

El Cuento en Red

Revista Electrónica de Estudios sobre la Ficción Breve

No. 27

PANORAMAS BIBLIOGRÁFICOS SOBRE LA MINIFICIÓN

ESPAÑA

Corpus del microrrelato español

Irene Andres-Suárez

ESTUDIOS SOBRE MINIFICIÓN

De microrrelato a cortometraje:
un caso de reescritura filmoliteraria
(mensaje número 1 de Aster Navas)

Ary Malaver

ESTUDIO SOBRE CUENTO

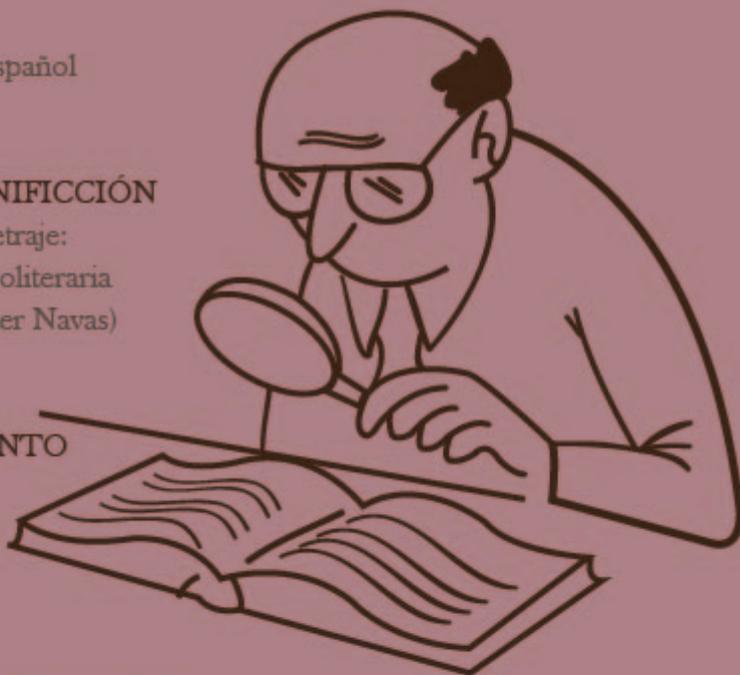
Gogol y Kafka: la risa,
la ironía y el absurdo

Teresa Galarza Ballester

DECÁLOGOS

Del arte de lo minúsculo: el microrrelato

Ginés S. Cutillas



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD XOCHIMILCO

El Cuento en Red

Revista Electrónica de Estudios sobre la Ficción Breve

El Cuento en Red

Estudios sobre la ficción breve
Núm. 27 / Primavera de 2013

ÍNDICE

Colaboraciones de Suiza, Georgia, España, Pensilvania

Panoramas bibliográficos sobre la minificción

ESPAÑA

Corpus del microrrelato español

Irene Andres-Suárez3

ESTUDIOS SOBRE MINIFICIÓN

De microrrelato a cortometraje: un caso de reescritura filmoliteraria (*mensaje número 1* de Aster Navas)

Ary Malaver11

Crítica a la crítica en “dejar de ser mono” de Augusto Monterroso

Ana M. Patiño.....18

La microficción en la escuela Onelio Jorge Cardoso. Los nuevos microrrelatistas cubanos

Sonia Remiro Fondevilla27

La minificción como herramienta didáctica en la adquisición de la competencia literaria

Concepción Bados Ciria38

ESTUDIO SOBRE CUENTO

Gogol y Kafka: la risa, la ironía y el absurdo

Teresa Galarza Ballester45

El Cuento en Red

Revista Electrónica de Estudios sobre la Ficción Breve

DECÁLOGOS

Del arte de lo minúsculo: el microrrelato

Ginés S. Cutillas54

Microficción: 20 certezas provisionarias

Edgardo Ariel Epherra59

DE MICRORRELATO A CORTOMETRAJE: UN CASO DE REESCRITURA FILMOLITERARIA (MENSAJE NÚMERO 1 DE ASTER NAVAS)

Ary Malaver

University of Georgia

La transformación de una obra literaria a un código performativo es un fenómeno que nos es familiar ya desde el teatro griego antiguo. En un contexto contemporáneo, el cine nos ofrece muchos más casos de la remedialización de trabajos literarios. La célebre *The Jazz Singer* (1927) es un buen ejemplo. El filme cuenta una historia ya presente en la obra teatral *The Jazz Singer* (1925) de Samson Raphaelson, una pieza que a su vez surge producto de la adaptación que el mismo Raphaelson hace de su cuento “The Day of Atonement” (1922). Como se adivinará, esta doble transcodificación difícilmente ocurre sin que distintas variaciones resulten en la transformación de cuento a obra teatral y de ésta a largometraje.

Tomando el caso de la transcodificación de un texto literario a uno fílmico, este trabajo analiza la remedialización de “Mensaje número 1” (2009), del autor español Aster Navas, al cortometraje *Mensaje Número 1* (2009), realizado por un colectivo universitario mexicano. Este análisis se sustenta en el enfoque filmoliterario formulado por Pedro Javier Pardo García en “Teoría y práctica de la reescritura filmoliteraria (A propósito de las reescrituras de *The Turn of the Screw*)” (2010). El enfoque de Pardo García, a su vez, tiene como punto de partida una serie de propuestas consideradas por Gérard Genette en *Palimpsestos: la literatura en segundo grado* (1982). Además de incorporar algunos conceptos genettianos claves, Pardo García presenta su propia visión de fenómenos como reescritura y adaptación. Partiendo de tal marco teórico, este trabajo se centra en (1) el análisis del tipo de permutaciones que los realizadores del cortometraje realizan en el hipotexto del cual parten y (2) la discusión de las implicancias particulares de transformar un microrrelato a un cortometraje. Tal examen permite, en primera instancia, demostrar que el cortometraje que analizamos no es una simple *adaptación* sino una *reescritura* cinematográfica y, también, ver cómo el microrrelato se constituye en una forma literaria que dificulta la adaptación propiciando en su lugar la reescritura. Antes de discutir en detalle las relaciones entre el hipotexto y el hipertexto señalados, repasemos una apretada síntesis sobre algunos aspectos del microrrelato y el cortometraje.

Microrrelato y cortometraje

Comparada a la del microrrelato, la tradición del cortometraje está largamente extendida y consolidada en el canon artístico internacional. Aun así, el cortometraje ha tenido que lidiar con la misma desvaloración que el microrrelato, siendo ambos percibidos por un sector de la crítica como formas ‘simples’ o de entrenamiento antes de producir obras más extensas y de mayor prestigio como largometrajes o cuentos. Por otro lado, al adentrarnos en cuestiones conceptuales y de caracterización de estos dos géneros, llama la atención el enfoque cuantitativo que predomina en el

análisis del cortometraje. Así, la discusión sobre la definición de esta forma suele girar en torno al tema de la duración (Eisenstein 1984; Levy 2004; Adelman 2005; la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas). Adelman, por ejemplo, lo propone como un medio que, al igual que el largometraje, incorpora “muchas clases distintas de cine (narrativo, experimental..., etc.), por lo que la mejor manera de definirlo es por medio del tiempo de duración” (30). Sin embargo, no todos toman el tiempo de duración como criterio para definir un cortometraje. Por ejemplo, Santiago Tabernero expresa una concepción minimalista cuando declara que “[u]n cortometraje es una historia que no cabe en un largo y que cree en el principio de menos es más” (Sempere 21). En cuanto a los rasgos comunes de este género se resaltan básicamente dos: la brevedad (Cowgill 2005) y la libertad creativa (Levy 1994; Adelman 2005; Cooper y Dancyger 2005; Piper 2006). Estas aproximaciones bastante generales contrastan con las minuciosas propuestas de estudiosos del microrrelato como David Lagmanovich, Irene Andres-Suárez o Lauro Zavala, quienes atienden por igual a los aspectos cuantitativos y cualitativos del género. Tal rigor investigativo sea quizá herencia del esfuerzo constante de reclamar autonomía genérica para el microrrelato. Esta mayor precisión metodológica en el estudio del microrrelato ejemplifica muy bien la “especialización nanofilológica” que Ottmar Ette discute en *Del macrocosmos al microrrelato*, donde declara a la nanofilología como la ciencia que investiga y analiza “las formas literarias miniaturizadas y mínimas” (257). De hecho, al vincular un medio literario con uno cinematográfico, este trabajo busca insertarse en el paradigma de “[u]na nanofilología de índole transdisciplinaria” (257). Hasta aquí una breve mirada a estos dos géneros, pasemos ahora a examinar la transformación de un microrrelato en un cortometraje.

“Mensaje número 1”, el microrrelato

El autor de “Mensaje número 1” es Aster Navas (España, 1963), quien suele publicar sus microrrelatos en Internet. Una selección de sus trabajos, la cual incluye el microrrelato que nos ocupa, ha aparecido en *Cuentos para esperar en los semáforos* (2009). Este microrrelato, sin embargo, ha estado disponible en la red al menos desde 2008. Aquí la transcripción:

Hay aparatos fascinantes. Tal vez el más fascinante de todos sea el contestador automático.

Ayer llamé por error a mi propia casa. Cinco tonos después me escuché a mí mismo lamentándome por no poder atenderme y sugiriéndome —ya saben— que me dejara un mensaje al oír la señal.

No parecía mi voz. Me avergonzó su tono, su fingida cordialidad, el sinsentido del enunciado y no pude menos que llamarme “capullo” después del pitido.

Desde ese día —soy muy sensible— mi contestador lo atiende una señorita de Telefónica.

Cada vez telefono más a menudo a mi domicilio; me excita tanto imaginar su voz quebrando el silencio del piso vacío que me atrevo a hacerle las proposiciones más indecentes.

Ella —es tan seria— se queda muda.

Mensaje Número 1, el cortometraje

El cortometraje fue realizado en 2009 como parte del Taller de Realización Cinematográfica del Centro Cultural Universitario de la Universidad Autónoma de Aguascalientes en México. La dirección y el guión son de Aldo Ledesma Ramírez. Julián Chávez, el protagonista del filme, es

interpretado por David Nava. El cortometraje, excluyendo créditos, dura ocho minutos y treinta y nueve segundos.

Julián Chávez es presentado como un sujeto tímido con las mujeres que pasa el tiempo entre la soledad de su apartamento y su trabajo de oficina. Cierta día, llama por error a su casa y queda disconforme con el mensaje personalizado en su contestadora, razón por la cual decide cambiar tal mensaje. Al día siguiente llama a su casa y descubre que el mensaje genérico en su aparato es ahora enunciado en la voz de una mujer joven. La voz le complace tanto que a partir de este momento Julián comienza a llamar a su casa asiduamente con el único propósito de escuchar la voz femenina en su contestadora. Sus llamadas a casa son continuas y escuchamos frases que acaban de confirmarnos que el hombre ha iniciado una relación romántica, un amor *cyborg*, con su contestadora. Una tarde al salir del trabajo, Julián llama a su casa, pero queda triste al escuchar una voz masculina en su contestadora. Ya en su casa, se le ve furioso. (La dimensión de la relación se hace aún más obvia ahora que vemos que ya no come solo; la mesa está puesta para dos personas.) Mientras llama a Telefónica (un error en el filme; debería ser Telmex, como en la carta que recibe de su compañía minutos antes. En los créditos también se lista a Telefónica: “Locutora Telefónica”), la cámara capta a Julián en un plano ligero picado a la altura de la mirada buscando resaltar su desesperación. El operador le informa que la compañía ha renovado la voz automática de la contestadora y que el cambio es irreversible. Juan se rinde, cuelga y solloza. El uso de música instrumental sentimental y la posición de la cámara, manteniendo el ligero picado mientras se aleja de Julián, buscan acentuar la sensación de soledad y tristeza al final de la historia.

Hipotexto e hipertexto

El cambio formal más obvio en este caso es la transformación intermedial que ha ocurrido al pasar del libro al cine como nuevo medio de presentación. Además de la *transcodificación*, otros cambios formales incluyen cambios de extensión (*translongación*), forma externa (en este caso partiendo de la prosificación) y de modo (*transmodalización*). En la forma externa vemos que se ha pasado de la prosificación sin interlocutor del protagonista del microrrelato al diálogo activo que Julián Chávez mantiene con distintos sujetos, reales e imaginarios, en el cortometraje. Asimismo, la transformación cuantitativa del hipotexto lo lleva de un texto sumamente breve de 14 líneas a un cortometraje de casi nueve minutos; es decir que en la transcodificación del hipotexto se ha producido un aumento en el tiempo que se ha de dedicar para experimentar el hipertexto. En cuanto a las transformaciones de modo, salta a la vista la transmodalización intermodal que *dramatiza* la prosa del microrrelato. La dramatización de la narrativa es la vía más común (el recorrido inverso es la *narrativización* del drama) como el mismo Genette comenta (361). Sin embargo, este caso presenta una serie de peculiaridades que lo diferencia de la manera en que ocurre, o pensamos ocurre, la dramatización del modo narrativo en el código cinematográfico. Para empezar, como se ha indicado ya, el hipertexto revela una alteración cuantitativa. Lo usual es que la versión cinematográfica condense en vez de aumentar, esta reducción temporal de la acción es el resultado de ajustar la narratividad en el texto literario al código cinematográfico. Lo que ocurre en este caso, en cambio, es que incluso el cortometraje aumenta en vez de condensar. Y es que con sus mínimos detalles descriptivos y sus

El Cuento en Red

Revista Electrónica de Estudios sobre la Ficción Breve

personajes escasamente desarrollados en una narrativa en la que prima la elipsis y la concisión, el microrrelato presenta un desafío a la síntesis que suele ocurrir en el paso del texto narrativo al código cinematográfico. En el caso que analizamos, la imagen no viene a (no puede) reemplazar episodios narrativos largos (inexistentes en el microrrelato) sino que recrea nuevos en el cortometraje. Éste es un aspecto de suma importancia al que volveremos al final de nuestra discusión.

La discusión de las transformaciones temáticas nos permite considerar una de las cuestiones centrales de este trabajo: ¿Representa el cortometraje una transformación radical del marco espacio-temporal original del microrrelato? ¿O sólo lo ha expandido o complementado? Una respuesta afirmativa a la primera pregunta significaría que el presente caso es el de una reescritura heterodiegética o *desplazada* mientras que en el segundo caso estaríamos frente a una reescritura homodiegética o *literal*. La evidencia demuestra que estamos tratando con una reescritura heterodiegética. El cortometraje que analizamos no busca ni remontarse antes del microrrelato (precuela) ni continuarlo (secuela). Tampoco resulta en una *amplificación* (como la precuela y secuela, otra forma de la reescritura homodiegética) ya que, aunque hay extensión de detalles e introducción de episodios secundarios, estas adiciones no se limitan a “narrar lo no dicho, la historia no contada” (Pardo García 46) sino que introducen cambios que terminan por alterar el universo original del microrrelato. Como veremos las transformaciones temáticas son numerosas y cruciales para sustentar el argumento de la reescritura heterodiegética.

Partamos de la *aproximación* es decir los cambios espacio-temporales en el hipotexto. La inclusión del contestador automático y la mención de la compañía Telefónica sirven como coordenadas temporales indefinidas en el microrrelato, imprecisión que se mantiene en el cortometraje. Sin embargo, el cortometraje hace evidente un desplazamiento espacial. Aunque el microrrelato no explicita un lugar en concreto, su emplazamiento geográfico se nos revela a través del léxico del narrador. Dos palabras son claves para anunciar el cambio geográfico entre los dos textos: *contestador* y *capullo*. Ambas son propias del castellano peninsular. *Contestador* pasa a ser *contestadora* en el cortometraje en concordancia con el dialecto mexicano con el que escuchamos se expresa su protagonista y sus interlocutores. El desplazamiento espacial también se evidencia en el membrete de la compañía Telmex (en el microrrelato se menciona a Telefónica) que se muestra en un documento en el cortometraje. Todos estos cambios muestran las transformaciones espaciales que han ocurrido: de un espacio anónimo, que sin embargo se nos revela como español, la acción se traslada a México, un espacio claramente identificable. Por otro lado, el protagonista sigue siendo masculino en el hipertexto, pero ahora podemos atribuirle una edad aproximada e incluso una serie de rasgos que crean una personalidad mucho más definida. Estas adiciones al protagonista a su vez crean importantes cambios en el hipertexto: *transfocalización*, *transmotivación* y *transvaloración*.

