textos. La obra fue premio David de la UNEAC en 1995. Desde entonces no ha vuelto a este género.¹⁶⁵

¹⁶⁵ En su artículo sobre el cuento cubano, Alberto Garrandés señala un grupo de escritores que denomina “Minimalistas” entre los que se encuentra este autor: “La imaginación alegórica y la imaginación realista (para hacer una distinción metodológicamente necesaria, pero que no tendría sentido fuera de los esquemas) poseen un espacio de convergencias casi ideal en prosas breves que, al preferir sus autores un ámbito episódico del acontecer —un ámbito, diríamos mejor, encapsulado, en el que prevalece la concentración del sentido—, determinan la aparición de libros como *Lapsus calami* (1995), de Jorge Ángel Pérez; *El perdón o la agonía de la vida* (1998), de Vladimir Bermúdez; *Último viaje con Adriana* (1998), de Rafael de Águila Borges; *Mariposas nocturnas* (1999), de Ernesto Santana; *Zoografía* (2001), de Lourdes de Armas, y ciertas narraciones de Armando Abreu Morales (*Cara y cruz*, 1998) y Rogelio Riverón (*Subir al cielo y otras equivocaciones*, 1996). ¿Qué proponen estos escritores? Pues una estética de la miniatura expresada en poéticas muy personales. Jorge Ángel Pérez se desliza hacia el símbolo, combina el ingenio con la frialdad intelectual, intenta continuar las proposiciones del Virgilio Piñera minimalista, el de “El parque”, “La montaña” y “El caso Acteón”, que son prosas de fines de los años cuarenta” (Garrandés, 2002: 74-75). La estela de Virgilio Piñera acompañará a este autor como influencia a lo largo de toda su obra. Se trata de una presencia permitida y admirada como comprobaremos en el homenaje que le hace en un microrrelato que analizaremos seguidamente.

En “Mnémica”, el autor decide utilizar un símbolo fácilmente reconocible para homenajear la obra en la que aparece, en este caso *En busca del tiempo perdido*. El escritor coloca el elemento —la magdalena que Proust utilizara en su obra para recordar un capítulo de su infancia— al final, después de que el protagonista haya intentado todas las maneras posibles para recuperar la memoria:

Soy empecinado y voluntarioso. Me dispongo a poner en práctica un nuevo método de recordación. Sé que ha de darme óptimos resultados. Consiste en relajarme, y sentado tranquilo, mojar una *petit madelaine* [sic] en una taza de té. Innumerables se sucederán los recuerdos. (Pérez, 1996: 19)

El lector guarda esa imagen con más intensidad y rápidamente la relaciona con el contexto original; ya no son necesarios más detalles para que el lector se ubique y sepa encontrar todos los matices del texto.

En “Pequeña metamorfosis” encontramos la referencia de nuevo a uno de los textos preferidos por los escritores de microrrelatos, *La metamorfosis*. En el texto de Pérez no encontramos ningún rastro de la angustia del original, sino todo lo contrario, es un divertimento, una especie de adivinanza infantil:

Le ha salido un fino rabito en el trasero.
¿Rabito para qué?
Para ser ratón. (Pérez, 1996: 48)

Después del análisis del corpus seleccionado, observamos cómo a pesar de las especiales circunstancias que rodean a la isla y del aislamiento en el que pueden encontrarse sus escritores por no tener un acceso tan directo a la literatura que se produce en la actualidad fuera de sus fronteras, las características de la microficción —brevedad, final sorpresivo, hibridez genérica, importancia del paratexto, referencias intertextuales— se siguen dando de la misma manera y con la misma intensidad. Nuestro campo de interés, el estudio de la metaficción, también presenta esa misma intensidad, lo que además de permitir un estudio homogéneo de la microficción metaficcional de

cualquier país, es un argumento más para considerar esta escritura como un género, ya que tiene rasgos que se repiten una vez tras otra.

El análisis de los textos cubanos vistos hasta ahora marca un paralelismo con las obras argentinas y no se da solo en la selección de temas para llevar a cabo estos ejercicios metaficcionales, sino también en la parte técnica. Tanto en las reflexiones sobre el mundo de la creación, como en las parodias, homenajes y reescrituras de estas obras, hay recursos que destacan sobre otros y que probablemente sean otras tantas conexiones con la literatura posmoderna en la que se encuentran inscritos.

Los autores cubanos, al igual que ocurría en Argentina, no tienen especial consideración hacia el concepto de autor y en los casos más extremos se llega a la suplantación del mismo. No solo se utiliza una obra anterior sin miedo y sin sentir la necesidad de citar las fuentes, sino que el autor contemporáneo se apodera de la obra como suya y la rescribe, o directamente la plagia –es el caso que hemos visto con “Jorge Ángel Pérez, autor de ‘En el insomnio’” (1996)–. Los escritores utilizan como hipotextos las obras de autores a los que admiran o que han marcado la literatura universal para crear sus hipertextos que ofrecen una nueva visión de ellos –Mirta Yáñez en “Versión original” muestra cómo desde un lugar con escasa influencia en la historia de la crítica literaria, se defiende una historia de la literatura diferente, oculta hasta ahora pero que puede cambiar el rumbo conocido que seguíamos–. Además de la utilización de obras canónicas como hipotextos, también observamos el uso de la intertextualidad: la utilización de citas de las obras originales para comentarlas o directamente para construir la nueva obra (“‘En el almohadón de plumas’, como diría Quiroga” de Yáñez o crear un nuevo artefacto como en el caso de Viñalet, “Casi una glosa de Francisco Quevedo”).

Donde se aprecia una diferencia entre los dos espacios literarios que nos interesan: es en el caso de las obras literarias que versionan, parodian o nombran. Si con el corpus argentino pudimos establecer bloques temáticos en el que las obras clásicas españolas (*Don Quijote*, *La Celestina*, *Don Juan*) ocupaban un lugar importante en el interés de los autores, esas referencias no aparecen en el corpus cubano seleccionado.

Un autor que, sin embargo, aparece de forma casi constante, ya sea de forma directa o indirecta, en el corpus cubano y que lo une estrechamente con la literatura argentina es Jorge Luis Borges. Su influencia sobre los escritores cubanos no solo se manifiesta de una forma primaria cuando utilizan sus textos como referencia o apoyo para sus creaciones (“Pierre Menard, autor de el *Quijote*”, “La biblioteca de Babel”, algunos poemas) sino que también ha calado entre ellos la filosofía borgeana, es decir, su particular manera de entender la literatura. No es extraño, por lo tanto, encontrar a autores reales que se trasladan al mundo de la ficción y desde allí tratan de imitar a un personaje literario como es Pierre Menard –recuérdese de nuevo el texto de Jorge Ángel Pérez, “Jorge Ángel Pérez, autor de ‘En el insomnio’”, que analizamos en el epígrafe dedicado a la influencia de Jorge Luis Borges y Virgilio Piñera entre los microrrelatistas actuales–. En otros casos, se observa la clara impronta que ejerció Borges en la lectura de estos escritores cubanos ya que han elegido cuentos que el propio autor argentino seleccionó para su celeberrima *Antología de la literatura fantástica* (“Enoch Soames”, “Chuang Tzu”).¹⁶⁶ Y por último, aunque sea de manera anecdótica, también cabe

¹⁶⁶ López Parada subrayó la repercusión que adquiriría una obra si era incluida en una de las recopilaciones organizadas por Borges: “De hecho, una antología en manos de Borges se convierte en arma mucho más sorpresiva de lo que por tradición esperamos; se transforma en el espacio donde su recopilador, de común reservado, realiza las más categóricas aseveraciones. Confeccionada bien en solitario o en colaboración, con Bioy Casares, con Margarita Guerrero, con Silvina Bullrich, suele acabar en experimento diabólico que devuelve vida a autores difuntos –desde Max Beerbohm hasta John Aubrey, pasando por el mismísimo Chesterton, Thomas Carlyle o León Bloy– y a géneros minusvalorados – policíaco, gauchesco, de terror– en un intento de hallar –también él, también Borges– la página memorable y borrada, de desarticular los férreos y viejos cánones literarios” (López Parada, 1999: 66-67).

señalar lo que parece la inclusión del propio autor argentino trasmutado en un inventor en el cuento de Yáñez “Dime, espejo mágico”.

Si en un principio podíamos encontrar disparejas las influencias literarias entre argentinos y cubanos, observamos que no lo son tanto, ya que comparten algunas referencias universales (Poe, Kafka, Shakespeare) y ambos tienen presente un referente de esta nueva forma de enfrentarse a la literatura que es Borges. Los escritores cubanos seleccionados se emparejan con el corpus argentino no solo por la selección de obras de este autor sino por compartir el importante radio de influencia que Borges ejerció tanto en sus compatriotas como en ellos.

2. Los avatares del mundo de la escritura

Los problemas y circunstancias que acompañan al proceso creativo y los que atraviesan los escritores una vez que han concluido una obra vuelven a aparecer entre los textos caribeños. También habrá cabida para los experimentos literarios que favorecen la brevedad del género y las reflexiones que desde el mundo de la ficción trazan una teoría alternativa a la académica sobre el propio género.

2.1. La visión fantástica de Esther Díaz Llanillo

Esther Elisa Díaz Llanillo (1934-) es narradora y ensayista. Ha publicado los libros de cuentos *Castigo* (1966), *Cambio de vida* (2002) y *Entre latidos* (2005). Algunos de sus cuentos obtuvieron mención en el Premio “Alejo Carpentier” en 1999 y 2000. En 2004 le fue concedida la “Distinción por la Cultura Nacional”. Comentaremos microrrelatos encontrados en los dos últimos libros mencionados en los que vamos a comprobar que lo absurdo y lo fantástico son rasgos denominadores de su obra.

Mediante esa visión particular, Díaz Llanillo va a describir elementos claves para un escritor como el ambiente de una biblioteca, la naturaleza cambiante de los libros...

Empezamos con uno de los acontecimientos más frecuentes a los que se tiene que enfrentar un escritor cuando acaba de publicar un libro: la presentación. En “El lanzamiento” de *Entre latidos* se hace un juego de palabras con el significado principal de arrojar algo y con el del acto de promoción de un libro. En el microrrelato se habla de la presentación de un nuevo libro, pero en lugar de ser un acto tradicional y tranquilo, acaba con el autor “lanzando” libros a los asistentes, aprovechando el sentido literal mediante la silepsis. La escena final del relato parece sacada de una novela bélica en lugar que de un acto editorial. Quizá la autora está aburrida de esas largas presentaciones y actos publicitarios que tienen como único objetivo la promoción y venta de los libros y prefiere irónicamente que se conviertan en un verdadero “lanzamiento” de los libros:

A la imperiosa voz de “¡Atención!” emitida por el novelista, nos pusimos de pie movidos por un impulso sorpresivo. Entonces el autor y su editor comenzaron a lanzar sobre nuestras cabezas los ejemplares que alguien había apilado a sus espaldas. Como palomas de acartonadas alas planeaban los libros por el aire hasta que los más afortunados lograban atraparlos. Algunos parecían bolidos vengativos dirigidos contra un rostro preciso. Los que podían se los arrebataban a los de al lado. Más de un volumen yacía pisoteado y maltrecho sobre el piso, más de un futuro lector resbalaba sobre las losas del portal. Tacones rotos, sayas impudicamente desgarradas, camisas en jirones, uñas arañando brazos, bisoñés desplazados, zapatos en espera de sus dueños, bolsos de mujer abiertos exhibiendo sus vísceras. Un artero traspíe me derriba dejándome indefenso, unas piernas cruzan sobre mi cabeza sin tocarme. Voces, gritos, palabras obscenas, el caos... Hasta que al fin se da por terminado el lanzamiento. (Díaz Llanillo, 2005: 15-16)

Los lugares relacionados con los libros también forman parte del inventario de temas metaficcionales que utilizan los escritores de microrrelatos. Ningún sitio más estrechamente relacionado con los libros que una biblioteca, donde reposan miles de ellos. Este es el escenario que ha elegido Díaz Llanillo para su microrrelato “Hablando de fantasmas”. Empieza nombrando estos seres fantásticos pero enseguida los ubica en un escenario concreto: “¿has visto un lugar más proclive a ellos que una biblioteca?”

(Díaz Llanillo, 2005: 12). El narrador confiesa su escepticismo sobre este tipo de fenómenos: “Hablando de fantasmas, no podrás convencerme. Yo, en verdad, soy un escéptico” (Díaz Llanillo, 2005: 12), pero habla de algunos acontecimientos de los que ha sido testigo por trabajar en una biblioteca que hacen dudar al lector –si él también es escéptico– sobre la posible existencia de estos seres. En cada lugar de la biblioteca ha ocurrido algo misterioso o sobrenatural: ha percibido a una mujer fantasma idéntica a la que había visto en una película unos días antes, se oyen ruidos extraños en el fondo de los almacenes donde cuentan que hubo un ahorcamiento, lectores que aparecen y desaparecen al igual que los libros que el narrador deja en un determinado lugar... Todos estos fenómenos, aunque son muchos y extraños, son justificados racionalmente por el narrador, y cuando habíamos confiado en su buen juicio, el microrrelato utiliza una de sus características más eficaces, el final inesperado, y nos deja perplejos una vez más: “Por lo tanto, Enrique, aunque ya hace cinco años que asistí a tu entierro y ahora estés sentado frente a mí, por más que te esfuerces no podrás convencerme de que eres un fantasma” (Díaz Llanillo, 2005: 14).

Ese halo fantástico que envolvía al relato anterior, se transforma en el siguiente relato en realismo mágico que envuelve a las herramientas básicas de la literatura. En “Premiación” nos encontramos con un relato relacionado con las herramientas básicas de la literatura, las palabras, pero con cierto aire de realismo mágico. En el texto aparece un profesor que quiere premiar a sus alumnos de redacción y decide ir a la tienda a comprar “participios y gerundios”. Estas categorías verbales, cosificadas, adquieren volumen, forma, consistencia... lo abstracto se concreta mediante del lenguaje en un

ejercicio puro de sinestesia. Las palabras tienen formas, colores e incluso sabores diferentes que parecen estar relacionados con el uso de los mismos en las oraciones:¹⁶⁷

Los participios azules tenían un leve toque salino al paladar, eran cuadrados, pequeños y se comían con rapidez.

Los verdes gerundios rectangulares eran de un dulzor intenso y se paladeaban muy despacio antes de empalagarse. (Díaz Llanillo, 2005: 111)

Esta actividad no era exclusiva del profesor de Redacción sino que también los de Matemáticas, Filosofía, Botánica, Química... adquirieron estos productos típicos de sus materias para premiar a sus alumnos.

Tenemos que señalar aquí el microrrelato “Disloque” en *Cambio de vida*, de la misma autora, pues comparte ciertas características con el anterior, ya que hace uso del realismo mágico vinculado con el mundo de la literatura. Este texto resume el objetivo y las consecuencias que para nosotros tienen los microrrelatos sobre los lectores. Nuestra tesis defiende que los microrrelatos tratan de ofrecer una nueva visión de las historias literarias o de la historia en general tal y como la conocemos. En el texto ocurre un fenómeno fantástico por el que los libros cobran vida por la noche:

Sí, se inflan como globos a punto de estallar igual que madres parturientas, de esta manera expulsan nuevas hojas que se organizan a su vez en suplementos, anexos e índices. Por su parte, los anuarios se actualizan en tomos, las novelas proliferan en ediciones recientes y los libros de Historia se multiplican en volúmenes de hechos y cronologías. (Díaz Llanillo, 2002: 134)

Además, los textos se mezclan unos con otros, pero estas confusiones no parecen arbitrarias sino que hay cierta lógica entre ellas:

Todo sería cuestión de adaptarse si no fuera por el problema de los contenidos, daré algunos ejemplos: si usted busca el título *Poema de Mio Cid*, encontrará en su interior el relato de las conquistas napoleónicas, mientras que en la biografía de Napoleón de Emil Ludwig hallará el susodicho poema. *La historia de la Segunda Guerra Mundial* aparece en *La Guerra y la Paz* de León Tolstoi y ésta última se encuentra en *Los Hermanos Karamazov*, de Fedor Dostoievski. (Díaz Llanillo, 2002: 135)

¹⁶⁷ Podemos encontrar una temática similar en el autor español Jesús Marchamalo (2001): *La tienda de palabras*.

La originalidad no se detiene aquí sino que los textos también ofrecen nuevas versiones de las historias, al igual que lo han hecho diversos microrrelatistas con algunas de las obras más famosas. Incluso aquí aparecen algunas de las que hemos analizado anteriormente:

Sin embargo, hay hechos asombrosos: algunos libros han enloquecido, pues alteran el orden interior de sus palabras moviéndolas cual fichas de un juego de ajedrez y organizándolas en nuevos contenidos. Así, en *El Quijote*, Dulcinea del Toboso sale a buscar a un tal Sancho Panza adarga en ristre y llega a Bara-Taria –una isla del Caribe – donde habita el gigante Don Quijote de la Mancha, llamado así por una macha violácea que le afea el rostro.

En *Romeo y Julieta*, Romeo está perdidamente enamorado de la joven, pero ella solamente tiene ojos para cierto Magallanes, el cual la rapta y la lleva en su barco hacia una desconocida tierra en América del Sur.

Según estos libros Hamlet ama a Francesca y Paolo, a Ofelia; la toma de la Bastilla sucede en una tierra emergida del mar llamada Atlántida y Cristóbal Colón descubre América en el siglo XI antes de nuestra era, a la cual arriba en un vehículo teledirigido. Por su parte Lindbergh cruza el océano en la Kon –Tiki para descubrir en tierra firme unas grandes figuras pétreas parecidas a sus antepasados. (Díaz Llanillo, 2002: 136)

Este microrrelato nos recuerda a dos cuentos de Borges, “El libro de arena” y “La biblioteca de Babel”. Con el primero, comparte la figura de un libro que cambia, que no es el mismo cada vez que un lector lo mira. En el cuento borgeano el protagonista se queda atónito ante el ofrecimiento que le hace el desconocido vendedor:

Me pidió que buscara la primera hoja.

Apoyé la mano izquierda sobre la portada y abrí con el dedo pulgar casi pegado al índice. Todo fue inútil: siempre se interponían varias hojas entre la portada y la mano.

Era como si brotaran del libro.

—Ahora busque el final.

También fracasé; apenas logré balbucear con una voz que no era la mía:

—Esto no puede ser.

Siempre en voz baja el vendedor de Biblias me dijo:

—No puede ser, pero es. El número de páginas de este libro es exactamente infinito.

Ninguna es la primera; ninguna, la última. No sé por qué están numeradas de ese modo arbitrario. Acaso para dar a entender que los términos de una serie infinita admiten cualquier número. (Borges, 2005c: 79)

Los cuentos de ambos libros tienen una estructura cambiante, se actualizan y ofrecen un texto infinito a los lectores, son efímeros, al contrario de la obra literaria que se pretende inmortal y perenne. Cada vez que un lector se enfrenta a un texto obtiene una lectura diferente. Los escritores de microrrelatos tratan de dar a conocer la suya en

su obra: una versión con la que quizá se encuentre el lector al abrir el libro y que le haga dudar de si el original ha cambiado.

Pasemos ahora al segundo hipotexto: para Borges hay tantas lecturas como lectores y podemos extrapolar esa afirmación y asegurar que hay tantas versiones de una obra como microrrelatistas dispuestos a llevarlas a cabo. En el cuento de Borges el universo aparece como una biblioteca infinita en la que caben diferentes lecturas que se interrelacionan. Si nos centramos en la metaficción, podemos deducir que la obra literaria ya no se entiende como unidad, sino que es pluralidad. Está formada por las diferentes versiones y visiones que genera, –y en relación con nuestro trabajo– en forma de microrrelato. En la biblioteca de Díaz Llanillo los protagonistas de una historia se mezclan con los de otra, las historias cambian. Borges ya había dedicado un lugar para lo falso en esa biblioteca que es el Universo:

De esas premisas incontrovertibles dedujo que la Biblioteca es total y que sus anaqueles registran todas las posibles combinaciones de los veintitantos símbolos ortográficos (número, aunque vastísimo, no infinito) o sea todo lo que es dable expresar: en todos los idiomas. Todo: la historia minuciosa del porvenir, las autobiografías de los arcángeles, el catálogo fiel de la Biblioteca, miles y miles de catálogos falsos, la demostración de la falacia de esos catálogos, la demostración de la falacia del catálogo verdadero, el evangelio gnóstico de Basilides, el comentario de ese evangelio, la relación verídica de tu muerte, la versión de cada libro a todas las lenguas, las interpolaciones de cada libro en todos los libros, el tratado que Beda pudo escribir (y no escribió) sobre la mitología de los sajones, los libros perdidos de Tácito. (Borges, 2005a: 502)

En el cuento de Borges el final refleja cierta esperanza por parte del narrador al hallar consuelo en la infinita biblioteca:

Acabo de escribir infinita. No he interpolado ese adjetivo por una costumbre retórica; digo que no es ilógico pensar que el mundo es infinito. Quienes lo juzgan limitado, postulan que en lugares remotos los corredores y escaleras y hexágonos pueden inconcebiblemente cesar, lo cual es absurdo. Quienes la imaginan sin límites, olvidan que los tiene el número posible de libros. Yo me atrevo a insinuar esta solución del antiguo problema: La biblioteca es ilimitada y periódica. Si un eterno viajero la atravesara en cualquier dirección, comprobaría al cabo de los siglos que los mismos volúmenes se repiten en el mismo desorden (que, repetido, sería un orden: el Orden). Mi soledad se alegra con esa elegante esperanza. (Borges, 2005a: 505)

En el cuento de Díaz Llanillo no ocurre así: “Por lo tanto, llego a la conclusión de que los libros no lo dicen todo y que, a menudo, no nos dicen nada. Como buen investigador yo, personalmente, le aconsejo que desconfíe de ellos” (Díaz Llanillo, 2002: 136).

El texto acaba con el inquietante consejo del narrador, un investigador, que aconseja que como lectores, no nos fiemos de los libros, ni por lo tanto de este mismo que estamos leyendo. Se revierte con este consejo la tradición de que lo escrito es más confiable, más legítimo que lo oral. Aquí la escritura no adquiere ese valor de seguridad.

2.2. Sánchez Mejías y su doble literario

Analizamos ahora la producción metaficcional de Rolando Sánchez Mejías encontrada en su obra *Historias de Olmo* donde encontramos una serie de relatos, en los que un personaje, Olmo, se convierte en el doble del escritor y al que entre otras circunstancias, lo encontramos reflexionando sobre la literatura. En el primer texto seleccionado elige un título significativo “Escritor” para plantear la historia de un personaje que se niega a realizar la acción que lo define como tal, “escribir”, aunque lo siguen denominando como tal. El misterio lo envuelve y se congratula de ello: “¡Veinte años sin escribir! [...] “¡Esto es lo único que obtendrán de mí!” (Sánchez Mejías, 2001: 29). Pero tras esa apariencia que parece provocada por un orgullo o un prestigio mal entendido, se esconden unas pretensiones más terrenales que se atisban en la asistencia a las entregas de premios. La disyuntiva surge de la posibilidad de obtener el beneplácito de los demás o de seguir en un lugar destacado, –cuyo único mérito es el de mantenerse al margen de la corriente literaria y convertirse en un *outsider* y acrecentar el enigma sobre su figura–: “‘Deberían darme un premio por mi silencio’. Fuma y susurra: ‘Pero

yo no aceptaría el premio’. Se queda observando el humo del cigarro: ‘O no iría a recogerlo’” (Sánchez Mejías, 2001: 29).

