

EL RETRATO LITERARIO
EN EL MUNDO HISPÁNICO
(SIGLOS XIX-XXI)

Jesús Rubio Jiménez
Enrique Serrano Asenjo
(eds.)

El RETRATO literario en el mundo hispánico (siglos XIX-XXI) / Jesús Rubio Jiménez, Enrique Serrano Asenjo (eds.). — Zaragoza : Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2018

453 p. : il. ; 22 cm. — (Humanidades ; 142)

Bibliografía: p. 413-450. — ISBN 978-84-17633-20-2

1. Literatura española—S. XIX-XXI. 2. Personajes literarios—S. XIX-XXI

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús

SERRANO ASENJO, Enrique

808.1:821.134.2«18/20»

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

© Jesús Rubio Jiménez y Enrique Serrano Asenjo

© De la presente edición, Prensas de la Universidad de Zaragoza
(Vicerrectorado de Cultura y Proyección Social)
1.ª edición, 2018

Ilustración de la cubierta: David Vela, *Picasso vs. Dalí*

Colección Humanidades, n.º 142

Director de la colección: Juan Carlos Ara Torralba

Prensas de la Universidad de Zaragoza. Edificio de Ciencias Geológicas, c/ Pedro Cerbuna, 12
50009 Zaragoza, España. Tel.: 976 761 330. Fax: 976 761 063
puz@unizar.es <http://puz.unizar.es>

La colección Humanidades de Prensas de la Universidad de Zaragoza está acreditada con el sello de calidad en ediciones académicas CEA-APQ, promovido por la Unión de Editoriales Universitarias Españolas y avalado por la Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación (ANECA) y la Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología (FECYT).

Impreso en España

Imprime: Servicio de Publicaciones, Universidad de Zaragoza

D.L.: Z 1818-2018

- ZAHAREAS, Anthony N., y José ESTEBAN (2004), *Contra el canon. Los bohemios de España (1880-1920)*, Madrid, Ediciones del Orto/Universidad de Minnesota.
- ZAMBRANO, María (2007), «Presencia de Miguel Hernández», *Algunos lugares de la poesía*, Madrid, Trotta, pp. 182-188.
- ZLOTESCU, Ioana (1999), «Ramonismo: entre la ficción y la realidad», en Evelyne Martín-Hernández (ed.), *Ramón Gómez de la Serna*, Clermont-Ferrand, Université Blaise Pascal, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, pp. 9-18.
- ZLOTESCU, Ioana (2005), «Preámbulo», en Ramón Gómez de la Serna, *Obras completas XVI. Ensayos, retratos y biografías I. (Efigies, Ismos, Ensayos) (1912-1961)*, edición de Ioana Zlotescu, Barcelona, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, pp. 11-26.
- ZORRILLA, José (1943), *Obras completas*, ordenación, prólogo y notas de Narciso Alonso Cortés, Valladolid, Librería Santarén, 2 vols.
- ZORRILLA, José (2014), *Discurso poético (...) y contestación de D. Leopoldo Augusto de Cueto, marqués de Valmar*, Madrid, Real Academia Española/Biblioteca Nueva.

ÍNDICE

Presentación <i>Jesús Rubio Jiménez y Enrique Serrano Asenjo</i>	9
De los ilustres varones de la Antigüedad a los coetáneos. El retrato literario en el Renacimiento <i>Asunción Rallo Gruss</i>	21
Goya y el retrato de familia <i>Jesusa Vega</i>	41
José Zorrilla en su autorretrato <i>Leonardo Romero Tobar</i>	95
Joaquín Costa, retratista ocasional: las <i>Semblanzas</i> (1868) o la impronta de Balmes en la caracterología literaria de la segunda mitad del siglo XIX español <i>Juan Carlos Ara Torralba</i>	103
Retratos satíricos políticos en tiempos de la Restauración: los <i>perfiles</i> de Miguel Moya en <i>El Liberal</i> (1889-1890) <i>Matteo De Beni</i>	121
Modelos del retrato costumbrista en <i>España</i> , 1915: los casos de Emilio Carrère y Enrique Díez-Canedo <i>Enrique Serrano Asenjo</i>	135

Las <i>Efigies</i> de Ramón Gómez de la Serna (1929): retratos de polizón <i>Jessica Cáliz Montes</i>	149
«Para ti mi cadáver, reportero». Las necrológicas de Ramón del Valle-Inclán <i>Amparo de Juan Bolufer</i>	165
«Pasionaria» de Miguel Hernández: retrato apasionado de mujer en guerra <i>Rafael Alarcón Sierra</i>	199
Juan Chabás, retratista en sus manuales. Historia y recuerdo de Max Aub <i>Antonio Martín Ezpeleta</i>	219
José Martí habla de sus maestros <i>Ángel Esteban</i>	235
Dos niñas singulares: retrato y autorretrato en los diarios de las hermanas Julia Valentina y Delfina Bunge <i>Anabel Gutiérrez León</i>	251
Retratos y recuerdos: las memorias de José Juan Tablada <i>Lucía Lizarbe Casado</i>	265
Negativos reveladores: el autorretrato en los diarios de Alejandra Pizarnik y Adolfo Bioy Casares <i>Daniel Mesa Gancedo</i>	275
Los retratos de Porfirio Barba Jacob en las biografías de Fernando Vallejo <i>Sara Martínez Crespo</i>	299
Un género fronterizo: las colecciones de vidas breves de escritores (1990-2017) <i>Rosa Pellicer</i>	313
Los <i>nuevos retratos</i> : proyectos identitarios y cartografías de la representación en el siglo XXI <i>Eunice Ribeiro</i>	331
Retratos mínimos: elipsis, deformidad y dualidad en el microrrelato <i>Xaquín Núñez Sabarís</i>	361

Aproximación a los retratos de José Antonio Labordeta <i>Antonio Pérez Lasheras</i>	385
Retrato y autorretrato en <i>Examen de ingenios</i> de José Manuel Caballero Bonald <i>Jesús Rubio Jiménez</i>	397
Bibliografía	413

RETRATOS MÍNIMOS:
ELIPSIS, DEFORMIDAD Y DUALIDAD
EN EL MICRORRELATO

Xaquín Núñez Sabarís
Universidade do Minho, Portugal

En los «Diez apuntes sobre el microcuento» de Andrés Neuman (2011), el octavo sentenciaba que «los personajes de un microcuento caminan de perfil». Resultaba coherente la condición mínima del personaje con la estética sucinta y elíptica de la narrativa hiperbreve. Si la minificción sugiere más que cuenta, la construcción y representación de los personajes también asume técnicas que deben incorporar la cooperación del lector para completar su significado, necesariamente sintético.

En este estudio se pretenderá, a partir del objeto de estudio indicado, analizar las estrategias retratísticas del personaje en el microrrelato y ofrecer una clasificación de las mismas, agrupadas en tres categorías: elipsis, deformidad y dualidad. Para ello, se utilizarán, como corpus, los microrrelatos incluidos en las antologías españolas entre los años 2000 y 2015. La razón de esta acotación editorial y temporal se explica por su amplia representatividad y por ser el período en el que el microrrelato —pese a ser una fórmula narrativa de amplia tradición— refuerza y consolida su identidad en el campo literario (libros específicos, antologías y estudios monográficos).