El protagonista anónimo del hipotexto es ahora Julián Chávez, soltero, tímido con el sexo femenino y con hábitos solitarios. La apariencia ‘promedio’ del actor que interpreta a Julián busca ajustarse a la imagen estereotípica que se tiene de personas con las características aludidas y hace explícita una apariencia y personalidad ausentes en el microrrelato. Por otro lado, las frases que le escuchamos decir por teléfono revelan un carácter romántico y cortés. Es claro que este ya no es el personaje audaz o juguetón del microrrelato quien al escuchar la voz femenina en su contestador se “excita tanto” que empieza a “hacerle las proposiciones más indecentes”. La dimensión erótica que

el personaje irreverente crea en el microrrelato ha sido reemplazada. Los cambios de personalidad en el cortometraje han *transfocalizado* la manera en el que su protagonista contempla las cosas ya que su punto de vista es ahora conservador. Este cambio en su punto de vista lógicamente introduce cambios en su valoración de las cosas (*transvaloración*) y sus motivos (*transmotivación*). Así, aunque ambos protagonistas desarrollan una ‘relación’ con la voz femenina de sus contestadores, es obvio que el protagonista del microrrelato piensa en su “relación” como una broma mientras que en el cortometraje vemos que para Julián esta relación es lo bastante seria como para ser absorbido por ella. El valor que le otorga es tal que queda claramente abatido cuando le es imposible volver a escuchar la voz en su contestadora. Los motivos del protagonista del microrrelato son, aunque imaginarios, claramente eróticos. Este aspecto es sustituido en el hipertexto y en su lugar se presenta una relación romántica que raya en lo real para Julián, como se evidencia en el hecho de que éste pone la mesa para dos en su apartamento como si la voz femenina representara una presencia física en su hogar. Como vemos el hipertexto claramente subvierte al hipotexto.

Todos los cambios formales y temáticos que hemos explicado transforman visiblemente el sentido de la historia ofrecida en el microrrelato. Las transformaciones semánticas que ocurren corrigen el texto anterior, exponiendo lo que se percibe como limitaciones y, en el proceso, sustituyéndolo. Aunque el cortometraje mantiene las premisas generales del microrrelato —un protagonista y su interacción con un aparato doméstico—, el primero decide extender y transformar la diégesis original. La translongación resulta en la introducción de varios cambios temáticos que corrigen al protagonista anónimo dándole un nombre y una personalidad. Con la personalidad más definida cambia su modo de considerar las cosas: la actitud pasa de irreverente a conservadora; la ‘relación’ con la contestadora pasa de ser una distracción que da cabida a lo “indecente” a una que es percibida con respeto; y lo erótico en el microrrelato se vuelve romántico en el cortometraje. Todas estas transformaciones presuponen un rechazo a lo anónimo, lo irreverente y lo indecente en el hipotexto, de ahí el deseo no de ratificar sino de refutar y sustituir la diégesis. Esto quiere decir que, siguiendo a Pardo García, el caso en cuestión no es una *adaptación* sino una *revisión*, una *reescritura*.

Pardo García limita el alcance del término *adaptación cinematográfica* y lo reserva para referirse a la dramatización de un texto literario en la que prima la intención “de trasladar [la obra literaria] al medio cinematográfico” (71). Resaltando que incluso si la adaptación permite adiciones o “enriquecimientos”, éstas no replantean el texto precedente. En contraste, en el caso que analizamos, las adiciones en el cortometraje (la personalidad más definida y los motivos claramente diferentes del protagonista, por ejemplo) refutan el contenido del microrrelato. Salta a la vista entonces que en este caso el cortometraje es una *revisión* del microrrelato ya que el cortometraje no “se limita a explicar o desarrollar una posibilidad ya contenida” (73) en el microrrelato, sino que, al incluir más detalles, busca replantear las premisas contenidas en el texto fuente. En conclusión, estamos antes una reescritura cinematográfica en la que el microrrelato no ha sido simplemente *adaptado* al código audiovisual del cortometraje sino *apropiado* y *revisado*. Como hemos demostrado, el espacio diegético del microrrelato ha sido *cuestionado*, *refutado* y *corregido*.

Por otro lado, la remedialización que hemos examinado presenta una serie de singularidades que surgen por el hecho de reescribir un tipo específico de texto literario: el microrrelato. La extrema brevedad y su concisión narrativa hacen del microrrelato un texto “condensado” desde ya.

El Cuento en Red

Revista Electrónica de Estudios sobre la Ficción Breve

Siendo el cine un modo de representación en donde impera la imagen, la tendencia ha sido valerse de la imagen para abreviar segmentos de la historia a contar. Tomemos el caso de una novela cuyos varios episodios y detalles son reducidos o suprimidos para ser recontados a través de un largometraje, cortometraje o un *trailer* incluso. Pero, ¿cómo condensar, aún más, diez líneas de texto que cuentan una historia en un código cinematográfico?

Las características del microrrelato hacen difícil incluso una mera adaptación cinematográfica, es decir una transposición intermedial en la que lo escrito devenga visual ajustándose a la historia narrada en el hipotexto de la manera más fiel posible. Por ejemplo, ¿cómo representar cinematográficamente el famoso “Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí”? Una escena que recree tal animal (o un sujeto distinto) despertándose no transmitiría el mismo mensaje. Como mínimo, tendría que incluirse escenas que introduzcan la noción de la extinción de la especie, sino otras que sugieran o expliquen la evolución en este planeta. La concisión narrativa y el amplio uso de la elipsis en el microrrelato forzarían a que el código cinematográfico se extienda en vez de condensar. De ser así, la operación de añadir elementos aumentaría la posibilidad de presentar cambios temáticos, desde los más mínimos en sus coordenadas espacio-temporales hasta cambios que introduzcan modos de percepción distintos lo que llevaría a una reconfiguración semántica; es decir a la reescritura.

Aun así, creemos que “Mensaje número 1” es un texto que puede ser remedializado conservando su breve forma (en un código nuevo, claro está) y sus coordenadas temáticas. Su reescritura cinematográfica es la opción que tomaron los realizadores del cortometraje. Su texto, aunque incluye mucho más detalles que otros microrrelatos, puede ser recontado en imágenes sin tener que recrear detalles nuevos. La condensación cinematográfica es una posibilidad. Para concluir, de todas estas consideraciones se infiere que mientras más breve y conciso sea el texto literario, es más probable que su adaptación o reescritura cinematográfica tenga que extenderse. Y mientras más tenga que extenderse, es más probable que la adaptación devenga en reescritura.

BIBLIOGRAFÍA

- Adelman, Kim. *Cómo se hace un cortometraje*. Trad. Raquel Luzárraga Alonso de Llera. Barcelona: Robinbook, 2005.
- Cooper, Patricia and Ken Dancyger. *Writing the Short Film*. London: Focal Press, 2005.
- Cowgill, Linda J. *Writing Short Films: Structure and Content for Screenwriters*. Los Angeles, CA: Lone Eagle Pub, 2005.
- Eisenstein, Sergei. *On the Composition of the Short Fiction Scenario*. Calcutta: Seagull Books and Eisenstein Cine Club, 1984.
- Ette, Ottmar. *Del macrocosmos al microrrelato. Literatura y creación: nuevas perspectivas transareales*. Trad. Rosa María S. de Maihold. Guatemala: F & G Editores, 2009.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.
- Levy, Edmond. *Making a Winning Short: How to Write, Direct, Edit, and Produce a Short Film*. New York, N.Y.: H. Holt and Co., 1994.
- Levy, Frederick. *Short Films 101: How to Make a Short Film and Launch Your Filmmaking Career*. New York: Perigee, 2004.
- Mensaje Número 1*. Guión de Aldo Ledesma Ramírez. Script de Maribel López Heredia. Dirigido por Aldo Ledesma Ramírez. Protagonizado por David Nava. 2009. Cortometraje.
- Navas, Aster. "Mensaje número 1". *Cuentos para esperar en los semáforos*. Portugalete, España: I.E.F.P.S. Repélega GLBHI, 2009.
- Pardo García, Pedro Javier. "Teoría y práctica de la reescritura filmoliteraria (A propósito de las reescrituras de *The Turn of the Screw*)". *Reescrituras filmicas: nuevos territorios de la adaptación*. Ed. José Antonio Pérez Bowie. Salamanca, España: Ediciones Universidad de Salamanca, 2010.
- Piper, Jim. *Making Short Films*. New York: Allworth Press, 2006.
- Sempere, Antonio. *Corto que te quiero corto. El cortometraje español en el siglo XXI*. Cádiz: Muestra Cinematográfica del Atlántico, 2003.

El Cuento en Red

Revista Electrónica de Estudios sobre la Ficción Breve

CRÍTICA A LA CRÍTICA EN “DEJAR DE SER MONO” DE AUGUSTO MONTERROSO

Ana M. Patiño

Bucknell University
Lewisburg, Pensilvania
apatino@bucknell.edu

Sinopsis: “Dejar de ser mono” es un microrrelato que hace parte del volumen *Movimiento perpetuo* (1972), del célebre autor Augusto Monterroso. En este artículo se mostrarán los mecanismos de los cuales se vale este brevísimo cuento para denunciar la actitud etnocéntrica/eurocéntrica de sectores de la crítica europea y estadounidense hacia la literatura hispanoamericana, particularmente ante el fenómeno editorial conocido como “boom” de la literatura latinoamericana. Entre tales mecanismos se destaca la parodia que hace este relato de las convenciones del discurso narrativo de la conquista de América.

“Dejar de ser mono”, microrrelato de Augusto Monterroso, desarticula estereotipos sobre la literatura hispanoamericana; para ello, el texto se vale de un continuo juego con las fronteras del género cuento, de la exhibición de procedimientos retóricos propios del discurso colonialista y de una síntesis paródica y caricaturesca de los mismos. “Dejar de ser mono” establece una analogía entre la crítica etnocéntrica/eurocéntrica sobre la literatura latinoamericana contemporánea y el discurso narrativo de la conquista de América propio de la época colonial. Esta analogía denuncia la permanencia de la visión colonialista sobre Latinoamérica en sectores de la crítica literaria procedente de Estados Unidos y Europa, particularmente ante el fenómeno editorial conocido como “boom” de la literatura latinoamericana.

“Dejar de ser mono” hace parte del volumen *Movimiento perpetuo* (1972),¹ en el cual se intercalan textos escritos por Monterroso con citas de diversa procedencia sobre la mosca. Tanto estas citas como los relatos del autor pueden leerse como variaciones sobre un único asunto: la literatura. *Movimiento perpetuo*, como otras obras del autor, reflexiona sobre el escritor, sus intenciones al escribir, la recepción de sus textos y los mecanismos de producción y circulación de los mismos.² También, como la mayoría de cuentos del autor, “Dejar de ser mono” es un minicuento que exhibe gran destreza en el manejo de características de la minificción, tales como resistencia a una definición genérica, lenguaje preciso, anécdota comprimida, acumulación de elementos simbólicos, humor y uso de diferentes marcos intertextuales. A continuación se va a discutir este último rasgo en “Dejar de ser mono”: la presencia simultánea de varios marcos intertextuales.³

Estos marcos o cuadros intertextuales son complejos de datos que permiten al lector —y demandan de él— reconocer el vínculo del relato en cuestión con una modalidad particular de texto; por este constante desplazamiento de géneros, el relato breve, según expresión de Rojo, da

la impresión de ser un texto “des-generado”. Es frecuente que la mencionada relación con géneros, textos y temas conocidos sea una relación paródica, que a la vez convoca y transgrede la experiencia del lector.⁴ En “Dejar de ser mono;” algunos de los marcos intertextuales que se convocan son el informe científico, la fábula de intención política, el reporte periodístico, la narrativa de la conquista de América, los relatos de las expediciones científicas del siglo XVIII, los escritos de historia natural y los textos de ficción del mismo Monterroso.

El uso de la figura del animal, el “mono”, para representar a los hispanoamericanos, en contraste con ‘gentes’ para dominar a los ‘descubridores,’ es una forma directa de expresión —con la economía propia del cuento breve— que hace eco de las crónicas de los conquistadores quinientos años atrás, particularmente de los escritos de Cristobal Colón, en los cuales los aborígenes hispanoamericanos son despojados de toda humanidad, presentados como bestias. En “Dejar de ser mono” también son reflejos de esta visión colonizadora la observación sobre el potencial mercantil de los colonizados y la enorme dificultad para aceptar que estos tengan un lenguaje y una cultura. Como señala Beatriz Pastor, en su trabajo sobre el discurso narrativo de la conquista de América, al referirse a los Diarios de Colón:

La última fase del desarrollo de la caracterización del indígena corresponde a la transformación final de la bestia —“cabeza” o “pieza” en el léxico colombino— en mercancía [...] La reducción del hombre americano a la categoría de objeto se refuerza dentro del discurso de Colón con un proceso paralelo que culmina en la negación del derecho del indígena a la palabra [...] lo cual conlleva] la reivindicación implícita por parte de Colón de su monopolio del lenguaje, la cultura y la humanidad. En el contexto de esta reivindicación, la percepción colombina del indígena y la caracterización de su figura dentro de este discurso narrativo no admiten comparación ni contraste con ninguna otra perspectiva cultural —cuya misma existencia se niega implícitamente— y se convierten en realidades incuestionables y absolutas. Esta acción de Colón prefigura, por otra parte, un proceso de despojo cultural más amplio, que será característico de toda la visión oficial del proceso de la conquista de América, y cuya consecuencia directa será la perpetuación del estereotipo del hombre americano, concebido como una categoría intermedia entre la bestia y el objeto.⁵

La alusión paródica a la narrativa de la conquista establece el marco del relato de Monterroso: al inicio con el protagonismo de los ‘investigadores,’ quienes ‘descubrieron’ a esta rara especie de monos hispanoamericanos, y al final con la alusión a fray Bartolomé de las Casas. El final del relato, “Hace más de cuatro siglos que fray Bartolomé de las Casas pudo convencer a los europeos de que éramos humanos y de que teníamos alma porque nos reíamos; ahora quieren convencerse de lo mismo porque escribimos” marca la inmutabilidad de la visión etnoétnica y colonialista sobre Hispanoamérica y así la actitud absurda de las “últimas fechas” es llevada al extremo del sinsentido por su similitud con la de “hace más de cuatro siglos”.

Por otra parte, el cuestionamiento de la humanidad de los hispanoamericanos, a partir de su capacidad de escribir, remite también a los presupuestos de la filosofía moderna expuestos por Descartes y por Hume en su intento de diferenciar los seres humanos de los animales. Como señala Mireya Camurati en su ensayo sobre la tipificación de los animales de la fábula:

El Cuento en Red

Revista Electrónica de Estudios sobre la Ficción Breve

[Descartes] sobre la base de su teoría mecanicista ve a los animales como puros autómatas, máquinas perfectamente organizadas pero carentes en absoluto de razón. Desecha también la idea de que los animales hablan y de que son los hombres los que no entienden su lenguaje. Hume, por el contrario, recurre al análisis del comportamiento de los animales para corroborar una parte de su teoría acerca del entendimiento humano.⁶

Lo que está en discusión, entonces, en el cuento de Monterroso no es la originalidad de la escritura de los hispanoamericanos, sino la condición de humanidad de los mismos, como se ratifica al final del relato.

Otro mecanismo de negación del otro, parodiado en “Dejar de ser mono”, es el establecimiento de la dicotomía original/copia. Rosalba Campra, a propósito de la invención de la otredad durante el “Descubrimiento” de América, observa como funciona este procedimiento durante la conquista española:

Ese mundo recién descubierto no es diferente: es igual al viejo, pero degenerado, débil. Una reproducción desvaída, o un espejo deformante [...]