En “Posiciones radicales” el narrador utiliza de nuevo la elipsis con la palabra “posición” –con el significado de postura en la que se encuentra una persona y también su modo de pensar– y crea una teoría literaria aplicable a la vida. Lleva a cabo un repaso de algunos célebres escritores, y les adjudica una forma de escribir que influye en su estilo:

Olmo explica:

–Hemingway escribía de pie. De ahí su economía de estilo. Proust, *au contraire*, escribía acostado, de ahí su estilo lento, memorioso, prolijo. Nietzsche se exasperaba paseando por el bosque. Escribía como si le mordiera el cuello a los pájaros. La mayor parte de los escritores, como yo, escriben o escribieron sentados. De ahí su mediocridad. En literatura, como en todas las cosas, hay que adoptar posiciones radicales. (Sánchez Mejías, 2001: 51)

De ahí deduce que los que escriben como la mayoría, forman parte de la mediocridad y por lo tanto hay que tratar de innovar para huir de ella.

“En medio de un cuento serio” narra la tensión acumulada en el escritor durante el proceso creativo. El autor habla de su otro yo, su doble, cuyas preferencias literarias difieren de las suyas. A la seriedad que le gustaría conseguir en su literatura se le opone un jocosos *alter ego* que escribe frases como “El conejo tenía alas” (Sánchez Mejías, 2001: 84) en un contexto grave. Este otro yo se opone a que su contribución sea eliminada del trabajo y lo defiende, pero el cuento acaba con humor, ya que cuando el escritor se muestra desesperado por continuar un cuento de amor, casi le ruega: “‘Necesito una frase con alas’. Entonces me da una vaca. Y el muy cerdo se ríe” (2001: 84). Hay autores poliédricos que aciertan cuando practican varios estilos literarios, pero hay otros que tienen que luchar con sus propias tentaciones para conseguir la palabra o la frase exacta.

Para terminar con el análisis de la obra de Sánchez Mejías en esta sección hemos elegido un texto que habla de las circunstancias únicas a las que un escritor cubano puede llegar a enfrentarse. Las directrices que marcan la vida política y social del país también afectan a la literatura, y por lo tanto un estilo acorde a los ideales defendidos desde el gobierno será preferido sobre los otros. El autor lo retrata con ironía en “Realismo Nacional”:

Olmo se topó en la Unión de Escritores con tres exponentes del Realismo Nacional.
–Olmo, ¿por qué escribes de manera tan ligera? Nosotros podemos ir más allá de tu prosa insustancial. Mira –y los tres exponentes del Realismo Nacional aletearon y se elevaron al cielo en el aire tropical.
En eso pasó un vendaval y se llevó a los tres exponentes del Realismo Nacional. Pero cayeron pesadamente a tierra.
Olmo meneó la cabeza:
–Son duros de cascar. (Sánchez Mejías, 2001: 74)

El narrador señala en el texto una institución defensora del arte cubano encargada de decidir cuál es el arte correcto, la Unión de escritores, una de las organizaciones literarias más importantes en la isla por la labor que ejerce: decisiones sobre premios, cargos, ediciones... El realismo nacional que pretende inculcar se convierte en un realismo mágico con la escena de la trasfiguración de autoridades en aves que surcan el cielo de la isla. Cuando parece que este recurso tan alejado de las directrices del realismo que ellos promueven ha acabado con ellas, se comprueba que sus presencias son muy difíciles de eliminar del ambiente literario.

Rolando Sánchez Mejías utiliza el recurso del desdoblamiento para transmitir sus percepciones sobre algunos aspectos literarios que comparte un gran número de autores, como la búsqueda de un estilo propio y original (“Posiciones radicales”) o la lucha por encontrar la inspiración (“En medio de un cuento serio”) y otras que se enmarcan dentro de la isla, donde todavía el peso de las autoridades literarias (“Realismo nacional”) parece en ocasiones una losa difícil de mover.

2.3. La labor del escritor

En este último apartado de la sección, incluimos la obra de autores muy diversos cuya obra aparece desde los años 60, época en la que se da una fuerte experimentación literaria que coincide con un auge en la producción de microrrelatos –como hemos visto anteriormente–, hasta la actualidad, cuando los autores jóvenes aprovechan también la creación para buscar respuestas a las incógnitas que plantea este género.

“El juglar” de Jesús Abascal es una muestra paradigmática del objeto de nuestro estudio en este momento. Se transmite una imagen prototípica del poeta romántico que ha pasado una vida llena de dificultades y muere olvidado a pesar de la grandeza de su obra. Esa excelencia queda definida en el microrrelato como “profunda, llena de lirismo y envuelta en un tono elegíaco, a la vez, que confundió a los críticos y conmovió a todos los literatos de la época” (Abascal, 1967: 60). Esta catalogación queda en entredicho cuando descubrimos que “se limitaba a un solo y único poema”, eso sí “escrito pacientemente sin escatimar ningún esfuerzo” (Abascal, 1967: 60). Para terminar el microrrelato el autor decide realizar un ejercicio doblemente metaliterario, ya que no solo habla de literatura sino que nos ofrece el poema que cita:

Ya
No
Hay
Tiempo... (Abascal, 1967; 60)

El microrrelato se convierte en un soporte donde se pueden incluir otras obras, por difícil que pudiera parecer; la “transgeneración” es una de sus características propias. Ya lo señaló Rojo (1996a) en su manual que sirvió para definir las características de estas formas que pocos se atrevían a catalogar; los “minicuentos” (tal como ella los definió) tienen una estructura proteica, y por lo tanto pueden albergar

infinitas mezclas de otros géneros (instrucciones, recuerdos, anécdotas, palíndromos) creando un resultado final totalmente híbrido.

Cuatro palabras son suficientes para condensar toda una vida dedicada a la poesía. Abascal probablemente eligió este texto para cerrar su libro y dar una visión irónica del propio género –señala que “en muchas antologías figuraba el texto completo de esta obra maestra”–. Quizá es una forma de reivindicar lo positivo de la microficción, pero utilizando hasta el límite los argumentos contrarios que muestran los críticos hacia esta forma literaria.¹⁶⁸ Tenemos que tener en cuenta el año de publicación, ya que es uno de los primeros ejemplos del género en la isla, y el autor mantiene una actitud escéptica hacia estas nuevas formas, aunque él mismo las practique.

Jorge Ángel Pérez, por su parte, sigue una corriente que habíamos advertido en Argentina y aprovecha el rasgo de la brevedad para buscar lo esencial de la literatura reflexionando de una manera práctica, llevando a cabo diversos ejercicios estilísticos. En “Yo no te digo que si” nos ofrece una óptica interesante sobre la utilidad de la metaficción: desde el texto ficcional el autor encuentra un espacio para exponer su personal teoría de la literatura. Si no nos asombra contemplar numerosos casos de escritores que exponen sus teorías sobre los géneros que trabajan, hemos comprobado cómo los escritores de microrrelatos no sólo teorizan sobre él sino que extrapolan su comentario crítico a los recursos literarios que utilizan en sus obras. El ejercicio de la escritura se convierte en una excusa para mostrar sus ideas sobre la función de la literatura y la imposibilidad de narrar. el autor habla de la capacidad de contar una historia que ya ha anunciado en otro microrrelato en la página anterior. En este microcuento deja la opción al lector, la responsabilidad de que cuente o no, es suya:

¹⁶⁸ Recuerda la actitud del propio Monterroso cuando tituló su primera obra: *Obras completas (y otros cuentos)*.

Yo te digo que si tú quieres que te haga el cuento de la buena pipa.
Yo no te digo que no. Yo te digo que si tú quieres que te haga el cuento de la buena pipa.
Silencio. (Pérez, 1996: 50)

El narrador recurre a la oralidad, al cuento popular para reelaborarlo y convertirlo en una microficción que establece un diálogo de iguales con otro texto, y pasa de ser un juego oral a una reflexión sobre los límites de la narración. Se prestigia el texto: de un divertimento oral, se transforma en un microrrelato que mantiene el aspecto lúdico pero también con un trasfondo teórico.¹⁶⁹ El extrañamiento se consigue al anular la pragmática en la comunicación, un recurso común utilizado en estos relatos, normalmente para conseguir el humor.

En el texto anterior al que hace referencia, “El cuento de la buena pipa”, Pérez había señalado cuál podría ser el argumento de esta historia:

La verdadera historia de la pipa no tiene que ver con el huequito que se le abrió al tonel donde llevaban los hombres el elixir de la vida ni con aquella pipa tupida a la que nunca más se le pudo echar el tabaco picado, para que su dueño se extasiara con las bocanadas de humo. (Pérez, 1996: 49)

Después de descartar estas opciones, el autor nos dice cuál es la verdadera historia que pertenece al título (la bondad de Pipa, una señora a la que le ocurrió algo terrible), pero las circunstancias extratextuales nos impiden conocer el relato. Podemos deducir que estas características son inventadas y que son las propias razones que el narrador, como oyente de ese cuento, se ha imaginado: “Pipa sin lugar a dudas es una señora a la que le ocurrió algo terrible; pero su bondad personal es tanta, y el hecho tan desagradable, que contarle afectaría a la excelente reputación de la señora. Es mejor no hacerlo” (Pérez, 1996: 49).

¹⁶⁹ El cuento de “La buena Pipa” es un divertimento lúdico que se ha conocido con diversos nombres, pero que tiene la misma finalidad: “Hacia tiempo a los niños pequeños se les hacía broma con el cuento de la buena pipa, ese de si quieres que te cuente el cuento... y cuando se decía que sí, que no o que lo que fuera te volvían a repetir que no te preguntaban eso sino que si quieres que te cuente el cuento” (<http://www.elcomerciodigital.com/v/20110318/gijon/cuento-buena-pipa-20110318.html>).

La narración implica repercusiones. La historia (la fábula) no se puede contar porque el discurso (la reputación de la señora) lo impide. La opción de contar o no contar aparece en el primer texto representada como un juego lingüístico que acaba con la misma solución que en el segundo: el silencio.

“Cuento”: con ese nombre sencillo y genérico, Pérez nos muestra en otro microrrelato el esqueleto de la escritura. En el microrrelato quedan reflejados los movimientos que son necesarios (o eran en la época de las máquinas de escribir) para conseguir un texto. El rodillo de las máquinas de escribir se mueve de derecha a izquierda dejando en cada movimiento una línea de palabras. Como resultado de todos estos movimientos obtendremos un texto, quizás como este en el que cuenta el proceso que se ha llevado a cabo para producir un texto: leemos gracias a los movimientos de ese rodillo. No tenemos ninguna trama, simplemente la historia de cómo escribir en ese soporte:¹⁷⁰ “Rodillo a la izquierda para alcanzar la derecha, rodillo a la izquierda, rodillo a la izquierda, rodillo a la derecha para alcanzar la derecha [...]” (Pérez, 1996: 56).

El interés de este escritor cubano por despojar a la literatura de todo lo accesorio y mostrar lo esencial no se queda en este ejercicio que acabamos de ver, sino que tenemos otro ejemplo en “Reversos” en el que se disecciona el argumento de una historia que cumple con las características formales de la novela sentimental. Se condensan en un microrrelato todos los enredos y complicaciones que suelen ser inherentes a este género; además se hace de una manera impersonal: los protagonistas no tienen nombres, se utilizan deícticos para identificarlos. El narrador, como suele ocurrir, es omnisciente y, no busca la solución lógica y/o feliz sino que complica la

¹⁷⁰ Llegar a lo básico del proceso creativo nos permite entablar relaciones más profundas con realidades superiores: “En ese sentido en el que [la metaficción] ofrece a los lectores la posibilidad de conocer las estructuras profundas del hecho narrativo, a la vez que nos permite comprender la experiencia contemporánea del mundo, entendida esta como construcción, como artificio, una verdadera red de sistemas semióticos interdependientes” (Quesada, 2009: 41-42).

trama a su antojo. De una historia típica de amores no correspondidos: “Este se ha enamorado de Aquella. Aquella se ha fijado en Aquel, que a su vez está enamorado de Ella, que por supuesto está conquistando a Este” (Pérez, 1996: 64).

Se pasa a una historia donde todos se mezclan con todos, incluso el narrador se convierte en un personaje con lo que se consigue un final sorprendente a una historia que quizá adolecía de esa falta de originalidad que tienen algunas novelas prototípicas del género:

Al sentirse traicionada por Aquel y abandonada por Este, Aquella decide recurrir a Ella, y ambas logran alcanzar el tren de las doce y media. Muy afligido Este sale a la calle a respirar un poco de aire fresco. En ese momento ve a Aquel tomando de la mano a Él (el narrador, claro está). (Pérez, 1996: 64-65)

Se lleva al máximo una característica inherente al microrrelato y que es consecuencia de su brevedad: la imposibilidad de crear personajes profundos. Aquí no tenemos ni los nombres, simplemente el esquema de una historia que por su carácter anónimo puede incluir también al lector en ella.

En “El bailarín o ejercicio de lectura” también en *Lapsus calami* se produce otra vez el juego con el receptor. El narrador, mediante la metalepsis, parece criticar a ese lector “no inocente” o avezado que pretende buscar un sentido más profundo de la obra o múltiples interpretaciones.¹⁷¹ También puede estar dirigido hacia aquellos expertos que otorgan un sentido al texto según su conveniencia, complicando las explicaciones en la mayoría de los casos, cuando la realidad probablemente es más sencilla, o puede ser enrevesada sin llegar a ser la que ellos apuntan. En el microrrelato hace un

¹⁷¹ Algunos críticos señalan el fenómeno que se produce cuando interviene en la ficción la referencia al lector “real”: “[...] ese lector representado no coincide en absoluto con el lector real, y sin embargo, ese tiende a sentirse aludido por dicha representación, produciéndose un nuevo entrecruzamiento entre los mundos real y ficticio, como sucede de modo patente en los textos macedonianos” (Quesada, 2009: 81-82).

paralelismo entre el ejercicio de la danza y el de la escritura: la soledad, los miedos y las frustraciones del bailarín parecen ser iguales a las que tiene un escritor:

Hasta aquí usted puede haber pensado (quizá con cierta razón) que este texto advierte la imposibilidad de la danza de perdurar en el tiempo, sobrepasar el instante o desafiar la gravedad; que el bailarín no hace otra cosa que simular ser ave sin conseguirlo realmente. Que baila para quedarse, pero que cada giro lo lleva al vacío, al silencio definitivo. Quizá lo compare con el escritor y su angustia ante la página en blanco, cada día sometido a un nuevo desafío que nunca sobrepasará el instante de una lectura. (Pérez, 1996: 67)

En la parte final el autor da el golpe de gracia al lector o crítico que ha pretendido buscar una doble lectura, y lo hace con un final sorprendente. Esa doble interpretación es nula porque la imposibilidad de volar del bailarín se debe a algo que nada tiene que ver con el vacío y la existencia humana: “Si usted ha estado cerca de alguna de estas lecturas realmente está equivocado o ha sido estafado: al bailarín no le ha ocurrido otra cosa que la pérdida de sus brazos, mucho antes de extender las alas y levantar el vuelo” (Pérez, 1996: 67).

Analizamos ahora la obra de Osdany Morales (1981-) que fue ganador del Premio Internacional de Cuento Casa de Teatro (2008) por *A propósito de la nieve derretida*. La obra que hemos elegido, *Minuciosas puertas estrechas* (2007), fue merecedora del Premio “David” de cuento (2006). Es uno de los escritores más jóvenes de nuestra selección pero al que la crítica ya le ha premiado por su obra, y nos interesa recordar esa condición de joven autor para el análisis de “El sueño”, donde se incluye una teoría que según el autor no puede ser considerada porque viene del mundo onírico y sería desdeñada rápidamente. A pesar de su juventud y de la poca experiencia en el mundo editorial, el autor reflexiona en la ficción sobre el concepto de autoría. Esa teoría señala que los cuentos (o historias) “no son auténticos, sino que andan duplicados y dispersos de un modo tal que se haría muy difícil, cercanamente imposible, para un mismo lector ser testigo de dicha simetría” (Morales, 2007: 92). Esta afirmación crea un

problema sobre la teoría de autoría: ¿cuál es el papel del creador? ¿dónde queda el valor de la originalidad? Estas preguntas también se han hecho a veces al propio género de la microficción, así que ¿por qué no podemos pensar que las grandes obras también tienen otro lado, una cara B que son los microrrelatos? Esos “medio lectores” –según la teoría de Morales– se completan al leer las dos obras. El autor, el lector y la obra llegan a estar completos después del trabajo de relectura y reelaboración:

[...] si textos y autores circulan por el mundo duplicados, todo queda reducido a un aumento del número de publicaciones, unas mejor encuadernadas que otras. Y sobre los medio lectores –añade otro–, uno mismo puede suplir esa falta relejendo el texto, como muchas veces hacemos con las buenas historias. (Morales, 2007: 93)

Cerramos este apartado con la obra del polifacético Francisco Garzón Céspedes en la que encontramos alusiones a un tema que hemos comprobado familiar entre los escritores que practican la microficción: descubrir las glorias y las miserias del oficio de la escritura. Estos textos pueden resumir algunos de los temas que han estado presente en este apartado: las dificultades de la creación, las obsesiones del escritor, las pocas recompensas que les ofrece su trabajo...

En “Declive”, el autor reflexiona sobre el trabajo previo a la finalización y publicación de la obra. El trabajo “sucio” que hay detrás para encontrar algo que merezca la pena:

El único papel en la papelera. “¿Cómo va a vaciarla?” Mientras imagina que la vacía y siente el cansancio de tanto hacerlo, el escritor extrae aquella única hoja llena de tachaduras, la vuelve a estrujar y la dispone dentro de la papelera para que semeje otro papel, uno inédito. (Garzón Céspedes, 2011)

El escritor quiere convertir esa hoja llena de garabatos, de equivocaciones en una nueva oportunidad para seguir escribiendo o en una página impoluta donde no queden rastros de sus intentos fallidos.

En el siguiente microrrelato, Garzón Céspedes utiliza la expresión “Deformación profesional” para dar nombre a su texto:

Tropieza la rama insólitamente torneada como escultura por la naturaleza. Nada siente. Nada le sugiere. Ni oye al rozarla. Como resultado, la despedaza. Cada vez es un escritor más famoso, más dedicado a la difusión de sus libros. Ya nunca observa, jamás lee por placer, menos escucha. (Garzón Céspedes, 2011)

El narrador denuncia la actitud de algunos escritores que con la llegada de la fama se olvidan de la base fundamental de su oficio: escuchar para encontrar nuevas historias y leer a los otros para mejorarse a ellos mismos.

El defecto que se localiza en el siguiente microrrelato, “Egocentrismo”, es uno que podría estar en la base de muchos textos metaficcionales que existen hoy en día, y una de las críticas más frecuentes hacia este tipo de literatura: “En el texto del escritor, la línea curva deviene espiral” (Garzón Céspedes, 2011).

Muchos atacan el excesivo peso de la personalidad del propio autor o la importancia desmedida de la literatura en las creaciones de hoy en día. Hay quien advierte que es una alarma que nos avisa de la escasez de las ideas, o lo ven como un fenómeno más del posmodernismo. Cualesquiera que sean las razones, lo que no podemos obviar es que es un recurso cada vez más frecuente tal y como lo hemos comprobado en nuestro trabajo.¹⁷²

En el último texto que hemos incluido en este apartado, “Sentido del humor”, se ofrece una visión bohemia del escritor: “Sin dinero, sin comida, sin cama, sin techo, el escritor aún bromea con lo del “estado de bienestar” al trazar las frases sobre el polvo” (Garzón Céspedes, 2011).

¹⁷² Podemos poner como ejemplo un texto analizado: “En el insomnio” de Jorge Pérez”. En él, el propio autor con nombre y apellido se incluye en el texto y participa de este juego de la metaficción donde personaje y autor comparten protagonismo.

El estado de garantías sociales parece que todavía no ha llegado a asegurar la vida artística y sus integrantes tienen que verse, tal como lo plantea el texto, todavía en situaciones precarias.¹⁷³

Después de analizar esta selección de textos se comprueba la gran carga autorreflexiva que contienen, ya que en muchos de ellos se atisban algunos de los problemas críticos que rodean este género: la cuestión de su extensión –se puede comprobar con la ironía, consecuencia de la lejanía y desconfianza con la que Abascal, un pionero de este género en la isla, observa este tipo de creaciones en el texto “El juglar”–; la necesidad de las relecturas y de lectores que completen los textos, en “El sueño” de Morales. La metaficción aparece no solo como una alternativa temática o como un juego posmoderno, sino que muestra la preocupación de estos escritores por el género que están trabajando. Jorge Ángel Pérez es el autor cubano que se acerca a este tipo de textos con la actitud más experimental de todos, dispuesto a forzar los rasgos de este género. Ya lo habíamos comprobado antes con su reescritura de “En el insomnio” de Piñera, donde la autoría pasa de un escritor a otro y lo hemos vuelto a comprobar ahora en estos textos donde ejemplifica algunas de las características propias de la microficción: su carácter lúdico (“El cuento de la buena Pipa”), las referencias a los lectores (“El bailarín o ejercicio de lectura”), o el carácter esquemático de los personajes (“Reversos”).

¹⁷³ Hemos dejado sin incluir en estos dos grupos, tres textos que pertenecen a “Tribus de la imaginación”. Tienen elementos metaficcionales pero hemos decidido comentarlos aparte porque los tres comparten un fuerte carácter poético. No podemos olvidar que Francisco Garzón Céspedes es poeta también, y así comenzó su carrera literaria. Hay que recordar también que él mismo ha señalado en su teoría sobre el microrrelato (Garzón Céspedes, 2006) que su descubrimiento de la microficción fue a partir de la poesía, por lo tanto es normal encontrar estas influencias.

3. La relación entre ficción y realidad

En este apartado analizaremos los microrrelatos cubanos que hacen referencia a la literatura como parte esencial de la vida en algunos casos, o en los que se establecen relaciones íntimas entre la realidad y la ficción. Son temas que ya hemos visto como recurrentes en la literatura microficcional contemporánea. La certidumbre parece alejada de sus postulados y muchos textos transmiten la inquietud que les provoca a sus autores este tiempo donde las verdades consolidadas se han ido derrumbando. La literatura se convierte así no solo en su campo de trabajo sino en la parte a veces más segura del mundo.

