

Microcuento, poesía e historia literaria*

Microstory, Poetry and Literary History

Miguel Gomes

The University of Connecticut-Storrs
miguel.gomes@uconn.edu

Recibido: 26-10-12
Aceptado: 26-11-12

Resumen

Este ensayo rechaza el uso del término “posmoderno” para un cuerpo considerable de ficciones hispanoamericanas recientes, usualmente conocidas como *microcuentos*. Se sostiene que tanto desde el punto de vista temático como desde el estilístico muchos *microcuentistas* eluden la “mengua del afecto”, un rasgo esencial de la producción cultural posmoderna, según Fredric Jameson, quien la define como una reducción de la emoción o el sentimiento evocado en la obra de arte debido a la influencia de las tecnologías de reproducción y la publicidad. Se discute con detenimiento microrrelatos de Ana María Shua, Pía Barros, Andrés Neuman, Guillermo Cabrera Infante y Mario Morenza, entre otros autores.

Palabras clave:

Literatura hispanoamericana, microcuento, posmodernidad.

Abstract

This essay rejects application of the term “postmodern” to an important body of recent Spanish American fiction, usually known as *microstories*, i.e. flash fiction, sudden fiction or short short stories. It argues that, thematically and stylistically, many *microstory tellers* avoid “the waning of affect,” an essential trait of postmodern cultural production according to Fredric Jameson, who defines it as a reduction in the emotion or feeling evoked by the work of art due to the influence of reproductive and advertising technologies. Texts by Ana María Shua, Pía Barros, Andrés Neuman, Guillermo Cabrera Infante and Mario Morenza, among other authors, are discussed in detail.

Keywords:

Spanish American literature, flash fiction, postmodernity.

* Conferencia leída en la 13ª Feria Internacional del Libro de la Universidad de Carabobo, Venezuela, el 26 de octubre de 2012.

Los géneros nacen, crecen y mueren, luego de haber, en algunos casos, engendrado otros géneros. Quienes vivimos durante la segunda mitad del siglo XX tuvimos la oportunidad de ver no cómo nacía el microcuento, pero sí cómo maduraba para ganar un lugar privilegiado en la sociedad literaria hispanoamericana, la brasileña y la estadounidense. Que ese afianzamiento se haya producido por la misma época en que se divulgaban y establecían las discusiones en torno a la “posmodernidad” ha dado pie en más de una ocasión a que se tome este género como paradigmático de una nueva era. Tiendo a creer, sin embargo, que la micronarrativa de los últimos años ofrece indicios de que en el mundo hispánico varios hábitos de la llamada “posmodernidad” han sido superados o, en realidad, nunca arraigaron, confirmando las sospechas que en numerosos ensayos o entrevistas expresó, entre otros –y mejor que nadie–, Octavio Paz: “Desde 1850 [la modernidad] ha sido nuestra diosa y nuestro demonio. En los últimos años se ha pretendido exorcizarla y se habla mucho de ‘postmodernidad’. ¿Pero qué es la postmodernidad sino una modernidad aún más moderna?” (1990, p. 14). Y lo moderno, tén-gase en cuenta, está condenado a fracasar para no traicionarse a sí mismo, si aceptamos la sentencia de Baudelaire en *Le Peintre de la vie moderne* (2010 [1863]) sobre las aporías que hacen posible la noción: *La modernité, c’est le fugitif, le transitoire, le contingent, la moitié de l’art, dont l’autre moitié est l’éternel et l’immuable* (IV). Aquí me gustaría abordar la obra de algunos minicuentistas representativos en los que se pone de manifiesto la transitoriedad plenamente moderna de lo posmoderno, al menos si pretende vinculárselo al género que aquí nos reúne.