La reducción del otro al silencio a través de la destrucción física, por su exceso de visibilidad, es fácil objeto de escándalo. Formas más solapadas de aniquilamiento se desarrollan a partir de la creación en el “otro” de un sentimiento de inferioridad que lo empuja a delegar en el reconocimiento externo la ratificación de su propio valor. Así, la articulación de un discurso se hace posible sólo dentro de los marcos culturales establecidos por el colonizador. Basta recordar los largos siglos coloniales de América, que ya no son de silencio, pero sí de balbuceo: se produce una palabra imitativa que es el eco de la palabra metropolitana, única norma reconocida y reconocible.⁷

Esta palabra imitativa es la que es objeto de descubrimiento en “Dejar de ser mono”, pues la escritura de los hispanoamericanos es definida como imitación desvaída de un original, como resultado de una cadena de copias que se remontan a una copia primera de la escritura primigenia. Según la definición de Nelly Richard, esta concepción del ‘modelo’ como ‘origen’ “ofrece el modelo como garantía de anterioridad y superioridad debido a un lugar supuestamente fundante en la cadena de las repeticiones”.⁸

“Dejar de ser mono” escenifica este concepto, pues los monos recién descubiertos no imitan directamente, sino que son —tal vez— las réplicas de las réplicas de las réplicas; en una cadena en la cual el único mérito es la copia mecánica. La explicación que se ofrece adjudica todo el criterio a la repetición mecánica, a la imitación y a la copia. La falta de originalidad y de autonomía se realiza en que el posible antecesor de los monos que escriben no fue un mono creativo e imaginativo sino un mono que por hábito y por accidente logró copiar al modelo, lo cual ratifica que el espacio entre el modelo y la copia es insalvable.

Otro cuadro intertextual que se actualiza en “Dejar de ser mono” es el informe científico. La frase que abre el relato evoca el consabido elogio a la ciencia y a su infatigable esfuerzo por conocer, de manera burlesca anuncia una prueba de la ausencia de límites de tal impulso; por tanto, lo que se va a relatar exalta el atrevimiento del “espíritu científico”, el alcance impredecible de sus búsquedas. Este comienzo, a la vez que muestra el hecho que va a presentar a continuación como totalmente inusitado, lo ubica dentro de los marcos del conocimiento científico y, con ello, lo provee de legitimidad y de supuesta verdad. El comienzo sitúa al discurso dentro de la doctrina cientifi-

cista, según la cual la ciencia es el rasgo más elevado de la humanidad y el que, por tanto, permite separar los pueblos superiores de los inferiores; visión que conlleva una superioridad ontológica de las primeras sobre las segundas para justificar la conquista, el dominio y la explotación.⁹

Como afirma Leela Gandhi, el discurso colonialista con frecuencia se afirma a partir de la dicotomías tales como civilización/barbarie, desarrollado/subdesarrollado, madurez/inmadurez, de esta manera el proyecto colonialista se presenta como un proyecto de desarrollo, como una misión civilizadora, como una forma de tutelaje desinteresado que busca llevar la madurez al colonizado.¹⁰

El estatismo de esta imagen sobre Latinoamérica se revela tanto en la alusión a la empresa colonizadora española de hace quinientos años como en la similitud con otro proyecto pretendidamente “civilizador”: la escritura de una historia natural. En esta empresa, como señala Mary Louise Pratt, el naturalista se abroga el derecho a dar nombre, y con ello a dotar de existencia, al mundo que va conociendo, en una taxonomía en la que no cabe el observador mismo. Muestra de ellos son los escritos de Lineo, quien estableció las que consideraba características diferenciadoras de los distintos grupos humanos. Inicialmente Lineo tenía una sola categoría: homo, y dentro de esta distinguía entre *homo sapiens* y *homo monstrosus*. Hacia 1758, la categoría de homo sapiens había sido dividida en seis variedades, entre estas el americano, aparte de otros rasgos, se define por ser regulado por las costumbres; el europeo, por las leyes; el asiático por las opiniones y el africano por el capricho.¹¹

Esta actitud de “naturalista” es la que prevalece al comienzo del relato en “Dejar de ser mono”, y dentro de la taxonomía establecida por Lineo se ubica la distinción que hacen los ‘investigadores en los Estados Unidos y en Europa,’ pues es la costumbre de la repetición mecánica de una acción la que ha hecho posible la escritura de los monos, tal y como correspondería al *homo sapiens* americano, regido por las costumbres.

En el cuento de Monterroso el énfasis en la imitación como rasgo de los ‘monos hispanoamericanos’ remite también a la diferenciación entre los primates que, en 1874, intentaba Charles Darwin. En *El descenso del hombre*, Darwin observa que en los animales superiores “el principio de la imitación es fuerte en el hombre”, “mucho del trabajo inteligente es hecho debido a la imitación y no a la razón”. También, como en “Dejar de ser mono”, Darwin citaba a Shakespeare como ejemplo de hombre superior, de una raza superior.¹² Por otra parte, desde mediados del siglo XX en occidente es muy recurrida la figura del mono para proveer la legitimidad a las empresas colonizadoras. Donna Haraway afirma al respecto:

Monos, simios y seres humanos emergen en primatología dentro de elaboradas narrativas sobre el origen de la naturaleza y posibilidades [...] Especialmente los pueblos de occidente producen historias sobre los primates mientras, simultáneamente, cuentan historias sobre las relaciones entre la naturaleza y la cultura, lo animal y lo humano, el cuerpo y la mente, el origen y el futuro. De hecho, desde el comienzo, a mediados del siglo XIX, el orden de los primates ha sido construido a través de relatos sobre estos dualismos y su resolución científica.¹³

Una ilustración de este uso de la figura del simio puede encontrarse en la iconografía de la sociedad victoriana, en esta —como señala Anna McClintock en su análisis de los anuncios comer-

El Cuento en Red

Revista Electrónica de Estudios sobre la Ficción Breve

ciales de la Inglaterra de finales del siglo XIX— “la figura del mono fue usada para legitimar las fronteras sociales como si estas fueran distinciones de la naturaleza [...] los monos fueron usados para representar las clases ‘peligrosas’ —simiescas— como los vagabundos pobres, los irlandeses hambrientos, las prostitutas, los negros empobrecidos, la clase trabajadora, los criminales, los dementes, las mujeres mineras y del servicio, quienes eran vistos como habitantes de este umbral de degeneración racial.”¹⁴

También la figura del simio sirve para simbolizar la política imperialista en numerosas manifestaciones culturales durante el siglo XX, por ejemplo en novelas como *Tarzán de los monos* (1912), Edgar Rice Burroughs. En esta, uno de los rasgos que distinguen a los seres humanos de los monos es la capacidad que tienen estos últimos de escribir y de traducir. Como señala Eric Cheyfitz en su análisis de esta novela como símbolo de la política exterior de Estados Unidos durante el siglo XX:

Tarzán es un traductor. Criado hablando la lengua de los simios, Tarzán se enseña a sí mismo a leer y a escribir en inglés, lo cual hace relacionando dibujos y palabras en los libros que su padre había transportado de Inglaterra a África (fantaseando implícitamente en esta ficción como una lengua universal). Cuando era un niño entre los monos, Tarzán descubre esos libros, aunque él no sabe hablar la lengua de su padre hasta el final de la novela [...] La búsqueda de identidad de Tarzán es, entonces, una búsqueda lingüística, en la cual él es literalmente traducido de simio a hombre; al aprender a leer, lo que Tarzán aprende, principalmente, es que ‘el era un hombre’ y los otros eran ‘simios’ una distinción que no puede hacer el lenguaje de los simios, porque en el lenguaje de estos no hay palabra para ‘hombre.’ Tarzán no puede comunicarse plenamente con los simios por la precariedad del lenguaje de estos últimos e, incapaz de hacerlo, sólo puede dominarlos. El fracaso del diálogo, visto como una inhabilidad genética en el otro, en lugar de un problema de diferencia cultural, es la coartada imperial para la dominación.¹⁵

Asimismo, en el cuento de Monterroso, se insinúa la existencia de una lengua suprema de la cual deriva toda posible obra valiosa y a la cual debe volver, pues el circuito de la derivación, del reflejo y de la copia se completa con la traducción (y venta) de tales obras. Así como en *Tarzán de los monos* —según observa Cheyfitz— se propone, irónicamente que un hombre debe de ser civilizado para poder acceder a la civilización (pues Tarzán pertenecía originalmente a la aristocracia inglesa), en “Dejar de ser mono” los asombrados investigadores explican la capacidad de escribir de los monos latinoamericanos a través de un posible parentesco, por remoto que sea, con el mono realmente capaz, el original. En el cuento de Monterroso, sin embargo, como no se demuestra esta relación genealógica, los más remotos antecesores de los hispanoamericanos son, aunque tal vez con más destrezas mecánicas, también imitadores.

Otra de las modalidades textuales que el cuento de Monterroso convoca es la fábula. En Hispanoamérica la tradición fabulística, y en general los escritos que tienen a animales como protagonistas, proviene tanto de las culturas indígenas precolombinas, como de los primeros autores hispanoamericanos que escribieron en lengua española. La importancia de este género en Hispanoamérica puede apreciarse en su inclusión en las más tempranas publicaciones, en la *Gaceta de México*, publicada desde 1722, en la *Gaceta de Guatemala* de 1729, en la *Gaceta de Lima* en 1743 y en la *Gaceta de La Habana* en 1764.¹⁶ De acuerdo con Mireya Camurati algunos de los rasgos característicos de las primeras fábulas escritas en español en Hispanoamérica son la mención de lugares geográficos específicos, la presencia de rasgos costumbristas y el enfrentamiento de lo extranjero

con lo nativo.¹⁷ En no pocas de las fábulas incluidas en tales publicaciones se efectuó una crítica explícita sobre condiciones sociales, políticas, económicas y culturales. Dentro de este amplio espectro temático, dos asuntos que aparecen reiteradamente son el oficio de la crítica literaria y las relaciones políticas internacionales.

Dentro de esta tradición se inscriben los textos de Monterroso —para quienes estos dos tópicos se mantienen como preocupaciones constantes— y, en particular, el cuento que nos ocupa. Vale la pena recordar que las fábulas de Monterroso se caracterizan por varios rasgos, entre estos por la inexistencia de una moraleja —aunque sí se puede derivar de ellas una “lección”, usualmente la que deviene de un desenlace marcado por la ironía y el sarcasmo— y por la caracterización de los personajes. La caracterización de los animales que protagonizan sus escritos acerca más su obra a los ejemplares medievales y a las fábulas hindúes que a las griegas, como se puede deducir de la siguiente afirmación de Vossler sobre esta diferencia en las fábulas: “En las mejores fábulas griegas, los animales actúan y sienten tal y como se desprende de su carácter y constitución naturales; en las fábulas hindúes, en cambio, se tienen la impresión de que se trata de hombres disfrazados, y que el papel de un lobo hubiera podido ser desempeñado con igual propiedad por un asno o un zorro.”¹⁸

Monterroso ha señalado que el uso de animales como personajes de sus relatos le permiten atribuirles todos los vicios humanos, sin que nadie se sienta ofendido. En los textos de *La oveja negra y demás fábulas* resulta claro este manejo de las figuras de los animales. Dentro de las mismas fábulas los animales son llamados también “gente”, “humanidad”; incluso en cuentos donde se establecen diferencias entre los animales y los humanos, como en “El perro que deseaba ser un ser humano”, tanto animales como humanos aparecen dotados de características similares a nivel intelectual, cognitivo y emocional. A diferencia de estos relatos, en “Dejar de ser mono” se marca la división entre “gentes” y “monos” como miembros de distinta especie. Esta diferencia se realiza en la pertenencia de este relato a una colección predominante de ensayos sobre el escritos y la escritura y no a un libro de fábulas.

Es necesario aquí examinar la figura de ‘el mono’ en los escritos de Monterroso. En estos con frecuencia el mono representa al escritor, ejemplo de ello son “El mono que quiso ser escritor satírico”, “El mono piensa en ese tema”, “Qué mona es la cultura”, “El sabio que tomó el poder” y “Dejar de ser mono”. Sobre este hecho el autor ha respondido llamando la atención sobre las similitudes entre los hombres y los simios como un recurso para señalar la ingenuidad y la falsa vanidad del ser humano y, en particular, del escritor. Así se desprende de sus entrevistas, entre estas de una concedida a R.H. Moreno Durán:

Yo ya no sé si el mono imita al hombre o el hombre al mono. En todo caso por algo será que es más fácil imaginar a un mono escribiendo que a un elefante. Y sin embargo, es clásico también el burro que escribe; aunque aquí la connotación satírica es muy burda. Yo tengo un zorro escritor, un cerdo poeta, y el que más me gusta de todos: una pulga insomne a la que le gustaría ser como Cervantes, pero sin los inconvenientes de la pobreza. Volviendo al mono, recordaré lo que decía un amigo de Eduardo Torres: “Darwin debió proponer que el hombre descendería algún día del mono, y no que ya había descendido; pero como buen hombre de ciencia se hacía ilusiones.” Algunos escritores saben que Darwin sólo estaba equivocado en cuanto a la época del descenso, y esto los hace humildes y miran con nostalgia y envidia a los demás animales, cuyo destino como especie no termina en ellos mismos. Ese mono aspirante a escritor satírico abandona su pretensión crítica y busca en el amor y la mística la posibilidad de humanizarse.¹⁹

El Cuento en Red

Revista Electrónica de Estudios sobre la Ficción Breve

Como es frecuente con Monterroso, sus propias obras se entrecruzan, dando lugar a un juego intertextual que le quita la solemnidad a las afirmaciones que parecen más profundas. En el fragmento acabado de citar la fuente es un amigo de Eduardo Torres, este último protagonista de *Lo demás es silencio*, otra de las obras de ficción de Monterroso. En “Dejar de ser Mono” también hay alusiones directas a dos más de sus cuentos, “Míster Taylor” y “El sabio que tomó el poder”.

En “El sabio que tomó el poder”, el mono protagonista del cuento se siente injustamente relegado del poder, pues quien gobierna es el León, quien no tiene ni el linaje ni el talento del mono, así el mono “advirtió que entre todos los animales era él quien contaba con la descendencia más inteligente o sea el hombre [...] él, que si quisiera, según leyó no recordaba dónde, con un poco de tesón podía escribir otra vez los sonetos de Shakespeare” (25) Parece ser que este mono ha leído “Dejar de ser mono” y probablemente es amigo del amigo de Eduardo Torres o ha leído la entrevista que Monterroso concedió a Moreno Durán. E todo caso, el tono de este cuento es mucho más lúdico que el de “Dejar de ser mono” y la reflexión a la que invita no es diferenciar entre especies, sino a pensar las relaciones de poder dentro de colectividades humanas, independiente de su ubicación histórica o espacial.

La relación con el segundo cuento, “Míster Taylor” se inicia con la oración: “Tal cosa, como es natural, llena a estas buenas gentes de asombro.” De la ironía con la que inició el texto se pasa ahora al sarcasmo, manifiesto en la naturalidad con la que se acepta un hecho que en realidad se considera aberrante, como se manifiesta líneas después. La sorpresa que ha causado el descubrimiento de la escritura de los monos hispanoamericanos conlleva curiosidad y, por lo tanto, hay quienes traducen y compran los libros. La traducción y la venta se presentan como productos de excentricidad, análogos a “la compra de cabezas reducidas de los jíbaros”, actividad que, como señala Niall Binns a propósito de “Míster Taylor”, “como ‘manifestación cultural’, desde luego, corresponde a una de las visiones más pintorescas y estereotipadas, de una Hispanoamérica primitiva y violenta”.²⁰

En éste y en otros cuentos, Monterroso se refiere a la escritura y a los mecanismos de producción y circulación de los textos; en este caso menciona no sólo el “descubrimiento” de que los hispanoamericanos pueden escribir, sino que trae consigo la “curiosidad” ante el hecho, la traducción y la venta de tales libros. Eventos que, por las referencias temporales de la historia, pueden leerse como alusión al reconocimiento internacional de los autores latinoamericanos del llamado “boom”, a la traducción, difusión y venta de sus obras.