Los textos que se citarán en los diferentes apartados persiguen, pues, ejemplificar las principales estrategias narrativas, a partir de las tres categorías definidas. Los criterios de selección de los mismos estarán pautados por la pretensión de ofrecer una muestra representativa de los mecanismos

de construcción del personaje de la minificción actual y, consecuentemente, del retrato literario del siglo XXI.¹

La era de la hiperbrevedad

El microrrelato se ha impuesto en el presente siglo como una de las marcas más singulares de la narrativa contemporánea. No era, en sí, una fórmula literaria original pues, en diferentes épocas y culturas, se cultivaron relatos que exploraban la condensación mínima del arte de contar. Sin embargo, es, durante el actual siglo, el momento en el que los relatos hiperbreves alcanzan un notable éxito y ocupan un lugar visible en la literatura hispánica. Si el cuento, merced al auge de la prensa literaria y suplementos culturales, vive una edad de oro en las primeras décadas del siglo anterior, los dos decenios del actual señalan la expansión de los relatos mínimos, como evidencia el considerable número de publicaciones específicas (exclusivas de microrrelatos o alternadas con cuentos), editoriales especializadas y estudios críticos y teóricos.

La minificción se explica también como un producto cultural posmoderno, en la medida en que supone una revisión experimental del cuento, depurándolo narrativamente, constatando la progresiva autorreferencialidad del campo literario (Bourdieu, 2004, p. 78), de modo que su expansión vino acompañada de un debate académico en torno a su autonomía como género. Estas vacilaciones alcanzaron también a su designación que, antes de imponerse el término «microrrelato», oscilaron entre minicuento, microtexto o minirrelato, entre otros:

¹ Aunque la mayoría de las antologías incorporan textos hispánicos de diversa procedencia cronológica, para documentar este estudio se citan textos de escritores actuales (la fecha de nacimiento del más antiguo se remonta a 1963). Rompe este criterio José María Merino, aunque los microrrelatos utilizados fueron publicados todos ellos en el presente siglo. Se incorpora también el relato «Fantasma», de Guillermo Samperio, aunque no encaje cronológicamente en estas pautas, por su carácter icónico y metaliterario. Por último, se han privilegiado, en la selección, textos con una extensión mínima, con la finalidad de mostrar la radicalidad expresiva de la minificción y, en un sentido más práctico, para no intercalar el artículo con textos excesivamente extensos que comprometan la continuidad de su lectura y que no excedan los límites espaciales de este trabajo, más allá de lo conveniente.

Trance gozoso, este de andar buscándole, imaginándole, un nombre a la criatura: microrrelato, minificción, ¿por qué no nanocuento?

Mientras le encontramos un nombre, con esta sensación incomparable de ir descubriendo la realidad de un nuevo continente, ojalá su pequeño fulgor, desde brevísimos textos literarios palpitantes de ficción verdadera, ilumine intensas fascinaciones narrativas (Merino, 2007, p. 13).

Su sólida posición en el campo literario hispánico actual parece revalidada por las numerosas antologías de microrrelato —si se tiene en cuenta el corto lapso temporal— que aparecen a lo largo de este período. Las diversas recopilaciones efectúan una funcional tarea de selección de la minificción contemporánea, dispersa en libros de cuentos, de microrrelatos, misceláneas narrativas o blogs y páginas web de escritores actuales. Se observa, igualmente, una interesante labor de rescate histórico-literario, en la medida en que recogen textos hiperbreves dispersos de los clásicos, como Darío, Lugones, Lorca o Juan Ramón Jiménez. De hecho, el cuentito de Juan Ramón «Cuentos largos» (Lagmanovich, 2005, p. 52) utiliza la figura de la «mano de la hormiga»,² que quedaría como una imagen icónica de la minificción, tal como el dinosaurio de Monterroso. Esta incursión en los clásicos obedecía a una labor arqueológica, que tenía por finalidad explorar los orígenes y la historia de esta forma literaria, pero también perseguía legitimar una forma, observada con lupa —toda la narrativa breve lo está—, en un período dominado por la hegemónica novela. Contribuye notablemente a la excentricidad canónica del microrrelato, como veremos en los capítulos sucesivos, su querencia por la subversión, por la ironía, la parodia o la irreverencia literaria. Ese juego de rebeldía literaria contra las pautas más convencionales de la norma literaria se pretende reequilibrar en la intervención académica, para dotar de prestigio y legitimidad este cuarto género literario (Andrés-Suárez, 2012). Por ello, las figuras clásicas ya mencionadas o las prestigiosas de Merino, Tomeo, Millás o Luis Mateo Díez (pese a haber escrito poco más de una docena de microrrelatos) son indispensables en la composición de las diferentes antologías. Seis de las publicadas en el presente siglo constituyen la muestra a partir de la cual se ha realizado este estudio:

² Una de las primeras antologías de microrrelatos (Fernández Ferrer, 1990) recupera, en el título del libro, la imagen de Juan Ramón.

- OBLIGADO, Clara (ed.) (2001), *Por favor sea breve. Antología de relatos hiperbreves*, Madrid, Páginas de Espuma.
- LAGMANOVICH, David (ed.) (2005), *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico*, Palencia, Menoscuarto.
- OBLIGADO, Clara (ed.) (2009), *Por favor sea breve 2. Antología de microrrelatos*, Madrid, Páginas de Espuma.
- ENCINAR, Ángeles y Carmen VALCÁRCEL (eds.) (2011), *Más por menos. Antología de microrrelatos hispánicos actuales*, Madrid, Sial.
- ANDRÉS-SUÁREZ, Irene (ed.) (2012), *Antología del microrrelato español (1906-2011). El cuarto género narrativo*, Madrid, Cátedra.
- VALLS, Fernando (2012), *Mar de pirañas. Nuevas voces del microrrelato español*, Palencia, Menoscuarto.

Esta selección bibliográfica compone el corpus de este trabajo, que tendrá por objeto explicar y analizar los aspectos más notables en el retrato de los personajes literarios que protagonizan estas creaciones literarias hiperbreves. El microrrelato se caracteriza por su tono contracultural y por su narración elíptica, con estrategias intertextuales, fantásticas o paródicas, que exijan una estrecha cooperación del lector, quien deberá descifrar y completar los vacíos de información de un relato que opta por la intensidad, antes que por la extensión. Los personajes no serán, en suma, una excepción en los hiatos de las historias de la minificción. Su carácter alusivo y elusivo componen figuras representativas que expresan, de manera nítida, el retrato literario en la cultura posmoderna del siglo XXI.

Los personajes del microrrelato caminan de perfil

El microrrelato, como se ha dicho, es una forma literaria, producto de su tiempo. No se puede entender su crecimiento sin advertir el impacto de las nuevas tecnologías en los nuevos hábitos de lectura y nuevas formas de divulgación y consumo cultural. A ello también ha contribuido la mayor diversificación editorial, con sellos que apuestan por propuestas literarias que van dirigidas a un lector minoritario (González Ariza, 2012). Los vehículos de difusión del microrrelato hispánico no dejan lugar a dudas de la incidencia, en su expansión, de editoriales como Páginas de Espuma o Menoscuarto, y de blogs especializados, tal como refleja el siguiente gráfico, que anota los soportes editoriales mayoritarios en la producción de la narrativa hiperbreve:

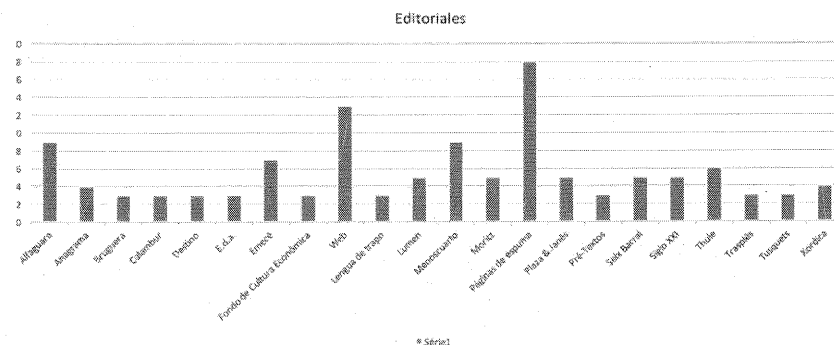


Imagen procedente de Núñez Sabarís (2017, p. 82).