En un libro ya clásico acerca de las manifestaciones culturales del capitalismo tardío, Fredric Jameson postulaba que la “mengua del afecto” (*waning of affect*) era uno de los elementos más visibles de diversos lenguajes artísticos, imprescindible en sus negociaciones con una cosmovisión posmoderna donde el robusto “yo” burgués previo entraba en crisis y era reemplazado por subjetividades menos ancladas en un lugar de enunciación específico, capaces de disolverse en el universo de la producción masificada, los simulacros y las imágenes sin aura (1991, pp. 8-15). Jameson reflexionaba con preferencia sobre las artes plásticas y sustentó sus tesis contrastando *El grito* de Munch y los cuadros donde Van Gogh pintó zapatos viejos con la serie de *Diamond Dust Shoes* de Andy Warhol. Mientras que la obra de Van Gogh ilustra las huellas que lo humano deja en los objetos, que retienen el aura de quien los usa, incluso sus marcadores sociales, y mientras que la de Munch hacía patente

cómo la representación se alteraba gracias al choque de la emoción y el entorno, Warhol, encarnando prácticas frecuentes de la posmodernidad, insinuaba que toda afectividad se había desvanecido, ocupado su lugar por objetos de consumo serializados que se volvían fines en sí mismos más allá del sujeto que los adquiere y acumula. Aunque Jameson no lo pusiera en esos términos, se trataba en el caso de Warhol de un petrificado éxtasis de la reificación propia de sociedades capitalistas.

Algunos críticos han intentado matizar tales posturas esbozando alternativas ingeniosas, como ocurre con Brian Massumi, que ve mengua de “creencias” pero no de “afectos” y una falta, más bien, de vocabulario teórico-cultural para ocuparse de estos (2002, p. 27). Lo cierto es que tanto para Jameson como para Massumi la relación de estética y afecto durante las últimas décadas del siglo XX y los albores del XXI era o es agónica: la cultura posmoderna lejos está de la inmediatez emocional.

Si echamos un vistazo a la labor de narradores mayores y menores de los últimos cuarenta años advertiremos que, por el contrario, dicha inmediatez se hace una y otra vez palpable, siendo incluso decisiva en sus proyectos de creación. En la micronarrativa hispanoamericana tal presencia me resulta insoslayable y, para demostrarlo, me detendré en algunos nombres y textos representativos de distintas generaciones y tradiciones nacionales.

La clave de esa fidelidad a lo subjetivo, me parece, se halla en la afinidad con la poesía (en particular aunque no exclusivamente con la lírica) que caracteriza a una porción considerable de la producción minicuentística y permite aseverar que estamos ante géneros consanguíneos. Los mejores micronarradores suelen sobreponerse a los riesgos más pronunciados de su especie –el chiste banal y el ingenio efectista– con una tesitura humana que de inmediato arraiga la escritura en las negociaciones que mediante el texto el “yo” del lector entabla con la experiencia ajena. La depuración del micronarrador apto aspira a ese poder de comunión como solo sabe hacerlo con igual efectividad la poesía, en la que oímos la voz de seres humanos entre los cuales han desaparecido las barreras, como bien sugería Theodor Adorno (1992, p. 54).

El primer caso revelador en el que me detendré es el de Raúl Brasca porque se trata de un extraordinario minicuentista que ha sido a la vez antólogo del género, sin abstenerse tampoco de organizar eventos literarios y congresos en torno a él. La pericia de Brasca como cultivador de la miniatura narrativa queda patente en uno de sus libros más recientes, *Todo tiempo futuro fue peor* (2004), que acepta el desafío de contrarrestar la ideología

que el arte de los últimos decenios ha ido perfilando e imponiendo según teóricos como Jameson. Ante los menguantes sentimientos posmodernos la prosa de Brasca escenifica la alternativa de un reencuentro optimista con la emoción, sin que el escritor sucumba por ello a la ingenuidad o a la heroización romántica de los personajes. Es lo que acontece en minicuentos como "Llave", donde el círculo familiar diseña un espacio de exploraciones y descubrimientos. El Otro contribuye a cristalizar un "yo" exento de narcisismo, pues jamás ignora la realidad del prójimo:

Fue triste cuando mi padre, sin que ya se lo pidiera, me dio la llave de la casa. Yo era casi un adulto y él me la dio como quien pide permiso para envejecer. (p. 97)