3.1. La extraña realidad de Pedro Juan Gutiérrez

Uno de los escritores cubanos que más ha cultivado estas relaciones entre planos ha sido Pedro Juan Gutiérrez en su libro de relatos *Melancolía de los leones* (2000). En “Cosecha de Pedros” se reflexiona sobre la multiplicidad de personalidades y diferentes caracteres que conforman al ser humano.¹⁷⁴ Ya habíamos visto un microrrelato con una temática similar a este en el apartado anterior, con “En medio de un cuento serio”, de Sánchez Mejías (2001). Si embargo, el componente extraliterario es más contundente en Gutiérrez y sirve para ejemplificar la concepción de la realidad de este escritor. Participa como narrador autodiegético (Genette, 1972) ya que a pesar del uso de la tercera persona, aparece una focalización omnisciente debido al conocimiento privilegiado que tiene el narrador sobre el personaje central. Desde un primer momento nos advierte de que la convivencia de pequeños seres que representan las diferentes facetas de su personalidad, a los que llama “pedritos” no es organizada y que “ese cocktail no está fabricado como una *matrioska*: todos los pedritos bien metidos, gorditos

¹⁷⁴ El autor (1990) ya había trabajado con el asunto de las copias y la duplicidad de un mismo individuo en “El otro Julio” en *Polizón a bordo*.

y sonrientes, uno dentro del otro, sin interrumpirse” (Gutiérrez, 2000: 14).¹⁷⁵ Por lo tanto vamos a asistir a un conflicto que se produce por la fricción entre las diferentes idiosincrasias de cada uno de estos integrantes del “gran Pedro”.¹⁷⁶ Aparece el recurso del *doppelgänger*;¹⁷⁷ hay diferentes “pedros” en las diferentes facetas de la vida: un pedrito padre, hijo, conductor... Un mismo papel como el de hijo también presenta sus diferencias: “[...] y el pedrito hijo de Zoila y el hijo de Tomás, que son bien distintos hijos, por cierto” (Gutiérrez, 2000: 14). El problema no parece venir tanto de la abundancia de personajes en el interior de ese Pedro que hace de recipiente, sino de la presencia de unos “pedritos” negativos que normalmente actúan en contra del grande:

Esos son los pedritos peores y más mezquinos e hijos de puta. Los que logran airearse y conversar, siempre alcanzan un grado superior de luminosidad. Los temibles son los agazapados. Los pedritos cavernícolas, monstruos subversivos que a veces le han provocado impotencia con algunas mujeres muy hermosas. (Gutiérrez, 2000: 15)

Este microrrelato representa el combate interno y ancestral del hombre con los dos roles que representan el lado positivo y negativo que permanentemente se disputan el poder y que conviven en el mismo ser, aunque no siempre amistosamente. La multiplicidad de protagonistas hace que no podamos tener acceso a toda la verdad, sino que tengamos que conformarnos con la suma de diversas versiones solapadas

¹⁷⁵ En este microrrelato encontramos una visión ontológica en la que el narrador se pregunta sobre las características de su ser, de esos seres abstractos que completan su persona. La metafísica es un rasgo común en la microficción: “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. Se trata muchas veces de una literatura aparentemente satisfecha de sí misma y que se regodea en su propia estafa. Puede subyacer en ella el desencanto, pero la perplejidad ante el ‘no saber’ es siempre sustituida por el ejercicio de la ironía, necesario testimonio de esa impotencia. De este modo, se cambia certeza filosófica por emoción estética y placer intelectual” (Brasca, 2002: 30).

¹⁷⁶ De nuevo otra referencia en el texto a símbolos de la cultura rusa, si antes fueron las tradicionales *matrioskas*, ahora lo hace al zar Pedro el Grande, una de las figuras históricas más destacadas de Rusia.

¹⁷⁷ La cuestión de la desaparición del autor en la escritura y los conceptos de ausencia y presencia se encuentran estrechamente vinculados con este fenómeno: “The doppelgänger, whose operative presence undoes individuality. The doppelgänger is neither good nor bad, but rather it is the element of formal relationality that structures the subject’s ontology” (Vardoulakis, 2010: 3). Pedro Juan Gutiérrez, además de su interés por la figura del doble literario, también ha reflexionado sobre el proceso de borrado de huellas del escritor en su obra en “Viejas tesis sobre el cuento” (2000).

Las situaciones cotidianas pueden convertirse en el mejor caldo de cultivo para que surja el elemento fantástico e irracional. Como nos encontramos ante la visión de un escritor, no es extraño que las acciones tengan como fondo las labores propias del oficio. El escritor cubano recoge estos extraños acontecimientos bajo el epígrafe: “Razones para ser irracional”. La influencia cortazariana parece ser más que notable en estos textos donde el límite entre lo real y lo fantástico se debilita. Así encontramos un microrrelato en el que se nos cuenta cómo el narrador halla huevos en algunos de sus libros. En lugar de pensar que se trata de algún insecto que está incubando, da por seguro que esas larvas pertenecen a los libros que se reproducen así. El temor del protagonista es que se extiendan hasta ocupar toda su biblioteca.¹⁷⁸

No sé cómo se las arreglarán para aparearse, poner esos huevos, darles calor, hacer que nazcan crías. No sé cómo los alimentarán. Qué tiempo les llevará. No sé nada. He preguntado pero nadie sabe. Además no me atrevo a buscar la información en otros de mis libros porque podría encontrar que están empollando. (Gutiérrez, 2000: 24-25)

Otro de los miedos que rodean al escritor surge cuando está trabajando. El protagonista, un escritor en pleno proceso de creación se incomoda cuando advierte que hay alguien que le está observando, mirando por encima del hombro lo que hace. Racionaliza la situación y la descarta por improbable, ya que no hay nadie más que viva en algún piso superior. Pero cuando sale a comprobarlo descubre que hay una cabeza enorme que quiere comentar algo pero no se atreve y finalmente se va: “Un rostro imperturbable, inexpresivo, de un hombre maduro, con bigote, que con una media sonrisa va a decir algo y no se atreve. O se arrepiente. La cabeza gigantesca ocupa toda la ventana y se retira lentamente” (Gutiérrez, 2000: 25).

¹⁷⁸ Esta no es la primera vez que Gutiérrez habla de las copias con una mirada asustada, ya que como acabábamos de ver también trata ese mismo tema cuando hablaba de los diferentes pedritos que lo conformaban en “Cosecha de Pedros”.

Nos deja la duda de qué significa esa figura, de la que solo tenemos descripción de su cabeza, ¿es el mismo escritor que se juzga a él mismo o es un juez externo como el público o la crítica?

En la siguiente página, encontramos dos textos relacionados entre sí. En el primero de ellos se plantea una situación para la que el autor ha encontrado una razón terrorífica y siente la necesidad de escribirla, pero cuando queremos saber de qué se trata, nos encontramos con un espacio en blanco:¹⁷⁹ “Esta razón es terrorífica. Me infunde tanto pavor que la escribo temblando. Aquí, en este espacio: ” (2000: 26).

En el texto que viene a continuación nos sigue hablando de esta certeza, pero nos traslada la duda, ya que dice que él ha escrito la palabra que falta, pero siempre se borra. En la edición de nuestro libro también se ha producido este extraño acontecimiento. No deja de ser significativa la brevedad con la que transcribe ese miedo “apenas tres líneas”, una extensión propia de un microrrelato. Como huella de esa situación terrorífica queda el espacio en blanco, que quizá puede ser el causante de esos miedos: “Las escribo una y otra vez y en cuanto doy la espalda desaparece la razón y sólo queda el espacio, irracionalmente blanco” (Gutiérrez, 2000: 26). Se puede percibir en este relato la especial atmósfera que rodea al proceso de creación, un tiempo en el que la presión parece llevar al artista a una situación límite donde desaparecen los límites entre lo cierto y lo imaginario.

¹⁷⁹ No es el único escritor cubano que reflexiona sobre el espacio en blanco. Confrontamos este microrrelato con la opinión de la escritora Wendy Guerra y vemos cómo el espacio en blanco en el contexto cubano puede adquirir otra simbología según cómo lo utilice el escritor: “En mi país algunas piezas oficiales creen que las casas editoriales de todo el mundo nos publican porque añadimos ficción a buena parte de nuestro drama. Pero son ellos, la mano negra e invisible que enreda las cuerdas de nuestra propia realidad, quienes despojan lo maravilloso de lo real. Escribimos sin conocer lo que pasa debajo del iceberg. El ritual de lo que vivimos es un gestopreciado, un diamante que cruje para marcar cristales en blanco. Así se inicia nuestro oficio, nos proponemos historias cotidianas, salvadas de nuestra infancia, adolescencia y juventud espolvoreada de episodios, pero la historia misma nos despierta a una trama mayor. Escritores de ficción sustituyen por veces al periodista que no puede decir lo que contamos. En todos los tiempos un escritor se enfrentó con pánico al blanco de su pizarra, pero mi instante sobre el hielo es el arte de cincelar con herramientas las palabras sobre el frío” (Guerra, 2010).

El binomio literatura-vida sigue presente en otros microrrelatos. Otro ejemplo nos ofrece un desenlace sorprendente. El protagonista está leyendo sobre las pirámides cuando le distrae la imagen de una cucaracha agonizante en el suelo.¹⁸⁰ No estamos hablando exactamente del mismo insecto, pero sabemos de la similitud para la mayoría de nosotros entre una cucaracha y un escarabajo y del significado de estos últimos en el antiguo Egipto, que a pesar de no haber sido nombrado, viene a la mente del lector con la referencia de las pirámides. Los escarabajos eran seres sagrados y simbolizaban la eternidad, algo que parece haber heredado su sucesora ya que, al final del microrrelato nos encontramos con que no estamos ante una imagen habitual de un insecto boca arriba agonizando durante unos minutos, sino que ese tiempo se había prolongado de manera vertiginosa y sorprendente:

De acuerdo con los últimos acontecimientos, debe voltearse y salir disciplicentemente como si nada hubiera pasado. Pero no es así. Sigue agonizando en el mismo sitio, temblando sin cesar. Hace un año. O tal vez mucho más. Ya no recuerdo cuándo empezó su agonía. (Gutiérrez, 2000: 27)

Si antes hemos contemplado la imposibilidad de la escritura o el miedo al espacio en blanco, encontramos el caso contrario en el último de los textos que hemos seleccionado de este autor. Cada vez que un lápiz se rompe, su mina se bifurca y se duplica; el protagonista no puede hacer nada, ya que toda solución que encuentra empeora todavía más el problema:

Así es imposible escribir, pero cortar esas ramificaciones es peor, porque se multiplica en cada corte hasta convertir el lápiz en un amasijo grande, pesado e incómodo. Esto me ha sucedido ya con varias docenas y no tengo más espacio para esconderlos. Me apena que mis amigos lo vean. Parece que por estos lugares es imposible encontrar un lápiz estéril. (Gutiérrez, 2000: 28)

¹⁸⁰ Con estas características puede venir a la mente el cuento de Lovecraft “La cucaracha egipcia” o “El escarabajo de oro” de Poe.

Esa última queja parece que puede esconder algo más, una metáfora que muestra el frenético ritmo de producción artística en algunos lugares, como puede ser la misma Cuba.

Los dos últimos microrrelatos que hemos seleccionado de este autor cuya temática central es la unión de la vida y la literatura se encuentran en otro grupo de relatos llamados “Pérdidas y recuperaciones”. En el primero de ellos seguimos ahondando en la idea del escritor de que los actos cometidos en el papel serán paralelos a los de la vida real. El protagonista quiere olvidar a alguien, una figura femenina y para ello borra letras y palabras en el texto que probablemente la nombre: “Para perderla definitivamente dentro del libro borró las últimas letras de las últimas palabras de la última oración en el último capítulo” (Gutiérrez, 2000:115).

El último ejemplo nos habla del mundo de los cuentos infantiles. De nuevo aparece una desmitificación de este tipo de literatura.¹⁸¹ El cuento que se contaba era tan largo que su público objetivo dejó ya de serlo y se convirtió en adolescente, por lo que ninguna utilidad tenía la didáctica que estos libros suelen contener. El tiempo de narración se excede de manera desorbitada: “Comenzó como un hermoso cuento para niños. Pero ya al final había pasado el tiempo. Niñas y niños eran adolescentes, con las glándulas en efervescencia, y dejaron de obedecer” (Gutiérrez, 2000: 117).

La mirada irónica de Pedro Juan Gutiérrez se vuelve introspectiva en estos textos que reflejan las angustias y miedos del escritor al enfrentarse a la hoja en blanco. Si estamos acostumbrados a sus análisis de un ser humano complejo en sus novelas (*Trilogía sucia de la Habana*), con estos microrrelatos la visión se vuelve endógena y muestra la borrosa frontera entre la ficción y la realidad en pleno proceso creativo, que

¹⁸¹ Como ya analizamos anteriormente en el capítulo dedicado a las versiones de literatura infantil llevada a cabo en los microrrelatos de mujeres escritoras especialmente, como Shua y Valenzuela.

para algunos escritores desaparece dejando un único escenario poroso donde es posible el intercambio de realidades entre los dos planos.

3.2. La realidad alterada de Díaz Llanillo

Los siguientes relatos pertenecen a dos libros de Esther Díaz Llanillo, una autora a la que hemos dedicado un epígrafe anteriormente en el que nos centrábamos en el análisis de sus microrrelatos cuya temática principal era la reflexión sobre las circunstancias que rodeaban al mundo literario en el que la veta fantástica se introducía para ofrecer una visión diferente de los hechos. En los textos seleccionados a continuación se aprecia la influencia de dos escritores argentinos relacionados estrechamente con la visión literaria que ofrecen los microrrelatos: Julio Cortázar y Jorge Luis Borges. Hemos seleccionado tres textos de *Cambio de vida* (2002) en los que se genera un paralelismo entre la ficción y la realidad. Los comentamos cualitativamente, de menor a mayor complejidad del elemento literario al que hacen referencia. Por ejemplo, en “La cadena” queda patente cuál es el poder de la escritura, en este caso el más negativo. Se nos cuenta la historia de las típicas cadenas de mensajes que circulaban antes por cartas y hoy en día llegan por correo electrónico. En ellas nos advierten de que si paramos esa transmisión, nuestra vida se verá afectada y nos da ejemplos de otras personas que no cumplieron las órdenes. La protagonista del texto decide reenviar esta carta a las personas que más odia para librarse de los posibles males que puede llevar no seguir las normas.

¿Y si las enviaba? Primero tendría que pensar a quién le debía el mayor daño: Estaba su medio hermana, la que le había robado el cariño de su madre; a ella le debía su vacío afectivo, su inseguridad. La suegra, que día tras día, con sus críticas constantes, había destruido la ilusión de su esposo y, al final, el amor y el matrimonio. También se acordó de su entrañable amiga Rebeca, a la que le contó de aquel trabajo tan bueno en aquella empresa y que se adelantó en obtenerlo. Y qué decir de la vecina de enfrente, la cual de vez en cuando le echaba brujerías de un olor nauseabundo en la puerta de la casa porque su marido se había fijado en ella, ¡cómo si alguien tuviera la culpa! (Díaz Llanillo, 2002: 20)

Al poco tiempo comprueba que la mayoría de sus enemigos no han continuado con la cadena, ya que han sufrido desgracias, excepto una, su vecina –de la cual ya se había adelantado en el texto que también se dedicaba a hacer brujerías–. La protagonista no siente remordimiento ya que ellos mismos han elegido su suerte al no haber seguido la cadena, y cuando se iba a dormir olvidándose del asunto, un hecho cambia su estado:

Se disponía a apagar las luces cuando vio un punto blanco debajo de la puerta de entrada. Lo tocó. Se trataba de un papel de una hoja de papel escrita. La cogió y como era miope regresó al cuarto para ponerse los espejuelos y ver bien lo que decía. Leyó:
“Vajo ningún conseto rompas esta cadena.
La Cadena de Lucifer”
Tuvo un sobresalto y después asqueada soltó la carta. Un nauseabundo olor que ella conocía muy bien se le pegó en las manos. (Díaz Llanillo, 2002: 21)

En “La noticia” el soporte textual es en este caso una nota necrológica que el protagonista se encarga de redactar. La muerte del personaje al que está dedicado ese homenaje no se ha producido todavía, pero ha sufrido un importante accidente aéreo y parece que en cuestión de horas se producirá el desenlace. El protagonista escribe y recopila la información biográfica: habla de su infancia, de las dificultades que tuvo en su entorno, de su increíble inteligencia que le permitió graduarse en una importante Universidad... No nos sorprende la estructura, ya que es la esperable en las notas necrológicas sobre un importante personaje de la sociedad. El narrador introduce ciertos datos irónicos que nos alertan de que la nota resultante no seguirá el patrón tradicional:

Sus ensayos sobre la Oratoria fueron muy apreciados, mencionemos entre ellos: “Cómo hablar sin decir nada”, “Cómo decirlo todo sin que nos entiendan”, “De la Oratoria y la estupidez de las masas”, que fueron libros de cabecera de insignes figuras políticas. (Díaz Llanillo, 2002: 27-28)

Además de estos extraños títulos hay que señalar el inquietante comportamiento del protagonista, que una vez acabado su trabajo coge un revólver y sale de casa.

Una hora después regresa. Se sienta frente a la máquina de escribir. Saca la hoja. Pone otra. Teclea:
“Esta figura insigne, amada y respetada por todos, acaba de sufrir el más duro revés: después de un fatal accidente aéreo, que lo ha mantenido en estado crítico y del cual empezaba a reponerse, una mano homicida, la de algún enemigo personal, le ha

disparado un tiro en la sien mientras permanecía en el hospital, poniendo fin a su valiosa existencia. Todos lloramos su muerte ocurrida a las tres de la mañana de hoy. ¡Descanse en paz!” (Díaz Llanillo, 2002: 28-29)

Un nuevo ejemplo del poder negativo de la escritura: el protagonista actúa para precipitar el final y poder acabar su texto. El obituario también tiene también algunas características peculiares: la exactitud del momento de la muerte –nadie mejor que él para saberlo– y la exclamación de la fórmula de cortesía propia de esos textos. Se vislumbra que había algo personal entre ellos que ya ha quedado zanjado. De nuevo podría recordarse al escritor argentino Julio Cortázar ya que en muchos de sus textos también se mezclan los planos, el de la literatura (en la nota del periódico) y el de la realidad (un hombre agonizante en el hospital): vemos cómo es posible traspasarlos y que las actuaciones que se realizan en uno afectan al segundo. En este texto la persona que escribe pasa a la acción para conseguir su final deseado tanto en la nota como en la realidad.

En el último microrrelato que consideraremos, Díaz Llanillo utiliza una biblioteca como metáfora de la realidad. No es una comparación nueva, ya que podemos encontrar el más célebre ejemplo en Borges, como anteriormente hemos comentado. El narrador es el bibliotecario encargado de dividir a los que van a la biblioteca entre cuerdos y locos.

Si gracias a los libros el cuerdo puede viajar con Marco Polo hacia Catay e imaginar las rutas, los peligros y las gentes que él fue conociendo como si estuviera allí, el loco, a su vez, es Marco Polo y arrastrará las sorpresas de la travesía sin tener sentido del tiempo en que ocurrieron. (Díaz Llanillo, 2002: 94)

Dibuja el perfil de los dos bandos, con unas características que también pueden recordarnos a las que utilizó Cortázar (1994a) cuando creó su particular universo de cronopios y famas:

Cosas de locos son: hablar con las gavetas de los catálogos, reírse sin motivo aparente, redactar una nueva enciclopedia, organizar los libros en los estantes para que los cuerdos no se los lleven, subirse en las mesas a declamar.

Cosas de cuerdos son: no hablar nunca con los catálogos, mantener el silencio en la sala y estar siempre serios y meditativos, colocar los libros mal en los estantes y llevárselos cuando nadie los mira, no subirse jamás en las mesas de lectura sin mi consentimiento. (Díaz Llanillo, 2002: 95-96)

Como también ocurría en el caso de Cortázar, aparecen otros personajes secundarios que se encuentran a medio camino de las dos personalidades y que son los responsables de mantener a cada bando en su sitio. El bibliotecario confiesa claramente en qué sección se encuentra, al hacer acciones típicas de los locos como entrar cantando la *Marsellesa* todos los días, y por si fueran pocas pistas nos encontramos con su declaración final: “Por eso sigo cantando los dos primeros versos de la *Marsellesa* cada mañana y todos saben que soy Rouget de Lisle” (Díaz Llanillo, 2002: 96).

En “Confusión” que encontramos en *Entre latidos* observamos un ejemplo del poder de absorción que pueden llegar a tener determinadas lecturas. Una mujer está tan apasionada leyendo poemas que no se da cuenta de un olvido que hace que todo el mundo la mire por la calle: va completamente desnuda. El microrrelato no se queda aquí y acaba de un modo más sorprendente todavía ya que asegura que el problema no es que vaya sin ropa, sino que no haya elegido el día estipulado que existe para hacerlo. Parece que la literatura no consigue adaptarse a un tipo de convenciones sociales tan ridículas como esta.

La obra seleccionada de Díaz Llanillo muestra el poder de lo escrito y la relación entre la literatura y la realidad; parece que los hechos dejan una huella simultánea en forma de palabras. La influencia de Julio Cortázar es constante en estos microrrelatos y se comparte su forma de percibir la realidad. En algunos momentos la literatura se adelanta y obliga a los personajes a actuar para que se cumpla lo que ha sido determinado. La importancia de la literatura en la vida es tal, que puede llevar a los

personajes hacia una especie de locura como la del bibliotecario o la de la protagonista del último texto, que condiciona su vestuario (o la falta de él) por el poder de absorción que ejerce en ella la literatura.

El binomio literatura/vida queda disuelto en estos microrrelatos cuyo *leitmotiv* es la constante presencia de lo literario (sea en la forma que sea) en la vida cotidiana y la influencia que llega a ejercer en los actos mundanos. Lejos de una imagen positiva, la relación que tienen los escritores con su medio de trabajo es más bien tormentosa e irracional. Se muestra su lado oscuro y acaparador que les lleva a confundir su arte con ellos mismos.

4. Los microrrelatos de la escuela de “El dinosaurio”

En este apartado centraremos nuestra atención en la generación más joven de escritores de microficción en Cuba. Como corpus utilizaremos los textos recogidos en las diferentes convocatorias del prestigioso concurso literario “El dinosaurio” que celebra anualmente desde 2002 el centro “Onelio Jorge Cardoso”, perteneciente al Ministerio de Cultura de Cuba. Fue fundado en 1998 por Eduardo Heras León, Ivonne Galeano y Francisco López Sacha. Esta institución se encarga de la promoción literaria de la obra de los escritores más jóvenes de la isla a través de talleres, actividades culturales y la publicación de libros y revistas (por ejemplo la revista *El cuentero*, centrada en el cuento breve y el microrrelato).

Hemos decidido incluir este material en nuestro análisis porque nos sirve para conocer de primera mano cuáles son las tendencias literarias en los últimos años en Cuba y si la juventud de estos escritores noveles es un factor diferencial con los autores cubanos ya consagrados (Pedro Juan Gutiérrez, Mirta Yáñez, Jorge Ángel Pérez...) o si siguen las mismas pautas. Para comprobar si los escritores noveles continúan las

tendencias anteriores o si buscan nuevos caminos de apertura y diferenciación, vamos a seguir el mismo proceso analítico que hemos utilizado hasta ahora. Examinaremos los textos de las antologías cronológicamente, desde los más tempranos hasta los últimos a los que hemos tenido acceso (de 2002 a 2008)¹⁸² y los dividiremos en diferentes apartados según su temática metafictional.