De modo que este lector, educado en las narrativas posmodernas, fraguadas ya a partir de la segunda mitad del xx, está familiarizado con una nueva forma de contar y una manera de interactuar y cooperar con el texto literario, que la minificción, como la poesía, explorará de manera radical. No se puede, siguiendo esta lógica temporal, desvincular el éxito del microrrelato de la evolución de la narrativa a lo largo del siglo xx, marcada por la impugnación de las convenciones de la novela clásica. La porosidad de la frontera entre realidad y ficción, la opción por una narración fragmentada o discontinua o la irrupción de tramas argumentales que ya no se apoyan en la progresión lógica de la historia, son las principales claves del relato posmoderno. Asimismo, el tono predominantemente realista cede espacios, en frecuencia mayor de lo que había sido habitual hasta entonces, a la literatura fantástica, distópica o de ciencia ficción.

De modo que, si nos situamos en el ámbito del personaje literario y su retrato, podemos observar que las categorías, analizadas a continuación, se van forjando, desde tiempo atrás, en el horizonte de expectativas del lector; por ejemplo, la escena del hombre que se suicidó porque olía a cebolla, que protagoniza una de las muchas secuencias de *La colmena*, recoge la condición absurda, anacrónica —y también mínima—³ que guiará muchos de

3 Esta secuencia no guarda relación explícita con ninguna de las que componen el complejo rompecabezas narrativo de la novela; tampoco este personaje, que ha servido para ejemplificar el lirismo abstracto, existencial y poliédrico de *La colmena*. El comportamiento autó-

los textos hiperbreves. Siguiendo una deriva próxima, *La metamorfosis* de Kafka, obra ampliamente intertextualizada en el repertorio de la minificción, explora radicalmente los límites de la condición humana y su deriva hacia la animalización. Este cuestionamiento, que refleja la progresiva deshumanización, fue también abordado desde el futurismo vanguardista, a partir de la mecanización del sujeto y su conversión en marionetas o máquinas, como expresión de la disminución existencial del hombre en un mundo fuertemente industrializado. La transformación de un universo pautado por la Revolución Industrial a otro marcado por la expansión tecnológica agudiza la representación posthumana del individuo. Esta condición se deriva de las intervenciones genéticas, su conversión en avatares que transitan en universos paralelos o digitalizados o su hiperindividualismo, que, paradójicamente, queda reducido a una variante numérica y algorítmica de las redes sociales. En este sentido, es fácil advertir una corriente de complicidad entre los repertorios dominantes en el microrrelato contemporáneo con los temas de éxito de varias series televisivas de culto. La angloamericana *Black Mirror* o la brasileña *3%* exploran esta interacción entre lo humano y lo virtual, lo costumbrista y lo tecnológico, la televisión *kitsch* y la vanguardia audiovisual, para llevarnos a un terreno que cuestiona al ser humano acerca de las preguntas más trascendentales, sobre su identidad, su destino, su visión cósmica o la complejidad de las relaciones humanas. La siguiente nube de ideas, generada a partir de la categorización temática del microrrelato hispánico, evidencia la profundidad de contenidos de su repertorio. La levedad narrativa parece inversamente proporcional a la densidad de sus preocupaciones.



Imagen procedente de Núñez Sabarís (2017, p. 91).

nomo de esta secuencia ha motivado que muchas veces se haya interpretado como un texto hiperbreve, como ocurre en la antología de historias mínimas (agrupa microrrelatos pero otras formas breves y misceláneas) de Díez (2007, p. 383), que incorpora este fragmento.

La inquietud por la muerte y la recurrencia a episodios suicidas o que condensan en un minuto una dilatada biografía; los laberínticos caminos de las relaciones maritales, eróticas y sexuales; la sensibilidad social acerca de cuestiones como la infancia; la explotación laboral o el papel de la mujer o la reflexión sobre la identidad, acerca de su tránsito vital, o la escisión en dimensiones duales, parecen despejar la creencia del microrrelato como una forma literaria banal.

La bifurcación del yo, explorada en diversos textos, tiene, asimismo, un amplio acomodo temático en el microrrelato, a través de la duplicidad de la identidad. El doble en su condición desasosegante, y a veces monstruosa, también halla sus raíces en la tradición literaria. «Desde Hoffmann y Poe, hasta Borges y Calvino, pasando por Gautier, Stevenson o Maupassant, los grandes maestros de lo fantástico han escrito relatos sobre el doble» (Roas, 2016, p. 1099). La cuestionable y difícil composición del ser humano desde un punto de vista unívoco también configura a los personajes que caminan de perfil por las estrechas vías de la narración hiperbreve.

Pero, con ser la expresión del personaje literario del microrrelato que estamos anticipando, una consecuencia lógica de las estrategias elípticas de la minificción, resulta, sobre todo, una opción conceptual que encaja en la representación de la condición humana. El sujeto posmoderno, ampliamente abordado en la narrativa contemporánea, ya sea extensa, breve o hiperbreve, resulta muy frágil, tanto desde su propio yo como de su relación con los demás, pautada por la «percepción esquizofrénica de la realidad, incomunicación, fragmentación de las emociones, pérdida de sentido del mundo, paranoia espacio-temporal, ausencia de relación entre el cuerpo y la mente» (Lozano Mijares, 2007, p. 167).

El retrato representativo, en este caso, se convierte en un difícil ejercicio de reconocimiento mimético, una vez rotas las convenciones que habían pautado tanto al personaje, como a su propia representación, cristalizando en absurdas metonimias corpóreas, bipolaridades identitarias, monstruosidades físicas o muñequizaciones en un mundo pautado por ignotas leyes, que comprometen los parámetros racionales y cognitivos legados hasta el momento:

Obviamente, esta *afanisis* corporal no es física sino metafísica, deconstrucción de la propia idea de organismo como organización «formal» de los órganos del cuerpo. Más allá de lo anatómico, *episteme* (saber) que funciona

como *parergon* (marco) del *body art*, el cuerpo explícito, en su condición informe, será un cuerpo posmetafísico, es decir, anatómicamente incorrecto. De la metáfora a la metonimia, deconstrucciones y descuartizamientos, toda una retórica carnal, plagada de elipses, aliteraciones, hipérbolos y sinécdoques de lo corporal, traza el plano de inmanencia de una anatomía imposible (Mejía Rodríguez, 2014, pp. 17-18).

Elipsis

Andrés-Suárez (2010), en su ensayo sobre el microrrelato, lo caracterizó como una estética de la elipsis. Los espacios de indeterminación, inherentes a todo retrato literario, cobran una profunda densidad en la minificción que se sitúa, en las narraciones mínimas, «en el límite de la expresión narrativa y corresponde al eslabón más breve de la cadena de la narratividad» (Andrés-Suárez, 2010, p. 9).

De modo que la elipsis es una necesidad estructural en el microrrelato, convirtiéndose en una exigencia narrativa de su identidad formal y pragmática. Esta particularidad determina, naturalmente, una indispensable cooperación lectora, para rellenar los vacíos de significado, para lo cual contribuirán estrategias recurrentes en esta modalidad literaria: la intertextualidad (a la literatura clásica, a la tradición oral, al mito...), la parodia, lo fantástico o el humor.

Dentro del adelgazamiento de los personajes, ya advertido en la sentencia de Neuman en la afirmación que da título a este apartado, la elipsis del sujeto es una de las estrategias más cultivadas en el microrrelato, a partir de la fractura de la sintaxis orgánica del cuerpo. La fragmentación y discontinuidad de la prosa posmoderna, derivada en la hiperbrevedad narrativa, va a dar lugar al cuestionamiento del yo, a través de su desaparición corporal, que compromete su consistencia ontológica, expresada en la desarticulación de su cuerpo, como un todo orgánico indivisible. Así es, como veremos en los textos seleccionados, como el sujeto se descompone consumiéndose completamente, de manera muy especial en la relación erótica. La deshumanización que la materialización sexual propicia se construye a través de la paradoja entre la carnalidad del acto sexual y la incorporeidad de su resultado.