Esa disciplina del alma no tiene que negar los hábitos de la paradoja característicos de muchos micro-narradores en la tradición de Kafka:

CULPA

Se privaba prolongadamente de los placeres solitarios porque creía que producían un ruido que, aunque apenas audible en su habitación, era atronador en los otros ambientes de la casa. Pero más que el privarse lo atormentaba que, cuando se los permitía, su familia fingiera no haber oído nada, gesto compasivo de odiosa dignidad dirigido sin duda a humillarlo y a amargarle la vida. (p. 26)

O puede indicarle un camino para visitar procesos mucho más profundos, los de la psique colectiva, como podrá apreciarse en "Una perla", con su contraste de la anécdota superficial –no adjetivo en vano– y la que convoca a toda nuestra especie:

–Describe la perla por la que arriesgarías tu vida allá en lo hondo –le pedí al joven buceador de pulmones de acero.

–No sé cómo es esa perla –me dijo–, pero puedo describirte la muchacha a quien se la regalaría. (p. 47)

De ninguna manera es Brasca el único narrador en quien podrá pensarse a la hora de evaluar un regreso o una preservación del afecto como estandarte. Ana María Shua, escritora de su misma generación, ha ofrecido ejemplos memorables que, para no ir muy lejos, consiguieren rozarse con lo melodramático sin confinarse en sus

terrenos, los cuales modulan hacia la tensión de la poesía epigramática, como sucede en "Otra vez discutiendo", de *Casa de geishas* (1992):

Otra vez discutiendo con mi madre y ella es la que tiene razón. Mis palabras son hirientes, violentas, y ella es la que tiene razón. Me retuerzo de angustia mientras grito cada vez más ferozmente y ella es la que tiene razón. Me despierto pero no sirve de mucho: ella igual sigue siendo mi madre, todo el tiempo. (p. 153)

Y ello pasa también en "Bebé voraz", del mismo libro, donde el análisis del afecto logra irónicamente descubrir los puentes que se tienden entre los distintos papeles que la sociedad concede a las mujeres:

De vez en cuando, casi involuntariamente, el bebé muerde el pezón. Después sigue mamando. La madre lanza un breve grito pero inmediatamente recupera su placidez. Aunque progresivamente pálida, debilitada, mamá extraña durante el día a ese bebé gordo y rosado que solo llega de noche, que se va gateando por el jardín poco antes del amanecer. (p. 115)

Más joven que Brasca y Shua, Andrés Neuman ha ofrecido ya ilustraciones brillantes, en volúmenes como *Hacerse el muerto* (2011), de ese compromiso con un horizonte temático para nada desligado de la educación sentimental:

SINOPSIS DEL HOGAR

Amo a mi hermana.

Mi hermana ama a mi padre.

Mi madre amó a mi padre.

Mi padre no ama a nadie. (p. 60)

La apariencia gráfica de este texto de Neuman justifica llevar la discusión a un terreno adyacente. He asociado minicuento y poesía por su común capacidad de evocar un universo constelado de afectos, según la creencia de Adorno, pero debo aclarar que si esto se logra es, ante todo, por ciertos fundamentos lingüísticos y formales. De hecho, en varias de las citas ciertas tácticas sugieren una perseverancia hipnótica, "minimalista". Me parece necesario recurrir a ese término porque, sobre todo en contextos latinoamericanos, se ha usado laxamente como sinónimo de brevedad, costumbre que anula varias de sus acepciones. "Minimalista" confeso es

el Guillermo Cabrera Infante de *Delito por bailar el chachachá* (1995) sin necesidad de acudir al minicuento. Como los relatos extensos de *Delito*, las miniaturas narrativas pueden afiliarse al minimalismo si se lo entiende como se hace en la música, donde también se lo conoce como “nueva simplicidad” o “repetitivismo”. Michael Nyman, junto con Steve Reich uno de los líderes y teóricos, lo conceptuaba como la “extensión” de “ideas musicales unitarias” mediante la “repetición deliberada” de elementos compositivos (1993, p. 211). Se ha subrayado, además, la autorreferencialidad estructural de la obra musical o plástica (Grabócz, 1983, p. 3). Precisamente los impulsos de repetición y circularidad son los que hacen a muchos microcuentos piezas minimalistas, capaces de recordar el epigrama o los experimentos de la poesía concreta.