4.1. Referencias literarias a “El dinosaurio”

Obviamente, si consideramos el título de la antología del centro “Onelio Jorge Cardoso”, no podemos empezar este apartado de otra forma que hablando de los textos que versionan el microrrelato más popular: “El dinosaurio” de Augusto Monterroso. Ya hemos visto anteriormente que los autores consagrados también dedicaban algunos de sus textos a esta figura. Como señala Guillermo Siles este microrrelato también va a convertirse en referente de los escritores noveles:

La proliferación de series no solo instauro un diálogo entre escritos situados en diferentes espacios y tiempos, sino que además establece conexiones con otros circuitos de escritura –los talleres literarios, por ejemplo– que se apropian del texto para erigirlo en paradigma y en elemento motivador de ejercicios experimentales. (Siles, 2007: 130)

Otra razón que pensamos que puede estar detrás de este interés generalizado entre los microrrelatistas hacia “El dinosaurio” es que ese texto ahonda en el tema de la ruptura de fronteras entre la realidad y el sueño o la ficción, un tema, que como ya hemos analizado, ha despertado el interés en la literatura de ambos países: “La figura rompió las barreras protectoras, se impuso, se metió y ahí está, haciéndole la vida imposible al soñador. La minificción hiperboliza el blanco. El autor, claro, escribe sobre la masa del imaginario del lector” (Vique, 2004: 84).

¹⁸² Desgraciadamente, durante nuestra estancia en Cuba solo pudimos conseguir las antologías de 2003 y 2005. Al resto de los años hemos tenido un acceso más restringido a través de la página web de la Institución: <http://www.centronelio.cult.cu>

Sea porque es un texto que forma parte del material del trabajo del taller o sea porque les sirve de inspiración al igual que a los autores que anteriormente hemos visto, estos escritores noveles cubanos también forman parte de la “constelación del dinosaurio”.

En el texto de 2003 de Reinhardt Jiménez (1975-) tenemos la versión del propio personaje del microrrelato: el dinosaurio. Este quiere tener un papel protagonista y con su actitud rechaza las interpretaciones de algunos que entienden que su presencia es soñada. El dinosaurio conoce, por lo tanto, el impacto de la obra y también deducimos que ese encuentro tiene carácter repetitivo, al igual que el número de versiones que cada año aparecen sobre este mítico microrrelato. La idea del dinosaurio es pasar definitivamente a la acción y dejar de ser conocido simplemente como el que “estaba allí”:

Se sintió un poco nervioso. Hoy demostraría que todos estaban equivocados. Él no era la prolongación de un sueño. Ya lo había decidido. Me comeré al hombre, se dijo; la idea le tranquilizó por un momento, después recordó algo terrible. El hombre estaba dormido. (AA.VV., 2003: 21)

Pero desgraciadamente parece que el sueño del otro protagonista se prolonga demasiado, por lo que sus deseos no pueden ser satisfechos y así se confirma la hipótesis del sueño que rechazaba.

En el cuento de Luis Brizuela de la antología de 2005 el dinosaurio nuevamente es el protagonista. Desde sus ojos vemos su perspectiva de la historia que conocemos: la aparición de una criatura –seguimos sin saber qué– que lo mira sorprendida, suponemos que al despertar:

Ahora lo sé. El resplandor inicial atrajo la atención del enorme animal. Alertado, instantes después, por el estruendo y la compacta nube que se le acercaba, intentó huir. Pero antes de que todo fuera el caos a su alrededor y desapareciera, el dinosaurio tuvo, como en días recientes, aquella singular visión: otra vez el extraño paraje y la misma criatura sorprendida, mirándolo. (AA.VV., 2005: 55)

El escritor decide utilizar una de las teorías sobre la posible desaparición de los dinosaurios para ubicar a este último ejemplar de la especie que mediante visiones parece percibir cuál será su futuro: sobrevivir en las ensoñaciones de una criatura que la crítica literaria ha interpretado de diferente manera. La famosa antología de Zavala (2002), *El dinosaurio anotado*, parece que lleva camino de convertirse en un libro en continuo crecimiento que tendrá que actualizarse a menudo con las numerosas versiones que se siguen creando. La literatura cubana tampoco se queda atrás y las nuevas generaciones siguen considerando este texto como la obra fundacional del género. Además, es el microrrelato más conocido y por lo tanto el que admite más reversiones o experimentos lúdicos. El calificativo con el que era presentado, “el cuento más corto del mundo” ya deja de tener sentido porque sabemos que es posible encontrar textos más cortos, pero la órbita de influencia del texto de Monterroso es tal que bien podría pasar a convertirse en el microrrelato con mayor influencia o en el más extenso por la cantidad de páginas que ha escrito la crítica, pero también la pluma de otros escritores.

4.2. Influencia de “Continuidad de los parques”

Si nos apartamos de la senda de la influencia cubana y de la omnipresencia de “El dinosaurio” encontramos varias referencias más o menos directas a uno de los textos canónicos de este tipo de literatura –donde el juego metaficcional es una parte principal–: “Continuidad de los parques” de Julio Cortázar (1994a: 291-292). Ya hemos visto que la presencia de Cortázar y de su obra ha aparecido anteriormente en otros autores, pero queremos destacarla aquí, en el homenaje que realizan a su obra los jóvenes escritores de la isla. No es de extrañar que el escritor argentino sea uno de los preferidos entre los alumnos de los talleres de escritura que organiza el Centro “Onelio Jorge Cardoso”, ya que su literatura ofrece nueva visión de la realidad, que todavía sigue interesando a las nuevas generaciones:

Cortázar, como Borges, como Calvino o J. Barth, ha planteado el espejo roto de la ficción, ha puesto ante nuestros ojos los fragmentos de sutura, ha horadado los cimientos del edificio de presunciones sobre los que toda ficción se asienta. Pero en esa literatura, como en toda deconstrucción, hay mucho más que destrucción del juego: el relieve de la artificialidad, *el subrayado de los orificios que horadan la lógica de la literatura puede servir, y por ello lo atendemos aquí, para volver a mostrar los puntos fundamentales sobre los que se asienta el topos de la ficcionalidad en literatura. Quien invierte, barrena o dificulta las reglas de un juego hace estas más patentes, la luz de su contradicción las vuelve a revelar.* (Pozuelo Yvancos, 1993: 228-29) (El subrayado es nuestro)

De entre todos sus cuentos, “Continuidad de los parques” es el que mayor interés ha suscitado para utilizarlo como hipotexto de sus nuevas creaciones. La elección no es sorprendente, ya que es uno de los más analizados y estudiado por los críticos que han creado un nuevo concepto para el fenómeno que consigue Cortázar en este cuento:

[...] Cortázar ha esbozado también un recorrido por el que Mallarmée había llevado el “desmontaje impío de la ficción” y que J. Llovet (1978) ejemplificando precisamente con un cuento de Cortázar “Continuidad de los parques” llamó *esquizosemia*: “Como si toda lectura de ficción consistiera en una sutura provisional (que dura tanto como la lectura, pero no mucho más) de los tres registros en que se funda la constitución del sujeto: lo real, lo simbólico, lo imaginario... la consigna parece única para todos (los escritores modernos): des-normalizar el lenguaje, des-centrarlo, practicar la *esquizosemia*, para conseguir que luego el lector, por el gesto de un mismo análisis (deconstrucción-construcción) que operó el autor en la escritura, encuentre también su *corps morcélé*, su cuerpo segmentado”. (Llovet, 1978: 142 y 152 citado por Pozuelo Yvancos, 1993: 231)

La mezcla de planos y la posibilidad de pasar del plano de la realidad al de la ficción será uno de los elementos que más utilizarán los jóvenes escritores en sus obras. En “Anticipar la continuidad” de Néstor Camino Peraza (1971-) el narrador imagina todas las condiciones que condujeron al cuento de Cortázar. Si hacemos caso a la ficción podemos ver al autor de *Rayuela* en pleno acto de trabajo: “Después de un té recalentado, se sentó a la máquina y comenzó a escribir” (AA.VV., 2003: 60). También conocemos un poco más sobre esa cabeza apoyada en el sillón verde que lee absorto su novela: “El personaje de su historia era un hombre de alta sociedad, con una cultura prodigiosa” (AA.VV., 2003: 60). En esta ficción el personaje literario es protagonista de una novela y de un microrrelato, mientras que en el cuento de Cortázar lo era de un cuento y de una novela. El protagonista de la novela tiene una relación extraña con una

mujer, que podemos adivinar que es la misma que desencadena la acción en “Continuidad...”. Aquí también va a representar un papel fundamental:

Había un punto en que se hacía cíclica; un punto en que, tercios, los días volvían al inicio; un punto en que veía a esta mujer, le repugnaba su aspecto, su manera de mirar, su impudicia; y volvía, inalterable al origen. Se descubrió delante de una casa. En la ventana alta, algo sucio el cristal, veía a una mujer sentada ante una máquina. (AA.VV., 2003: 61)

Si en el cuento de Cortázar la vida del protagonista –el mismo de la novela que escribe el personaje de “Anticipar la continuidad”– corre peligro porque un hombre con un puñal se acerca, aquí es él quien empuña un abrecartas y se hace cargo de esa mujer: “La mujer continuaba escribiendo, de espaldas, concentrada, lejana. Sujetó un abrecartas olvidado entre papeles, y caminó hasta ella” (AA.VV., 2003: 61). Pero el juego con la obra original no se queda aquí; si hasta ahora nos encontrábamos con un hipertexto, ahora encontramos un ejemplo de intertextualidad directa según Kristeva porque el texto nos lleva irremediabilmente al comienzo del cuento de Cortázar:

Llegó a su finca a las seis y treinta, escribió una carta a su apoderado, discutió con su mayordomo una cuestión de aparcería y, en la tranquilidad del estudio, de espaldas a la puerta, arrellanado en su sillón favorito, de terciopelo verde, frente a la venta que miraba el parque de los robles, volvió al libro. (AA.VV., 2003: 61)

En este fragmento podemos comprobar la importancia de la carga semántica de las palabras y expresiones escogidas ya que hacen referencia a la repetición, a un movimiento cíclico que marca tanto el cuento argentino como este. Parece que también ha seguido la lección del escritor argentino en este aspecto, ya que en el cuento argentino predominaban campos semánticos estrechamente relacionados con el argumento como la naturaleza, el amor o los elementos literarios. El círculo que se dibuja sirve de guía para el lector al que avisa que la acción de este microrrelato ya ha comenzado antes y se seguirá repitiendo.

La continuidad entre la ficción y la vida real y la reflexión sobre la relación entre el mundo textual y extratextual también se ve reflejada en otros microrrelatos de antologías posteriores:

El absurdo de un lector virtualmente amenazado de muerte por el personaje de la novela que lee, dejaba de ser tal referido a la construcción de un horizonte pragmático, el de la lectura de ficciones, en que tal experiencia es convocada de continuo. Los límites del dentro-fuera, de separación de texto-vida, eran en rigor, inmarcesibles. El lector borra, construyendo una continuidad, la posible esfera de su definición como sujeto “fuera del libro”, en la medida en que la escritura-lectura son un ejemplo donde se conjuran a un mismo tiempo, y en dialéctica reciprocidad la vida y la muerte. (Pozuelo Yvancos, 1993: 232-33)

La conexión con la obra cortazariana no es tan evidente como en este homenaje que acabamos de ver, pero sí que comparten esa relación entre los dos planos, donde la acción pasa de uno a otro sin ningún impedimento.

En la antología de 2004 encontramos un microrrelato de Vladimir Bermúdez llamado “La irreverencia” que ejemplifica perfectamente la existencia de un conducto que une realidad y ficción. La estructura especular del relato va de menor a mayor. El elemento de menor importancia en esta escala es precisamente el personaje literario, nada menos que un héroe que es molestado por una mosca. La mosca, un insignificante ser vivo, tiene poder sobre él y lo sabe. El héroe se encuentra ante un dilema: “El héroe, como personaje literario, tiene licencia para espantarla. Pero si rompe las amarras de su estoica muerte dejaría de ser un héroe. La mosca lo sabe. Y se aprovecha” (AA.VV: 2004). El lector aparece en un plano superior, observando cómo ocurren los hechos y decide defender al héroe aplastando la mosca en el interior del libro. La presencia e importancia de la mosca en este microrrelato parece deberse a un ejercicio de hipertextualidad, al recordarnos “Las moscas” de Augusto Monterroso (1998). En el texto de este autor consagrado se defiende la importancia de las moscas porque son uno de los temas literarios universales junto con la muerte y el amor: “La mosca invade todas las literaturas y, claro, donde uno pone el ojo encuentra la mosca” (Monterroso, 1998: 25). El joven escritor cubano podría haber seguido los consejos del autor guatemalteco y haber incluido en su texto a las moscas para llegar a ser alguien: “No hay verdadero escritor que en su oportunidad no le haya dedicado un poema, una página, un párrafo, una línea [...]” (Monterroso, 1998: 25). La mosca en el texto cubano

no tiene el papel de víctima, sino que sabe su poder y lo aprovecha, tal y como decía Monterroso: “[...] las moscas son Euménides, son Erinnias; son castigadoras” (Monterroso, 1998: 25).

En el segundo momento, paralelo con el anterior, el lector parece tener dominada la situación, él es quien decide qué ocurre en la historia: “La mosca, como personaje literario, tiene licencia para levantar el vuelo. Pero si rompe las amarras de su estoica muerte dejaría de ser una heroína. El lector lo sabe. Y se aprovecha”. (AA.VV., 2004)

Pero al igual que ocurre en la mayoría de los microrrelatos que estamos leyendo, el lector se encuentra a merced de una instancia superior que domina los hilos, que a veces le deja creer que es él quién organiza y domina la historia, pero sitúa en el final el momento donde con su firma reivindica su lugar:

Quien escribe, conmovido por la escena, interrumpe el relato y cierra el libro de golpe. El lector queda atrapado. El escritor, vencido el impulso de venganza, vuelve a la página, comprueba la inmovilidad del lector y pasea, con total irreverencia, un dedo sobre la carne del nuevo héroe. (AA.VV., 2004)

La pregunta que nos deja el final del cuento es quién está por encima del demiurgo: “La escena se repite. Sobre la hoja se amontonan los cadáveres” (AA.VV., 2004), pero ha quedado claro que el autor es el que tiene el poder de atrapar con su obra al lector.

En “Medianoche” de Consuelo Casanova Orozco de la antología de 2005 nos encontramos con una escena cotidiana aunque llena de referencias al mundo literario. Una mujer acaba de llegar a casa por la noche después de un día especial: acaba de ser elegida secretaria general del Sindicato de Editores. Todo transcurre normalmente pero hay algo que llama su atención:

El librero está en el cuarto. Algo sufre mi percepción. El libro está alto en la rama. En una madrugada alto en la rama. No alcanzo. Dos novelas de Franz Kafka se caen.

Intento recogerlas. Un hombre se me acerca. Un hombre que me tira encima del librero.
(AA.VV., 2005: 65)

El hombre la ataca, pero ella consigue zafarse de él y busca un lugar para estar a salvo: un parque. Esa elección nos trae a la mente la relación con el cuento cortazariano, pero el acontecimiento decisivo acontece cuando se produce esa continuidad entre los planos, en esta ocasión, el del sueño y la realidad: “Corro hacia la puerta de la calle. La abro y busco un parque cercano donde me pueda sentar. Ella ha entrado en una escena peligrosa. Mañana continuará” (AA.VV., 2005: 66).

El final del texto recuerda inexorablemente al cuento que motiva este apartado: el parque, el episodio inquietante y un final abierto. Si antes hemos visto cómo la figura de Borges influía en los autores cubanos y establecía lazos de unión entre las dos literaturas, no nos podemos olvidar de Julio Cortázar, cuya forma de entender la relación entre ficción y realidad estuvo presente en su obra, especialmente en los cuentos y también ha influido en los escritores cubanos más jóvenes.

4.3. Kafka en la isla

Para terminar el análisis de los textos hipertextuales del concurso de “El dinosaurio” haremos una mención a aquellos que aluden a Franz Kafka y su obra *La metamorfosis*, otra de las preferidas por los cultivadores del género. Antes hemos visto como autores argentinos también escribieron microrrelatos utilizando la figura de Kafka o de su obra como motivo principal, así que queremos ahondar en este momento en las razones de esta presencia en los textos del corpus en ambos países.

La influencia de Franz Kafka no solo se limita a la referencia a alguna de sus obras o personajes literarios, sino que es mucho más profunda y se convierte en modelo no solo para el contenido sino también en la forma. El continente americano fue el mayor receptor de las traducciones al castellano de este autor, ya que el estallido de la

guerra civil en España convirtió a Hispanoamérica en el mayor mercado editorial en lengua española en esas circunstancias.

Entre aquellos escritores o críticos hispanoamericanos que publicaron reseñas sobre sus obras nos referiremos a dos escritores, que como estamos viendo, son fundamentales para entender las características del género: Borges y Piñera. Jorge Luis Borges publicó un artículo en *La Nación* (1935) titulado “Las pesadillas y Franz Kafka”:¹⁸³

Su breve ensayo comienza con la provocadora afirmación de que la representación de los sueños es una novedad literaria. La larga tradición de literatura onírica habría negado mediante artificios lo verdaderamente constitutivo del sueño: la ingobernable transformación de la materia proveniente de la vigilia, es decir, su carácter alucinatorio. Partiendo de esa hipótesis, el ensayo se orienta a demostrar que la literatura de Kafka rompe con esa tradición al reproducir, mediante un asombroso trabajo formal, la estructura de lo onírico. (Yelin, 2009)

Aparece otro tema recuente de nuestro estudio: la importancia del mundo onírico en la literatura, pero aquí también servirá como transfondo de las acciones cuya naturaleza hará dudar en muchos casos al narrador, al personaje o incluso al lector de en qué plano ocurre realmente lo narrado.

El escritor argentino nunca ocultó su admiración, hasta el punto de reconocer que algunos de sus cuentos fueron ejercicios en los que intentaba alcanzar el estilo kafkiano:

Creo que los cuentos son superiores a sus novelas. Las novelas, por otra parte, nunca concluyen. Tienen un número infinito de capítulos, porque su tema es de un número infinito de postulaciones. A mí me gustan más sus relatos breves y aunque no hay ahora ninguna razón para que elija a uno sobre otro, tomaría aquel cuento sobre la construcción de la muralla. Yo he escrito también algunos cuentos en los cuales traté ambiciosa e inútilmente de ser Kafka. Hay uno, titulado "La Biblioteca de Babel" y algún otro, que fueron ejercicios en donde traté de ser Kafka. Esos cuentos interesaron, pero yo me di cuenta que no había cumplido mi propósito y debía buscar otro camino. Kafka fue tranquilo y hasta un poco secreto y yo elegí ser escandaloso. Empecé siendo barroco, como todos los jóvenes escritores y ahora trato de no serlo. Intenté también ser anónimo pero cualquier cosa que escriba se conoce inmediatamente. (Borges, 1983)

¹⁸³ No podemos olvidar el artículo “Kafka y sus precursores” (Borges 2005a) que anteriormente hemos comentado.

Reconoce que se apartó de esa senda de imitación, pero resulta interesante comprobar en esta confesión cómo Borges no solo se mostraba fascinado por el estilo de Kafka, sino también por su actitud hacia la literatura.

El autor cubano, Virgilio Piñera, también publicó en *Orígenes* (1945) un ensayo llamado “El secreto de Kafka”:

Para Piñera, el secreto de Kafka es que no hay distancia alguna entre narración y tema, y por tanto la tarea del crítico no es formular respuestas a la pregunta ¿de qué está hablando?, sino sostener la pregunta como verdadero motivo de la obra, como su mayor mérito. No buscar la verdad, sino afirmar la invención. Y no es casual que ese camino lo lleve, como a sus predecesores, al territorio de los sueños. (Yelin, 2009)

De nuevo se alude a la importancia de la presencia y el tratamiento de los sueños en la obra de Kafka. No podemos olvidar que algunos de los textos que se consideran como iniciadores o inspiradores de esta forma de escribir también comparten este tema: estamos hablando, obviamente, de “El dinosaurio” de Monterroso y “El sueño de la mariposa” de Chuang Tzu.

Después de observar estos testimonios podemos afirmar que la huella de Kafka en la microficción hispanoamericana no solo llega por las lecturas personales de los escritores, sino también de una forma secundaria, aunque quizá más influyente y definitiva, a través de la lectura e interiorización que dos figuras como estas realizaron de la obra de Kafka. Las alusiones directas a la obra del escritor checo han sido mayores en el caso cubano, pero no podemos olvidar la importancia del tema del sueño en el corpus de ambos países, como hemos analizado en el desarrollo de este trabajo.

Los microrrelatos que vamos a analizar han elegido como referente para sus hipertextos “La metamorfosis”, y podemos presumir que no se trata de una elección casual, ya que además de las razones dadas anteriormente, resulta uno de los textos que más retos les puede provocar como jóvenes escritores. No hay que olvidar que Todorov (2005) lo consideró como el título que marcaba la desaparición de la literatura

fantástica. Para él, la representación de lo real en la literatura estaba en entredicho, y no se podía aspirar a llegar a representar otro mundo más allá. Pero algunos críticos, como McHale consideraron exagerado el juicio de Todorov:

Todorov has failed to see that in the context of postmodernism the fantastic has been co-opted as one of a number of strategies of an ontological poetics that pluralizes the “real” and thus problematizes representation. The postmodernist fantastic can be seen as a sort of jiu-jitsu that uses representation itself to overthrow representation. (McHale, 1993: 75)

Los jóvenes cubanos conseguirán mostrar en sus trabajos que todavía sigue operativa la distinción entre esos dos mundos, y que una de las formas de sacudir la seguridad de la representación del realismo tradicional es hacer uso de la propia ficción.

Con el sugerente título de “Olvidado en un diario de Praga”, Daniel Salas González en la antología de 2005 ofrece la posibilidad de enfrentarnos a la lectura del diario de uno de los escritores más importantes del siglo XX: Franz Kafka. Las sospechas quedan confirmadas cuando vemos al protagonista del diario reflexionando sobre qué hacer con un invitado nocturno que ha llegado a su cama: una cucaracha. A pesar de la majestuosidad que advierte en el insecto finalmente lo mata, pero no podrá deshacerse de él en sus pensamientos: “Ya no sé cuántas veces me he lavado las manos. Si dejara de hacerlo, no quedaría nada de ella en el mundo ni en mí, pues hasta el último de sus humores reposa en el fondo de las cañerías hace mucho. Únicamente el ritual la mantiene activa” (AA.VV., 2005: 44).

En “Despertar” de Raúl Flores, en la misma antología, encontramos varias reflexiones sobre un momento concreto de *La metamorfosis*, cuando Gregorio Samsa despierta y descubre su transformación. El texto puede interpretarse como la transcripción de las ideas que pronuncia en alto un escritor que está buscando versionar la obra; darle un nuevo giro a la historia del escritor checo. Se podrían interpretar como los

esbozos de lo que serían perfectamente unos microrrelatos, como ya hemos visto en la obra de otros autores que deciden parodiar u ofrecer una continuación del original. En este caso se lanzan hipótesis que giran en torno a la transformación y cómo podría haber derivado desde otras perspectivas:

–Describir el instante en que el hombre Gregorio Samsa despierta convertido en el escritor Franz Kafka.