Vale la pena notar un hecho de gran importancia que tiene lugar en la narración de “Dejar de ser mono”: la definición del narrador, dentro del relato, como hispanoamericano. En este momento del texto se producen varias operaciones. Una de ellas es la identificación del narrador como participante de los hechos que narra y como parte del grupo de los “monos hispanoamericanos”. Hasta este instante se le podría haber asociado con los investigadores, por la aparente simpatía con la cual se refirió a los mismos y por la marcada distancia que toma la voz que narra. Ahora se puede ver la separación entre el discurso y la actitud del hablante. La misma frase, a partir de la analogía entre los productos de Hispanoamérica comprados por estadounidenses y europeos, marca la inmutabilidad de la visión etnocéntrica y colonialista de estos últimos sobre los hispanoamericanos.

Entre la última oración del relato y el texto que la precede hay una ruptura. El procedimiento alegórico que podría verse en el comienzo desaparece al final. La indeterminación del tiempo de la historia y de los participantes en la misma es reemplazada aquí por datos de la historia latinoamericana: “Hace más de cuatro siglos fray Bartolomé de las Casas pudo convencer a los europeos de que éramos humanos y de que teníamos alma porque nos reíamos.”²¹ La voz narrativa se declara abiertamente como parte de “los monos hispanoamericanos”, después de haber usado paródicamente estrategias retóricas propias del discurso colonialista. Dentro del relato mismo, el ‘mono hispanoamericano’ toma la palabra para develar el racismo de esta visión, en un acto que expresa, además, autoafirmación y autonomía; el narrador se releva entonces en su doble papel, como escritor y como crítico. En esta doble función puede reconocerse también otro hecho vinculado con el “boom” de los escritores latinoamericanos: el papel del escritor, como crítico, analista y teórico de la cultura.²² Así, “Dejar de ser mono” constituye una reflexión más de Augusto Monterroso sobre los temas que recorren toda su obra: la escritura y la política. Esta vez, la reflexión se ha valido de numerosos cuadros intertextuales que permiten, y obligan al mismo tiempo, a pensar la crítica sobre la literatura hispanoamericana dentro del contexto de la historia del subcontinente y de las empresas colonizadoras en esta y en otras latitudes.

CITAS

¹ Monterroso Augusto. *Movimiento perpetuo*. México: Joaquín Mortiz, 1972. Una primera versión de este artículo fue presentada en la conferencia *Geografías de Carlos Fuentes. Proyecto Trasatlántico*, en Brown University, Rhode Island, en abril del 2002.

² Gabriel Jiménez Emán, quien menciona el carácter autorreflexivo de *Movimiento perpetuo*, define “Dejar de ser mono” como una abierta burla al eurocentrismo. *El Cuento en Red*, número 7, México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, primavera, 2003, 137.

³ Sobre los rasgos del minicuento, entre otros, ver: Violeta Rojo, “El minicuento: caracterización discursiva y desarrollo en Venezuela”. *Revista Iberoamericana*. LX: 155-167, 994: 566; Edmundo Valadés, “Ronda por el cuento brevísimo”, en Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (compiladores). *Del cuento y sus alrededores: aproximaciones a una teoría del cuento*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1992, 285; Nana Rodríguez. *Elementos para una teoría del minicuento*, Tunja: Colibrí Editores, 1996, y Lauro Zavala, “Seis propuestas para la minificción, un género del tercer milenio: brevedad, diversidad, complicidad, fractalidad, fugacidad, virtualidad”, en *El Cuento en Red*, número 1. México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco, primavera 2000. Para una síntesis reciente de estudios teóricos, ver Ángel Acosta, “El estudio y la difusión de la minificción (1988-2010)”, en *El Cuento en Red*, número 22, México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, otoño, 2010.

⁴ De acuerdo con Violeta Rojo: “En los minicuentos el autor provoca el cuento, y el lector lo termina”. Para ilustrar la concisión del minicuento se establece la analogía entre éste y un iceberg, la misma que planteara Hemingway para definir el cuento: “sólo se ve una parte, pero las nueve partes restantes, que existen aunque no sean visibles, son las que conforman y sostienen al relato”. Violeta Rojo. *Op. Cit.*, 567.

El Cuento en Red

Revista Electrónica de Estudios sobre la Ficción Breve

⁵ Beatriz Pastor. *Discurso narrativo de la conquista de América*. La Habana: Casa de las Américas, 1983, 454.

⁶ Mireya Camurati. *La fábula en Hispanoamérica*. México: UNAM, 1978, 20.

⁷ Rosalba Campra, “Descubrimiento’ de América e invención del otro”, *La Torre*. V: 17, 81-83.

⁸ Nelly Richard. *La estratificación de los márgenes*. Santiago: Atenea, 1989, 52.

⁹ Sobre el racismo justificado por el discurso científico: Tzvetan Todorov. *Nosotros y los otros: Reflexión sobre la diversidad humana*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1991, 144.

¹⁰ Leela Gandhi. *Postcolonial Theory*. New York: Columbia UP, 1998, 32.

¹¹ Mary Louisa Pratt. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation* London: Routledge, 1992, 32.

¹² Alexander Alland, Jr. *Human Nature: Darwins’s View*. New York: Columbia UP, 1985, 146.

¹³ Donna Haraway. *Primate Visions: Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science*. New York: Routledge, 1989, 5.

¹⁴ Anne McClintock. “Soft-soaping empire: commodity racismo and imperial advertising”. *Travellers’ tales*. Roberson, George (Ed.) New York: Routledge, 1994, 141.

¹⁵ Eric Cheyfitz. *The Poetics of Imperialism. Traslation and Colonization from The Tempest to Tarzan*. Pennsylvania UP, 1997, 16.

¹⁶ Mireya Camurati. *Op. Cit.*, 27.

¹⁷ Camurati. *Op. Cit.*, 24-45.

¹⁸ Carlos Vossler. *La Fontaine y sus fábulas*, 87.

¹⁹ R. H. Moreno Durán. “El lector como animal de presa: entrevista con Augusto Monterroso”, *Quimera*, diciembre 1982. Sobre este aspecto ver también Francisca Noguero Jiméñez. *La trampa de la sonrisa: sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1995, 139.

²⁰ Niall Binns. “Tintín en Hispanoamérica: Augusto Monterroso y los estereotipos del cómic”, *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid: ICI, 568, octubre 1997, 64.

²¹ Esta alusión se refiere a la idea de inocencia que preconizó Bartolomé de las Casas como parte de la imagen de “buen salvaje” del indígena de las Américas. Así lo expone Beatriz Pastor en su análisis sobre la deshumanización con la que se representa a los indígenas americanos: “La caracterización del indígena que hace Bartolomé de las casas se centra en un elemento fundamental: la inocencia. Todos los rasgos concretos que la integran se relacionan con esta idea central de inocencia edénica [...] El primero de esos rasgos es la simplicidad, que se acompaña en esta caracterización de la mansedumbre y la confianza. A partir de estas cualidades básicas, Las Casas irá ampliando y enriqueciendo la caracterización del americano como buen salvaje”. *Discurso narrativo de la conquista de América*. La Habana: Casa de las Américas, 1983, 463.

²² Éste es un aspecto ampliamente comentado en torno del “boom”. Se pueden ver, entre otros: Ángel Rama, “El ‘boom’ en perspectiva”, *Escritura*, 4: 5, 1976, 3-45; Inca Rumold, “Independencia cultural de Latinoamérica: la generación del ‘boom’”, *Plural*, 241, 1991, 18-23.

El Cuento en Red

Revista Electrónica de Estudios sobre la Ficción Breve

LA MICROFICCIÓN EN LA ESCUELA ONELIO JORGE CARDOSO. LOS NUEVOS MICRORRELATISTAS CUBANOS

Sonia Remiro Fondevilla

Universidad de Zaragoza, España

soremiro@gmail.com

Resumen: La microficción cubana ofrece un singular campo de investigación: la obra de jóvenes escritores noveles que participan en el concurso de microficción “El dinosaurio” del centro “Onelio Jorge Cardoso”. Gracias a las antologías elaboradas por esta institución podemos conocer las tendencias de la isla y constatar la importante presencia del género. En este artículo nos centramos en el análisis de microrrelatos intertextuales para conocer qué referentes literarios se filtran en sus obras y cómo se acercan a ellos.

La microficción en Cuba es injustamente olvidada por parte de la crítica literaria que, aun existiendo excepciones —Esther Sevillano, Dolores Koch, Dionisio Márquez...—, no refleja la calidad de la producción literaria de este género en la isla. La historia de la microficción en Cuba registra la presencia de importantes autores que dedicaron parte de su obra a este tipo de ficción breve: el más reconocido es Virgilio Piñera, en cuya antología de cuentos (2004) se encuentran algunos de los más desasosegantes ejemplos de microficción: “En el insomnio”, “Natación”, “La montaña”... pero también destacan *Exorcismos de esti(l)lo* de Guillermo Cabrera Infante (1976), Pedro Juan Gutiérrez (2000) con *Melancolía de los leones*, o Mirta Yáñez (2005) con *Falsos documentos*.

La presencia de este género en Cuba no se da solo entre unos cuantos escritores renombrados, sino que forma parte del corpus de una de las escuelas de escritores más importantes del país: el centro “Onelio Jorge Cardoso” fundado en 1998 por Eduardo Heras León, Ivonne Galeano y Francisco López Sacha, perteneciente al Ministerio de Cultura de Cuba. 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). Nos queremos centrar en una de las iniciativas de este centro, el concurso literario “El dinosaurio”, que anualmente celebra esta institución para analizar aquellos microrrelatos galardonados que establecen relaciones intertextuales con otras obras. Esta característica es tremendamente clarificadora en este caso particular, ya que nos puede ayudar para saber qué influencias llegan a la isla y cuáles eligen los más jóvenes, por no mencionar que es uno de los rasgos más presentes entre las microficciones actuales.

Destaca el clasicismo —si se puede utilizar este término para hablar de un género tan novedoso como el microrrelato— de sus referentes: el omnipresente dinosaurio de Augusto Monterroso aparece en este grupo de escritores que quizá fue analizado en los talleres de escritura como un

El Cuento en Red

Revista Electrónica de Estudios sobre la Ficción Breve

texto canónico del género. “Continuidad de los parques” de Julio Cortázar sigue ofreciendo oportunidades para que los escritores alteren los planos de realidad y ficción —un recurso recurrente entre los microrrelatos— y también ocupa un lugar predominante un autor no latinoamericano pero cuya impronta se deja ver en los textos de estas nuevas generaciones: Kafka. La angustia y su estilo literario han marcado también a estos escritores que en muchos casos lo ven como un precursor.

Referencias literarias a “El dinosaurio”

Obviamente, si consideramos el título del concurso del centro “Onelio Jorge Cardoso”, no podemos empezar este estudio de otra forma que hablando de los textos que versionan el microrrelato más popular: “El dinosaurio” de Augusto Monterroso. Como señala Guillermo Siles este microrrelato se ha convertido en referente de los escritores noveles:

La proliferación de series no solo instaura 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 ha despertado el interés literario: “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).

Sea porque es un texto que forma parte del material del trabajo del taller o sea porque les sirve de inspiración, 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. (A.A.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. (A.A.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.

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). 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 (decontrucción-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 irremediamente 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 apariencia 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 Erinias; 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

El Cuento en Red

Revista Electrónica de Estudios sobre la Ficción Breve

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 analizando, 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. La forma de entender la relación entre ficción y realidad de Cortázar también ha llegado hasta los escritores cubanos más jóvenes.

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. 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 entendemos como fundamentales para el género: Jorge Luis Borges y Virgilio Piñera. Borges publicó un artículo en *La Nación* (1935) titulado “Las pesadillas y Franz Kafka”:¹

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 reciente de nuestro estudio: la importancia del mundo onírico en la literatura, pero aquí también servirá como trasfondo 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 ambiciosamente 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)

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)

¹ No podemos olvidar el artículo “Kafka y sus precursores” (Borges 2005a).

El Cuento en Red

Revista Electrónica de Estudios sobre la Ficción Breve

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.

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.²

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, textos nuevos que transmiten otro significado o que utilizan la forma de diferente manera. La angustia de las influencias que proclamaba Bloom (1991) parece traer sin cuidado a estos jóvenes escritores cubanos: saben cuáles son sus antecedentes y algunos incluso parecen ser conocedores de algunas corrientes críticas que reconocen y las incorporan a su obra artística como un elemento más.

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 como hemos intentado demostrar con el análisis de esta selección de microrrelatos.

² 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.

El Cuento en Red

Revista Electrónica de Estudios sobre la Ficción Breve

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. *Antología de relatos del concurso “El dinosaurio” en el Centro “Onelio Jorge Cardoso”*, <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 el Centro “Onelio Jorge Cardoso”*, <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 el Centro “Onelio Jorge Cardoso”*, <http://www.centronelio.cult.cu>, 2006, consultado el 7 de marzo de 2012.
- _____. *Antología de relatos del concurso “El dinosaurio” en el Centro “Onelio Jorge Cardoso”*, <http://www.centronelio.cult.cu>, 2007, consultado el 9 de marzo de 2012.
- _____. *Antología de relatos del concurso “El dinosaurio” en el Centro “Onelio Jorge Cardoso”*, <http://www.centronelio.cult.cu>, 2008, consultado el 9 de marzo de 2012.
- BLOOM, Harold. *La angustia de las influencias*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1991.
- BORGES, Jorge Luis: “Un sueño eterno”. *El País*, 3/07/1983.
- _____. *Obras completas I*. Buenos Aires, Emecé, 2005.
- CABRERA INFANTE, Guillermo. *Exorcismos de esti(l)o*. Barcelona: Seix Barral, 1976.
- CORTÁZAR, Julio. *Cuentos completos I*. Madrid: Alfaguara, 1994a.
- _____. *Cuentos completos II*. Madrid: Alfaguara, 1994b.
- GUTIÉRREZ, Pedro Juan. *Melancolía de los leones*. La Habana: Unión, 2000.
- KOCH, Dolores. “Virgilio Piñera, cuentista” en *Revista Interamericana de Bibliografía*, nº 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.
- MARTÍN SEVILLANO, Ana Belén. *Cuento cubano actual (1985-2000)*. Tesis. Universidad Complutense de Madrid, 2001.
- _____. “Algunos aspectos del cuento de los novísimos narradores cubanos” en *Anales de Literatura Hispanoamericana* 31, 2002. 295-312.
- MCHALE, Brian. *Postmodernism fiction*. Londres: Routledge, 1993.
- MONTERROSO, Augusto. *Tríptico*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- PIÑERA, Virgilio. *Cuentos completos*, La Habana: Letras Cubanas, 2004.
- POZUELO YVANCOS, José M^a. *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis, 1993.
- SILES, Guillermo. *El microrrelato hispanoamericano. La formación de un género en el siglo XX*. Buenos Aires: Corregidor, 2007.
- TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. México: Coyoacán, 2005.
- VIQUE, Fabián. “Un iceberg en la ruta del Titanic” en Noguero, Francisca (ed.) *Escritos disconformes. Nuevos modelos de escritura*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2004.
- YÁÑEZ, Mirta. *Falsos documentos*. La Habana: Ediciones Unión, 2005.

YELIN, Julieta. “¿De qué está hablando? Las primeras lecturas de Kafka en el ámbito hispanoamericano”, en *Celarg*, 2009, en http://www.celarg.org/int/arch_public/yelin_julieta.pdf, consultado el 11 de marzo de 2011.

ZAVALA, Lauro. *El dinosaurio anotado*. México: Alfaguara, 2002.

LA MINIFICCIÓN COMO HERRAMIENTA DIDÁCTICA EN LA ADQUISICIÓN DE LA COMPETENCIA LITERARIA

Concepción Bados Ciria

Universidad Autónoma de Madrid

Este trabajo presenta los resultados obtenidos en mi contribución al proyecto de investigación auspiciado por la Oficina de Convergencia Europea dentro de la convocatoria para el desarrollo de las enseñanzas en la UAM (2009). Mi aportación al mismo se basa en un acercamiento a la adquisición de la competencia literaria a partir del género conocido como minificción o microrrelato. Propongo una metodología afín a la enseñanza de la literatura en una clase para estudiantes de Grado en Educación Primaria, teniendo en cuenta los pasos que siguen:

1) En primer lugar, asentare los conceptos clave sobre los que se aplicará la secuencia didáctica, es decir, los relativos a las competencias del área de lengua y literatura y, en concreto, a la competencia literaria.