En otros relatos, lo que sucede es que una parte del cuerpo se termina independizando de su totalidad, para cobrar vida propia; el miembro,

como metonimia, pero también como metáfora, en una creación fantástica de los estados de ánimo y las particulares circunstancias vitales de los personajes protagonistas.

Elipsis: desarticulación

Esta perspectiva metaforizada está en el microrrelato de Susana Barragués, «Lavanderas», para indicar la condición de un corazón enamorado, despellejado, que sigue extraviado en búsqueda del amor no correspondido:

Lavanderas

Lavanderas en la montaña, horas dentro del río hasta no sentir las manos, hasta que el río se lleva sus manos, río abajo se van sus manos sin que ellas se turben, ni dejen de seguir lavando, golpeando la cáscara de sus manos despavoridas contra la piedra. Lavanderas sin manos, manos que se van, como este corazón sin manos que te sigue, despellejado, rebotando contra las piedras, río abajo.

Susana Barragués Sainz (Obligado, 2009, p. 171)

La figura no dejaría de ser un lugar común en el imaginario sentimental, si no fuese por su comparación con las manos de las lavanderas; esas, sí, literalmente emancipadas de sus cuerpos, debido a la inclemente naturaleza de ríos y montañas con que conviven.

Este texto señala la recurrencia de ambos atributos físicos —manos y corazón— en el repertorio de la minificción. El segundo de ellos centra también la siguiente de las composiciones seleccionadas, de Marcelo Adrián Gill, en la que la primera parte de la historia describe una situación aparentemente cotidiana: el desamor de una pareja tras el desgaste de su matrimonio:

La dueña

Le dijo que la amaba, que ella era la única dueña de su alma y de su corazón. Su amor fue correspondido. Se casaron y tuvieron una nena.

Pero luego de diez años se separaron por diferencias irreconciliables. Ella se fue de la casa y se llevó a la nena.

A los pocos días volvió, reclamando el alma y el corazón de su ex esposo. Se los tuvo que dar [...].

Sin embargo, la continuación de la historia va siguiendo una deriva insólita. Al principio de cariz más metafórico —el papel que ocupa el alma en toda ficción de los afectos— para terminar concretándose en una ima-

gen de fisicidad corpórea y, por ello mismo, dotando de relieve fantástico la narración: el marido camina con la ausencia material del corazón, arrebatado por la dueña de su pasión:

[...] La falta de alma casi no se nota en el hombre, excepto quizá por su mirada perdida.

Sin embargo, el lugar donde estuvo el corazón nunca cicatriza del todo, y por más vendas que se ponga la sangre siempre mancha un poco sus camisas.

Marcelo Adrián Gill Ibarra (Obligado, 2009, p. 122)

En el microrrelato de Gabriel de Biurrun «Sus manos, luego Inés», el título revela el protagonismo de un miembro del cuerpo que, en este caso, se escinde, en primer lugar, de la voluntad de su propietaria, para, posteriormente, separarse de la anatomía orgánica de Inés, en un nuevo giro de signo fantástico:

Sus manos, luego Inés

Las manos de Inés van siempre un poco por delante en el tiempo. A veces un par de segundos, a veces más. Dicen que ya desde el parto; dicen que salió como queriendo volar. Las manos de Inés escriben antes de que ella piense, de que ella sepa. Se sienta Inés sobre las manos en el teatro. Abraza a desconocidos mientras se disculpa, pero hace grandes amigos. Las manos de Inés siempre aciertan, y ella las odia porque no sabe equivocarse, no sabe arrepentirse. Y no se las puede cortar, porque ellas se apartan antes.

Gabriel de Biurrun (Valls, 2012, p. 246)

Las manos, en este caso, resultan un símbolo de la dicotómica separación entre materia y alma y en la dificultad de casar actuación y pensamiento. Lleva a la práctica, además, una de las estrategias más recurrentes en esta forma literaria, consistente en la parodia, a través del juego de sentidos expresados en el título. El epígrafe invierte la máxima cartesiana del «pienso, luego existo», para convertirlo en una especie de «actúo, luego soy», alejándose de toda capacidad de control cerebral y, por lo tanto, transitando de una lógica racional a otra más emotiva e intuitiva.

Elipsis: desaparición

En ocasiones, la fragmentación corporal es llevada a tal extremo que motiva su completa desaparición. En varios de los textos analizados, la consunción del cuerpo se lleva a cabo en un momento de relación erótica entre dos personas, cuyo fuego pasional funde la materia de uno de ellos.

Encaja esta materialización en la tónica temática que presentan muchos microrrelatos, centrados en las relaciones maritales, amorosas o, simplemente, sexuales.

El texto de Carmen Greciet, «Cierta luz», resulta paradigmático de esta descomposición física, en una sustancia viscosa, que quizá alude al germen de la naturaleza humana:

Cierta luz

Quise reconciliarme con Marga haciéndole el amor en la bañera, donde, como tantas veces, ella se había refugiado.

La amé con dulzura y saña entre la bruma hasta que apagué mi furia, y entonces reparé en la terrible quemazón del agua. Intenté apoyarme en su cuerpo para incorporarme, pero mis manos chapotearon en un líquido hirviente y denso sin conseguir encontrarla. Salí de la bañera de un salto, muy asustado, y empecé a llamarla, mientras, de rodillas, seguía tanteando. De nuevo mis dedos se hundieron en aquel caldo. Aún hubo de despejarse el vaho para que pudiera ver con claridad qué le había pasado: Marga se había deshecho, se había licuado en una sopa viscosa y algo rojiza en la que aún podían distinguirse los promontorios de sus senos y de sus rodillas y su largo pelo negro flotando a la deriva. Las órbitas de sus ojos, ya muy separadas, me miraban suplicantes y quise ayudarla. Sin embargo, cuando ya solo se distinguía de Marga nada más que su rostro descabalado, me pareció ver en él cierta luz, una semisonrisa triunfal, aunque distorsionada, que quizá tan solo era espejismo, pero que reavivó mi rabia, así que tiré del tapón y aquel líquido espeso que era Marga mezclada con mi semen se fue por la tubería girando trabajosamente en remolino, Marga.

Carmen Greciet (Obligado, 2009, p. 38)

La relación sexual se va contaminando de los humores y fluidos íntimos, hasta absorber el cuerpo de Marga. A modo de un ácido corrosivo, va diluyendo su cuerpo, que termina evacuándose por el desagüe de la bañera. Pero, sin lugar a dudas, la clave del relato está en el título, relacionado con la «semisonrisa triunfal» de la mujer, que arroja «cierta luz» a una relación de pareja, cuya luminosidad va apagándose, quedando reducida a la nada, a la evaporación, tras los estertores del último intercambio erótico.

La funcionalidad del título y el sorprendente desenlace de los relatos suponen dos mecanismos sumamente eficaces en la construcción de significado de la minificción, motivando, a menudo, una reinterpretación de la historia. Este recurso se evidencia también en «El engaño» de Marcial Fernández, que parte de una situación de absoluta normalidad: alguien que conoce a una chica en un bar y suben a un hotel a dar rienda suelta a su pa-

sión, con la inevitable pulsión del desnudo, despojando, en este caso, la ropa y los accesorios de la mujer: «La conoció en un bar y en el hotel le arrancó la blusa provocativa, la falda entallada, los zapatos de tacón alto, las medias de seda, los ligeros, las pulseras y los collares, el corsé, el maquillaje».