–Mientras abre los ojos, se restriega los párpados y se dice: “Oh, no, otra vez”. (también se dice “Hubiera preferido despertar convertido en no sé qué”. El no-sé-qué podría ser un gran insecto pardo de enormes alas, solo que él no lo sospecha.)

–Describir ese instante en que, camino al baño, la familia lo descubre. “Gregorito”, se lamentará el padre, “¿en qué te has convertido, hijo mío, por amor de Dios?” (AA.VV., 2005: 19)

Estas son solo algunas de las propuestas del texto de Flores. Como vemos, el conflicto original queda bastante lejos. En la primera se cambia el objeto de transformación: ya no es un repulsivo insecto, sino que el personaje de ficción se convierte en el autor original. Las alternativas que se nos sugieren en este texto nos permiten pensar en la identificación de Gregorio Samsa con Kafka o con el propio insecto. En la segunda opción vemos cómo ese hecho insólito pasa a ser un acto repetitivo, en el que el personaje sufre los cambios con desidia y desearía transformarse en cualquier otra cosa que no llegamos a saber. El escritor cubano también apuesta por una alternativa donde el humor costumbrista domina la situación: como si de un adolescente en plena época de cambios se tratara se dirige el padre a su hijo. La angustia existencial de la obra primigenia queda disuelta en estas versiones tan dispares, que anuncian que la obra de Kafka todavía puede tener muchas más versiones e interpretaciones en el género de los microrrelatos.¹⁸⁴

Los escritores más jóvenes utilizan el material anterior para darle una nueva visión, para jugar con él. No dudan en desmontar obras canónicas para crear las suyas,

¹⁸⁴ Debemos recordar aquí el ejercicio que realiza Shua (1999: 32-33) en *La sueñera* donde utiliza un diálogo entre el padre de Brod con Kafka para desarrollar varias versiones en “Sueño 67” y “Sueño 68” sobre el mismo hecho.

textos nuevos que transmiten otro significado o que utilizan la forma de diferente manera.

El estilo literario de Kafka sigue influyendo en la obra de escritores contemporáneos alejados de las circunstancias que rodearon a este escritor. La obra que se ha elegido desde la microficción es “La metamorfosis” por la cantidad de variantes que todavía sigue ofreciendo (“Despertar” de Raúl Flores”), o por la imborrable huella que la transformación en insecto ha dejado a los lectores.

4.4. Los jóvenes reflexionan sobre la microficción en sus obras

A pesar de su juventud y de la consiguiente falta de experiencia de la mayoría de ellos en el mundo editorial, la reflexión sobre el universo literario está presente en muchos de estos autores. Aunque su trayectoria profesional como escritores es corta, o en algunos casos incluso inexistente, observamos la aparición del tema de la imposibilidad de narrar, una cuestión que ha sido tratada por otros autores (Gutiérrez, Pérez), pero que aquí sorprende por el carácter novel de la mayoría de estos escritores. Uno de los microrrelatos premiados en 2003 es “Historia soñada o El hombre que camina” escrito por Daniel Silva Jiménez (1981-). En él encontramos el ejemplo paradójico de la imposibilidad de escribir. El escritor afirma que “Siempre soñé con escribir la historia de un hombre que camina” (AA.VV., 2003:19). En el proceso de creación visualiza cómo sería la historia de este personaje:

Después de mucho andar, cansado de la dureza debajo de sus pies, luego de hacer, mientras caminaba, un balance profundo –cree él– de lo que ha sido su vida, ha ratificado la misma conclusión con la que partió a pensarlo mejor: el vacío de sus días, que se repiten insolentes en un sol que sale y se pone con indiferencia. La culpa, estaba claro, era todo aquello que lo rodeaba. Maldito lugar en el que había nacido, con tan ocres perspectivas. Entonces, levanta la vista para buscar algo nuevo, una oferta tentadora para quedarse, mira hacia todos lados; pero ya para ese entonces no hay nadie, ni casi nada en las inmediaciones, en ese momento no pasan otros caminantes y ni siquiera el paisaje es acogedor: unas tierras áridas, casi desérticas. (AA.VV., 2003: 20)

A partir de esta afirmación narra el cuento de un hombre que camina sin darse cuenta de lo que ocurre a su alrededor, los paisajes, las caras... Cuando se detiene ya es

demasiado tarde y todo ha desaparecido, por lo tanto no se puede calmar nunca su sensación de vacío y soledad.

Una de las menciones del concurso de 2003 es para el microrrelato “El escritor de grafito” de Rodney Rodríguez Blanco (1979-). En él aparece una metáfora sobre el mundo de la escritura y la dedicación de los autores a su obra. El escritor utiliza el simbolismo de un escritor hecho de una de las materias primas de una herramienta de escritura: el grafito. Su existencia depende de sí mismo y de la hoja de papel donde se plasma, pero aparece una paradoja que de nuevo muestra el lado más inquietante del ejercicio de la escritura. El movimiento necesario para reflejarse sobre el blanco implica inherentemente el desgaste del grafito, y por lo tanto del propio escritor. La entrega del artista es completa y llega a su desaparición física, lo que se traduce en una permanencia en la obra: “Para el siguiente paso, tomó el grafito de la cabeza; y para el próximo, el de los hombros; así, al amanecer de aquella caminata, el hombre de grafito era sólo huellas sobre la hoja de su vida” (AA.VV., 2003: 26).

Seguimos con el microrrelato de Maykel Rodríguez Ponjuán (1980-), “Acto de creación”, que también obtuvo mención en 2003. Nuevamente, destaca la temática de la reflexión sobre el oficio de escritor. El protagonista del microrrelato habla en primera persona, identificándose como autor, de los problemas que surgen al intentar trabajar: “Yo, el escritor, he decidido declararme incompetente” (2003: 33). El fracaso viene después de intentar escribir “la historia más corta del mundo”; el recuerdo del omnipresente dinosaurio en el lector es inmediato. Esta declaración no amedrenta a nuestro protagonista y decide seguir escribiendo, aunque solo sea para que quede clara su incapacidad. Utiliza excusas para justificar esta parálisis en su escritura: “[...] resuelvo que todo resulta de un problema de forma porque todo ya ha sido dicho. Los temas locales han sido agotados, y como los temas universales carecen del espíritu

necesario para convertirse en locales, decido no escribir ni una cosa ni la otra” (AA.VV., 2003: 34).

Luego cambia de opinión y apuesta por la innovación en la forma; empiezan las alusiones a críticos y escritores muy relacionados con el tema de la metaficción y que ya han aparecido en nuestro trabajo: Kristeva, Borges, Quiroga:¹⁸⁵ “Entonces me acuerdo de Kristeva y de Quiroga, y a la altura de la decimosexta línea ya soy Borges, y Borges está en mí y no en el otro. Siendo Borges escribo un título: ‘Pierre Menard, autor del *Quijote*’” (AA.VV., 2003: 34).

Los nombres citados son clave para entender la preparación y la carga teórica de muchos de los escritores de microrrelatos,¹⁸⁶ incluso de noveles como es el caso. Muestran cuáles son sus influencias y también cuáles son las estrategias que están utilizando: dejan al desnudo los trucos del oficio mientras reflexionan sobre él. Para Kristeva, cualquier texto es el resultado de la transformación de otro: así lo hemos visto en los microrrelatos que eran palimpsestos que ocultaban restos de obras anteriores para hacer homenajes, nuevas versiones, críticas... El autor de este microrrelato también emplea este mecanismo para finalizar el suyo y se apodera de la propia personalidad de Borges para ejemplificarlo (con lo que consigue multiplicar el efecto especular de la metaficción: no solo nombra a Borges, también a “Pierre Menard”, el célebre cuento de

¹⁸⁵ De nuevo vemos la presencia directa de Borges en la microficción cubana. En este caso no solo se centra en la referencia directa del autor y una de sus obras sino que también aparece insinuada otra que es significativa al tratarse de “Borges y yo”, texto que podría considerarse como un microrrelato.

¹⁸⁶ Quizá se refiera el autor a unas conclusiones de Horacio Quiroga sobre la forma del cuento que publicó en *Idilio y otros cuentos*, como respuesta a algunos comentarios que provocó su “Manual del perfecto cuentista”: “Mientras no se cree una nueva retórica, concluye la vieja dama, con nuevas formas de la poesía épica, el cuento es y será lo que todos, grandes y chicos, jóvenes y viejos, muertos y vivos, hemos comprendido por tal. Puede el futuro nuevo género ser superior, por sus caracteres y sus cultores, al viejo y sólido afán de contar que acucia al ser humano. Pero busquémosle otro nombre” (Quiroga, 1945: 113). Esa nueva forma y esa nueva retórica podría ser este género: el microrrelato.

Borges en el que el protagonista quiere volver a escribir una célebre obra).¹⁸⁷ “Siendo Borges escribo un título: “Pierre Menard, autor del *Quijote*” (AA.VV., 2003: 34).

Enseguida deja esta tarea inacabada porque “odio a los caballos y a las narraciones de más de treinta líneas” (AA.VV., 2003: 34). Y finalmente, cuando parecía que todos los intentos estaban hechos: “Por último, convencido ya de mi suprema incompetencia, y sin tener más que hacer, busco una hoja, agarro un lápiz y escribo, letra a letra, la primera frase: ‘Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí...’” (AA.VV., 2003: 34).

La incompetencia pasa de la incapacidad para crear a la imposibilidad de escribir algo original: el protagonista se ha convertido realmente en el personaje de “Pierre Menard” y ha comenzado a reescribir la historia del dinosaurio, el cuento corto más conocido, tal como anhelaba en el comienzo.

En “Breve biografía del escritor Juan Pérez” de Lynnard Sarduy Díaz (1982-) nos enfrentamos a un texto en el que aparece la mezcla de la realidad y ficción y se remarca el poder casi sobrenatural de la literatura, con lo que se conecta con un tema que anteriormente hemos visto que preocupa a los escritores consolidados. En el texto se nos habla de Juan Pérez, un escritor ya fallecido que destaca por una obra que curiosamente tiene el mismo título que el microrrelato. La metaficción es esencial en este texto en el que a la vez que estamos conociendo la biografía de este autor, también leemos su único cuento, el que lo llevó a la fama. Si este recurso pone en guardia al lector, que creía empezar a leer un relato biográfico sobre un escritor, el asombro como

¹⁸⁷ El tema de ser otro mientras se escribe, de la identificación de la lectura y la escritura son temas fundamentales de la poética borgeana. Recordemos algunos ejemplos esenciales. Por ejemplo cuando dice: “[...] y a la altura de la decimosexta línea ya soy Borges, y Borges está en mí [...]” nos remite a “Borges y yo” y al desdoblamiento del autor: “No sé cuál de los dos escribe esta página” (Borges, 2005b: 197). Además, Rodríguez Ponjuán completa esa frase diciendo “[...] y Borges está en mí y no el otro” con lo que nos remite a otro texto borgeano, “El otro” (Borges, 2005b: 285). El autor cubano también comparte esa visión y durante el proceso de creación también se convierte en Borges y por lo tanto puede escribir como él.

es habitual en estos textos viene al final, cuando el propio Juan Pérez firma esta nota biográfica con la fecha exacta de su propia muerte. Podríamos hablar de un texto enmarcado por el desconcierto para el lector, ya que tanto el comienzo como el final son sorprendidos. La primera línea del texto es “Juan Pérez muere en Cuba, por segunda vez, a la edad de 63 años” (AA.VV., 2003: 56). El lector no tiene apenas tiempo para asumir el desconcierto y tiene que seguir leyendo para encontrar algo de lógica en esta afirmación. El escritor protagonista tuvo dos vidas; esta excepción se debe a que “al morir logra el favor de Dios y nace nuevamente años más tarde con el único fin de publicar su obra y lograr el reconocimiento que una vez le fuera negado” (AA.VV., 2003: 56).

En su primera vida nace en 1852 y posee una capacidad adivinatoria que le permite prever hechos históricos (guerras mundiales, uniones socialistas...), pero su obra fue incomprendida por la crítica que la califica como llena de “obscenidades y fantasía” (AA.VV., 2003: 57). En su segunda vida tendrá la oportunidad de resarcirse y publicar su biografía en forma de cuento: el texto que estamos leyendo. Sus dotes adivinatorias no han desaparecido, ya que como anteriormente hemos señalado, el cuento cierra con la firma y el año de la autoría, 1988. Cuando Juan Pérez tenía 48 años ya sabía que 2003 (año de la antología) sería el de su muerte. Pocas veces podremos acceder en tan corta lectura a la obra completa de un escritor.

En “Caramelo Punk” de Raúl Flores Iriarte (1977-) no se mencionan el proceso de la escritura, ni la importancia de la literatura, sino las consecuencias del oficio hoy en día, de la parte más frívola: la fama y el éxito. El protagonista del cuento, cuyo nombre no sabemos, aparece acompañado por otro compañero, llamado curiosamente “el dinosaurio” y juntos emprenden el camino hacia la fama. No les importa cuál es el

medio elegido: música, literatura... cualquier manifestación es válida si eso les lleva el reconocimiento de las masas. Primero consiguen ser estrellas del punk:

De repente, nos hicimos famosos y pronto tuvimos nuestras fotografías en Internet: ojos bien abiertos, sonrisas amplias, y también nuestra música, nuestras letras y nuestras chaquetas de cuero. Respondimos cartas de fans a lo largo de todo el mundo, sonreímos frente a las cámaras, y nos entrevistamos con Madonna, Mick Jagger, Carlos Varela, Britney Spears y Anna Kournikova. (AA.VV., 2003: 62)

Se ofrecen ejemplos concretos del tipo de fama que obtienen al señalar a personajes públicos reales; también de la rutina que acompaña a estas estrellas: su intimidad expuesta en internet, la adulación de los fans... Cuando ya no obtienen nada más en el terreno musical deciden cambiarse sin mayores problemas al de la literatura. Los lectores tampoco mostrarán gran asombro, ya que hoy en día es normal ver cómo personajes populares sin un oficio o habilidad definida deambulan por distintas ramas artísticas sin ningún problema. El éxito de nuevo está asegurado: “Pasamos a ser *best-sellers* y a ser mirados con envidia por parte de John Grisham, Stephen King, Umberto Eco y Raúl Aguilar” (AA.VV., 2003: 63). La nómina de escritores citados también es importante ya que se mezclan importantes intelectuales con escritores de *best-sellers*. No hay una separación entre la alta cultura y la popular.

Todos los personajes que empezaron esta andadura consiguen el éxito profesional, aunque cada uno a su manera: las chicas que hacían los coros y bailaban lograron su sueño de ser *porn stars* y el dinosaurio consiguió ser presidente del país. El protagonista, sin embargo, nota que su estrella se va apagando y quiere hacer algo para evitarlo: reunirlos a todos para una última actuación. La adicción a la fama es tal que al ver que este hecho no es suficiente y que los demás lo han superado en la vida, decide atacar con la guitarra al dinosaurio mientras es tiroteado por la seguridad del presidente. Los delirios y el deseo de fama hasta las más trágicas consecuencias son hechos que rodean el mundo literario, cada vez más mediatizado y donde las estrategias propias de artistas de rock son asumidas por los escritores. El autor utiliza la narración para

mostrar su actitud crítica ante un mundo en crisis cuyos valores se han transformado. Ese desencanto y desorientación también llega al mundo artístico y por eso hay unos exponentes que parecen no ser los más adecuados, al menos desde su punto de vista.

A pesar de encontrarnos con escritores que en la mayoría de los casos están dando los primeros pasos de su carrera literaria, las críticas y la visión del mundo que rodea a los escritores hoy en día parecen provenientes de escritores con más experiencia que realmente conocen los pedregosos caminos que hay que recorrer para llegar a la publicación y mantenerse en los lugares destacados. El tema que antes había destacado como peculiar y propio ante los microrrelatistas cubanos vuelve a aparecer en este caso en “Historia soñada o El hombre que camina” de Daniel Silva Jiménez. El fuerte desgaste personal que implica el ejercicio de la escritura se observa en “El escritor de grafito” y la angustia que provoca la búsqueda de originalidad se refleja en “Acto de creación” de Maykel Rodríguez. También se aprecia una crítica más directa en “Caramelo Punk” donde las exigencias que la fama impone a los escritores o artistas multifacéticos que se adaptan a cualquier manifestación artística son vistas con cierto desengaño y sarcasmo por escritores que empiezan su andadura profesional.

4.5. La literatura y el poder

En la antología del Centro “Onelio Jorge Cardoso” de 2005 podemos leer un microrrelato que se asemeja a una parábola, ya que nos cuenta sencillamente una de las premisas básicas del mundo literario: la sumisión a las instituciones por parte del escritor y su obra. En “Avatares literarios” de Mercedes Azcano Torres, se elige para ejemplificar la figura medieval del juglar, uno de los primeros artistas que utilizaba la palabra para sus creaciones y así vivir de ella. Cada vez que contaba una historia se enfrentaba a las reacciones de diversos grupos. Todas comparten algo en común: no satisfacen al artista. El primer grupo es el público, que después de oír la obra “le suplicó

que simplificara o repitiera el relato, pues no lo entendían” (AA.VV., 2005: 49). El segundo es la crítica que “tras recomendar algunos cambios para insuflarle optimismo a la obra, le sugirió que se marchara a otras regiones a difundir sus relatos” (AA.VV., 2005: 49) y llega la última palabra, cuando el juglar cree que tiene que llegar algo positivo, se encuentra con la reacción de la censura: “el juglar sonreía con la ilusión de endulzar sus oídos con las alabanzas, por eso la primera pedrada casi le raja la cabeza” (2005: 49). El narrador concluye con que así ocurrió con él y así continúa repitiéndose con los escritores desde entonces: tres verdugos que siempre criticarán y rechazarán alguna parte de la obra. Los roles que se han mencionado en este texto han tenido siempre un importante lugar en la literatura, pero resultan especialmente significativos para el género de la microficción. Este tipo de literatura necesita un tipo de lector especial, un “lector cómplice” que acepte el juego que el escritor le propone y que sepa completar las elipsis de los textos. También se ha enfrentado con una parte de la crítica que todavía hoy no lo considera como un género, sino como un subgénero o simple divertimento de algunos escritores. Aunque como hemos visto, cada día surgen más teorías que apoyan la independencia genérica de los microrrelatos, todavía hay dudas sobre su extensión, denominación... Y por último, aparece también en el texto la referencia a la censura; en este caso no podemos extrapolarla al caso de la microficción, pero sí destacar su aparición en un texto escrito en un régimen comunista donde la mayor parte de la infraestructura editorial todavía pertenece en gran medida al estado.¹⁸⁸

Si acabamos de ver un panorama negativo para el escritor, no más alentador es el microrrelato de José Antonio Michelena que encontramos en la antología de 2006 y que se titula “Tras”. Presenta una estructura similar a los cuentos clásicos y hace de nuevo

¹⁸⁸ Decía Epple que el microcuento (siguiendo su terminología) es una: “metáfora expresiva de los dilemas que viven en las sociedades latinoamericanas en sus niveles sociales, ideológicos y de reformulación estética de sentidos” (Epple, 1990: 18).

alusiones a la injusticia que rodea este oficio. En este microrrelato se muestra la difícil relación del arte con el poder; la delgada línea de seguridad que separa a los artistas de los problemas con los mandatarios. La arbitrariedad es la característica que sirve para definir las decisiones que vienen desde las altas esferas. El primer aviso llegó cuando el poeta “mencionó al rey sin alabarlo. Fue encarcelado. Pero el monarca ordenó ponerlo en libertad” (AA.VV., 2006). La benevolencia del rey no parece tanta, porque las siguientes obras del poeta también reciben avisos para que tenga cuidado, hasta que “cuando el poeta dijo que los mayores enemigos estaban en el reino fue castigado” (AA.VV., 2006). A partir de ahí el poeta parece cambiar su actitud y hace composiciones laudatorias a los constructores que compartieron su castigo construyendo la muralla. Ese giro en su obra es valorado por el pueblo, que alaba cada nueva composición. Finalmente prepara un poema laudatorio al rey, y es entonces cuando es sentenciado a muerte. Este texto cuestiona la servidumbre del arte al poder y la utilización de los artistas hasta que se obtiene lo que se desea de ellos para desecharlos. Se muestra también la difícil situación de los artistas críticos con el poder, siempre perseguidos por los que se consideran sus enemigos. Otro ejemplo de comentario que desde los microrrelatos se dirige a los sistemas autoritarios que restringen la libertad creadora de los artistas. Como muestra el texto cualquier paso que da el creador es vigilado y juzgado por el rey, pero su sentencia no está basada en la objetividad ni en criterios artísticos. La inestabilidad y la incoherencia definen todas sus decisiones, que desubican al creador en todo momento.

Hemos terminado este apartado en el que hay una referencia más directa a las circunstancias que rodean a los escritores con el análisis de dos microrrelatos que hacen una clara crítica de las adversidades a las que tienen que enfrentarse como artistas. En ambos se eligen contextos temporales y sociales muy alejados de la isla para evitar la

comparación directa. En uno la acción se sitúa en la época medieval y en el otro en un lugar con una monarquía con tintes absolutistas. El ambiente de opresión que se respira en ambos origina una víctima directa: el arte. Los creadores no saben cómo actuar ante las críticas y los impedimentos del todo arbitrarios que se ejercen. Si bien en el primero de ellos podríamos identificarlo con el proceso habitual al que tiene que someterse la obra, la última palabra, la de la censura es un fenómeno que no ocurre de manera clara y directa en los sistemas democráticos. El segundo lo podemos ubicar en un lugar donde una fuerte personalidad acapara el poder y lo ejerce despóticamente. A pesar de las libertades que poco a poco se van logrando en la isla, la libertad de expresión sigue siendo un tema de preocupación entre los jóvenes artistas que aprovechan su herramienta de trabajo para denunciar esta situación.

Los textos de los jóvenes cubanos se insertan en el género de la microficción sin ninguna duda: comparten el mismo sentido de género y los mismos recursos literarios (como la intertextualidad, las citas literarias, los homenajes o parodias). A pesar de su juventud y de la falta de experiencia en el mundo literario hemos observado cómo tienen cabida las reflexiones sobre la imposibilidad de la escritura (“Historia soñada o El hombre que camina”) o la intrínseca relación que supone para ellos el ejercicio de la escritura, que desgasta la vida a medida que se trabaja (“El escritor de grafito”). La angustia de las influencias que proclamaba Bloom (1991) parece traerles sin cuidado: saben cuáles son sus antecedentes y algunos también parecen ser conocedores de las corrientes críticas. Las reconocen y las incorporan a su obra artística como un elemento más para personalizar su texto (“Acto de creación”). Sin embargo, hay que señalar que también constituyen una corriente con una identidad temática propia. Las diferencias surgen en la intención que esconden algunos microrrelatos. Si en los argentinos habíamos observado críticas al modelo editorial o a las conductas atávicas que todavía

están presentes en la sociedad (como el papel del hombre y la mujer en los cuentos infantiles), en los cubanos las críticas afectan a la estructura del país (“El poeta y el rey”), o al devenir de la sociedad en los contextos occidentales (“Caramelo punk”).