2) En segundo lugar, proporcionaré precisiones teóricas en torno a la minificción, con el fin de anotar sus características formales y de contenido.

3) En tercer lugar, seleccionaré una serie de minificciones que presentan un mismo tema, dado que provienen de la reescritura de un texto anterior, canónico, como es *Odisea*, de Homero. Se tendrán en cuenta para su análisis los siguientes recursos literarios: la serialidad, la metaficción y la intertextualidad.

4) En cuarto lugar, propondré una lista de actividades en relación a la serie de minificciones analizadas, teniendo en cuenta 10 categorías, previamente establecidas, para el análisis de un cuento o relato.

5) Por último, y a partir de la última actividad, plantearé la realización de un banco de materiales compuesto de minificciones escritas en la clase, las cuales tendrán como objetivo presentar la actualidad y eficacia de este género literario como recurso didáctico en la adquisición de la competencia literaria, principalmente, pero también en la cultural y artística, así como en la de autonomía e iniciativa personal.

LAS COMPETENCIAS BÁSICAS Y LA ENSEÑANZA DE LA LITERATURA

El proyecto de la OCDE denominado Definición y Selección de Competencias (DeSeCo) define el término “competencia” como la capacidad de responder a demandas complejas y llevar a cabo tareas diversas de forma adecuada. Supone una combinación de habilidades prácticas, conocimientos, motivación, valores éticos, actitudes, emociones y otros componentes sociales y de comportamiento que se movilizan conjuntamente para lograr una acción eficaz (OCDE, 7/X/2002). Diversos especialistas han tratado la aplicación y difusión de las diferentes competencias desde distintas perspectivas y enfoques: las aplicaciones pedagógicas de las competencias (Pérez y Gómez

2007); la adquisición de la competencia literaria y la intertextualidad (Mendoza, 1988, 2001); la nueva educación literaria (Cerrillo y Sánchez, 2007). Lo cierto es que a la hora de acercarnos a un texto literario con el fin de adquirir y desarrollar en los alumnos la competencia literaria, tendremos que tener en cuenta otras competencias imprescindibles para un eficaz aprendizaje. Me refiero a las siguientes:

Competencia en comunicación lingüística: La adquisición de esta competencia supone que el estudiante es capaz de utilizar correctamente el lenguaje tanto en la comunicación oral como escrita, y asimismo saber interpretarlo y comprenderlo en los diferentes contextos; además, debe permitir al alumno formarse juicios críticos, generar ideas y adoptar decisiones. En el caso de lenguas extranjeras, significa poder comunicarse en alguna de ellas de modo que se puedan enriquecer las relaciones sociales, así como el desenvolvimiento en diferentes contextos.

Autonomía e iniciativa personal: Responsabilidad, perseverancia, autoestima, creatividad, autocrítica o control personal son algunas de las habilidades relacionadas con esta competencia, unas habilidades que permiten al estudiante tener una visión estratégica de los retos y oportunidades a los que se tiene que enfrentar a lo largo de su vida y le facilitan la toma de decisiones.

Competencia cultural y artística: Esta competencia se refiere a la capacidad de conocer, comprender, apreciar y valorar críticamente las distintas manifestaciones culturales o artísticas, así como saber emplear algunos recursos de la expresión artística para realizar creaciones propias.

LA COMPETENCIA LITERARIA

Teniendo en cuenta las competencias arriba señaladas, vamos a centrar nuestro estudio en la conocida como competencia literaria, toda vez que somos conscientes de la necesidad de la formación —en esta competencia— de los futuros docentes en los primeros estadios de la educación.

En las últimas décadas los estudios literarios han sufrido cambios notables, precisamente en lo relativo a la acepción de nuevas terminologías, más acordes a la presencia en las aulas de la denominada “competencia literaria”. Los textos literarios son, en la actualidad, una herramienta que se presenta al alumnado para que sea capaz de valorar, disfrutar y ampliar sus conocimientos a través de la lectura, el análisis comparativo y la interpretación de textos y, de este modo, pueda enriquecer tanto su mundo propio, interior, como sus relaciones con el exterior. En este proceso interviene la competencia literaria, toda vez que conlleva una actividad cognitiva de la lectura, a la vez que mide el nivel de eficiencia del lector ante cualquier texto (Cerrillo y Sánchez, 2007: 101). La competencia literaria permitirá al lector en cuestión —los alumnos— hacer uso del conjunto de convenciones necesarias para leer los textos literarios (Culler, 1974: 38). Como es evidente, en la lectura literaria opera un peculiar proceso de descodificación y comprensión puesto que se sirve de un lenguaje especial con capacidad figurativa y connotativa y, además, se apoya en un proceso cognitivo que permite asignar valores especiales a las unidades lingüísticas, en virtud de determinadas convenciones. Sin duda alguna, la adquisición de la competencia literaria hace posible reconocer, identificar y diferenciar producciones de signo estético-literario; asimismo, agiliza la comprensión y el reconocimiento estético de los textos literarios y, también, promueve la actitud

lúdica, el goce artístico o intelectual que el mensaje de los textos provoca en los usuarios lectores. (Mendoza, 1988:21).

LA MINIFICCIÓN: ASPECTOS TEÓRICOS

He elegido la minificción como base para mi contribución al proyecto de investigación en relación a la competencia literaria, porque se trata de un género literario novedoso, original, muy popular en la actualidad, además de que ofrece excelentes posibilidades pedagógicas sobre las que asentar su uso como herramienta en la adquisición de las habilidades lingüísticas y la educación literaria. Como señala Sánchez-Epple, el microrrelato¹) es breve y puede analizarse detalladamente en una hora de clase; 2) permite vincular un análisis de su estructura lingüística con la caracterización de aspectos literarios: diferenciación de temas, figuras retóricas, símbolos, estructura narrativa, entre otros; 3) suele presentar la secuencia básica de todo proceso de narratividad (personajes, acción, secuencia espacio-temporal), aspectos que se deslindan fácilmente en su lectura; 4) facilita la posibilidad de realizar aplicaciones de tipo literario y lingüístico; 5) estimula las posibilidades del uso creativo de la lengua ya que el estudiante se siente motivado a escribir sus propias composiciones brevísimas; 6) permite la inserción contextual o función comunicativa del texto, es decir, su vinculación con temáticas literarias, culturales y sociales (1999: 89-90).

HACIA UNA NUEVA COMPETENCIA LITERARIA

A continuación pasaré a presentar una serie de minificciones agrupadas según un motivo que hace posible una secuencia didáctica para la adquisición de la competencia literaria. Se trata de aplicar lo que Lauro Zavala construye como “la teoría literaria” de la minificción, basándose en tres rasgos denominadores de este género: la serialidad, la metaficción y la intertextualidad (2005: 190-194).

En efecto, uno de los rasgos propios a la minificción es su carácter breve y fragmentario, lo cual conlleva otro rasgo: la serialidad. La antología publicada en 1955 por Borges y Bioy Casares (*Cuentos breves y extraordinarios*) es el inicio de un camino que continúa hasta el día de hoy. Una minificción forma parte de una serie, es decir, de un proyecto literario, como veremos a continuación, y un escritor de minificción, escribe series de minificciones (Augusto Monterroso, Juan José Arreola, Luis Valenzuela, Ana María Shua, Juan Armando Epple, otros). El antologador de minificciones, por otro lado, construye un proyecto de educación literaria porque establece relaciones y abre el camino a posteriores estudios de diversos textos, autores y géneros dentro de la minificción: el ejemplo más claro es el de Lauro Zavala con más de 10 antologías sobre este novedoso y actual género literario.

Otro de sus rasgos más destacados es la metaficción, que conlleva una ironización textual evidente, puesto que la mayoría de las minificciones provienen de la reescritura y la parodia de textos y fuentes canónicas. Es un hecho reconocido que la metaficción es un rasgo de la narrativa posmoderna y si bien sus antecedentes pueden rastrearse en la publicación del Quijote, sobre todo en 1615, en la segunda parte de la obra, no es hasta mediados del siglo XX cuando aparecen los estudios sistemáticos sobre metaficción, paralelamente a las propuestas post-estructuralistas de interpretación textual (Zavala, 2005: 191-198). Las estrategias de la metaficción son similares a las

estrategias auto-referenciales de otras manifestaciones de la cultura contemporánea, lo cual implica que la escritura metaficcional sea de naturaleza intertextual y requiera para su interpretación de aproximaciones interdisciplinarias. Este rasgo en particular, hace que la minificción sea el género más original y propio de la narrativa posmoderna.

Por otro lado, y teniendo en cuenta la perspectiva post-estructuralista de la intertextualidad, todo texto está virtualmente relacionado o puede ser relacionado por el lector con cualquier otro, de ahí que la intertextualidad sea responsabilidad del lector, ya que interpretará un texto, de acuerdo a lo que conoce por su contexto, sus lecturas y su memoria. Lo cierto es que intertextualidad y metaficción son distintas, pero se hallan necesariamente ligadas entre sí, como veremos en los ejemplos de minificción que siguen. Zavala ha realizado una tipología de estrategias metaficcionales en relación al cuento mexicano, que me parece apropiado tener en cuenta a la hora de acercarnos al análisis de los cuentos ultracortos. Las divide en diez categorías que atienden a los principales elementos de un relato, es decir: 1) título, 2) inicio, 3) tiempo, 4) espacio, 5) narrador, 6) personajes, 7) lenguaje, 8) género, 9) intertexto, 9) final (Zavala, 2005: 90-93).

SERIE DE MINIFICCIONES

1. *A Circe. Julio Torri, Ensayos y poemas, 1917.*

¡Circe, diosa venerable! He seguido puntualmente tus avisos. Mas no me hice amarrar al mástil cuando divisamos la isla de las sirenas, porque iba resuelto a perderme. En medio del mar silencioso estaba la pradera fatal. Parecía un cargamento de violetas errante por las aguas.

¡Circe, noble diosa de los hermosos cabellos! Mi destino es cruel. Como iba resuelto a perderme, las sirenas no cantaron para mí.

2. *Silencio de sirenas. Marco Denevi. Falsificaciones, 1966.*

Cuando las sirenas vieron pasar el barco de Ulises y advirtieron que aquellos hombres se habían tapado las orejas para no oír las cantar (¡a ellas, las mujeres más hermosas y seductoras!) sonrieron desdeñosamente y se dijeron: ¿Qué clase de hombres son éstos que se resisten voluntariamente de las sirenas? Permanecieron, pues, calladas, y los dejaron ir en medio de un silencio que era el peor de los insultos.

3. *¿Sirenas? Ana María Shua, La sueñera, 1984.*

Lo cierto es que las sirenas desafinan. Es posible tolerar el monótono chirrido de una de ellas, pero cuando cantan a coro el efecto es tan desagradable que los hombres se arrojan al agua para perecer ahogados con tal de no tener que soportar esa horrible discordancia. Esto les sucede, sobre todo, a los amantes de la buena música.

4. *La Búsqueda. Edmundo Valadés De bolsillo, 1989.*

Esas sirenas enloquecidas que aúllan recorriendo la ciudad en busca de Ulises.

5. José de la Colina *Sirenas*, 1998.

Otra versión de la *Odisea* cuenta que la tripulación se perdió porque Ulises había ordenado a sus compañeros que se taparan los oídos para no oír el pérfido si bien dulce canto de las Sirenas, pero olvidó indicarles que cerraran los ojos, y como además las sirenas, de formas generosas sabían danzar...

Los cinco ejemplos de minificción presentados tienen su origen en la *Odisea*, obra atribuida a Homero en la Grecia clásica, considerada uno de los textos canónicos de la tradición occidental. Analizando los elementos antes citados, se perciben algunas coincidencias y también algunas variantes: en cuanto al título se produce una divergencia que remite a un episodio concreto de la *Odisea*: el que refiere el encuentro de Ulises con las temidas Sirenas, personajes míticos, destinadas a perder al héroe en su camino de regreso al hogar tras la guerra de Troya. Es obvio que el título en sí mismo se ofrece como metonimia de un texto anterior, fácilmente reconocible, pero portador de connotaciones diversas en cada caso. Respecto al inicio de los textos, los dos primeros plantean el encuentro de Ulises con las Sirenas, de modo que se asume como conocida toda la historia anterior; los dos últimos son ambiguos y su inicio *In media res*, apunta una experimentación a nivel narrativo, propia de la minificción; en cuanto al marco espacio-temporal, los dos primeros evocan el clásico de la *Odisea*, y los dos últimos sugieren un espacio urbano, visiblemente contemporáneo, lo cual contribuye a reconocer el carácter subversivo de estos relatos; en cuanto al narrador, es obvio que en los cuatro textos se produce una tematización del lector-autor, que pasa a ser un narrador meta-ficcional porque reescribe una historia que ya conoce para, parodiándola, dar una versión propia con el objetivo de distorsionar o subvertir la original; en lo concerniente a los personajes, es patente su carnavalización, un recurso propio de la meta-ficción posmoderna; en relación con el lenguaje es claro en todos los casos el uso de referencias autotextuales, juegos de palabras, ambigüedad y coloquialismos, lo cual contribuye a dotar de ironía a los textos, tornándolos abiertamente lúdicos; lo mismo sucede en la forma que presentan: una parodia del género épico, que consigue presentar la ficción como un juego dentro del espectro literario; en cuanto al intertexto propiamente dicho, se muestra una subversión con intenciones desacralizadoras de este poema épico canónico, al alterar los diversos componentes o elementos de la mitología griega y del texto de Homero; por último, los finales quedan inconclusos, pero, además, son irónicos y ofrecen múltiples alternativas de cierre, todo lo cual coincide con los rasgos característicos de la minificción en lo que concierne a finales abiertos a la participación de los lectores.

ACTIVIDADES INDIVIDUALES Y EN GRUPO

a) Establecer las diferentes connotaciones que aporta el título de las minificciones, teniendo en cuenta el texto reescrito: *Odisea*, de Homero.

b) Analizar el conflicto inicial (de haberlo) en los diferentes textos y explicar el significado de estos inicios, teniendo en cuenta los rasgos del microrrelato.

- c) Estudiar los diferentes marcos espacio-temporales de los relatos. Explicar qué sugieren y establecer algunas relaciones intertextuales de tipo sociocultural
- d) Estudiar los tipos de narradores de estos relatos. ¿Qué implicaciones sugieren?
- e) Analizar los distintos personajes que aparecen y mostrar cómo los textos inscriben su desacralización.
- f). Comentar cómo se plantea la experimentación a nivel de lenguaje y a nivel de género literario: alegoría, parodia, metáfora etc.
- g) Escribir, individualmente, una minificción basada en la *Odisea*, incluyendo a otros personajes además de las Sirenas.
- h) En grupos de cuatro alumnos, exponer las minificciones escritas individualmente.
- i) Realizar un debate, en clase, para poner en común los microrrelatos escritos y organizarlos, por temas, para la edición de una breve antología.
- j) Exponer mediante un debate grupal una valoración crítica de la secuencia didáctica realizada a partir de la *Odisea* y la minificción.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Sin duda alguna, los docentes nos enfrentamos a nuevos retos en lo que se refiere a la enseñanza de la literatura en nuestras clases. Este trabajo propone una actividad para la adquisición de la competencia literaria a partir de nuevas formas de escritura, como son los textos ultracortos o minificciones. Como se ha dicho, la competencia literaria permite reconocer, identificar y diferenciar producciones de signo estético-literario; por otro lado, la presencia de la competencia literaria se constata a partir de su actuación, es decir, a partir de efectos tales como comprensión, reconocimiento estético, actitud lúdica, goce artístico o intelectual y las reacciones que el mensaje provoca en el receptor. En este sentido, y para los propósitos de mi investigación, he analizado distintos recursos narrativos propios a la estética posmoderna y característicos de la minificción: la serialidad, la intertextualidad y la metafiction. A partir del estudio de cada uno de estos recursos en los diferentes textos, se concluye que son eficaces en la consecución de los objetivos propuestos: a) porque suscitan la implicación y la respuesta de los lectores; b) permiten establecer relaciones intertextuales diversas, c) promueven el conocimiento de aspectos literarios y extraliterarios diversos y d) abren posibilidades de escritura tanto individual como compartida en la clase, de manera que inciden en el carácter de serialidad con el que se identifica a los textos posmodernos.