Pero la última y corta frase —evidenciando la eficacia expresiva del relato hiperbreve— motiva un desenlace inesperado que subvierte el significado y el sentido de la supuesta trama:

El engaño

La conoció en un bar y en el hotel le arrancó la blusa provocativa, la falda entallada, los zapatos de tacón alto, las medias de seda, los ligeros, las pulseras y los collares, el corsé, el maquillaje, y al quitarse los lentes negros se quedó completamente solo.

Marcial Fernández (Obligado, 2001, p. 174)

El desenlace expresa un nuevo caso de evaporización corporal. El engaño alude a la paradoja de que la incorporeidad resulta de un acto que presupone una explícita carnalidad, advirtiendo el espejismo de relaciones fugaces, la distorsión de la pasión o la clásica contraposición entre belleza natural y artificial (nada detrás del maquillaje). La breve imagen con que concluye esta historia mínima pone de relieve la soledad e ilusión de una relación erótica. Repárese, sin embargo, en que, en última instancia, todo queda condicionado a la percepción del sujeto: ese vacío que se encuentra al retirar sus lentes negros. A pesar de su escasa extensión, este microrrelato resulta paradigmático de la expresión de lo fantástico en la literatura contemporánea. En primer lugar, por el contexto cotidiano que lo ampara, alejado de contextos góticos o sobrecogedores que invitaban expresamente a la aparición de lo sobrenatural y, en segundo, por su vacilante naturaleza: ¿existe o es una percepción subjetiva?⁴

La literatura actual, tal como se ha mencionado, ha explorado las vías de la temática fantástica. En ocasiones, lo ha hecho desde un tono humorístico o paródico que banaliza el efecto de los clásicos del terror, como el

4 Esta perspectiva sitúa lo fantástico actual en un plano más verbal o lingüístico que factual: «Si antes hablábamos de fantástico en su “modalidad de percepción”, para esta clase de obras cabe hablar de “modalidad de lenguaje”, ya que la transgresión fantástica tiene lugar en el plano de la enunciación» (Roas y Casas, 2016, p. 215).

fantasma. El microrrelato de Patricia Esteban Erlés aúna esta condición irónica y sarcástica de lo sobrenatural con la elipsis física del personaje:

Fantasma

El hombre que amé se ha convertido en fantasma. Me gusta ponerle mucho suavizante, plancharlo al vapor y usarlo como sábana bajera las noches que tengo una cita prometedoras.

Patricia Esteban Erlés (Obligado, 2009, p. 201)

Ahora es el hombre quien desaparece, el que se ha ido, quien se ha transustanciado en un espectro. El texto evoca la imagen icónica del fantasma, para convertir el antaño terrorífico personaje en una pieza de lencería, que resulta el soporte cálido y glamuroso de las noches prometedoras de su antigua pareja, ahuyentado todo atisbo de sentimentalidad pretérita. Patricia Esteban Erlés crea un guiño intertextual con un clásico del género breve, Juan José Arreola, cuyo microrrelato «Cuento de horror» anticipa la historia de este fantasma posmoderno: «La mujer que amé se ha convertido en fantasma. Yo soy el lugar de las apariciones» (Obligado, 2001, p. 163).

Pero quizá el texto más radicalmente elíptico y experimental es «El fantasma» de Guillermo Samperio, convertido en un juego metaliterario. El personaje fantasmagórico, aludido en el título, termina absorbiendo toda la narración hasta hacerla desaparecer por completo:

El fantasma

Guillermo Samperio (Obligado, 2009, p. 223)

Es, sin duda, un excelente ejemplo de la orientación lúdica, paródica y metaliteraria del microrrelato, así como de la función de los elementos paratextuales, que deben contribuir a potenciar un significado, comprometido por la condición elíptica —o ausente, en este caso— tanto de la narración como de los personajes que la hacen posible.

Por otro lado, este no relato es una muestra extrema de la condición retratística que se ha abordado en este apartado, de la evanescente condi-

ción humana que refleja el personaje posmoderno, también en la minificación, y del juego intertextual —el imaginario fantástico y de terror— que planea sobre muchas de las composiciones de narrativa, breve e hiperbreve, actuales.

Deformidad

El texto de Patricia Esteban Erlés ponía de manifiesto no solo la condición elíptica del personaje, sino también su conversión en objeto. En este apartado se analizará otro elemento recurrente en la configuración del personaje del microrrelato, su deformación humana, ya sea a través de su conversión en animal o en materia inorgánica. Este recurso enfatiza las zozobras de los límites de lo humano en las sociedades virtuales de un futuro que ya se toca con las manos. Los últimos años del pasado siglo advirtieron la irrupción de la realidad digital, que terminaría ocupando y determinando nuestro modo de organizarnos socialmente, a través del perfeccionamiento de la inteligencia artificial, la modificación de nuestros hábitos de consumo —también culturales— o la exposición a una información y comunicación inmediata e hipertrofiada. Se ha pasado, en consecuencia, de un sujeto confinado a un contexto de anonimato y limitadas relaciones interpersonales a una experiencia de sobreexposición mediática y una exacerbada hiperconectividad.

La incidencia de la revolución tecnológica ha supuesto, pues, una alteración sustancial de nuestros paradigmas cognitivos y convivenciales, asentados todavía en una base de fuerte raigambre humanista, hoy comprometida:

El posthumanismo también representa un «estar más allá» de las humanidades o ciencias humanas, acorde con las declaraciones funerarias del fin del sujeto, de la historia, de la modernidad, del arte, etc. y entonces de un supuesto o deseado fin de lo humano. Es el momento del fracaso del proyecto humanista, que anhelaba la civilización y educación del ser humano, y que creó categorías en relación al cuerpo y sus características supuestamente inalterables como masculino, femenino, único, matérico, natural, orgánico, etcétera (Mejía Rodríguez, 2014, p. 31).

El retrato literario contemporáneo no es ajeno a esta representación de lo posthumano, como queda acreditado en la minificación del presente siglo. La conversión y transformación de lo humano en materia inerte, vegetal o animal expresa esta duda que se cierne sobre los parámetros que definen, incluso físicamente, la humanidad. En el corpus de microrrelatos analizado,

esta exploración deformante funciona a menudo como una ácida crítica social, debido a la quiebra del pacto ético que modela las interacciones socioeconómicas, al abandono de la naturaleza en un mundo crecientemente urbano y artificial o, siguiendo aspectos ya abordados en el apartado anterior, a la cosificación del individuo en las relaciones interpersonales.

Vegetación

El horizonte de un progreso, cada vez más determinado por la intervención del hombre, y alejado de su matriz natural, se cierne sobre la temática de diversos relatos, a menudo con una mirada irónica que satiriza el regreso sobreactuado del ciudadano urbano a la Arcadia rural: la exigencia telúrica, como contrapunto a la impostada y agitada vida de la ciudad. El resultado se termina condensando en imágenes paródicas, de asimilación de lo corpóreo a lo vegetal, como un regreso a los orígenes, tan obcecado y abrupto, como imposible. El texto «Terapia» de José María Merino es bien ilustrativo de ello:

Terapia

«Un pequeño huerto, cavar la tierra, abonarla, plantar, regar, recoger la cosecha. Esos ejercicios serían también muy beneficiosos para usted», le aconsejó el doctor mientras le entregaba el tratamiento contra el estrés.

El primer año comió unos tomates deliciosos. El segundo año se pasaba las jornadas de la bolsa recordando sus tareas dominicales, las plantas de fresas, los calabacines en flor, las lombardas, según la estación.

Pero un domingo de abril se quedó quieto, y luego se sentó entre los surcos. El lunes ya había arraigado. Produce pimientos en el brazo izquierdo y berenjenas en el derecho. No necesita mucho riego.