El acercamiento al centro “Onelio Jorge Cardoso” nos ha permitido conocer de primera mano la labor de esta institución literaria, referente en Cuba. Gracias a la promoción de los microrrelatos y a los talleres de escritura que llevan a cabo crece la vitalidad literaria del microrrelato en el país. El concurso “El dinosaurio” no solo es una cita para los jóvenes escritores de la isla, sino que cada vez consigue más prestigio en el exterior.

5. Conclusión

Hemos comprobado así cómo los jóvenes escritores cubanos también son participantes de las tendencias literarias de su tiempo y que a pesar de la falta de comunicación más directa y libre con el exterior, las propuestas literarias que ofrecen encajan perfectamente en el marco que hemos establecido. La temática se asemeja a la que utilizan los escritores de microrrelatos argentinos –uno de los países de referencia en el género–. Los problemas como escritores, las reflexiones sobre las conexiones entre los planos de realidad y ficción, la crítica al sistema editorial... forman parte del hilo conductor que une los microrrelatos metaficticiales seleccionados. Se confirma una vez más el alejamiento artístico de la microficción cubana con respecto a la tradición española, como ya habíamos comprobado con el análisis de los escritores cubanos ya consolidados. No hay rastros de referencias a ninguna obra capital producida en la Península Ibérica y se prefiere acudir a la literatura nacional –como el caso de Piñera– o a autores clave de la literatura latinoamericana –Borges, Julio Cortázar y Monterroso–. Se ha comprobado la presencia importante de recursos metaficticiales entre estos autores. Las razones pueden ser diversas: no podemos olvidar que muchos de ellos son

autores noveles que se están formando en talleres literarios, como los que organiza el mismo centro responsable de la antología donde se trabaja con autores y referentes literarios a los que tratan de imitar. Además, esta utilización de la metaficción no resulta sorprendente en el género del microrrelato como hemos visto anteriormente, y por lo tanto vuelve a confirmarse la importancia de estas técnicas en el nuevo género. Si prescindimos de las referencias a obras de autores importantes, el componente de la ficción mezclado con la realidad es constante. La explicación de este fenómeno bien puede deberse al deseo de explorar estas técnicas y llevarlas hasta el extremo o bien al deseo de crear un mundo paralelo donde la vida en la ficción resulta más sencilla.

Una de las características vertebradoras de la microficción metaficcional que forma parte de nuestro corpus es la mayor individualización a la que se ha visto obligado nuestro análisis al no poder encontrar grandes bloques temáticos unitarios –al menos en lo referente a las relaciones intertextuales– como sí lo habíamos hecho en Argentina. Esta circunstancia también nos ha permitido señalar las figuras más relevantes del género en la isla y constatar que no se trata de un fenómeno tan popular como en Argentina y en otras partes de Hispanoamérica, y que los rasgos de cada escritor son más definatorios en la producción final. La falta de referentes canónicos claros –en contraposición con lo que ocurría en Argentina– ofrece a los escritores cubanos una libertad creadora que diversifica las referencias utilizadas, o por el contrario, demanda la presencia de autores –considerados ya como maestros– cuya obra sirva de inspiración y guía.

Guillermo Cabrera Infante y Mirta Yáñez han protagonizado el apartado dedicado a las relaciones de intertextualidad que la microficción cubana mantiene con obras anteriores. El primero prosigue una tendencia establecida por Augusto Monterroso que se basa en estrechar la relación entre este género y las fábulas. La

utilización de las fábulas clásicas como hipotextos realiza una crítica hacia el intento de adoctrinamiento desde la literatura, y el rechazo al objeto moralizante que muchos autores imprimen a este tipo de textos para defender la apuesta por el aspecto más lúdico de la creación artística. Mirta Yáñez también establece lazos de unión con otro autor de microficciones, con el argentino Marco Denevi, mediante su obra *Falsos documentos* (2005) cuyo título remite a *Falsificaciones* (2005). Podemos corroborar la atracción por lo falso y por el intento de engaño del lector que ya habíamos advertido en el comienzo de nuestro trabajo. La escritora cubana en algunos de sus textos desvela una realidad que en nada concuerda con la historia literaria que conocemos y así defiende una visión alternativa descentrada. En su obra también encontramos falsos “dobles” de personajes como Borges y Bioy Casares (“Dime, espejo mágico”), otros que simulan el comportamiento de personajes literarios en “Como en Enoch Soames”, o narradores que también falsean su propio estilo como “‘El almohadón de plumas’ como diría Quiroga”.

A pesar de la heterogeneidad en las referencias intertextuales que hemos señalado sí que hay una preferencia hacia la literatura anglosajona y a autores que quedan retratados como los maestros de este género tan reciente: abunda la influencia y algunas referencias directas a Julio Cortázar, Virgilio Piñera o Augusto Monterroso.

En las referencias metaficcionales que remiten al propio oficio se sigue advirtiendo la influencia de estas figuras, como en el caso de la obra de Esther Díaz Llanillo que parece prolongar el género neo-fantástico (siguiendo la denominación que propuso Alazraki (1983: 120) para la obra de Julio Cortázar) en sus microficciones. Rolando Sánchez Mejías, en cambio, utiliza el molde de los microrrelatos para exponer las neurosis y preocupaciones que rodean al escritor en pleno proceso creativo. Sus textos nos sirven para confirmar las preocupaciones mayoritarias entre los escritores: la

búsqueda de originalidad, la precariedad que rodea su situación de trabajo... (“En medio de un cuento serio”).

Una tendencia que se repite tanto en Argentina como en Cuba es la indagación a partir de la creación literaria de las conexiones que se establecen entre el mundo vivido y el narrado en la ficción. Pedro Juan Gutiérrez lleva a un estado exacerbado su dedicación por la literatura y describe un panorama que gira en torno a la literatura. Se percibe una obsesión casi enfermiza por todo lo libresco que parece multiplicarse a su alrededor (“Razones para ser irracional”). El poder de la literatura también impregna la realidad de los personajes de Díaz Llanillo, pero aquí la literatura se define como transmisora de mensajes negativos (“La cadena” o “La noticia”).

Otro aspecto novedoso que sin duda nos ha aportado este análisis es la lectura de las obras realizadas por escritores noveles pertenecientes a la escuela “Onelio Jorge Cardoso”. Hemos encontrado que se repiten algunos de los referentes: Piñera, Kafka, Cortázar, Monterroso y que, a pesar de su poca experiencia, muchos de ellos utilizan los textos como un lugar para desahogarse y criticar la situación de los escritores. Especial relevancia adquiere por cuestiones extra-académicas la crítica que señala las desiguales e injustas relaciones que se establecen entre los que ostentan el poder y los artistas.

Unida a esta preocupación se encuentra una referencia que aparece en los textos de diversos escritores y que se podría definir como la preocupación por la “imposibilidad de narrar”. En algunos aparece unida a un caso cotidiano entre los escritores como es la angustia que les provoca el intento de ser original o desligarse de una tradición anterior, pero al encontrarnos con las circunstancias especiales de la isla, podemos vincular esta preocupación a una denuncia de presiones todavía existentes que proceden de las instituciones literarias que dictan las tendencias artísticas en la isla (“Realismo nacional”).

CONCLUSIÓN GENERAL

A lo largo de este trabajo hemos analizado los textos de diversos autores argentinos y cubanos a la luz de cinco consideraciones que nos parecieron claves: a) la defensa de la creación microficcional como una de las manifestaciones literarias más interesantes en la actualidad; b) la preponderancia del elemento metaficcional en la microficción contemporánea; c) la similitud de rasgos estilísticos en literaturas situadas en contextos geográficos y sociales diferentes (con lo que se afianza la denominación de género para la microficción); d) la intención de los escritores de microrrelatos a la hora de elegir sus referentes y precursores literarios en las parodias, versiones u homenajes que realizan, y e) la influencia Jorge Luis Borges y Virgilio Piñera para comprender mejor las características de este género tan identificativo de nuestro tiempo.

a) El microrrelato como género del futuro

Como hemos comprobado, no somos los primeros en tener la intuición de que el microrrelato es uno de los géneros con mayores posibilidades de desarrollo futuro. Existe una larga tradición de escritores y críticos que vieron en él un cambio en la forma de concebir y recibir la literatura. Algunos, como el caso de Calvino, se animaron a defender teorías que, leídas hoy en día, se convierten en escrituras “proféticas” que se van cumpliendo puntualmente. Otros se acercaban con cautela a una nueva forma de escritura que todavía no estaba definida. Hoy en día la microficción ha pasado de ser un género desconocido por la gran mayoría del público, de cuyas características y valor literario se dudaba, a ser una de las composiciones más frecuentes en el día a día, ya que numerosos concursos literarios se decantan por esta forma. En España, por ejemplo,

hemos podido asistir a la proliferación en la prensa de estos relatos con la excusa de cualquier tema (medios de comunicación como la cadena *SER* o *El País* organizan frecuentemente concursos de microrrelatos sobre diferentes temáticas, a menudo relacionadas con la actualidad periodística). También surgen autores que buscan constreñir las limitaciones todavía más (así lo muestra la reciente publicación de *Seísmos* de Javier Puche que consisten en microrrelatos de seis palabras). La cantidad de *blogs* dedicados a la microficción que albergan una ingente cantidad de textos escenifica el gran momento de popularidad que está atravesando el género, pero nos alerta a la vez sobre la necesaria labor de selección que los críticos deben realizar para que no se banalice la escritura de un texto, que como hemos visto, consiste en algo más que el feliz hallazgo de una buena idea.

Los primeros practicantes del género eran conscientes de que estaban ante una manifestación literaria diferente, pero todavía estaba en proceso de desarrollo; ni siquiera tenía un nombre con el que definirla, por eso, muchos se atrevieron a bautizarla aunque fuera de forma provisional. Las formas originarias que hoy catalogamos como microrrelatos pueden encontrarse a bastante distancia de la producción actual, pero resultan muy ricas para comprobar cómo hay rasgos y características inherentes a este género que se manifestaron desde un comienzo: la referencialidad siempre ha estado presente desde “A Circe” de Torri, donde es imprescindible el conocimiento mitológico para comprender el texto, o la reflexión sobre el propio género, como hemos visto en el pasado con Wernicke y hoy en día con Shua. Tampoco han abandonado al género desde su concepción la necesidad de un final sorprendente y la importancia del título, así como la revitalización de algunos géneros ya olvidados como las fábulas.

Hoy en día se puede asegurar que estos relatos son los preferidos por una importante cantidad de escritores. Como hemos comprobado con las diferentes opiniones que hemos expuesto antes, actualmente, los autores tienen muy claro a qué se están enfrentando y conocen bien las posibilidades ilimitadas de creación de las que disponen. Las publicaciones, los encuentros y congresos que tienen como principal contenido los microrrelatos han aumentado vertiginosamente en los últimos años, lo que indica que el género también se va asentando poco a poco en los ámbitos académicos existe una gran cantidad de bibliografía especializada como hemos visto en los capítulos introductorios, que muestran el interés y la necesidad de catalogarlo; la celebración de congresos monográficos (Congreso Internacional de minificción de Buenos Aires o el celebrado por Irene Andrés-Suárez en Neuchâtel) cada vez es más frecuente, por no mencionar la proliferación de *blogs*, no solo de aficionados que se convierten en antólogos de sus textos favoritos, sino también los académicos y escritores que utilizan internet como un espacio natural de este género; algunos ejemplos los encontramos en el *blog* de Fernando Valls, *La nave de los locos*, o en el de Fabián Vique, *De las aves que vuela...*

b) La metaficción como elemento clave

Hemos centrado nuestro estudio en aquellos microrrelatos con referencias intertextuales y metaliterarias. Como hemos comprobado en el desarrollo del trabajo, estas características han estado presentes desde los albores del nuevo género hasta la actualidad, donde la estrategia metaficcional constituye uno de los pilares de la literatura posmodernista. El género, por lo tanto, transcurre paralelo a las tendencias y acontecimientos de su tiempo y sabe reflejar y responder las necesidades de los lectores

que pretenden que la literatura les siga proporcionando placer pero, vinculado a un reto o reflexión.

Los escritores tienen especial predisposición a utilizar esta forma para hacer referencias a obras literarias o para exponer sus ideas sobre el mundo literario, las editoriales, las costumbres que los rodean... En muchos casos, los escritores aprovechan la libertad que ofrece la creación para mezclar la ficción y la crítica. Desde los microrrelatos hemos recogido variaciones sobre el contenido de obras famosas que no tenían nada que envidiar a algunas interpretaciones críticas (como hemos visto en algunos casos de Marco Denevi). Los escritores dan un paso más y parecen no conformarse simplemente con el papel de creadores; se arriesgan a adoptar una actitud más reivindicativa y a defender en la obra sus propias ideas literarias. La formación académica entre ellos es cada vez mayor, y muchos compaginan su faceta artística con la participación en revistas y suplementos culturales (recordemos la vinculación académica de escritores como Anderson-Imbert, Mirta Yáñez o Ricardo Viñalet).

La microficción metaficcional, a pesar de su corta trayectoria como tal en la historia literaria, es un género maduro en el sentido en que en muchas ocasiones, simboliza la condensación de una obra anterior, la crítica acertada sobre un autor o un género en unas cuantas líneas, el desarrollo paralelo de versiones de una obra..., fenómenos que pueden considerarse como el último paso que atraviesa una obra desde su creación. Quizá esta tendencia obligue a los críticos a considerar en el futuro otros parámetros de estudio, entre los que se incluyan la capacidad de impacto que ha tenido una obra sobre los escritores dedicados a la microficción.

c) Rasgos comunes

Junto a la recurrente aparición de determinados nombres de escritores que ejercen como guías en la manera de entender la literatura entre los autores seleccionados, hay estrategias discursivas y actitudes que sobresalen en nuestro análisis con frecuencia. Sin duda, destaca la utilización de argumentos anteriores para recrearlos. Hemos visto cómo se partía de lecturas clásicas o populares para trastocarlas y ofrecer una visión más acorde con los tiempos (con la visión de Cabrera Infante, por ejemplo), o una versión alejada completamente del planteamiento original (“Hamlet, príncipe de Dinamarca, o la dicha de vivir” de Blaisten). Además de la utilización de estos hipotextos, también se han utilizado frecuentemente las citas de capítulos concretos, o de todo un microrrelato. Podemos señalar que los autores solo respetan la exactitud de las citas en momentos puntuales: normalmente tienden a parafrasear o recrear momentos de la obra que transforman, pero hay ocasiones en las que parece que el pudor les vence y no les queda otro remedio que recurrir a la cita directa. La motivación puede obedecer al sentimiento de admiración y respeto, como pudimos comprobar por los casos de Mirta Yáñez ante la obra de Horacio Quiroga o Jorge Ángel Pérez con Virgilio Piñera.

Muchos de los autores comparten una visión desconfiada de la realidad, tanto de la vida cotidiana como de la que rodea su campo de trabajo. Hemos visto cómo la separación entre fenómenos reales y los que ocurren en el campo de los sueños –que serían más adecuados en la literatura fantástica– conviven sin que se produzca ninguna advertencia y sin atisbar asombro en la narración del autor. Podemos plantear que los autores estudiados comparten una visión posmodernista en que la nitidez de las fronteras ha quedado diluida y muestran un posicionamiento donde la crítica a los

valores –en este caso mayoritariamente literarios– es el *leitmotiv* de gran parte de las composiciones.

Ya hemos visto las diferencias entre la situación del microrrelato en Argentina y en Cuba y también el diferente *status* que ocupa en la historia literaria de cada uno de estos países, pero el género de la microficción parece unificar las características y las tendencias de diferentes procedencias. Nuestro punto de partida ha sido el análisis de microrrelatos metaficcionales, con lo que ya suponíamos que este era un rasgo habitual del género y después de acotar nuestro corpus, así lo hemos confirmado. Pero dentro del tema común que comparten nuestros microrrelatos: la literatura y las estrategias tanto metaficcionales como hipertextuales que emplean, podemos observar la repetición de determinadas estructuras o la referencia constante a algunas preocupaciones.

Hemos observado, no obstante, también diferencias que no nos han permitido unificar la estructura de nuestro trabajo: si en el caso argentino hemos marcado claramente unos epígrafes que recogen las referencias a obras españolas, esto nos ha resultado imposible con los casos cubanos. La literatura cubana actual no considera a la literatura española como un estímulo para desarrollar su obra, y son anecdóticos los ejemplos que hemos encontrado donde hay una referencia a alguna obra o autor español (“Casi una glosa de Francisco Quevedo” de Ricardo Viñalet).

Los argentinos dirigen sin prejuicios aparentes su mirada hacia la literatura española y se atreven con las obras canónicas: *Quijote*, *La Celestina*, *Don Juan*... de las que ofrecen una nueva versión. Los microrrelatistas argentinos parecen ocupar los primeros puestos de interés hacia la obra cervantina, que como hemos expuesto supone un reto en sí misma: no solo por su notable extensión, sino por los pasajes metaficcionales o episodios donde se mezcla el sueño y la realidad que ofrece y que son temas habituales del género. Quizá los condicionamientos históricos de la isla provocan

esta lejanía y optan por obras pertenecientes a autores latinoamericanos –la falta de una tradición anterior, más clara en países como Argentina o México, les impele a buscar sus propios referentes y consagrarlos (Julio Cortázar, Jorge Luis Borges, Virgilio Piñera, Augusto Monterroso)– o a autores de otras literaturas, fundamentalmente de habla inglesa (Poe, Beerhom) aunque no podemos olvidar al omnipresente Kafka

Además de esta discrepancia entre las obras elegidas como hipotextos, también podemos advertir una mayor diferencia entre los propios autores en el corpus cubano. Se aprecia una mayor cohesión entre los escritores argentinos, que coinciden en tendencias (por ejemplo la revisión de los cuentos de hadas) que posiblemente demuestran el seguimiento y la lectura entre ellos. Los escritores cubanos mantienen líneas bien diferenciadas de unos a otros, aunque probablemente este hecho podrá cambiar con las nuevas generaciones que, como hemos visto con el ejemplo del centro “Onelio Jorge Cardoso”, muestran unos rasgos más unitarios tanto en temática como en estilo. Pero si hemos señalado las diferencias es para demostrar que a pesar de estas divergencias, la microficción de Cuba y Argentina comparte rasgos estructurales que permiten consolidar la concepción de la microficción como nuevo género literario. Hemos anunciado que el objetivo principal de este tipo de microrrelatos es la parodia y así ha quedado demostrado en casos como la visión de las fábulas de Cabrera Infante. Pero también hay espacio para el homenaje y el reconocimiento a una obra como en “El ‘almohadón de plumas’, como diría Quiroga” de Mirta Yáñez.

El objetivo de la versión de los microrrelatos a veces también ha coincidido, como en el caso de las fábulas (Guillermo Cabrera Infante) y de los cuentos de princesas (Shua, Valenzuela...), que, aunque no exclusivamente, están relacionados con el público infantil. En Argentina, especialmente las escritoras, han puesto en el punto de mira las enseñanzas y la imagen de la mujer que ofrecían estos relatos tradicionales,

mientras que en Cuba, Cabrera Infante cuestionaba el aprendizaje que pueden obtener los lectores de la lectura de fábulas. Todos coinciden en el intento de desprestigiar el contenido doctrinario original para actualizarlo, y no ofrecen ninguna enseñanza, o si lo hacen, será una vez pasada por el filtro de la ironía y el sarcasmo.

También queda demostrada la preocupación común por algunos temas que vertebran las temáticas en ambos apartados. Hay una presencia habitual de elementos que rodean a los escritores en el proceso de creación. Los críticos y los editores parecen llevarse la peor parte en este análisis, ya que se mostrarán como sometidos a intereses poco literarios (“Tras”, del cubano Michelena) o con un estrecho campo de miras que no les permite adivinar la eclosión de un nuevo género (“Un cuento no tan breve” de Wernicke) o el editor que rechaza el original (“El traductor apresurado” de Berti).

El lector también aparecerá en los microrrelatos, y aunque el escritor presume de que el destinatario está lo suficientemente preparado como para enfrentarse a ella, a veces, mediante la metalepsis, se encarara con él de una forma directa para confirmar su intuición o invitarle a que cambie su forma de lectura (“El bailarín o ejercicio de lectura” o “La más absoluta certeza” de Shua).

La literatura no solo es su campo de trabajo, sino que como hemos visto se convierte también en un plano de la existencia igual de veraz que la realidad (“Epílogo para ‘El Dr. Fischer de Ginebra’” de Juan Carlos Reig).

Junto a los temas mencionados, la importancia del sueño, un tema inherente al género por sus célebres antecedentes (“El sueño de la mariposa”, “El dinosaurio”, relatos de Kafka o “En el insomnio” de Piñera) también está presente en ambas literaturas (“Soñadoras” de Brasca).

d) La elección de los antecesores literarios

Otro de los desafíos que como lectores encontramos es el esfuerzo que tenemos que llevar a cabo para poder enfrentarnos al aluvión de influencias que aparecen en los microrrelatos. Los escritores no eligen inocentemente una obra para hacer un homenaje, una parodia o una nueva versión; su predilección por determinadas autoridades literarias entra en juego y decide la composición. Una de nuestras hipótesis de trabajo ha consistido en plantear que este fenómeno se puede deber a la necesidad de los escritores por librarse de la influencia de sus predecesores. Es frecuente pensar que una obra será menos original si encontramos en ella rasgos que identificamos con autores anteriores. Los escritores que estamos analizando demuestran que no es así; la calidad de la obra no va a variar por el mayor o menor número de alusiones a otros artistas, sino que dependerá del uso que de ellas haga el escritor. La selección de autores que hemos llevado a cabo es un ejemplo de sabiduría a la hora de tratarlas. No están al servicio de esas referencias, sino que las utilizan para conformar su propio universo literario, en el que la mezcla de ficción y crítica ofrece un nuevo panorama literario. Al igual que Borges defiende en “Kafka y sus precursores” que la obra de un escritor es capaz de cambiar la percepción de obras anteriores, los microrrelatistas siguen su doctrina y se proponen alterarlas. La obra para ellos no está acabada, se puede modificar, no hay autoridad moral que lo impida y con sus versiones deciden quiénes fueron sus antecedentes, o mejor dicho, cómo les hubiera gustado que realmente fueran.