El título como instrumento tensor y consecuente matriz de significación resulta característico, por ejemplo, de buena parte de las obras que debemos a Antonio López Ortega, sobre todo en la etapa recogida en su libro *Lunar* (1997). La reiteración del título al final subordina la totalidad de texto a un imperativo climático:

MADAMAS

Fuimos a El Callao y no vimos nada. Solo gente agitada, borracha, semidesnuda, celebrando el Carnaval.

Nos habían hablado de un fulgor que ya no existe, de un colorido, de una tradición enterrada de la que ni el aire preserva una huella. En las arterias centrales, las tiendas del oro estaban encerradas con barrotes.

La gente se concentraba toda en largas y sudorosas comparsas que avanzaban por algunas calles presididas por un dispositivo de altavoces rodante. Eran serpientes humanas que evolucionaban ciegas bajo una música sórdida, altisonante, repetitiva.

Nos refugiamos en la Plaza Bolívar: una explanada de concreto, un ensayo cívico, polvoriento y embasurado, por donde habían pasado las hordas unos minutos antes.

De golpe, un destello de sol nos las mostraba sentadas en un banco de la plaza: aisladas, meticulosas, ya mayores, tres elegantes madamas se entendían en patois bajo el tinte negro y sonriente de sus rostros. (p. 60)

El ciclo establecido por la mutua referencialidad de título y clímax se hará francamente protagónico en otras composiciones de *Lunar*. El resultado es la notable infusión de suspensión lírica, no tanto producto del aire

enigmático del decir o el énfasis puesto en el instante como de las redundancias lingüísticas que ayudan a cerrar el relato, igual que las redundancias en el poema (la iteración de moldes versiculares o estróficos, rima y ritmo) cierran el enunciado y lo dotan de autonomía frente al habla cotidiana. Pero más allá de dar independencia a la forma, ese cierre tiene la función de hacerla un espacio privilegiado para el encuentro con los sentimientos, que en el caso de “Madamas” se vincula a la inminencia de una revelación del inconsciente, sublime y más profunda que la curiosidad etnológica o turística.

A lo anterior, el microcuento agrega muchas técnicas usuales en la poesía. Recuérdese que el “Decálogo del perfecto cuentista” de Quiroga definía al cuento como “una novela depurada de rípios” (1981, p. 308), fórmula que condensaba el tipo de ideales a los que me refiero, y que podemos ver radicalizados en la miniaturización del género en el siglo XX, dando pie a que concibamos el *micro*, a su vez, como un cuento “depurado de rípios”. Obsérvese el vocabulario de Quiroga: la palabra “ripió” se origina en la crítica de la poesía. Esa ambición en el minirrelato se vuelve incluso más urgente, sumándose a la “intensidad” y la “unidad” que en “Review of *Twice Told Tales*” de Edgar Allan Poe ya hermanaban al cuento y al poema contra los modos de operación del novelista (May, 1976, pp. 45-51). Cortázar (1997), años después, aún hará hincapié en ello en ensayos como “Algunos aspectos del cuento” [1963] y “Del cuento breve y sus alrededores” [1969] donde leemos sugerencias como “no hay diferencia genética entre [los] cuentos y la poesía como la entendemos a partir de Baudelaire” (p. 405) o “[l]a génesis del cuento y del poema es la misma, nace de un repentino extrañamiento, de un *desplazarse* que altera el régimen «normal» de la conciencia” (p. 405). El prestigio de Cortázar puede darnos idea de hasta qué punto el credo anterior ha podido multiplicarse y de hasta qué punto se hiperboliza en un tipo de relato practicado por él también: el que tanto milita en el silencio que casi se abstiene de contar.