José María Merino (Lagmanovich, 2005, p. 169)

El tono irónico de Merino no deja, por otro lado, de ser consecuente con uno de los temas persistentes en su narrativa literaria. El posicionamiento crítico del escritor siempre ha verbalizado sus deudas con la literatura oral y con los cuentos tradicionales, de procedencia rural. Por ello, tanto la ecología como el equilibrio planetario son aspectos que sobrevuelan a menudo la temática de sus relatos hiperbreves.

A su vez, Teresa Serván pone de relieve un aspecto recurrente en el relato contemporáneo: el cuerpo humano como una cartografía, como un mapa que se pueda explorar, aunque, en su caso, lo que se pone de manifiesto es su relieve accidentado, tras una transformación orográfica:

Orografía

Mientras se ducha el hombre descubre, en el dedo gordo de su pie izquierdo, un lunar verde, se agacha a mirar de qué se trata y, escondido entre el vello, encuentra un trébol. Minutos después advierte, entre curioso y horrorizado, que el lunar se ha convertido en un manto verdoso que cubre todo el pie. Como si se contagiara, las piernas forman una ladera tapizada de arbustos que, en el pubis, continúa con un paisaje de espinos. Su piel, normalmente rosada, se ha vuelto parda y arenosa. Más tarde los brazos solidifican, convirtiéndolo en una masa rocosa que desborda la bañera. En mitad de la noche surge un grito profundo, la boca acaba de transformarse en una cueva. Al amanecer, del hombre solo queda una mata de cabello negro que está a punto de convertirse en la cima de una montaña, sobre la que continúa cayendo una lluvia extrañamente cálida.

Teresa Serván (Obligado, 2009, p. 83)

Esta construcción anómala y distorsionada de la figura humana, explorada también en diversos microrrelatos, induce a establecer una relación intertextual con los textos de Jorge Luis Borges. La obra del escritor argentino funciona como hipotexto habitual de la minificción actual. En este caso, por ejemplo, emerge la evocación de las palabras epilógicas de *El hacedor* (Borges, 1995, p. 155):

Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de navas, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara.

Animalización

Esta construcción monstruosa que surge del relato anterior se reproduce en los textos en los que el personaje sufre una transformación animal o adquiere, de repente, hábitos animales. Aunque son diversos los microrrelatos en los que se advierte esa transformación deformadora, en los siguientes textos se podrá notar un evidente cariz metafórico en que esta metamorfosis pretende ejemplificar diversos aspectos que problematizan la identidad humana.

En «La hormiga y el asfalto» —de nuevo Merino—, la asimilación entre hombre e insecto no es explícita, sino inducida a través de la lectura, con un guiño de complicidad intertextual a Kafka:

La hormiga en el asfalto

Agosto, cuatro de la tarde. Casi cuarenta grados de temperatura. Una calle en obras, una profunda zanja lateral. La gran grúa mueve tierra y cascos. En la soledad deslumbradora, un hombre espera el autobús. Se ha colocado un pañuelo sobre la cabeza, está inmóvil y siente brotar el sudor de toda su piel. Muy cerca se alza el pequeño surtidor de una cañería rota. El hombre descubre en la calzada un insecto minúsculo, acaso una hormiga solitaria que avanza en línea recta. El chorro de agua golpea contra un montón de arena y hace saltar piedrecitas que caen cada vez más cerca de la hormiga. El hombre piensa que aquel insecto avanza ciego hacia el punto en que una de las piedrecitas lo aplastará. En el silencio solo se oye el ruido del pequeño surtidor fortuito, a sus pies, y el chirrido del contenedor de material que se bambolea en lo alto, justo encima de su cabeza.

José María Merino (Obligado, 2009, p. 100)

Esta historia y su inminente e insinuado desenlace reflejan la minúscula condición humana, observada desde otra escala, desde la visión cósmica y panorámica. Asimismo, incide en su intrascendencia, bajo la perspectiva de una mirada de altura, y su exposición a la más azarosa de las circunstancias: hormigas que caminan ciegas hacia su inexorable destino.

«Mujer devorando a una pantera» de María José Barrios se construye sobre un juego intermedial con los documentales de animales:

Mujer devorando a una pantera

Y se levanta, y el corazón del animal aún palpita entre los despojos, y ella hace además de limpiarse (la boca, el rostro, los brazos, el pecho), pero decide quedarse quieta y contemplar la escena un rato más.

Un minuto, quizá dos, y luego volverá a sus quehaceres diarios (la comida, la ropa, la compra, los niños). Nada de eso importa ahora que sabe de lo que es capaz.

María José Barrios (Valls, 2012, p. 302)

El imaginario sobre el producto televisivo que se proyecta en las tediosas horas del inicio de la tarde, en que una mujer, quizá una potencial espectadora, se termina asimilando con uno de los animales depredadores del reportaje, contraviniendo su función histórica y doméstica. Late, en estos dos planos del relato (la caza épica del documental y la cotidianidad hacendosa del hogar), una reflexión crítica sobre el papel femenino, sobre su hiperactividad doméstica y laboral o su confinamiento a las tareas del hogar. Ahora, sin embargo, ya se siente preparada para proyectarse allí donde impera el dominio del macho: la caza y la lucha por la dominación social.

En «El beso», por su parte, se pone de relieve la transformación anatómica y biológica en la adolescencia y el inseparable despertar de la sexualidad:

El beso

La niña que se abandonaba por primera vez a un beso larguísimo, y desplegaba de súbito unas grandes alas, gruesas y húmedas, que le nacían bajo las costillas.

Y mientras besaba, mitad hembra mitad ganso, esponjaba las plumas gustosamente hacia la brisa.

Susana Barragués Sainz (Obligado, 2009, p. 185)

En ocasiones, la animalización se materializa a través de la metamorfosis en un animal mitológico; por ejemplo, en el siguiente microrrelato de Carmen Greciet:

Cuando por fin su hermano accedió a llevarla unos días a la costa para que conociera el mar, ella supuso que había llegado la hora del regreso.

La noche en que —tras muchas horas de viaje— arribaron al pueblecito norteño, ella aún no pudo ver el mar, porque no había luna, pero escuchó su rumor, hecho de todas las músicas, y pudo oler la sal, que le erizó la piel como un recuerdo súbito.

Esperó el alba junto a la ventana del hostel, abierta a la bahía, y al amanecer notó que las olas rompían contra su memoria y vio su corazón vagar a la deriva.

Temprano, pidió a su hermano que la llevara hasta un lugar alto y escarpado desde donde contemplar la costa y allí le dijo que la dejara sola.

Cuando él se fue, ella soltó sus cabellos al viento y se quitó la blusa, sintió jugar la brisa con sus senos.

Después, respiró profundo, empujó las ruedas con toda la fuerza de sus brazos vivos, y se arrojó por el acantilado.

Carmen Greciet (Encinar y Valcárcel, 2011, p. 297)

Nótese que nada hay explícito de animalización, ni de insólito en el texto, en el que simplemente se describe un suicidio. Su naturaleza cambia, no obstante, si le adjuntamos el título, «Sirena», que potencia la importante connotación polisémica, intertextual y alegórica del texto. Se evidencia, nuevamente, la notable funcionalidad del paratexto en la construcción del significado del microrrelato: el personaje y su retrato se edifican a partir de su denominación y no sobre una representación mimética de lo real.