Los literatos, por lo tanto, llegan a dominar las referencias literarias con las que construyen sus obras; ahora la atención recae en el papel del lector que tiene que asimilarlas. Hemos expuesto la teoría de que estos microrrelatos tratan de ocupar la memoria literaria del lector. Una manera de librarse de ellas es transmitírselas a otro

para que también las adquiera. Pero los escritores no ceden su conocimiento de una forma clara y directa, sino que lo adulteran, con lo que se crea una nueva historia literaria muy alejada de los esquemas tradicionales. La seguridad con la que nos disponemos a leer un libro queda truncada. Desde la ficción se nos ofrecen nuevas realidades que contradicen los presupuestos con los que hemos crecido. Uno de los procedimientos que utilizan los escritores para intensificar este efecto es el recurso a obras conocidas por todos. Los microrrelatistas, con mucha frecuencia, van a utilizar como referencia textos que todos hemos leído o que, por su importancia están en nuestro imaginario. De esta forma se puede llegar a un público más numeroso y demostrar que incluso las obras más consagradas pueden esconder una cara oculta en su creación. Hemos visto cómo, por ejemplo, utilizan los cuentos infantiles para reivindicar una nueva organización social, partiendo del anacronismo de estos personajes en la actualidad. Se aprovechan de las lagunas que existen en nuestra memoria para introducir la nueva versión; cuando la leemos la confusión logra penetrar en nuestra conciencia, y nosotros, según el papel de lector que adoptemos, tenemos en nuestra mano acudir a las fuentes de información para acabar con nuestras dudas y así poder valorar el trabajo que el escritor ha realizado a partir de otra obra, o bien dejar que esta nueva información conviva con la que teníamos anteriormente.

Los microrrelatistas consiguen así un doble objetivo; por un lado logran sacar del olvido muchas narraciones que sólo eran visitadas por expertos; por otro, conquistan las zonas más inseguras de los lectores y debilitan la certeza con la que hasta entonces se habían acercado a la literatura. Se puede concebir como una trampa que tienden los escritores a los lectores que se conforman con una única versión de los acontecimientos. Buscan un público determinado, que acceda a participar en el juego y que recurra a sus conocimientos o a la búsqueda de información para aprovechar su lectura. Si los

lectores se comportan de un modo pasivo, la duda quedará instaurada y habrán caído en la trampa de estos autores que tratan de ocupar la memoria literaria del que los lee.

Esta libre manipulación también afecta a los textos primarios. Los microrrelatistas no sólo modifican la historia o crean nuevas cualidades para sus protagonistas, sino que también adaptan en prosa obras que originariamente no pertenecían a la narrativa (“Ladrones de gallinas” de Blaisten o “Casi una glosa de Francisco Quevedo” de Viñalet). La capacidad de adaptación de este es tan alta, que puede camuflar en su interior obras con una forma discursiva diferente.

Tenemos dos testimonios de escritores que apuestan por difundir desde la literatura una historia alternativa. En primer lugar encontramos el fragmento de una entrevista a Denevi, en el que expone cuáles son las intenciones con las que creó *Falsificaciones*:

[...] yo diría que ese título está cargado de malicia, y la intención sólo era demostrar que lo que llamamos historia, y aún la historia inventada, que es la literatura, no es más que una probabilidad elegida entre muchas. Lo que sabemos de la historia no es más que una de las caras de un poliedro, elegida por el historiador: Decimos que Nerón era un monstruo porque lo dijeron dos tipos contrarios de su familia, pagados por los Antoninos, que dijeron que Nerón era un monstruo. Y no era así. Querer demostrar que todo lo que llamamos verdad es verdad, no es sino una de las posibilidades de la verdad. Siempre puede haber otras, tan legítimas como la anterior. (Giardinelli, 1992: 117)

Conocemos una versión de la historia marcada por la arbitrariedad del historiador que en ese momento es el elegido para contarla. Denevi tiene claro que la realidad no es única y que siempre quedarán versiones que esperan a ser contadas. Ricardo Piglia diferenció entre la historia de los acontecimientos que suceden al hombre y la historia literaria, mucho más moldeable y donde el presente afecta directamente a las obras del pasado:

Esta idea de que los textos que se están escribiendo ahora cambian la historia, pone a la historia literaria, a la tradición literaria, en un tipo que es totalmente distinta a la historia tal cual la conocemos en otros registros, y le da a la relación entre tradición y literatura

un tipo particular de funcionamiento. Cuando nosotros decimos “historia literaria” o “tradición literaria”, o cuando decimos “genealogías literarias”, estamos manejándonos con una noción en la que el pasado puede ser transformado por la presencia, la actualidad y el peso de ciertos libros que se escriben hoy. (Piglia, 1997: 14)

Ambos, Denevi y Piglia, coinciden en diferenciar la historia –como narración– de los acontecimientos socio-literarios. Estos últimos tienen características diferentes; son más moldeables y permiten realizar modificaciones en los textos posteriores. Los escritores, cuando eligen a sus precursores, saben que tienen la posibilidad de transformar la imagen que de sus obras ha llegado. Los microrrelatos constituyen uno de los recursos preferidos en la actualidad para poder demostrar esta multiplicidad de caras de la historia literaria. Asumen el riesgo de enfrentarse a algunos de los escritores más importantes de la literatura universal porque quieren demostrar que la propia literatura puede convertirse en su mejor crítica.

e) Importancia de algunos modelos destacados

Jorge Luis Borges y Virgilio Piñera son dos figuras fundamentales no solo en la literatura de sus respectivos países, sino que su influencia ha traspasado fronteras y no solo se han convertido en dos autores canónicos en el continente americano, sino que se pueden incluir bajo la denominación de escritores universales por la influencia que han ejercido en escritores de diferentes latitudes.

La consagración de estos dos autores se ha producido de manera diferente en sus países, ya que la influencia e incluso presencia directa que tiene Borges en los microrrelatos argentinos parece servir de reconciliación con la imagen de escritor inaccesible que durante mucho tiempo imperó. Como hemos visto en el apartado dedicado a su influencia, durante varias décadas, los escritores de las generaciones posteriores se enfrentaron a él por lo que su persona, no su actividad, representaba y aun

cuando se referían a su labor artística, parecía predominar la idea de que se trataba de un escritor especializado para minorías intelectuales.

Hoy en día, los microrrelatos parecen sufrir la misma crítica en determinados ámbitos puesto que necesitan un lector competente, con un conocimiento literario y cultural suficientemente amplio para poder completar las elipsis en la lectura. Algunos escritores han utilizado rasgos propios de la literatura borgeana o han utilizado su obra como hipotexto, lo que demuestra el acercamiento y la pérdida del miedo que podía generar la obra de un autor tan prestigioso como él. Borges con su concepción literaria es elegido por muchos microrrelatistas como su precursor ya que algunos de sus textos son verdaderos microrrelatos (“Borges y yo”) o incluyen rasgos inherentes a la microficción actual (“Tlön, Uqbar...”, “El jardín de los senderos...”). Hay autores que incluso se atreven a ir más allá y toman el testigo que dejó el autor argentino y lo convierten en un personaje de ficción (“Dime, espejo mágico” de Yáñez).

La sombra de Virgilio Piñera no es tan alargada como la del autor porteño, pero la microficción también ha sido clave para su figura, ya que ha servido para valorar su labor literaria y su influencia en las generaciones posteriores. Hemos visto que a pesar de su concepción heterodoxa del neobarroco, sí que participó de algunas de sus características, un estilo que sirvió de puente no solo entre concepciones literarias del pasado y las actuales, sino como comunicación entre dos países con una historia literaria diferente como Argentina y Cuba.

Parece que Virgilio Piñera está recuperando parte del espacio que le correspondería por su trayectoria literaria, pero la falta de una crítica especializada en la isla en el género de la microficción se suple con el interés que muchos autores están demostrando por el estilo y temática que utilizó Piñera en sus cuentos. A pesar de incluirse bajo la denominación de *Cuentos fríos*, el recopilatorio recoge algunos

microrrelatos de tal intensidad que han conseguido influir entre los escritores actuales (“En el insomnio”, “La montaña”...). El caso más claro lo hemos encontrado en “Jorge Ángel Pérez, autor de ‘En el insomnio’”, pero no han faltado tampoco testimonios entre los más jóvenes (“El insomnio del censor” de Echevarría).

Podemos establecer, por lo tanto, una corriente de doble dirección entre estos escritores canónicos y la microficción, ya que ellos en un primer momento y a través de su obra trazaron y establecieron algunas características y estrategias textuales que hoy son definitorias de este género en el que también participaron sin ser conscientes y por otro lado, la microficción parece haberles otorgado una posición preponderante en el género, que como hemos visto, lo consideramos como el que mejor se adapta a los cambios de nuestro tiempo. Borges parece haber bajado del pedestal en el que para algunos todavía se encontraba y sus textos son recortados, modificados sin ningún miramiento. Seguirá presente no solo porque sigan utilizándose sus obras como hipotextos, sino por la vigencia de su concepción de la literatura.

A Piñera la microficción le ha permitido volver a mostrar su obra; así lo hemos comprobado con el microrrelato de Jorge Ángel Pérez que nos permite leer de forma íntegra y sin alteraciones la obra del primero. El rescate de este texto y su incorporación a su ejercicio literario consiguen dar una oportunidad a la obra de Piñera de ser conocida entre las nuevas generaciones y permite a su vez definir a este autor como uno de los pioneros del género en la isla.

Además de estas influencias, no podemos olvidar la presencia muy importante en nuestro análisis de la obra de Julio Cortázar y Augusto Monterroso. Las ideas literarias del argentino han quedado reflejadas en los textos de muchos escritores de microficción que han encontrado en la brevedad un aliado perfecto para conseguir adentrar al lector en lo fantástico y sobresaltarle con el final. Sin duda, “Continuidad de

los parques” es uno de los textos y microrrelatos que más ha inspirado a los microrrelatistas, entre ellos a jóvenes escritores cubanos procedentes del los talleres del centro “Onelio Jorge Cardoso” (“Anticipar la continuidad” de Camino Peraza).

Augusto Monterroso puede ser considerado como el escritor más influyente en el género de la microficción, ya que sus obras dieron popularidad a esta forma de entender la literatura. “El dinosaurio” ha establecido una estela de continuadores en el género como hemos comprobado.

Un rasgo que relaciona a estos dos autores con la isla y que nos puede servir para justificar su presencia entre los autores más jóvenes es la participación de ambos en diversos jurados de Casa de las Américas. Julio Cortázar, que no solía asistir a congresos, aceptó la invitación para formar jurado en 1963 y 1967 en el premio de novela “Casa de las Américas”. Hoy existe el premio de cuento “Julio Cortázar” por iniciativa de la escritora y editora Ugné Karvelis, auspiciado por el Instituto Cubano y la Casa de las Américas.

Monterroso también participó como jurado en 1985, con lo que podemos deducir que estos escritores, que se vincularon con el sistema cubano activamente, han mantenido su influencia a través de sus obras en la isla, y este es un trabajo que todavía queda por realizar y que serviría para entender mejor la literatura cubana actual. La obra de los escritores que se posicionaron al lado de la revolución y que visitaron la isla probablemente ha sido elegida en numerosas ocasiones como texto de trabajo en los talleres literarios, impulsados en algunas ocasiones por instituciones oficiales.

Los microrrelatos analizados comparten el rasgo común de la metafiction, ya sea con referencias intertextuales a obras canónicas anteriores o a elementos propios del oficio de escritor. Se aprovechan de las características que ofrece el género de la

microficción como la limitación del espacio y la necesidad de la elipsis para sus propósitos: ofrecer una visión –o simplemente apuntarla– alterada, ya sea de una obra literaria o de un aspecto de la vida cotidiana. El acercamiento a las obras anteriores puede hacerse con el respeto que conservan como antiguos lectores a los que influyó la obra y de la que quizá hubieran deseado ser los autores o desde una actitud más combativa mediante la cual tratan de romper los tópicos anquilosados en el tiempo sobre determinados colectivos y que han sido ampliamente difundidos en la literatura. Sea cual sea la naturaleza de esta aproximación, los autores necesitan la complicidad de un receptor dispuesto a entrar en el juego y con un conocimiento literario suficiente que le mantenga alerta ante las propuestas desviadas de la norma que abundan en los textos. Los escritores de este tipo de microficción comparten una visión lúdica del arte y la intentan compartir con el lector que necesariamente tiene que estar a la altura para identificar las trampas que se le esconden y llegar al disfrute de estas creaciones que a partir de este atractivo envoltorio también promueven una reflexión sobre nuestra forma de entender el mundo y sobre nuestra actitud hacia la asimilación de informaciones sin pasar por un filtro crítico.

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS PRIMARIOS:

ARGENTINA

ANDERSON IMBERT, Enrique. *Cuentos en miniatura. Antología*. Caracas: Editorial Equinoccio, 1976.

BERTI, Eduardo. *La vida imposible*. Madrid: Emecé, 2002a.

BIOY CASARES, Adolfo. *Guirnalda con amores*. Buenos Aires: Emecé, 2004.

BLAISTEN, Isidoro. *Cuentos completos*. Buenos Aires: Emecé, 2004.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas 1*. Buenos Aires, Emecé, 2005a.

_____. *Obras completas 2*. Buenos Aires, Emecé, 2005b.

_____. *Obras completas 3*. Buenos Aires, Emecé, 2005c.

BONOMINI, Ángel. *Libro de los casos*. Buenos Aires: Sudamericana, 1975.

BRASCA, Raúl. *Todo tiempo futuro fue peor*. Buenos Aires: Mondadori, 2007.

CASTELLANI, Leonardo. *Camperas*. Buenos Aires: Ediciones Thau, 1984.

DENEVI, Marco. *Parque de diversiones*. Buenos Aires: Emecé, 1970a.

_____. *El emperador de la China y otros cuentos*. Buenos Aires: Huemul, 1970b.

_____. *Falsificaciones*. Buenos Aires: Corregidor, 2005.

GARCÍA REIG, Juan Carlos. *Los días de miércoles*. Buenos Aires: Del Castillo Editores, 1986.

GUDIÑO KIEFFER, Eduardo. *Fabulario*. Buenos Aires: Losada, 1969.

LAGMANOVICH, David. *La hormiga escritora*. Argentina: Cuadernos de Norte y Sur, 2004.

LUGONES, Leopoldo. *Filosoficula*. Buenos Aires: Centurión, 1948.

MODERN, Rodolfo. *El libro del señor Wu*. Buenos Aires: Editorial Fraternal, 1980.

ROMAGNOLI, Juan. *Universos ínfimos*. Murcia: Tres fronteras ediciones, 2009.

SHUA, Ana María. *Casa de geishas*. Buenos Aires: Sudamericana, 1992.

_____. *La sueñera*. Buenos Aires: Alfaguara, 1999.

_____. *Cazadores de letras*. Madrid: Páginas de espuma, 2009.

_____. *Fenónemos de circo*. Madrid: Páginas de espuma, 2011.

VALENZUELA, Luisa. *Brevs*. Buenos Aires: Alción Editora, 2004.

_____. *Juego de villanos*. Barcelona: Thule Ediciones, 2008.

VIQUE, Fabián. “Decálogo del perfecto microficciónista”, *De las aves que vuelan, el cerdo es la que me gusta más*, en

<http://delasavesquevuelan.blogspot.com/2010/11/decalogo-del-perfecto-microficciónista.html>, 2010, consultado el 25 de febrero de 2011.

VITALE, Carlos. *Descortesía del suicidio*. Barcelona: Candaya, 2008.

WERNICKE, Enrique. *Cuentos completos*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 2001.

CUBA

AA.VV. *Antología de relatos del concurso “El dinosaurio”* en <http://www.centronelio.cult.cu>, 2002, consultado el 5 de marzo de 2012.

_____. *Antología de relatos del concurso “El dinosaurio”*. La Habana: Cajachina, 2003.

_____. *Antología de relatos del concurso “El dinosaurio”* en <http://www.centronelio.cult.cu>, 2004, consultado el 7 de marzo de 2012.

_____. *Antología de relatos del concurso “El dinosaurio”*. La Habana: Cajachina, 2005.

_____. *Antología de relatos del concurso “El dinosaurio”* en <http://www.centronelio.cult.cu>, 2006, consultado el 7 de marzo de 2012.

_____. *Antología de relatos del concurso “El dinosaurio”* en <http://www.centronelio.cult.cu>, 2007, consultado el 9 de marzo de 2012.

_____. *Antología de relatos del concurso “El dinosaurio”* en <http://www.centronelio.cult.cu>, 2008, consultado el 9 de marzo de 2012.

ABASCAL, Jesús. *Stacatto*. La Habana: Ediciones Unión, 1967.

ARENAL, Humberto. *El mejor traductor de Shakespeare*. La Habana: Letras Cubanas, 1999.

CABRERA INFANTE, Guillermo. *Exorcismos de esti(l)o*. Madrid: Suma de letras, 2002.

DÍAZ LLANILLO, Esther. *Cambio de vida*. La Habana: Letras cubanas, 2002.

_____. *Entre latidos*. La Habana: Ediciones Unión, 2005.

GARZÓN CÉSPEDES, Francisco. “Las tribus de la imaginación”, *Invencionart*, en <http://invencionart.blogspot.com.es>, 2011, consultado el 28 de diciembre de 2011.

GUTIÉRREZ, Pedro Juan. *Polizón a bordo*. La Habana: Dirección de Información del Ministerio de Cultura, 1990.

_____. *Melancolía de los leones*. La Habana: Ediciones Unión, 2000.

MORALES, Osdany. *Minuciosas puertas estrechas*. La Habana: Ediciones Unión, 2007.

PÉREZ, Jorge Ángel. *Lapsus calami*. La Habana: Ediciones Unión, 1996.

PIÑERA, Virgilio. *Cuentos completos*, La Habana: Letras cubanas, 2004.

POVEDA, José Manuel. *Poemetos de Alma Rubens*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2004.

SÁNCHEZ MEJÍAS, Rolando. *Historias de Olmo*. Madrid: Siruela, 2001.

VIÑALET, Ricardo. *Un periodo especial con irreverencias más o menos cordiales*. La Habana: Ediciones Unión, 2000.

YÁÑEZ, Mirta. *Falsos documentos*. La Habana: Ediciones Unión, 2005.

BIBLIOGRAFÍA AUXILIAR:

ALAZRAKI, Jaime. *En busca del unicornio: Los cuentos de Julio Cortázar*. Madrid: Editorial Gredos, 1983.

ANDERSEN, Hans Christian. *Cuentos de Andersen*. Barcelona: Mateu, 1994.

ANDERSON IMBERT, Enrique. *Métodos de crítica literaria*. Madrid: Ediciones de la revista de Occidente, 1968.

ANDRÉS-SUÁREZ, Irene. “Notas sobre el origen, trayectoria y significación del cuento brevísimo”, *Lucanor*, nº 11, Pamplona, 1994. 69-82.

ANDRÉS-SUÁREZ, Irene y RIVAS, Antonio, (eds.). *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico. Actas del IV Congreso Internacional de Minificción Universidad de Neuchâtel*, 6-8 de noviembre de 2006. Palencia: Menos cuarto ediciones, 2008.

_____. *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*. Palencia: Menos cuarto, 2010.

ARÁN, Pampa Olga. *Texto/ memoria/ cultura. El pensamiento de Iuri Lotman*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2002.

ARLT, Roberto. *Aguafuertes porteñas*. Buenos Aires: Losada, 2004.

ARRUFAT, Antón. “Un poco de Piñera”, *La jiribilla*, La Habana, 1999, en http://www.lajiribilla.cu/paraimprimir/nro66/1767_66_imp.html, consultado el 24 de noviembre de 2011.

AYALA, Francisco. *Realidad y ensueño*. Madrid: Gredos, 1963.

BAJTIN, Mijail. *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2005.

BARCHINO, Matías (coord). *Territorios de la Mancha: versiones y subversiones cervantinas en la literatura hispanoamericana. Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007.

BARRENECHEA, Ana María. “El infinito en la obra de Borges”, *NRFH*, X, 1956. 13-35.

BARTH, John. “La literatura del agotamiento” en ALAZRAKI, J. (ed.), *Jorge Luis Borges*. Nueva York: Columbia University Press, 1971.

BARTHES, Roland. *Crítica y verdad*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 1972.

BELLER, Manfred. “Tematología” en SCHMELING, M. (ed.). *Teoría y praxis de la literatura comparada*. Barcelona y Caracas: Alfa, 1984.

BÉNABOU, Marcel. “Quarante siècles d’Oulipo”, *Magazine Littéraire* n° 398, 2001. 20-26.

BENEDETTI, Mario. *El amor, las mujeres y la vida*. Madrid: Visor, 1998.

BENVENISTE, Emile. *Problemas de Lingüística General*. México: Siglo XXI, 1979.

BERTI, Eduardo. “La vida en pocas palabras”, *Revista Tres Puntos*, Buenos Aires, 2002b en <http://www.3puntos.com/seccion.php3?numero=290&archivo=254cul03&seccion=archivo>, consultado el 15 de abril de 2007.

BETTELHEIM, Bruno. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Editorial Crítica, 1980.

BIANCO, José. “Piñera en cercanía”, *La siempreviva* nº 2, La Habana, 2007. 38-41.

BIOY CASARES, Adolfo y BORGES, Jorge Luis. *Cuentos breves y extraordinarios*. Buenos Aires: Losada, 1993.

BLOOM, Harold. *La angustia de las influencias*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1991.

BOCCANERA, Jorge. “La grandeza del relato breve”, *Clarín, Revista Ñ*, 27/12/2004.

BORGES, Jorge Luis. “Mi entrañable señor Cervantes”, *Letra Internacional. Papel Literario*, Málaga: 1982.

_____. “Un sueño eterno”, *El País*, 3/07/1983.

_____. *Biblioteca personal*. Madrid: Alianza, 1998.

BORGES, J.L, BIOY CASARES, A., OCAMPO, S. *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2006.

BRACELI, Rodolfo. *Borges-Bioy. Confesiones, confesiones*. Buenos Aires: Sudamericana, 1997.

BRASCA, Raúl (ed.). *Dos veces bueno. Más cuentos brevísimos latinoamericanos*. Buenos Aires: Desde la gente, 1996.

_____. *Dos veces bueno 2. Más cuentos brevísimos latinoamericanos*. Buenos Aires: Desde la gente, 1997.

_____. “Los mecanismos de la brevedad: constantes, variables y tendencias en el microcuento”, *El cuento en red*, nº 1, 2000. 1-15

_____. *Dos veces bueno 3. Cuentos breves de América y España*. Buenos Aires: Desde la gente, 2002.

_____. “El microcuentista demiurgo”, *Quimera* nº 211-212, 2002a. 30-34

_____. “Criterio de selección y concepto de minificción. Un derrotero de seis años y cuatro antologías” en NOGUEROL F. (ed.). *Escritos disconformes- Nuevos modelos de lectura*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2002.

BURTON, Richard. *The Book of Thousand Nights and One Nights*. Benares: Kama Shastra society, 1885.

CALABRESE, Omar. *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra, 1989.

CALVINO, Italo. *Si una noche de invierno un viajero*. Barcelona: Bruguera, 1980.

_____. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela, 2000.

CANO, José Luis (ed.). *Antología de los poetas del 27*. Madrid: Espasa Calpe, 1996.

CATULO, Cayo Valerio. *Cayo Valerio Catulo. Poesías completas*. Guadalajara: Aache, 2004.

CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Martín de Riquer (ed.). Barcelona: Planeta, 1980.

CERVERA SALINAS, Vicente. *El síndrome de Beatriz en la literatura hispanoamericana*. Madrid: Iberoamericana/ Vervuert, 2006.