¿Cómo se produce dicha abstención? Tal como en la lírica: agudizando nuestra atención al lenguaje, explotando sus posibilidades semánticas, fónicas o gráficas al máximo, llegando aun –en los casos de los auténticos maestros– a textos que se resisten a ser traducidos, a abandonar su forma original. Debemos recordar que poetas y pensadores como Friedrich Schlegel y Robert Frost han definido lo poético justamente como aquello que se pierde en la traducción.

En unos casos, un tropo habitual, un cliché o un modismo se violentan o desfosilizan mediante la drama-

tización o el aprovechamiento de sus potencialidades narrativas, como observamos en estos ejemplos:

JAIME VALDIVIESO, "LENGUA DE VÍBORA"
No tuvo que apretar el gatillo: bastó que lo forzaran a morderse la lengua. (En Epple, 1989, p. 27)

MARIO MORENZA, "31/12 DEDOS EN EL TIEMPO"
No es sorpresa que diga que tengo diez dedos. Pero a falta de una margarita empecé por el meñique de la mano izquierda: me quiere, no me quiere, me quiere, no me quiere. Ahora tengo solo un meñique y muchas esperanzas. (En Rojo, 2009, p.431)

El trabajo de desautomatizar el lenguaje y el pensamiento mediante esa transgresora atención al lugar común adopta igualmente la forma de meditación directa sobre el vocabulario y llega al extremo de tematizarlo como ocurre en el siguiente texto de Pía Barros, titulado "Golpe":

–Mamá –dijo el niño–, ¿qué es un golpe?
–Algo que duele muchísimo y deja amoratado el lugar donde te dio.
El niño fue hasta la puerta de la casa. Todo el país que le cupo en la mirada tenía un tinte violáceo. (En Epple, p. 76)

En otros casos, lo contemplado es la bifurcación irresuelta del sentido de las palabras o las frases, que fuerza al lector a asomarse al vacío de lo indecible, sea o no sublime:

JUAN JOSÉ ARREOLA, "CUENTO DE HORROR":
La mujer que amé se ha convertido en fantasma. Yo soy el lugar de las apariciones. (1980, p.145)

ADOLFO BIOY CASARES, "GRAN FINAL"
El viejo literato dijo a la muchacha que en el momento de morir él quería tener un último recuerdo de lujuria. (1959, p.11)

Y en otros casos más la disciplina del lenguaje traba el ritmo y la espacialidad con el sentido anecdótico de tal manera que es inevitable anunciar la índole poética del texto, como lo sugiere el título que da Guillermo Cabrera Infante a uno de sus ejercicios de narrativa concretista que figuran en *Exorcismos de esti(l)lo* (1976):

CANCIÓN CUBANA

¡Ay José, así no se puede hacer!
¡Ay José, así no se puede!
¡Ay José, así no sé!
¡Ay José, así no!
¡Ay José, así!
¡Ay José!
¡Ay! (p. 61)

Desde el punto de vista constructivo, no son los anteriores los únicos tipos de cuentos miniatura, porque podríamos considerar, desde luego, un grupo muy abundante que sigue los procedimientos de las aporías –pienso en innumerables ejemplos de Borges, Bioy, Anderson Imbert, incluso "El hombre invisible" de Gabriel Giménez Emán: "Aquel hombre era invisible, pero nadie se percató de ello" (en Rojo, 2009, p. 170)–. Aun así, el tenor poético se corrobora, dado que las aporías constituyen aboliciones del desdén filosófico por el lenguaje literario y demuestran, como diría José Martí, que "la lengua es jinete del pensamiento, y no su caballo" (2002, p. 49). Martí prologaba con el escrito al que me refiero ni más ni menos que un poema de Pérez Bonalde. La lengua que gobierna al buen microcuento lo ata a una matriz, ante todo, poética, no importa que tengamos la impresión de que el texto sea un problema para el entendimiento o un desafío a la lógica. No debe extrañarnos en algunos autores, por eso, la aparición de sus minirrelatos junto con poemas en los confines de libros concebidos como amalgamas: desde Ramos Sucre y Borges la práctica es frecuente, si no canónica, en Hispanoamérica.