Objetos

La última de las estrategias narrativas que se analizarán, en la representación deformada del personaje, tiene que ver con su conversión en objetos. En muchos microrrelatos, la petrificación o cosificación introduce un ejercicio de crítica social. Al fin y al cabo, la naturaleza rebelde y subversiva del relato no se manifiesta solo como una orientación estética, sino también como una comprometida actuación social y política del oficio de escribir. Uno de los aspectos que marcará, en gran medida, la distancia entre la narrativa breve y la novela es la condición antiheroica de los personajes de cuentos y microrrelatos. A menudo son protagonizados por personajes comunes, anodinos y que no manifiestan ninguna particularidad sobresaliente. Esta circunstancia evidencia la preocupación del arte moderno —ya literario, ya visual— por modelos anulados en su individualidad.

En el caso de «Estatuas», por ejemplo, para visibilizar la marginación y exclusión social de la pobreza:

Estatuas

El hombre luce una inquietante sonrisa. Esta desaparece cuando alguien le lanza una moneda. Entonces desenfunda su revólver y dispara. Después saluda con el sombrero y vuelve a quedarse inmóvil. Reanuda mi paseo y descubro un duendecillo verde que salta y hace piruetas en el aire. Más abajo un arlequín baila, una bruja vuela montada en su escoba y un espantapájaros ahuyenta las palomas. Al final de la rambla, una mujer duerme en un banco. Un perro merodea a sus pies. Me acerco y le tiro una moneda. El perro ladra, la mujer entreaire un ojo y me mira. «Gracias», susurra. Luego vuelve a quedarse dormida.

Agustín Martínez Valderrama (Valls, 2012, p. 271)

En este caso, el carácter inanimado se consigue también con el título. La ironía, de fuerte profundidad social, muestra la reducción a objeto del individuo. Se transforma en un decorado meramente ornamental, que petrifica a ciudadanos que han perdido la condición de tales, para convertirse en una estampa, en un mero relieve urbano de las ciudades del XXI.

En «Este tipo es una mina», lo que se evidencia es la fragilidad y regresión en derechos laborales, que se impone en un mundo fuertemente globalizado:

Este tipo es una mina

No sabemos si fue a causa de su corazón de oro, de su salud de hierro, de su temple de acero o de sus cabellos de plata. El hecho es que finalmente lo expropió el gobierno y lo está explotando. Como a todos nosotros.

Laura Valenzuela (Lagmanovich, 2005, p. 257)

Como en el texto anterior, el valor se pauta por su capacidad productiva en una sociedad marcada por una imperante mercantilización. Se apoya, en este caso como en otros precedentes, en un juego metalingüístico a partir de frases hechas.

Abundan, por otro lado, quienes practican el intercambio de propiedades con la ropa. La incorporeidad e insustancialidad del yo se contraponen a la vestimenta, que adquiere vida autónoma y suplanta a su propietario.⁵

Jerseys y cazadoras

En el armario familiar las cazadoras de mi padre abrazaban los jerseys de mi madre, y los tacones de ella pisaban las botas de él. Al cabo de unos años, lo cambiaron y compraron uno de dos cuerpos, y de paso sustituyeron la cama matrimonial por dos colchones de látex. Ahora cada uno tiene su propia habitación, su propio armario, y sus calcetines se enredan, muy de vez en cuando, en la lavadora.

Beatriz Alonso Aranzábal (Valls, 2012, p. 106)

Otra vez el vacío de la alcoba; la incomunicación de los cónyuges protagoniza esta historia, donde las pertenencias separadas marcan los límites de unos cuerpos que han dejado de enredarse. Únicamente las prendas, en ese momento prosaico y práctico de la lavadora, se encuentran y enredan ocasionalmente, como memoria distante de la pasión ausente. Siguiendo una tónica similar, y como en el relato «Sirena» o «Estatuas», en «Muñecos de Playmobil» continúa el filón temático de los fracasos amorosos. En este caso, la cosificación del yo y la conversión del sujeto en objeto también cobran sentido a través del título:

Muñecos de Playmobil

Amaneció y ambos se enfrentaron al peso de su matrimonio.
El sexo se había convertido en deporte y la convivencia en un hábito trágico.

⁵ La animación de objetos, aunque no entra en esta taxonomía, es también una estrategia habitual en el microrrelato.

Doce años pegados como caracoles, compartiendo sus babas, sus olores, sus manchas conocidas, tan propias de esos sonidos repetitivos, calcados del día anterior. Habitados al espanto de su aliento caliente, al cuerpo del otro, visitado millones de veces, emprendieron un divorcio sin gritos ni copas rotas. Cada uno buscó su liberación. Pronto encontraron otras babas, otras manchas, igual de comunes, igual de sucias, igual de aburridas; porque nadie les dijo que el amor es biología, y todos los alientos son calientes, y todos apestan a lo mismo en la mañana, y todos los cuerpos se excitan con los mismos toques, y todas las parejas cumplen un guion que un desconocido les ha escrito dentro.

María Paz Ruiz Gil (Valls, 2012, p. 296)

La incapacidad del individuo para enfrentar sus decisiones, para deliberar al margen de unas pautas de férreo mimetismo social, se explora en esta historia. El parecido de los muñecos de Playmobil y la inexpresividad facial de sus figuras componen una elocuente metáfora del personaje común, antes mencionado. El sino que va imponiendo un manto de rutina, de deseo convertido en hastío y de eterna búsqueda del próximo enamoramiento sigue y persigue un guion ritualizado, como confeccionado para títeres. En este microrrelato, la referencia es, además, inequívocamente generacional aludiendo a los populares muñecos de los años ochenta, cuya similitud sirve para retratar estos comportamientos repetidos y reproducidos impersonalmente, en la reiterada función que representa el amor/desamor.

Dualidad

El microrrelato anterior expresa la multiplicidad de la identidad y la dificultad de construir una individualidad unívoca y estable. El último de los procesos retratísticos que se analizará aborda y profundiza esta cuestión, recurrente en el microrrelato español:

Para Borges, tanto la persona como la realidad, sometidas a la discontinuidad del tiempo, están en constante movimiento y transformación y, por lo tanto, la idea de un yo unívoco y permanente es una patraña. Para expresar la pluralidad del yo y las conflictivas relaciones operadas entre las heteróclitas y antitéticas facetas del ser humano, el argentino suele recurrir a las imágenes del doble, el espejo, el cainismo y el parricidio, otras tantas metáforas de la personalidad escindida y fragmentada del hombre moderno, imágenes que vamos a encontrar asimismo en los microrrelatos de los autores españoles que cultivan lo fantástico, especialmente en los jóvenes, los cuales ofrecen una gama muy amplia en las relaciones con el doble, que oscilan entre la sorpresa, el desajuste y la hostilidad abierta (Andrés-Suárez, 2012, p. 79).

La alusión a Borges y sus dobles abundan en las diferentes colectáneas. El propio cuento del escritor argentino, «Borges y yo» (Lagmanovich, 2005, p. 74), ofrece una vía explorada en diversos microrrelatos: la convivencia bipolar en una misma persona, en relación con su identidad pública y privada. Por lo demás, son numerosos los textos que abordan la bifurcación de la individualidad, a través de múltiples o diversificados yo. Son tiempos en que, paradójicamente, la hiperindividualización viene acompañada de identidades reproductivas, incapaces de diferenciarse. Además, se explora la pluralidad del sujeto, estimulada por la proliferación de realidades paralelas y artificiales, por la construcción de trayectorias digitales que impugnan la identidad construida hasta el momento. El doble es, en suma, un motivo recuperado por la narración breve: «Con frecuencia, el microrrelato reelabora tópicos del género [fantástico], como el doble, desde una perspectiva, además, distanciada y no exenta de ironía. El cuestionamiento de la identidad a través de la duplicación del individuo, caracterizado como un ser aislado, desarraigado, perdido en un mundo que también se revela incomprensible, se hace recurrente en un buen número de textos» (Roas, 2016, p. 211).