COMPANY, Flavia. *Trastornos literarios*. Madrid: Páginas de espuma, 2011.

CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1972.

_____. *Cuentos completos I*. Madrid: Alfaguara, 1994a.

_____. *Cuentos completos II*. Madrid: Alfaguara, 1994b.

CROCE, Benedetto. *Breviario de estética: Cuatro lecciones, seguidas de dos ensayos y un apéndice*. Madrid: Espasa Calpe, 1967.

CURRIE, Mark (ed.). *Metafiction*. Londres y Nueva York: Longman, 1995.

D'ARCO AVALLE, Silvio. *Formalismo y estructuralismo: la actual crítica literaria italiana*. Madrid: Cátedra, 1974.

DAHL BUCHANAN, Rhonda. "Literature's rebellious genre: the short short story in Ana María Shua's *Casa de Geishas*", *Revista Interamericana de Bibliografía*, nº 1-4, 1996 en <http://www.iacd.oas.org/RIB%201-4%2096/buchanan.html>, consultado el 24 de septiembre de 2006.

DÄLLENBACH, Lucien. *El relato especular*. Madrid: Visor, 1991

DEL RÍO, Ángel. *Historia de la literatura española I*. Gredos: Madrid, 2011.

DELEPIERRE, Octave. *Essai sur la parodie chez les grecs, les Romains et les modernes*. Londres: N. Trubner, 1870.

DERRIDA, Jacques. "Semiología y gramatología. Entrevista con Julia Kristeva", *Information sur les sciences sociales*, VII, 1968 en <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/kristeva.htm>, consultado el 6 de marzo de 2012.

DI GERÓNIMO, Miriam. *Narrar por knock-out. La poética del cuento de Julio Cortázar*. Buenos Aires: Simurg, 2004.

_____. “Borges y la minificción” en CITTADINI, M. (comp.), *Borges y los otros. Jornadas IV-V-VI (2004/2005/2006)*. Buenos Aires, Fundación Internacional Jorge Luis Borges, 2008. 83-92.

_____. “La minificción: ¿escritura del tercer milenio?” (En prensa).

DÍAZ-PLAJA, Guillermo. *Don Quijote en el país de Martín Fierro*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1952.

DIEGO, Gerarado. *Antología poética*. Madrid: Rialp, 1996.

DUNSANY, Lord. *The food of death: fifty-one tales*. EE.UU: Kessinger, 2005.

ECO, Umberto. *Obra abierta*. Barcelona: Ariel, 1979.

_____. *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen, 1987

“El cuento de la buena pipa” en <http://www.elcomerciodigital.com/v/20110318/gijon/cuento-buena-pipa-20110318.html>, consultado el 17 de mayo de 2011.

EPPLE, Juan Armando. “Introducción”, *Revista Interamericana de Bibliografía*, nº 1-4, 1996, <http://iacd.oas.org/RIB%201-4%2096/intro-epple.htm>, consultado el 26 de septiembre de 2006.

_____. “Brevísima relación sobre el mini-cuento” en *Brevísima relación. Antología del micro-cuento hispanoamericano*. Santiago de Chile: Editorial mosquito comunicaciones, 1990. 11-19

ESOPO. *Fábulas de Esopo*. Madrid: Gredos, 1978.

“Exploring Beeston’s History” en <http://www.beeston-notts.co.uk/wallett.shtml>, onultado el 14 de diciembre de 2011.

FOURNEL, Paul. “Les ateliers de l'Oulipo; ecrire ici et maintenant”, *Magazine litteraire*, nº 398, 2001. 26-28.

FRESÁN, Rodrigo. “Apuntes para una teoría de lo quijotesco como virus” en BARCHINO, M. (coord). *Territorios de la Mancha: versiones y subversiones cervantinas en la literatura hispanoamericana. Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007.

FRIERA, Silvia. “Esta forma es como un tiro en la sien”, *Página 12*, 20 de junio de 2006.

FUKUYAMA, Francis. *El fin de la historia y el último hombre*. Barcelona: Planeta, 1992.

GARRANDÉS, Alberto. *La poética del límite*. La Habana: Letras cubanas, 1993.

_____. “El cuento cubano en los últimos años”, *Anales de Literatura Hispanoamericana* n° 31, 2002. 65-82.

GARZÓN CÉSPEDES, Francisco. “Sobre teoría y técnica del cuento y del cuento hiperbreve, notas y conceptos: Del cuento al género del cuento relámpago” en www.liceus.com, 2006, consultado el 22 de febrero de 2011.

GENETTE, Gerard. *Figures III*. París: Seuil: 1972.

_____. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.

GIARDINELLI, Mempo. *Así se escribe un cuento*. Buenos Aires: Bea Ediciones, 1992.

GIORDANO, Alberto. *Modos del ensayo. De Borges a Piglia*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2005.

GLOWINSKI, Michael. “Los géneros literarios” en ANGENOT M., BESSIÈRE, J., FOKKEMA, D. y USHNER, E (dirs.). *Teoría literaria*. México: Siglo XXI, 1993. 93-109.

GOLDEMBERG, Isaac. *Hostos Review. Revista hostosiana. Antes y después del dinosaurio. El microrrelato en América Latina* nº 6, CUNY, Nueva York, 2009.

GREEN, Graham. *Doctor Fischer of Geneva, or, The bomb party* Harmondsworth: Penguin, 1988.

GRIMM, J. y W. *Cuentos de niños y del hogar II*. Madrid: Anaya, 1985.

GUERRA, Wendy. “La derrota de la página en blanco”, *El país*, 17/04/2010 en http://www.elpais.com/articulo/portada/derrota/pagina/blanco/elpepuculbab/20100417el pbabpor_3/Tes, consultado el 13 de mayo de 11.

GUERRERO, Gustavo. *La estrategia neobarroca*. Barcelona: Ediciones del Mall, 1987.

GUILLÉN, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica, 1985.

GUTIÉRREZ, Pedro Juan. “Viejas tesis sobre el cuento”, *Encuentro con la cultura cubana*. Madrid, 2000. 211-214.

HERAS LEÓN, Eduardo. “El minicuento: ¿una teoría?”, *El cuentero* nº 2, 2006. 28-31.

HUTCHEON, Linda. *Narcissistic Narrative. The metafictional paradox*. New York: University Paperback Methuen, 1984.

_____. *A theory of parody. The teachings of twentieth-century art forms*. Nueva York y Londres: Methuen, 1985.

ISER, Wolfgang. *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Madrid: Taurus, 1987.

ISRAILEV, Silvia Patricia (coord.). *Microrrelatos en el mundo hispanoparlante*. Tucumán: Ediciones del Rectorado, 2006.

KAFKA, Franz. *La muralla china y otros cuentos*. Madrid: Alianza editorial, 1983.

KLEVELAND, Anne Karine. "Augusto Monterroso y la *fabula* en la literatura contemporánea", *América Latina Hoy*, 2002 en redalyc.uaemex.mx/pdf/308/30803005.pdf, consultado el 16 de febrero de 2012.

KRISTEVA, Julia. *Semiótica*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1978.

KOCH, Dolores. "Virgilio Piñera y el neobarroco", *Hispanamérica: Revista de Literatura* n° 37, 1984. 81-86.

_____. "El micro-relato en Argentina: Borges, Cortázar y Denevi". *Enlace* n° 5-6, 1985. 9-13.

_____. "Virgilio Piñera, cuentista", *Revista Interamericana de Bibliografía*, n° 1-4, 1996, en http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo2/index.aspx?culture=es&navid=201, consultado el 23 de octubre de 2006.

_____. "Diez recursos para lograr la brevedad en el micro-relato", *El cuento en red* n° 2, 2000, en www.elcuentoenred.com, consultado el 19 de octubre de 2006.

_____. "¿Microrrelato o minicuento? ¿minificción o hipebreve?" en Noguero, F. (ed.) *Escritos disconformes. Nuevos modelos de escritura*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2004.

_____. "El microrrelato en México: Torri, Arreola, Monterroso y Avilés Fabila", *El cuento en red* n° 20, 2009, en www.elcuentoenred.com, consultado el 5 de febrero de 2012.

KOTZIN, Miriam N. "Flash Fiction" en <http://www.percontra.net/flashfiction.htm>, consultado el 5 de diciembre de 2011.

KRISTEVA, Julia. *Semiótica 1 y 2*. Madrid: Fundamentos, 1978.

“La historia de Mandrake, el mago” en <http://www.cartonionline.com/dibujosanimados/personajes/mandrake.htm>, consultado el 12 de enero de 2011

LAGMANOVICH, David. “Hacia una teoría del microrrelato hispanoamericano”, *Revista Interamericana de Bibliografía*, nº 1-4, 1996, http://www.educoas.org/porta/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo2/index.aspx?culture=es&navid=201, consultado el 23 de octubre de 2006.

_____. “Sobre el microrrelato en la Argentina”, *Foro Hispánico. Revista Hispánica de los Países Bajos* nº 11, 1997a. 11-22.

_____. “Marco Denevi y sus *Falsificaciones*”, *Revista chilena de literatura*, nº 50, 1997b. 65-78.

_____ (ed.). *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico*. Palencia: Menos cuarto, 2005.

_____. *El microrrelato. Teoría e historia*. Palencia: Menos cuarto, 2006a.

_____. “La extrema brevedad: microrrelatos de una y dos líneas”, *Katatay*, nº 3-4, 2006b. 37-50.

_____. “El microrrelato hispánico: algunas reiteraciones”, *Iberoamericana IX*, 36, 2006c. 85-95.

_____. “En el territorio de los microtextos”, *El cuento en red* nº 23, 2011, en www.elcuentoenred.com, consultado el 5 de enero de 2012.

LAMB, Charles. *Tales from Shakesperare*. Londres: Penguin, 2007.

LANE, Edward William. *The thousand and one nights, commonly called, in England, the Arabian nights' entertainments*. Londres: Routledge, 1841.

LE LIONNAIS, François. *La littérature potentielle*. París: Gallimard, 1973.

LÉRMONTOV, Mijail. *El héroe de nuestro tiempo*. Madrid: Alianza Editorial, 2009.

LLOVET, Jordi. *Teoría literaria y literatura comparada*. Barcelona: Ariel, 2007.

LOBERA SERRANO, Francisco J. “León Felipe: literatura-sueño vs literatura-cuento”, *Actas del XVII Congreso de asociaciones de hispanistas italianos 1996*. Vol. 1, 1998. 187-206.

LODGE, David. “The novel now” en CURRIE, Mark (ed.). *Metafiction*. Londres y Nueva York: Longman, 1995.145-160.

LÓPEZ PARADA, Esperanza. *Bestiarios americanos. La tradición animalística en el cuento hispanoamericano contemporáneo*. Tesis. Universidad Complutense de Madrid, 1993.

_____. *Una mirada al sesgo. Literatura hispanoamericana desde los márgenes*. Madrid: Iberoamericana, 1999.

LÓPEZ SACHA, Francisco (comp.). *La isla contada. El cuento contemporáneo en Cuba*. Donostia: Tercera Prensa- Hirugarren Prentsa, 1996.

LOTMAN, Yuri M. *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo, 1978.

MADARIAGA, Salvador de. *El Hamlet de Shakespeare*. Buenos Aires: Sudamericana, 1949.

MAEZTU, Ramiro de. *Don Quijote, Don Juan y la Celestina*. Madrid: Calpe, 1926.

MARAÑÓN, Gregorio. “Notas para una biología de Don Juan” en *Obras completas IV*. Madrid: Espasa-Calpe, 1968. 75-93.

MARAVALL, José Antonio. *El mundo social de La Celestina*. Madrid: Gredos, 1964.

- MARCHAMALO, Jesús. *La tienda de palabras*. Madrid: Siruela, 2001.
- MARECHAL, Leopoldo. *Don Juan*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1984.
- MARTÍN SEVILLANO, Ana Belén. *Cuento cubano actual (1985-2000)*. Tesis. Universidad Complutense de Madrid, 2001.
- _____. “Algunos aspectos del cuento de los Novísimos narradores cubanos”, *Anales de Literatura Hispanoamericana* n° 31, 2002. 295-312.
- MARTÍNEZ, Tomás Eloy. “Empezar a leer a Borges”, *La Nación*, 25 de Agosto de 1999 en <http://www.lanacion.com.ar/214669>, consultado el 10 de noviembre de 2011.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique. *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra, 2001.
- MCHALE, Brian. *Postmodernism fiction*. Londres: Routledge, 1993.
- MELIÁN LAFINUR, Luis. *Las mujeres de Shakespeare*. Montevideo: Editorial Artigas, 1965.
- MELVILLE, Hernan. *Moby Dick*. Barcelona, Planeta, 1976.
- MONTERROSO, Augusto. *La palabra mágica*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- _____. *Tríptico*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- _____. *Viaje al centro de la fábula*. Madrid: Alfaguara, 2001.
- _____. *La oveja negra y demás fábulas*. Barcelona: Suma de letras, 2004.
- NÁLLIM, Carlos Orlando. *Cervantes en las letras argentinas*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras, 1980.
- NOGUEROL, Francisca. “Sobre el micro-relato latinoamericano: cuando la brevedad noquea”, *Lucanor*. Universidad de Sevilla, 1992. 117-133.

_____. “Micro-relato y Posmodernidad: Textos nuevos para un final de milenio”, *Revista Interamericana de Bibliografía*, nº 1-4, 1996a en <http://www.iacd.oas.org/RIB%201-4%2096/noguerol.htm>, consultado el 20 de noviembre de 2007.

_____. “El Quijote como hipotexto en la narrativa de Augusto Monterroso”, *Encuentro*, Guatemala, nº 19, 1996b. 40-45.

_____. *Escritos disconformes. Nuevos modelos de escritura*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2004.

_____. “Con y contra Borges”, *Cartaphilus. Revista de Investigación y Crítica Estética*, nº 9, 2011. 111-123.

OBLIGADO, Clara (ed.). *Por favor sea breve. Antología de relatos hiperbreves*. Madrid: Páginas de espuma, 2002.

_____. *Por favor, sea breve 2*. Madrid: Páginas de espuma, 2010.

OREJAS, Francisco G. *La metaficción en la novela española contemporánea*. Madrid: Arco Libros, 2003.

PALOMO, M^a Pilar. *La poesía en la edad de oro (Barroco)*. Madrid: Taurus, 1987.

PAULS, Alan. *El factor Borges*. Barcelona: Anagrama, 2004.

PELLICER, Rosa. “Vida y obra del otro Borges”, *Variaciones Borges*, nº 27, 2009. 127-148.

_____. “Reescribir a Borges: la escritura como palimpsesto”, *Cartaphilus. Revista de investigación y crítica estética*, nº 9, 2011. 124-134.

PERRY, Lyn. “Fable” en CARNES, Pack. *Proverbia in Fabula*. Frankfurt: Peter Lang, 1988. 67-116

PIGLIA, Ricardo. "La biblioteca: una experiencia con el tiempo", *La página*, n° 28, Santa Cruz de Tenerife, 1997.13-19.

_____. *Formas breves*. Buenos Aires: Temas Grupo Editorial, 1999.

_____. *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.

POE, Edgar Allan. *The complete poems and Stories of Edgar Allan Poe I*. Nueva York: Borzoi, 1951.

POLLASTRI, Laura (ed.). *El límite de la palabra. Antología del microrrelato argentino contemporáneo*. Palencia: Menos cuarto, 2007.

POZUELO YVANCOS, José M^a. *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis, 1993.

PROPP, Vladimir. *Morfología del cuento*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2000.

QUENEAU, Raymond. *Ejercicios de estilo*. Madrid: Cátedra, 2003.

QUESADA GÓMEZ, Catalina. *La metanovela hispanoamericana en el último tercio del siglo XX: las prácticas metanovelescas de Salvador Elizondo, Severo Sarduy, José Donoso y Ricardo Piglia*. Madrid: Arco Libros, 2009.

QUEVEDO, Francisco de. *Antología poética*. Madrid: Alianza, 1982.

QUIROGA, Horacio. *Idilio y otros cuentos*. Montevideo: Claudio García, 1945.

_____. *Cuentos de amor, de locura y de muerte*. Buenos Aires: Losada, 1972.

REDONET, Salvador. *Para el siglo que viene: (Post) novísimos narradores cubanos*. Zaragoza: Prensas Universitarias, 1999.

RIFFATERRE, Michael. *Sémiotique de la poésie*. París: Seuil, 1983.

RISCO, Antón. “Modernidad y Posmodernidad” en STEIMBERG, O. (coord.). *Transformaciones de una cultura. Literatura latinoamericana y "Postmodernidad"*. Tucumán: Facultad de Filosofía y Letras U.N.T, 1996. 60-72.

ROAS, David. “El microrrelato y la teoría de los géneros” en ANDRÉS-SUÁREZ, I. y RIVAS, A. (eds). *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico. Actas del IV Congreso Internacional de Minificción Universidad de Neuchâtel*, 6-8 de noviembre de 2006. Palencia: Menos cuarto ediciones, 2008.

_____ (comp.). *Poéticas del microrrelato*. Madrid: Arco Libros, 2010.

ROJAS, Fernando de. *La Celestina*. Madrid: Espasa-Calpe, 1960.

ROJO, Violeta. *Breve manual para reconocer minicuentos*. Caracas: Fundarte, 1996a.

_____. “El minicuento, ese (des)generado”, *Revista Interamericana de Bibliografía*, nº 1-4, 1996b en <http://www.iacd.oas.org/RIB%2014%2096/rojo.html>, consultado el 23 de enero de 2007.

SÁNCHEZ-PARDO, Esther. *Postmodernismo y metaficción*. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1991.

SANMARTÍN, Pau. *La finalidad poética en el formalismo ruso: el concepto de desautomatización*. Tesis. Universidad Complutense de Madrid, 2006.

SANTANA CASTILLO, Joaquín. “Transgresiones en el pensamiento latinoamericano: semejanzas y diferencias entre Cuba y América Latina” en KNAUER, G., CANCELA, E.M., y REINSTÄDLER, J. (eds.): *Transgresiones cubanas, cultura, literatura y lengua dentro y fuera de la isla*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana, 2006. 11-25

SARDUY, Severo. “El barroco y el neobarroco” en FERNÁNDEZ, C. (coord.). *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI Editores, 2000.

SHAKESPEARE, William. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1978.

SHAPARD, R., THOMAS, J (ed.). *Sudden Fiction International*. Nueva York: W.W Norton & Company, 1989.

SHUA, Ana María. *Libros prohibidos*. Buenos Aires: Sudamericana, 2003.

SILES, Guillermo. *El microrrelato hispanoamericano. La formación de un género en el siglo XX*. Buenos Aires: Corregidor, 2007.

TAHA, Ibrahim. “La semiótica de las ficciones minimalistas: el género como sistema modelizador” en ROAS, D. *Poéticas del microrrelato*. Madrid: Arco Libros, 2010. 255-272.

TEJERO ALFAJEME, Pilar. “Anécdota y microrrelato: ¿dos géneros literarios?” en ROMERA CASTILLO, J (ed.). *El cuento de la década de los noventa. Actas del X Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED*. Madrid: Visor/UNED, 2001. 713-728.

THOMAS, J., THOMAS, D., HAZUKA, T. (ed.). *Flash fiction. 72 very short stories*. Nueva York: W.W. Norton & Company, 1992.

TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. México: Coyoacán, 2005.

TOMASSINI, Gabriela. “Senderos cruzados: tres formas de parodia en el microrrelato hispanoamericano”, *Hostos Review*, nº 6, 2009. 204-217.

VALENZUELA, Luisa. *Peligrosas palabras*. Buenos Aires: Temas Grupo Editorial, 2001.

_____. “Entrevista con Silvina Frieri”, *Página 12*, 20 de junio de 2006.

_____ (ed.). *La pluma y el bisturí. Actas del 1º Encuentro Nacional de Microficción*. Buenos Aires: Catálogos, 2008.

VALLS, Fernando. “La abundancia justa”: el microrrelato en España en ROMERA, J. y CARBAJO, F (eds.). *El cuento en la década de los noventa*. Madrid: Visor, 2001. 641-657.

VARDOUKALIS, Dimitris. *The doppelgänger: literature's philosophy*. EE.UU: Fordham University Press, 2010.

VARELA JÁCOME, Benito. “Últimas tendencias del cuento hispanoamericano” en *Asedios a la literatura cubana*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2002.

VÁZQUEZ, Karina E. “Turbio fondeadero: Política e ideología en la poética neobarrosa de Osvaldo Lamborghini y Néstor Perlongher”, *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura*, nº 17, 2007 en <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/vazquez.htm>, consultado el 27 de junio de 2009.

VÉLEZ GARCÍA, Juan Ramón. “Un antecedente de la minificción: *Fifty-One Tales* de Lord Dunsany”, *Espéculo, Revista de Estudios Literarios de la Universidad Complutense* de Madrid, 2004 en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero28/dunsany.html>, consultado el 19 de abril de 2010.

VERBITSKY, Bernardo. *Hamlet y Don Quijote*. Buenos Aires: Editorial Jancana, 1964.

VERNET, Juan (trad.). *Las mil y una noches*. Barcelona: Planeta, 1964.

VILARIÑO PICOS, M^a Teresa y ABUÍN GONZÁLEZ, Anxo (comp.). *Teoría del hipertexto*. Madrid: Arco Libros, 2006.

VIQUE, Fabián. “Un iceberg en la ruta del *Titanic*” en NOGUEROL, F (ed.). *Escritos disconformes. Nuevos modelos de escritura*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2004.

VOUILLAMOZ, Núria. *Literatura e hipermedia: la irrupción de la literatura interactiva: precedentes y crítica*. Barcelona: Paidós, 2000.

WAUGH, Patricia. *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. Londres y Nueva York: Methuen, 1984.

WOODS, Gregory. *Historia de la literatura gay*. Madrid: Akal, 2001.

YÁÑEZ, Mirta. “Otros fantasmas”, *La letra del escriba* n° 25, La Habana, 2003 en <http://www.cubaliteraria.cu/revista/laletradelescriba/n25/articulo-9.2.html>, consultado el 30 de junio de 2007.

YELIN, Julieta. “¿De qué está hablando? Las primeras lecturas de Kafka en el ámbito hispanoamericano”, 2009, en http://www.celarg.org/int/arch_publici/yelin,_julieta.pdf, consultado el 11 de marzo de 2011

YURKIEVICH, Saúl. “Tres ficciones que simulan ser verdades”, *Revista de estudios Cervantinos* n° 9, 2008 en www.estudioscervantinos.org, consultado el 2 de mayo de 2010.

ZAVALA, Lauro. *Teorías del Cuento, Vol. 1. Teoría de los cuentistas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.

_____. *El dinosaurio anotado*. México: Alfaguara, 2002.

_____. *Cartografías del cuento y la minificción*. Sevilla: Ediciones Renacimiento, 2004.

ZONANA, Víctor Gustavo. “Memoria del mundo clásico en ‘Funes el memorioso’”, *Revista de Literaturas Modernas* n° 36, Universidad Nacional de Cuyo, 2006. 207-233