Por último, el interés de los textos propuestos estriba en una combinación de paradojas, construida por la yuxtaposición de diversos elementos simbólicos que permiten al lector reconocer esas mismas paradojas. Así, la lectura de estas minificciones se ofrece a los lectores como una posibilidad de interpretación múltiple, de acuerdo al bagaje cultural y literario de cada lector, pero también como posibilidad de reconocer diversas estrategias retóricas de combinación y gradación de universos narrativos y convenciones genéricas conocidas. Todo ello con el fin de convertir la literatura en un texto lúdico, abierto a la experimentación de tipo lingüístico y literario en una clase de Educación Primaria.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguiar Silva, V. *Competencia Lingüística y Competencia Literaria*. Madrid: Gredos, 1980.
- Bados Ciria, Concepción. “Estado actual de la minificción en Latinoamérica”. *El cuento en la década de los noventa*. Madrid: Visor, 2001, pp. 693-702.
- _____, “Los cuentos de hadas desde una perspectiva de género: la ironía como artificio subversivo”. *Actas del X Congreso internacional de la SEDDLL*. Jaén: Universidad de Jaén, 2009, pp. 494-512.
- Borges, Jorge Luis y Adolfo Bioy Casares. *Cuentos breves y extraordinarios*. Buenos Aires: Losada, 1955.
- Conde Parrado, C. y García Rodríguez, J. *Orfeo XI. Poesía española contemporánea y tradición clásica*. Gijón: Cátedra Miguel Delibes-Libros del Peixe, 2005.
- Cristóbal, Vicente. “Ulises y la Odisea en la literatura latina”, *Actas del VIII Congreso Español de Estudios Clásicos*, II, Madrid: 1994, pp. 225-239.
- Culler, J. *Poética estructuralista*. Barcelona: Anagrama, 1974.
- Mendoza Fillola, A. “La competencia literaria: Una observación en el ámbito escolar”, *Tavira*, 5. Cádiz: Universidad de Cádiz (1988), pp. 25-55.
- _____, *Literatura comparada e intertextualidad*. Madrid: La Muralla, 1994.
- Pérez y Gómez, Ángel. *La naturaleza de las competencias básicas y sus aplicaciones pedagógicas*. Santander: Cuadernos de Educación de Cantabria. Conserjería de Educación, 2007.
- Rojo, Violeta. “El minicuento. Ese (des)generado”. *Revista Interamericana de Bibliografía*, XLVI, 1-4 (1996), pp. 39-47.
- _____, *Breve manual para reconocer minicuentos*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1997.
- Sánchez-Epple, Alicia. “Estrategias de lectura del cuento brevísimo”. *Lecturas simultáneas. La enseñanza de la lengua y literatura con especial atención al cuento ultracorto*. Ed. Lauro Zavala. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1999, pp. 88-105.
- Zavala, Lauro. “El cuento ultracorto: hacia un nuevo canon literario”. *Revista Interamericana de Bibliografía*, XLVI, 1-4 (1996), pp. 67-77.
- _____, “Breve y seductora: La minificción y la enseñanza de la teoría literaria”. *Lecturas simultáneas. La enseñanza de la lengua y literatura con especial atención al cuento ultracorto*. Ed. Lauro Zavala. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1999, pp. 141-149.
- _____, *La palabra en juego. Antología del nuevo cuento mexicano*. México: Universidad Autónoma del Estado de México, 2000.
- _____, *La minificción bajo el microscopio*. México: Universidad Pedagógica Nacional, 2005.

El Cuento en Red

Revista Electrónica de Estudios sobre la Ficción Breve

GOGOL Y KAFKA: LA RISA, LA IRONÍA Y EL ABSURDO

Teresa Galarza Ballester

Generalitat de Catalunya, departamento de Ensenyament
mgalarz3@xtec.cat

El absurdo y el sinsentido son el principio y el final, punto de partida y resultado. El mayor Kovaliov pierde su nariz, Gregor Samsa se convierte en escarabajo, y no hay respuesta racional a estos acontecimientos. No obstante, ambos personajes forman parte de un entorno real, de un tiempo concreto, y repentinamente se encuentran ante lo inexplicable, ante el inevitable aprendizaje del sinsentido que aumenta gradualmente su intensidad tras cada contratiempo. El mundo de Gogol y Kafka aparece fijado a una realidad tan detalladamente distorsionada que nada de la realidad puede acarrear sorpresas.

El punto de partida gira en torno a la difícil oposición entre lo que es y lo que parece ser. Quiero hablar de la fantasía, de la realidad y de su interrelación. En *La Nariz* de Gogol y en *La Metamorfosis* de Kafka entramos en el ámbito de lo fantástico, que plantea varias opciones: o bien las alteraciones son producto de la imaginación en un medio real, o los acontecimientos forman parte de una realidad absurda que tiene sus propias leyes. La definición que Todorov dio del género fantástico supone una oscilación entre estas posibilidades: “Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural” (1972: 34), lo que encaja perfectamente en los relatos de Gogol y Kafka.

Gogol da una visión de San Petersburgo aparentemente real en *La Nariz*, pero si además de *La Nariz* nos fijamos en otros relatos, como *La Avenida Nevski*, *El Capote*, *Apuntes de un loco*, y *El coche*, emerge otra ciudad que antes de Gogol no existía, donde nada es lo que parece, todo es un engaño. La crítica, en este respecto, ha discutido sobre el realismo en la obra de Gogol dándose opiniones diferentes. Para San Vicente: “Gogol es una muestra del peculiar realismo ruso, de lo que entonces se llamaba escuela natural, de un estilo teñido del romanticismo de sus antecesores —Pushkin y Lermontov— y de soñadores como Hoffman, pero también influido por la sátira, muy arraigada en Rusia, por la visión burlesca y dolida de la realidad” (1991: 10).

Sin embargo, la opinión de Nabokov es muy diferente: “Por todos esos nombres corre esa curiosa veta extranjera que Gogol suele emplear para dar una sensación de cosa remota y de distorsión óptica debida a la neblina, nombres raros e híbridos, propios de gentes disformes o todavía no acabadas de formar. Es inconcebible que haya mentes capaces de ver en Gogol a un precursor de la escuela naturalista y un pintor realista de la vida de Rusia” (1997b: 214).

Gogol, en mi opinión, mira al exterior desde dos puntos de vista diferentes pero interrelacionados: uno externo y objetivo del que surge uno imaginado y semi deforme. Le resulta imposible encontrar en el mundo “lo verdadero”, saber lo que es verdad o mentira porque no hay un punto de partida claro desde dónde decidirlo. A diferencia de los científicos, quienes manejan unas creencias o leyes en las que se apoyan como realidades objetivas, los escritores como Gogol utilizan unas

El Cuento en Red

Revista Electrónica de Estudios sobre la Ficción Breve

leyes en las que no creen como realidades objetivas; por tanto, no sabemos donde está el límite que separa lo verdadero de lo ficticio, que es precisamente lo que ocurre en Gogol y, como veremos, en Kafka.

Los personajes de *La Metamorfosis* y de *La Nariz* son los principales elementos absurdos, que intentan dejar de serlo para incorporarse a la vida real. Nabokov añade un matiz a esto: “el absurdo personaje central pertenece al mundo absurdo que le rodea, pero entabla una lucha patética y trágica para salir de él e incorporarse al mundo de los seres humanos...y muere en la desesperación” (1997a: 367). Claro está que se refiere al trágico final de Samsa, pues el destino de Kovaliov es afortunado.

En *La Nariz* hay dos personajes importantes: el barbero Iván Yakovlevich y el asesor colegiado Kovaliov; el primero es el que encuentra la nariz que ha perdido el segundo. Los describe, Gogol, de la siguiente manera: “Iván Yakovlevich, como todo buen menestral ruso, era un borracho empedernido. Y aunque día tras día afeitaba barbas ajenas, la suya iba siempre sin rasurar” (Gogol (1836) 1991:461). Describe un personaje descuidado y sucio, en oposición al otro personaje: “Kovaliov era asesor colegiado del Cáucaso. Hacía sólo dos años que ostentaba el título, por lo que no lo olvidaba ni un instante, y para dar más peso a su persona, nunca se presentaba como asesor colegiado, sino como mayor” (Gogol (1836) 1991:463).

Como en el relato de Kafka, en las primeras líneas de *La Nariz* surgen los componentes absurdo-fantásticos de la historia. La primera parte comienza con el barbero Ivan Yakovlevich que va a desayunar junto a su esposa cuando se encuentra la nariz dentro de su panecillo, y para más sorpresa reconoce que la nariz es de Kovaliov, quien habitualmente acude a su barbería: “Metió los dedos y sacó...¡una nariz! Iván Yakovlevich se quedó de una pieza. Se restregó los ojos y se puso a palparla: ¡era una nariz, nada menos que una nariz! (...) Pero Iván Yakovlevich estaba más muerto que vivo. Acababa de advertir que aquella nariz no era otra que la del asesor colegiado Kovaliov” (Gogol (1836) 1991: 460).

Su mujer Praskovia Osípovna le acusa de haberla robado, y le amenaza con dar parte a la policía. Asustado, Yakovlevich envuelve la nariz en un trapo y se lanza a la calle para deshacerse de ella, pero cuando la tira alguien le advierte de su pérdida. Por fin llega al puente Isákievski y tira la nariz “cuando más peces pasaban”, pero le descubre un policía que lo interroga y lo que después sucedió “queda cubierto por la bruma”.

La segunda parte del relato *La Nariz* es paralela en el tiempo a la primera. Cuando Kovaliov se despierta descubre que ha perdido su nariz: “¡Cuál no sería su asombro al observar que el sitio dedicado a la nariz estaba liso como una tabla!” (Gogol (1836) 1991: 462), y sale corriendo a ver al jefe de policía. Como ocurre en *La Metamorfosis* con Gregor Samsa, Kovaliov duda al principio de lo ocurrido, pero se convence cuando encuentra su nariz en la calle. Ésta se presenta personificada y ostenta un uniforme de consejero del Estado. Kovaliov la sigue hasta la catedral de Nuestra Señora de Kazán, donde la nariz rezaba con devoción, y se dirige a ella para tratar de recuperarla, pero ésta le contesta: “Se equivoca usted, caballero. Yo soy yo. Y entre nosotros no puede haber relaciones de amistad de ningún género. [...] Dicho esto, la nariz se volvió y prosiguió sus oraciones” (Gogol (1836) 1991:466). Kovaliov trata de recuperarla de todos los modos posibles. Acude a la policía, donde le culpan por haberla perdido, “Y si todavía la hubiera perdido en una acción de

guerra, o en un duelo, o por culpa mía...Pero ¡perderla sin más ni más, a lo tonto, sin pena ni gloria!” (Gogol (1836) 1991:474). También intenta poner un anuncio, pero en la Oficina de Publicidad piensan que tal anuncio desprestigiaría al periódico que lo insertase. Por fin, el mismo guardia que en la primera parte del relato estaba en el puente Isákievski devuelve la nariz a su dueño:

—¿Es usted el que se dignó a perder la nariz?

—Efectivamente.

—Pues ya ha aparecido (Gogol (1836) 1991: 475).

El guardia capturó la nariz cuando ésta pretendía fugarse a Riga haciéndose pasar por un funcionario del estado y al barbero Iván Yakovlevich lo encarceló. Increíblemente, la nariz recobra su tamaño original pero Kovaliov no consigue pegarla a su cara ni con ayuda de un médico. Piensa que todo puede haber sido cosa de brujería y culpa a la señora Aleksandra Grigórievna, que pretende que el mayor se case con su hija. Escribe a Aleksandra una carta culpándole de lo sucedido, pero como ella es inocente no comprende el contenido de ésta y le contesta: “Si ha de entenderse que yo intentaba dejarle a usted con dos palmos de narices, es decir, darle una rotunda negativa, me asombra que diga usted eso, más sabiendo que mi intención es muy otra y que si pide la mano de mi hija ahora mismo estoy dispuesta a acceder al instante” (Gogol (1836) 1991: 480).

En el comienzo de la tercera parte del relato, la nariz aparece en su sitio: “La misma nariz que anduvo por ahí disfrazada de consejero del Estado reapareció, de pronto, como si nada hubiera ocurrido, en el sitio que le correspondía, o sea entre los dos carrillos del mayor Kovaliov” (Gogol (1836) 1991: 482). Seguidamente, Gogol, en calidad de narrador, hace un sumario de los elementos absurdos de este relato:

Ahora, atando cabos, veamos que hay en ello mucho de inverosímil. Dejando aparte la extraña y sobrenatural escapatoria de la nariz y su aparición en distintos puntos convertida en consejero del estado, ¿cómo no cayó Kovaliov en la cuenta de que era imposible anunciar el caso de su nariz a través de la Oficina de Publicidad? [...] ¡Pero es que resulta ridículo, violento, feo! Y por otra parte, ¿cómo fue a parar la nariz al panecillo, y cómo el propio Iván Yakovlevich...? ¡No, no hay modo de entenderlo! ¡No comprendo nada en absoluto! (Gogol (1836) 1991: 484).

Como hemos visto, el entorno en el que se mueven los personajes es real aunque también abundan los elementos absurdos y cómicos, es decir, la cuestión del humorismo está ligada a la del realismo. Además, la creación literaria de Gogol está determinada por la cultura cómica popular del pasado en oposición a la cultura oficial del momento. En su obra, hay una relación entre lo cómico popular y el realismo grotesco, donde Gogol recibe probablemente influencias de otros autores; como indica Bajtin: “Seguramente, las imágenes y el estilo de La Nariz están relacionados con Sterne y con la literatura de sus seguidores; tales imágenes eran corrientes en aquella época” (1988: 51). Se combina, aparentemente, la influencia de otros autores con la influencia directa de lo cómico popular. Es frecuente encontrar esta característica mezcla gogoliana en la representación de trámites burocráticos, en los cotilleos del pueblo, en la transformación de nombres en significaciones ridículas, en las conversaciones de la gente, etc. Son elementos que aparecen en todas partes, en el entorno más inmediato de los personajes pero también en la calle. Cuando Kovaliov se dirige

El Cuento en Red

Revista Electrónica de Estudios sobre la Ficción Breve

a la oficina de publicidad encuentra anuncios en los que “se ofrecían los servicios de un cochero al que no le gustaba el alcohol”. En otro se ofrecía “un coche en buen uso, traído de París en 1814”. En el de más allá se ofrecía “un joven de 19 años para lavar y otras faenas”. Se vendía una “calesa resistente, aunque le faltaba una ballesta; un brioso potro de 17 años...” (Gogol (1836) 1991:469). Cuando Kovaliov vuelve a casa tras intentar encontrar su nariz encuentra a “su criado Iván que, tumbado en un sofá de mugriento cuero, disparaba salivazos al techo con tal puntería que acertaba siempre en el mismo sitio” (Gogol (1836) 1991: 474). Tras recuperar su nariz y ante la dificultad de volver a colocarla en el sitio, acude al médico, y como éste no puede pegarle la nariz le aconseja “que la ponga en un frasco de alcohol, o mejor todavía, añadiendo dos cucharadas de vodka fuerte y vinagre tibio.” Y añade, “Podrá sacar una cantidad respetable. Yo mismo se la compro, si me la pone a un precio módico” (Gogol (1836) 1991:479). Tras la lectura de estos episodios se hace evidente la indudable relación entre las formas de lo cómico popular y el realismo grotesco. La risa en Gogol supone un rechazo a una cultura oficial rusa interesada en plasmar el sentimiento trágico de la vida, al tiempo que supone una oposición al modo satirizado de entender la risa, tal y como él escribía:

No, la risa es mucho más significativa y profunda de lo que se piensa (...) No se trata de la risa generada por una irritación pasajera, por la disposición colérica y enfermiza de un carácter. Tampoco de una risa ligera que sirve a la gente de distracción vana y de entretenimiento, sino de la risa que brota, toda ella, de la naturaleza luminosa del hombre [...] No, son injustos los que dicen que la risa perturba. Perturba lo que es lúgubre; sin embargo, la risa es luminosa. Muchas cosas hubiesen indignado al hombre de haberse representado desnudas; iluminadas por el poder de la risa, aportan la tranquilidad a su alma (Bajtín 1988: 56).