«La web de Marina» retrata este aislamiento motivado por la hiperconectividad, por esta urgencia de relacionarse. La evanescencia de los contactos originados en la red como un eco triste y devastador de la propia soledad:

La web de Marina

Marina tecleó en el formulario de un buscador de Internet: «Estoy sola. Me llamo Marina. Escríbeme si también te encuentras solo». Por suerte dio con la web de otra chica que, como ella, también se llamaba Marina. No era la única coincidencia: la otra Marina también buscaba compañía. Decidió escribirle un correo electrónico. En el apartado Asunto tecleó: «No te preocupes. Nos haremos compañía mutuamente. Mi nombre es Marina». Y dejó el clic del mensaje en blanco. Todo estaba dicho ya.

Un minuto después, Marina recibió el correo electrónico que se había enviado a sí misma. Sonrió y respiró profundamente. Sabía que esa nueva amistad le haría compañía hasta el fin de sus días.

Francisco Rodríguez Criado (Andrés-Suárez, 2012, p. 370)

Los microrrelatos «Esos ojos» y «Amantes idénticas» abordan la incapacidad del retrato, debido a la mutación temporal del yo. Se problematizan en ambas historias la dificultad de compaginar el dinamismo biológico con el estatismo del retrato o de una imagen en un momento determinado:

Amantes idénticas

Las amantes de mi amigo J. C. eran tan iguales a su esposa R. que nadie conseguía explicarse qué curiosidad saciaba siendo infiel a su mujer con otras idénticas. «Amigos», respondía él alzando la ceja derecha, «se ama a una sola mujer en la vida, pero esa sola mujer se encuentra con variantes en distintos cuerpos parecidos». Algo empezamos a entender con el paso del tiempo: mientras R. engordaba, envejecía y perdía el humor de otrora, convirtiéndose en una mujer amargada, J. C. continuaba escogiendo amantes idénticas a ella, aunque siempre menores de treinta años, o sea iguales a su esposa al momento del casamiento. El mes pasado J. C. cumplió setenta y cinco años. Más y más a menudo le sucede que camina del brazo con su amante —nunca ha sido muy discreto— se topa con alguien vagamente conocido y debe escuchar con lenidad: «¡Pero J. C., lo felicito! Su hija es hermosa. Tan igual a la madre».

Eduardo Berti (Lagmanovich, 2005, p. 279)

Esos ojos

La abuela se levantó y fue a buscar unas cuantas patatas más. Comencé a pelar con menos prisa las que le quedaban. Escuché el crujido de unos pasos en la grava y pensé que era la abuela. De repente apareció en el umbral. Me levanté. Nos quedamos mirándonos sin decirnos una sola palabra. Tan solo clavábamos la vista el uno en el otro. Él veía a una adolescente desconocida que tenía el cabello y la nariz de mi madre. Yo veía a un hombre desconocido y envejecido, con grandes bolsas bajo los ojos. Era una versión decrepita del joven con uniforme militar que la abuela guardaba en un estante del salón. Pero en medio de aquella cara encontré unos ojos castaños como los míos. Y supe que nos quedaba el resto de nuestra vida para hablar.

José Alberto García Avilés (Andrés-Suárez, 2012, p. 439)

En el primero, las amantes idénticas, atrapadas en su juventud, caminan en un trayecto contrapuesto a la vejez de J. C., para satirizar la problemática percepción del envejecimiento masculino. Asimismo, en la sucesión de parejas con notable parecido, se desvela el carácter repetitivo y cosificado de la mujer, desde la óptica del varón. Es verdad que el tono irónico, casi sarcástico, de este microrrelato le resta gravedad, pero se puede agrupar en un consistente conjunto de textos que denuncian la condición de objeto sexual de la mujer, enfatizando su caracterización común y despersonalizada, del que la prostituta es, evidentemente, su ejemplo más extremo.

En «Esos ojos» se juega, en un recurso frecuente en la minificción y, en general, en la narrativa posmoderna, con la elasticidad del tiempo, en una vida que se condensa, que añora el retrato juvenil, y que, a su vez,

proyecta la senectud que se aproxima. Una vida que transcurre en un suspiro y que se juega todo en un último minuto, que hace balance y justicia de toda una trayectoria. En este sentido, es preciso señalar la frecuencia de la memoria como un principio que rompe las reglas de la linealidad del tiempo, que se somete a los caprichos de la evocación, para condensar historias, sucesos o biografías en un suspiro, aquilatados por el recuerdo. La memoria detenida en un instante, que se hace voz en un poema o en una narración mínima.

Para concluir, por su significado y funcionalidad acerca del retrato del personaje literario, se analizará uno de los microrrelatos de la serie de «Aguafuertes» de Antonio Dafos:

Aguafuertes, IX

Cuando le dijeron que Marcelo G. había muerto y tuvo la certeza de que la noticia era literalmente exacta —al menos según los sentidos que es forzoso emplear cuando tratamos de muerte y comprobación— y de que tampoco se trataba de un caso de confusión de identidades ni de simple homonimia, se vio obligado a asumir que él no había sido nunca Marcelo G., que no lo era. Sintió un indefinible horror o vértigo pero también cierto alivio porque, pese a todo, tenía apego a la vida.

Pero si al morir Marcelo G. moría toda noción acerca de su identidad quedando él como en otra parte, intacto... ¿Con la desaparición de qué identidad desconocida quedaría él aniquilado?

Antonio Dafos (Valls, 2012, p. 217)

Utilizando un recurso fantástico, que cuestiona la identidad y su base objetiva, se pregunta por su propia individualidad y su incapacidad para representarla: somos en la medida que los demás nos construyen. La minificción explora, de manera incesante, esta dificultad para retratar al personaje del siglo XXI, ya sea por su inestabilidad temporal u ontológica, ya sea por el cuestionamiento de lo humano o por su inconsistencia.

Con los microrrelatos seleccionados se ha pretendido, en suma, ofrecer una significativa muestra de ello. En las mínimas historias e hiperbreves narraciones de nuestros días, los personajes caminan de perfil, no tanto por las exigencias del guion, sino porque los modelos a los que acuden la literatura y el arte actuales nos devuelven un reflejo pálido, incorpóreo y vacilante de quienes protagonizan las complejas y diversas sociedades del siglo XXI.

APROXIMACIÓN A LOS RETRATOS DE JOSÉ ANTONIO LABORDETA

Antonio Pérez Lasheras
Universidad de Zaragoza

No cabe duda de que José Antonio Labordeta Subías (Zaragoza, 1935-2010) es una de las personas que más ha influido en el Aragón actual; fue un hombre poliédrico y polifacético: político, cantautor, poeta, narrador, actor y director teatral, guionista y comunicador televisivo, periodista y columnista, profesor de Historia, Geografía e Historia del arte, activista cultural y, sobre todo y ante todo, amigo de sus amigos.

Aparte de los retratos que realizó en sus novelas, cuentos e incluso en su poesía, ha dedicado dos libros a retratar a personajes reales, principalmente, sus amigos, porque, para él, eran muy importantes. De alguna manera —nos viene a decir en estos libros— soy lo que han sido mis amigos; mis amigos me han hecho ser como soy y mi vida sería otra de no haber tenido los amigos que he tenido. También Juana de Grandes, su mujer, ha comentado en varias ocasiones que sentía celos de sus amigos porque José Antonio les era más fiel que a su propia familia.

Esto, que puede parecer una exageración, determina, en gran medida, la propia vida y la obra de nuestro autor. De su familia, surgirán las figuras de su padre, su madre y de su hermano Miguel, que lo acompañarán durante toda su vida; de su educación en el colegio familiar Santo Tomás de Aquino —que fundó su padre en 1920— van a surgir dos de las amistades más constantes de su existencia: sus compañeros de curso Emilio Gastón y Vicente Cazcarra; de su estancia en Teruel, mantuvo la amistad con José