La emoción poética, la "intensidad", de tantos teóricos de la lírica, en cierta medida les permite a los micronarradores más avezados naturalizar el apego de su escritura a tonalidades afectivas que Fredric Jameson llamaría *modernas*. En ellas el interés en la elaboración, siquiera a retazos, de un tejido psicológico, a la larga compone, gracias a la acumulación de lo afín en el formato de la colección, un discurso de la vivencia, capaz de trazar itinerarios que van del amor al desamor; de la niñez y la juventud a la vejez y la cercanía de la muerte. Lo que libros como *Casa de geishas*, *Todo tiempo futuro fue peor*, *Hacerse el muerto* o *Lunar* traman es una biografía transpersonal, no la del individuo aislado. El silencio que asedia a la narración brevísima encuentra aquí un nuevo aliciente: autorizarnos a reconocernos en fragmentos de vida reducidos al dato esencial, casi deslastrados de las particularidades de lo "privado". Muy poco de "burgués" hay en ese sentido de comunidad espiritual y anímica

que admite la experiencia pura, al menos cuando la recrean narradores memorables.

Si alguna "mengua del afecto" hubo hacia la segunda mitad del siglo XX en el arte, podemos aseverar que el fenómeno a duras penas se observa en el mundo hispánico. Tiendo, personalmente, a pensar que no se ha producido y que, bien con gravedad o lucidez, con mayor o menor ironía, el sentimiento es un hábito que se mantiene saludable en nuestra imaginación literaria.

Referencias

- Adorno, Theodor. (1992). *Notes to Literature*. Vol. 1. S. Weber Nicholzen, tr. New York: Columbia UP.
- Arreola, Juan José. (1980). *Confabulario personal*. Bruguera: Barcelona.
- Baudelaire, Charles. (2010[1863]). *Le Peintre de la vie moderne*. Paris: Fayard.
- Bioy Casares, Adolfo. (1959). *Guirnalda con amores*. Buenos Aires: Emecé.
- Brasca, Raúl, ed. (2004). *Todo tiempo futuro fue peor*. Barcelona: Thule Ediciones.
- Cabrera Infante, Guillermo. (1976). *Exorcismo de esti(l)lo*. Barcelona: Seix Barral.
- _____. *Delito por bailar el chachachá*. Madrid: Alfaguara, 1995.
- Cortázar, Julio. (1997). "Algunos aspectos del cuento" [1963] (pp. 379-396). Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares, eds., *Del cuento y sus alrededores*, 2ª ed. Caracas: Monte Ávila Editores.
- _____. (1997). "Del cuento breve y sus alrededores" [1969] (pp. 397-408). Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares, eds., *Del cuento y sus alrededores*, 2ª ed. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Epple, Juan, ed. (1989). *Brevísima relación del cuento breve en Chile*. Santiago de Chile: Lar.
- Grabócz, Márta. (1983). Presentación de Steve Reich et al. *Group 180*. Hungría: Hungaroton. Impreso en disco compacto.
- Jameson, Fredric. (1991). *Postmodernism; or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.
- López Ortega, Antonio. (1997). *Lunar*. Caracas: Fundarte.
- Massumi, Brian. (2002). *Parables for the Virtual*. Durham: Duke University Press.
- Martí, José. (2002). "Prólogo al *Poema del Niágara*". Miguel Gomes, ed. *Estética hispanoamericana del siglo XIX* (pp. 33-52). Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- May, Charles, ed. (1976). *Short Stories Theories*. Ohio: Ohio U. P.
- Neuman, Andrés. (2011). *Hacerse el muerto*. Madrid: Páginas de Espuma.
- Nyman, Michael. (1993). "Against Intellectual Complexity in Music". T. Docherty, ed. *Postmodernism* (pp. 206-213). New York: Columbia University.
- Paz, Octavio. (1991). *Converencias*. Barcelona: Seix Barral.
- Quiroga, Horacio. (1981). *Cuentos*. E. Rodríguez Monegal, ed. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Rojo, Violeta, ed. (2009). *Mínima expresión*. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana.
- Shua, Ana María. (1992). *Casa de geishas*. Buenos Aires: Sudamericana.