En conclusión, el humor en Gogol está expresado de modo que su finalidad no es una simple satirización y exaltación de los ambientes negativos de la vida en San Petersburgo sino una revelación de unos fenómenos particulares de la vida que proporcionan una idea del todo general. El disparatado absurdo resulta ser el aspecto unificador del mundo exterior, como propone Bajtín (1988:61) “lo grotesco no es en Gogol una simple violación de la norma, sino la negación de todas las normas abstractas, inmóviles, con pretensiones a lo absoluto y lo eterno”.

También se ha hablado de la risa en Kafka, no obstante, aquí voy a defender que en lugar de hablar de humor debería hablarse de ironía. Es irónico que Gregor Samsa se transforme en escarabajo cuando los parásitos del relato, al menos si atendemos a su comportamiento, son las personas que le rodean, su familia. Por otra parte, como indica Izquierdo (1977:119), “*La Metamorfosis* podría traducirse también como la transformación imposible, como la voluntad fracasada de no poder recuperar la forma primera. Pues la familia no le ayuda a ello en absoluto”. Desde otra perspectiva, Max Brod, amigo íntimo de Kafka, habla del humor y la alegría en Kafka: “tal humorismo se hacía particularmente claro cuando era Kafka mismo quien leía sus obras [...] Él mismo reía tanto que no podía continuar leyendo. Bastante asombroso si se piensa en la terrible seriedad del relato (El proceso). Pero sucedía así” (González León 2001:np). En líneas similares, Lovisoló, en su artículo sobre el sinsentido, une la risa al sentido trágico de los personajes de Kafka: “La demostración del sinsentido: un entretenimiento ¡Qué gracioso! ¡Jamás hubo escritor que viviese tan cómicamente un destino trágico! Kafka es el Buster Keaton de la novela. Ya observaba T. Mann: “Quer ser

profundamente original, este Kafka, un cómico de sueño, inquietante, un burlesco, *plein de dessous* y correcto. Quien lee a Kafka sin risas involuntarias lo deforma.” (Lovisolo 1982: 35).

Contrariamente, opino que esa risa sólo puede venir provocada por una lectura irónica de sus relatos. Emerge el absurdo ridículo como consecuencia del infortunio, de la desvalorización de los personajes, de los hechos indignos y de la falsa tolerancia, que provoca que irónicamente sean las personificaciones de estos aspectos las que sobreviven. Es una ironía y una anti utopía que a algunos provoca risa. Ciertamente que hay un humor negro en *La Metamorfosis* que hace que del espectáculo de nuestra propia miseria broten el chiste y la risa, y puede que sea este aspecto el que para algunos críticos sea digno de resaltar, pero otros lectores, entre los que me encuentro, no pueden, por más que quieren, ver ese humor en Kafka del que se ha hablado. A continuación, con un análisis detallado del relato quedará a juicio del lector si verdaderamente hay ironía en Kafka. También voy a tratar de esclarecer la interrelación entre la fantasía y la realidad; entre lo que es y lo que parece ser.

El relato comienza con la imagen de Gregorio Samsa convertido en bicho revolviéndose entre las sábanas de su cama una mañana: “Cuando una mañana se despertó, Gregorio Samsa, después de un sueño agitado, se encontró en su cama transformado en un espantoso insecto” (Kafka (1915)1979:11). Como indica Lovisolo (1982:36), el héroe del sinsentido se transforma en bicho, “Kafka, a fin de escapar al sinsentido y a la podredumbre, lo intentará: Gregorio Samsa se hará coleóptero”.

Gregor es un viajante que vive con sus padres y hermana, gente mediocre y materialista de la clase media de Praga a quienes debe mantener con el sueldo de su trabajo. Mientras intenta bajarse de la cama, su familia le llama, Gregor contesta y se sobresalta al escuchar su propia voz: “... Gregorio se espantó al oír el contraste con la suya propia... Es posible que a través de la madera de la puerta no se notase el cambio que había sufrido la voz de Gregorio” (Kafka (1915)1979: 15). Aparecen después algunas indicaciones de una posible vacilación por parte de Gregor: primero cree estar soñando y después busca una explicación racional ante el cambio de su voz, que podría ser el síntoma de un resfriado. Pero esas vacilaciones, según Todorov (1972: 200), “quedan ahogadas en el movimiento general del relato, en el que lo más sorprendente es precisamente la falta de sorpresa ante este acontecimiento inaudito, como sucede también en *La Nariz de Gogol*”.

El breve intercambio de palabras ha hecho saber a los demás miembros de la familia que Samsa continúa en casa, y al poco rato llega el jefe de personal para indagar la razón de su retraso. Samsa trata de dejar su cama pero todavía piensa en su cuerpo en términos humanos, lo que le provoca dificultades: “empezó por tratar de sacar del lecho la parte inferior de su cuerpo. Pero esta parte, que por lo demás no había visto aún, y de la cual no tenía la menor idea de cómo era, le resultó casi imposible de mover” (Kafka (1915) 1979: 17). Samsa piensa en cómo salir de ahí, se plantea pedir ayuda y finalmente cae de la cama. Al mismo tiempo sabemos que han enviado a su jefe de la empresa para averiguar las causas de la ausencia de Samsa en el trabajo, y la hermana de Samsa llora en la otra habitación: “¿Por qué lloraba así? Quizá porque el hermano no se levantaba y no dejaba entrar al jefe de personal, poniéndose en peligro de perder su empleo. Si eso ocurriese, el jefe volvería a torturar a sus padres con las deudas antiguas” (Kafka (1915)1979: 22). Este fragmento es representativo de la relación de Samsa con su familia: está tan acostumbrado a ser utilizado por su familia que no se le ocurre pensar que Grete pueda estar preocupada por él.

El Cuento en Red

Revista Electrónica de Estudios sobre la Ficción Breve

Samsa consigue abrir la puerta de la habitación y todos contemplan horrorizados al insecto:

Le llegó un ¡Oh! del jefe de personal, que sonó como un bramido del viento, y pudo ver a dicho señor llevarse las manos a la cara y retirarse hacia atrás como empujado maquinalmente por una fuerza desconocida. Su madre miró primero a Gregor con las manos juntas, se adelantó luego dos pasos hacia él y se derrumbó por fin... El padre levantó el puño como amenaza, con expresión agresiva, como si quisiera arrojar a Gregor contra el fondo de la habitación (Kafka (1915) 1979: 28).

Samsa trata de calmar al jefe de la oficina procurando conservar su trabajo pero el jefe retrocede hacia la escalera para huir. Su madre da un brinco y también huye de él. Su padre le empuja a su habitación a patadas.

En la segunda parte del relato la familia decide alimentar a Samsa, piensan que tiene una terrible enfermedad transitoria, y Grete le da un vaso de leche. Samsa tiene mucha hambre pero la leche le repugna, se ha convertido en escarabajo y aunque sus sentimientos son los de un hombre, sus gustos son los del insecto. Su tamaño es mayor que el de un escarabajo corriente (alrededor de un metro de largo), puesto que consigue abrir la puerta con sus mandíbulas, pero es muy frágil en su nuevo cuerpo. Su familia no comprende que Samsa conserva un corazón humano, es sensible, tiene sentido del decoro y del pudor. Le molesta el ruido que Grete hace al limpiar la habitación y le molesta cómo Grete muestra repugnancia ante su presencia.

La familia Samsa se va acostumbrando a la situación, en lugar de preocuparse por Samsa se toman el problema con tranquilidad. La hermana de Samsa es la encargada de alimentarle y le lleva verduras podridas, queso mohoso y huesos. Samsa se abalanza sobre el festín y cuando termina se refugia bajo el sofá. Poco a poco el escarabajo prevalece sobre el hombre. Samsa descubre progresivamente que su familia le ha estado utilizando: su padre no estaba totalmente arruinado, Samsa estuvo cinco años trabajando porque su padre estaba supuestamente enfermo, pero con la nueva situación su hermana y su padre comienzan a trabajar. Samsa va adquiriendo los hábitos de un escarabajo pero conserva su sensibilidad humana, no quiere perjudicar ni incomodar a su familia, por eso arrastra durante largo rato una manta para taparse cuando Grete entre en la habitación: “[...] su aspecto continuaba siendo intolerable a la hermana, que debería apelar a todo su valor para no salir huyendo cuando veía la pequeña parte del cuerpo que sobresalía de debajo del sofá. Y para evitarle el espectáculo, llevó un día sobre su caparazón una manta que colocó sobre éste, de tal forma que le cubriera completamente” (Kafka (1915) 1979: 47).

Grete descubre que Samsa ha aprendido a trepar por las paredes y decide sacar los muebles de la habitación excepto el sofá bajo el que Samsa se esconde. Su madre le ayuda, increíblemente es la primera vez que entra en la habitación de su hijo desde la transformación. Entonces la madre expresa cierto pensamiento humano, cree que Samsa pensará que al retirar los muebles su familia da por imposible su recuperación. Finalmente deciden quitar los muebles y Samsa siente un pánico enorme. Trata de salvar al menos un cuadro, trepa por la pared y lo agarra; entonces su madre lo ve y se desmaya: “ ¡Ay dios mío! Y se dejó caer sobre el sofá, con los brazos abiertos, como si le faltasen las fuerzas” (Kafka (1915) 1979: 54). Su hermana se enfrenta a él, es la primera vez que le dirige la palabra desde la transformación: “¡Cuidado, Gregor! Chilló la hermana amenazándole con el puño y echando fuego por los ojos” (Kafka (1915)1979: 54). Asustado, Samsa sale de su habitación.

Después, el padre regresa a casa y entra en el cuarto de estar. Su padre ha cambiado, ya no es el hombre que solía permanecer horas tumbado en la cama, y que cuando se levantaba necesitaba la ayuda de un bastón. Cuando ve a Samsa empieza a perseguirlo y a lanzarle manzanas, una de ellas le penetra en la espalda y permanece ahí hasta la muerte Samsa.

Continúa la degeneración de la familia Samsa. Despiden a la criada y contratan a una mujer grotesca que se encargará de los trabajos más duros. A esta mujer no le asusta Samsa, sino que le entretiene increparle. También llegan tres huéspedes, unos cretinos presuntuosos obsesionados por el orden, así que todos los trastos molestos van a parar a la habitación de Samsa sin importarle esta vez a su familia si Samsa tiene suficiente espacio. En presencia de estos tres inquilinos se desarrolla el trágico final de Samsa; una noche escuchan a Grete tocar el violín y le piden que toque para ellos, la familia y sus huéspedes se reúnen en el salón, Samsa se siente atraído por la música y se asoma al cuarto. Al principio nadie advierte su presencia, pero al rato uno de los inquilinos descubre al escarabajo. El padre no echa a Samsa e intenta tranquilizar a los huéspedes, pero éstos enfadados se retiran a su habitación. Finalmente descubrimos la personalidad de Grete, que está decidida a librarse de Samsa: “[...] debemos hacer todo lo posible para deshacernos de él. Nadie podrá reprocharnos en lo más mínimo nuestra actitud” (Kafka (1915) 1979: 75). Samsa escucha a Grete y regresa arrastrándose a su habitación. Al llegar al umbral mira por última vez a su madre. En la habitación descubre que no puede moverse y poco a poco van cediendo los dolores. Está muriéndose. Es un escarabajo con sentimientos humanos, y piensa por última vez en su familia con ternura y cariño, “Pensaba en los suyos con ternura y emoción [...] después, a pesar suyo, su cabeza se hundió del todo y su hocico despidió débilmente su último aliento” (Kafka 78).

A propósito de los sentimientos de este particular coleóptero, Nabokov apunta que “el arte de Kafka consiste en acumular por un lado los rasgos de insecto de Gregor, todos los detalles dolorosos de su disfraz de insecto, y por otro, en mantener viva y limpia ante los ojos del lector la naturaleza dulce y delicada de Gregor” (Nabokov 1997b: 388), lo que provoca una curiosa relación entre la fantasía y la realidad del texto.

A la mañana siguiente, la asistenta descubre el cuerpo de Gregor Samsa y toda su familia se siente aliviada. Para muchos lectores, Gregor Samsa es un ser humano bajo un disfraz de insecto, y sus familiares son insectos disfrazados de personas. Con la muerte de Samsa, se dan cuenta de que son libres. Echan a los huéspedes y deciden despedir a la criada. Se cierra el relato con la familia feliz reunida en el salón haciendo planes para el futuro.

La reacción de la familia Samsa es tan extraña al principio como al final, el absurdo y la fantasía son punto de partida y resultado, y el arte de Kafka reside en hacer de tal fantasía un cuento. Dice Broch en una carta: “[...] la espontaneidad de Kafka: me parece que nunca desde los griegos se ha elevado lo inconsciente con tan espontánea inmediatez en la expresión poética, como ocurre siempre en Kafka” (Izquierdo 1979: 117).

Huelga decir que este relato es radicalmente diferente de los cuentos fantásticos tradicionales. En primer lugar, “el acontecimiento extraño no aparece luego de una serie de indicaciones indirectas, sino que está contenido en la primera frase” (Todorov 1972: 202); que es exactamente lo que también sucede en *La Nariz*. En ambos relatos se parte de un acontecimiento extraordinario y fantástico y gradualmente nos vamos acostumbrando a la situación. *La Nariz* se resuelve de modo

El Cuento en Red

Revista Electrónica de Estudios sobre la Ficción Breve

sobrenatural, pero en *La Metamorfosis* “el final de la historia se aleja por completo de lo sobrenatural” (Todorov 1972: 202).

Sin embargo, en ambos relatos hay un movimiento de adaptación de lo sobrenatural a un nuevo estado de aceptación de lo que empieza a ser normal. Los acontecimientos extraños son descritos desde el principio, lo que postula el problema de la literatura fantástica, que “trata lo irracional como si formara parte del juego, su mundo entero obedece a una lógica onírica que ya nada tiene que ver con lo real. Aun cuando una cierta vacilación persista en el lector, ésta no toca nunca al personaje” (Todorov 1972: 204).

Se trata de un tipo de literatura que concilia lo racional con lo irracional y cuyo significado se crea mediante una inversión realidad-ficción; o bien las alteraciones son producto de la imaginación en un medio real, o los acontecimientos forman parte de una realidad absurda que tiene sus propias leyes. Como explica Asensi (1996: 214), “lo exterior lo convierte en interior. Ahora bien, como quiera que lo exterior no pierda su cualidad de exterior, el texto no puede cerrarse simplemente sobre sí mismo, al tiempo que de forma irremediable ha encerrado en el espacio literario lo que, de hecho, no es literario. Es a esto a lo que denominamos cortocircuito”. En ambos autores, en definitiva, se mezcla lo que es y lo que parece ser, el significado queda semi oculto en el fondo del texto, y lo absurdo emerge como figura. Ambos autores invierten realidad y fantasía, pero en Gogol, y no en Kafka, la intención es provocar la sensación de engaño y la risa.

BIBLIOGRAFÍA

- Asensi, M. *Literatura y filosofía*. Madrid: Síntesis, 1996.
- Bajtin, M. *Rabelais y Gogol. (El arte de la palabra y la cultura popular de la risa)*. Revista de Occidente. 1988: 90 (47-62).
- Gogol, N. *Almas muertas, El capote y otros relatos*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1991.
- González León, S. *Max Brod, el albacea literario de Kafka y amigo íntimo, habla sobre el autor checo*. Barcelona: Galeón, 2001.
- Izquierdo, L. *Conocer Kafka y su obra*. Barcelona: Dopesa, 1977.
- Izquierdo, L. *Algunos tientos y diferencias*. Camp de l'Arpa. 1979: 63 (7-9).
- Kafka, F. *La Metamorfosis*. Buenos Aires: Matheu, 1979.
- Lovisoló, J. *Kafka, fenomenólogo del sinsentido*. Quimera. 1982: 21-22 (31-41).
- Nabokov, V. *Curso de literatura rusa*. Barcelona: Ediciones B, 1997a.
- Nabokov, V. *Curso de literatura europea*. Barcelona: Ediciones B, 1997b.
- San Vicente, R. Prólogo de *Almas muertas, El capote y otros relatos*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1991.
- Todorov, T. *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972.

El Cuento en Red

Revista Electrónica de Estudios sobre la Ficción Breve

DEL ARTE DE LO MINÚSCULO: EL MICRORRELATO

Ginés S. Cutillas

Barcelona, España

gines.cutillas@gmail.com

Casi una definición.

El microrrelato es un género narrativo breve que cuenta una historia (principio este irrenunciable) en la que impera la concisión, la elipsis, el dinamismo y la sugerencia (dado que no puede valerse de la continuidad), así como la extrema precisión del lenguaje, que suele estar al servicio de una trama paradójica y sorprendente.

Fernando Valls (*Soplando vidrio*, Páginas de Espuma, 2008).

Un poco de historia

El mismo perro con distintos collares: algunos se refieren al género con el término de microcuento, otros con el de minicuento o minificción, incluso algunos lo llaman cuento brevísimo o hiperbreve, pero sobre todos ellos se alza el término de microrrelato, que no es más que, a muy grandes rasgos, el arte de contar algo con la máxima brevedad posible. No es de extrañar pues que el microrrelato más famoso —el del dinosaurio de Augusto Monterroso— esté formado tan sólo por siete palabras. Como sentenció Baltasar Gracián: Lo bueno, si breve, dos veces bueno, y aun lo malo, si breve, no tan malo.

El nacimiento del microrrelato se sitúa entre el Romanticismo y el Modernismo, siendo *Azul* (1888) de Ruben Dario el que se considera el primer libro del género, quizá como una evolución lógica de los *Petits poèmes en prose* o *Le Spleen de Paris* (1862) del simbolista francés Baudelaire. En España los libros germinales fueron *Los niños tontos* (1956) de Ana María Matute y *Crímenes ejemplares* (1957) de Max Aub, aunque ya existen textos anteriores que podrían ampararse bajo esta denominación al principio del siglo XX de la mano de Lorca o de Juan Ramón Jiménez.

Se comienza a experimentar con los textos cortos en Latinoamérica a partir de los setenta de la mano de Cortázar, Borges, Arreola, García Márquez, Denevi y del propio Monterroso. Lo que comienza como un ejercicio de virtuosismo de las palabras, una pirueta o agudeza literaria que divierte y que de forma velada unas veces y evidente otras, muestra una claridad de mente del autor para sintetizar ideas en pocas palabras, se proclama como un género nuevo con las primeras antologías. Y como ocurre con todas las disciplinas que fueron vanguardia en su día, se ha pasado de la práctica y la experimentación a su teoría y estudio.

La semilla

La idea es la base para cualquier disciplina artística y en esta en concreto lo es todo. Grandes óperas se han compuesto con temas tan trillados como la venganza, los celos o el poder. Argumentos un tanto ajados que restan frescura y que nos adelantan muchas veces el final. Si vamos a contar algo

que ha sido relatado hasta el hartazgo, mejor no lo hagamos, a no ser que consigamos aportar algo nuevo al asunto, ya sea en el contenido o en el enfoque.

La semilla del microrrelato ha de ser un destello, espontáneo y fresco, que nunca se haya oído nada parecido. Si es así, y aplicamos bien unas sencillas reglas, seguro que acabamos con un buen texto entre las manos.

Podemos afirmar, en una clasificación muy global, que hay dos tipos de microrrelatos. El que se autoexplica y encierra entre sus palabras un mundo redondo y perfecto, alejado de las dobles interpretaciones que quieren realzar una idea o reivindicar un hecho sin ningún tipo de duda, y el que acepta mil interpretaciones distintas y permite que se escriban sobre él más paráfrasis y disertaciones que el propio número de palabras del que se compone. Se nos plantea entonces una pregunta de difícil respuesta: si para explicar un microrrelato se necesitan más palabras de las que lo forman, ¿hemos conseguido entonces un buen texto?

El alma de la bestia

El microrrelato nace de la urgencia de contar algo trascendental en pocas líneas, algo que no deje indiferente, que consterne hasta tal punto al lector que lo repita una y otra vez en su cabeza a lo largo de los días siguientes de haberlo leído, que le quite el sueño y que en mitad de la noche se pregunte qué queríamos decir con esa palabra precisamente y no con otra.

Este nuevo género bebe de todos los demás en su justa medida: así disfrutará del ritmo fluido de la poesía, del sutil humor de la greguería, de la rotundidad del aforismo, de la distancia ajustada y de la esfericidad de los buenos relatos, y por supuesto, de los grandes temas universales de la novela.

En el arte del microrrelato cada palabra es seleccionada con exquisitez, desempolvada con cariño y colocada con pinzas junto a sus compañeras que enseguida la aceptarán o la repudiarán con todas sus fuerzas. Si una palabra no funciona, se encenderán todas las alarmas en el país que forma cada pequeño texto y todas las demás, hacinadas dentro de sus fronteras, no dudarán ni un solo momento en acompañarla hasta el linde de sus territorios y allí, canjearla —como si de un intercambio de presos se tratara— por una más afín al espíritu buscado.

El microrrelato busca sorprender desde el primer momento. No hay tiempo para desarrollar ideas o introducir personajes, por lo tanto la primera frase es básica y formará la base donde se armarán el resto de frases. Esas primeras palabras han de captar la atención del lector para que quede atrapado. Las frases siguientes deberán llevarle cómodamente hasta el final, sin sobresaltos, sin giros bruscos que hagan que se pierda. En pocas palabras, lo que buscamos es hacerle bajar la guardia para sentenciar en el final con la fuerza de un martillo sobre su cabeza y cerrar la historia de una forma tan incuestionable que el lector sepa en ese preciso instante —justo cuando llega al punto final— si le ha gustado o no. Un microrrelato es como una atracción de feria: sólo te puede sorprender la primera vez que subes a ella. Es por eso que no puede haber ninguna palabra que chirríe, ninguna que rompa el ritmo de la tan importante primera lectura. Si el texto ha gustado, seguro que habrá una relectura más detenida que servirá para descubrir los recovecos y matices de las palabras elegidas que han contribuido a preparar la mente del incauto lector hacia ese final. Sólo entonces, el lector volverá al título para reinterpretarlo, ahora sí, como se merece.

El Cuento en Red

Revista Electrónica de Estudios sobre la Ficción Breve

El microrrelato nace con la idea de ser leído de un tirón, como un chupito de whisky se rellena con la intención de ser bebido de un trago. Al poco sientes la quemazón en la garganta primero y más tarde en el estómago, y esa misma sensación es la que debería quedar en la memoria del lector cada vez que se enfrente a él.

El nombre de la criatura

Otro tema a tener en cuenta es el título del microrrelato. Ha de ser escogido con mucha calma. Si de utilizar el mínimo número de palabras se trata, no podemos permitirnos redundancia o repetición de la información. Por tanto, el título debe ser complementario al cuerpo del texto, formar parte de la historia y ayudar a comprender o a cerrar cada pequeño mundo que abramos. Títulos tan planos o descriptivos como *El pozo y el péndulo* de Poe o *La dama del perrito* de Chéjov no tendrían cabida aquí.

Existen pequeños trucos, como utilizar otros idiomas para situar el espacio/tiempo del microrrelato. De esta manera, un título en latín nos transportaría de inmediato a la antigua Roma, a la época medieval, al mundo eclesiástico o a un entorno culto —como el *Veritas odium parit* de Denevi— y un título en inglés nos llevaría claramente al mundo anglosajón y quizá a un tiempo determinado. Utilizando *Make love, not war* por ejemplo, nos situaríamos en el mundo hippie de los 60 y en su revolución sexual; el título *Go West!* de Borges nos lleva indefectiblemente al tiempo de los colonos del oeste americano.

El Cuento en Red

Revista Electrónica de Estudios sobre la Ficción Breve

DECÁLOGO DEL PERFECTO MICRORRELATISTA

I – Antes de escribir nada, lee todo.

No se puede escribir nada de calidad sin haber leído a los grandes. Busca las obras de los maestros en la materia –Borges, Cortázar, Monterroso, Aub, Denevi, Gómez de la Serna...—, apréndetelas de memoria y olvídalas. Sólo entonces —cuando hayas dejado de imitarles— escribirás algo auténtico.

II – No escribas nada que no aporte nada nuevo.

Esta rotunda afirmación se podría extender al resto de las artes, pero en esta en concreto es una verdad absoluta. Busca una idea innovadora y explótala hasta el final.

III – Elige con sumo cuidado cada una de las palabras.

En esta disciplina el matiz de cada vocablo es fundamental. No es lo mismo ‘*atrapar*’ que ‘*apresar*’ o ‘*coger*’. La primera es detener a quien huye o engañar a alguien para que caiga en una trampa, la segunda tiene connotación animal —hacer presa con colmillos o garra— o naval —apoderarse de una nave— y la tercera es la forma general e insulsa que engloba a las dos primeras.

Evita adjetivar. Antepón siempre un sustantivo débil a un adjetivo fuerte. Si existe un adjetivo para describirlo, seguro que un sustantivo se acerca más a la idea que queremos transmitir.

IV – Concentra tu máximo esfuerzo en la primera frase.

Es la que atrapa al lector. No es lo mismo empezar con ‘*Me enamoré de un pez*’ que con ‘*Era una calurosa tarde de abril*’.

V – Haz que el título forme parte de la historia.

En tan poco recorrido no puedes desperdiciar ningún recurso. Las palabras del título deben aportar información, aclarar la historia o situar de forma inequívoca la acción. Además, igual que la primera frase, ha de ser original y que te empuje a leerlo.

VI – Una imagen vale más que mil palabras.

Este tópico adquiere vital importancia en el microrrelato. Si consigues expresar con una mirada desgarrada de la chica hacia el chico —o al revés— que vivió una apasionada historia de amor en otra época, has conseguido ahorrarte la explicación que te llevaría sin duda más espacio.

VII – La elipsis es la reina.

En la literatura en general y en el microrrelato en particular la figura de la elipsis es fundamental. Nunca menosprecies al lector. Juega con sus conocimientos, aprovéchalos y evita exponer

El Cuento en Red

Revista Electrónica de Estudios sobre la Ficción Breve

información que ya sepa. Todo el mundo sabe que el fruto prohibido fue una manzana, ¿para qué nombrarla entonces?

VIII – Parte de situaciones y personajes conocidos.

Utiliza personajes y nombres de la cultura universal. Si nombras a Adán y Eva transportarás al lector al principio de los tiempos. Si nombras *Auschwitz* lo llevarás inmediatamente a la II Guerra Mundial y al Holocausto.

IX – Aplica sin complejos toda la literatura anterior.

La literatura se nutre de literatura. Si nombras a un escarabajo llevarás al lector a pensar de forma inevitable en Kafka y esperará el desenlace en el plano oculto de las cosas; si nombras a Caperucita, todo el mundo estará esperando a que el lobo salte desde detrás de algún arbusto y quizá una moraleja final; y si apoyas una pipa en el microrrelato, Sherlock Holmes estará llamando a tu puerta con un nuevo misterio por resolver.

X – Golpea sin piedad en el punto final.

La materialización de la idea llega con la última palabra. Ahí es cuando todo el microrrelato toma forma, cuando todo se explica y adquiere sentido. El punto álgido no puede estar al principio pues perderíamos la atención del lector, ni tampoco en medio porque defraudaríamos sus expectativas. Es justo en el punto final cuando el lector espera —sin saberlo y ahí es donde reside nuestra mayor ventaja— ser noqueado.

MICROFICCIÓN: 20 CERTEZAS PROVISORIAS

Edgardo Ariel Epherra

Bahía Blanca, Argentina

tallerelaleph@yahoo.com.ar

- 1- Cuando un microcuento está vivo el lector no respira.
- 2- El cuento brevísimo restituye a la existencia su estirpe paradójal y transforma sinónimos en antónimos: es la consagración de la síntesis y la abolición del resumen.
- 3- Buscar el oro de la creatividad en el barro de internet supone una riesgosa exploración. Dicen que Google es el borrador de un minicuento de Dios: si caes en la tentación del plagio te condenarás a la mediocridad eterna.
- 4- El ahorro de palabras es la base de la fortuna del lector, si el autor invirtió bien los silencios. Aquí cada texto es música: vive de las pausas.
- 5- Corrige *largamente* tu microcuento, en lo posible antes de escribirlo. Verás que el final precede a la primera frase, y a veces ésta es aquél.
- 6- Angustia del microficcionalista: quiere meter la eternidad en un frasquito, pero *no le cierra*.
- 7- La poda indiscriminada no garantiza microficciones, y hasta pervierte el significado de otros textos. Ejemplo: “EL PERFECTO MICROCUENTISTA” *con un par de hachazos se convierte en* “EL ERECTO MIRÓN”, que no es lo mismo casi nunca.
- 8- Comenzarás a dominar el oficio cuando termines un microcuento, compruebes que *lo has dicho todo* y entiendas que eso es un fracaso.
- 9- La *dimensión* de un cuento brevísimo se calcula por sus entrelíneas.
- 10- Dependes de cada lector para completar el sentido de tu texto, y de la historia del mundo para imitar pulsiones. Sin embargo nunca estarás tan solo ni tendrás menos espacio para escribir.
- 11- Cierta día alumbras un texto y sientes que la vida de tu obra y la obra de tu vida se llevan bien; a una semana de distancia te espera el desengaño. Sé agradecido.
- 12- Según el poeta Vicente Huidobro, *si un adjetivo no salva a un sustantivo, lo mata*. En microficción debe secuestrarlo para obtener un jugoso rescate.
- 13- Habitamos una vecindad poblada de aforismos, sentencias, chistes, moralejas, microensayos, haikus, alegorías, refranes populares, proverbios cultos, versos de ocasión y un amplio mestizaje de todos ellos. Cada microcuentista elige de qué vecino se distancia, con cuál comparte alimentos y a quién mete en su intimidad con el fin de ensanchar el barrio.
- 14- Para cautivar al lector alcanza con tres líneas, para aburrirlo bastan dos y para confundirlo sobra con una. Toma estas posibilidades como categorías y clasifica a todos los microcuentos, desde la mariposa de Chuang Tzu pasando por el dinosaurio de Monterroso, hasta el animal que te sueñes mañana.
- 15- Hay que leer profundo y contar de soslayo la historia del prójimo para que se reescriba en los otros. La existencia, como toda ficción breve, es intertextual.

El Cuento en Red

Revista Electrónica de Estudios sobre la Ficción Breve

16- No explique, muestre; no muestre, sugiera; no sugiera, oculte; no oculte, siembre. Y sobre todo: evite conductas negativas.

17- Si has conseguido *lucirte* con un microcuento es que te quedó fuera de cuadro. Adentro deben estar la trama, el protagonista, el narrador; afuera el resto, y más lejos tú.

18- Todo texto resiste su destino de originalidad. Cada vez que termines de escribir una microficción ella te aguardará oculta en el principio de la siguiente, para que la repitas.

19- Todavía no fue dicha la última palabra para definir al género, ni están escritas las del final de cada obra, que emite el lector. *La elocuencia* del microcuento se mide por las palabras que no tiene.

20- Sin vueltas: La imaginación y la memoria del mundo se pronuncian en un destello que atraviesa a un hombre que lo sintetiza en una ocurrencia que narra en tres renglones que pronuncian en un destello la imaginación y la memoria del mundo.

Divide estas opiniones en dos decálogos. En uno deposita las que halagan tu intuición, confirman tus hábitos y estimulan tus impulsos. En el otro deposita tu confianza.

Edgardo Ariel Epherra, “Microficción: 20 certezas provisionarias”, en *La impura verdad*, Ediciones Macedonia, Buenos Aires, 2012.

El Cuento en Red

Revista Electrónica de Estudios sobre la Ficción Breve



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD XOCHIMILCO