

Resonancias y proyecciones en ficciones mínimas de Monterroso, Monsreal, Mandrini, Muñoz Vargas y García Galiano

Ana María Paruolo

CBC-UBA

Resumen

Esta comunicación pretende mostrar algunas líneas de investigación a partir del análisis comparativo de textos de Augusto Monterroso, Agustín Monsreal, Eugenio Mandrini, Jaime Muñoz Vargas y Ángel García Galiano en los cuales se han seleccionado como ejes la brevedad y los fenómenos transtextuales, reconociendo los múltiples diálogos que entablan con textos que los precedieron y con sus proyecciones. A partir de la observación de rasgos comunes, se procurará explorar y reflexionar sobre la resonancia que han tenido en el campo de la literatura y cómo algunos discursos, aún sometidos al tamiz de la traducción, exceden las categorías de espacio y tiempo, en tanto son apropiados por otros autores y resignificados. Esa resignificación opera como transformadora de los modos de leer y de escribir actuales ya que es productora de tramas que, como redes móviles, aproximan, alejan y entrelazan campos discursivos diferentes. Como metodología de trabajo se utilizará la búsqueda, selección y análisis de textos de los autores mencionados y desde una mirada multidisciplinaria se confrontará la propuesta teórica de escritores y analistas especializados como David Lagmanovich, Pilar Tejero, Laura Pollastri, con algunos aspectos de las propuestas de Michel Riffaterre, Gerard Genette, Roland Barthes y Giorgio Agamben.

El cruce de los múltiples discursos que surcan el campo intelectual en los últimos años ha dado lugar a una suerte de criba teórica que provoca la necesidad de repensar algunos temas y ponerlos en conflicto, situación que genera cierta tensión e impulsa a releer obras de autores cuyos discursos han sido constituyentes de textos de otros escritores y que trazan un itinerario de lectura discordante, toda vez que son asediados desde la teoría y la crítica literaria. Uno de esos temas es el tratamiento de los textos breves en los estudios literarios, específicamente los encuadrados en la categoría de ficción mínima y microrrelato.

Si bien los términos ficción mínima y microrrelato son tomados por algunos académicos como equivalentes, desde mi punto de vista no lo son, pues no todos los microrrelatos son ficciones, ni todas las ficciones mínimas se inscriben en el mundo narrado.

De acuerdo con los contextos culturales, un texto puede ser tomado como ficción o no. Para dar un ejemplo el *Pop Vuh* relato fundante de la civilización maya-quiché perteneció en un principio al mundo de la creencia; luego, en un marco que podríamos llamar pragmático y contemporáneo, se aleja de su estado original para reactivarse como ficcional, el “estado involuntario de la ficción” del que habla Genette (1991: 47).

Algunas posiciones teóricas sobre estas categorías son las de David Lagmanovich quien ha caracterizado al microrrelato como “un microtexto de condición ficcional que cuenta una historia” (2006: 12); Laura Pollastri dice “(...) que el término microrrelato compromete un amplio campo de reflexión que desborda lo literario” (2010: 15). Lo cierto es que se han transformado en objeto de estudio en los últimos años, aunque sus orígenes, según Pilar Tejero (2002: 10) tienen anclaje en los *mirabilia*, “(...) eran anécdotas con características singulares cuya procedencia se remonta a las narraciones orales que relataban la experiencia de un antepasado, en una acción generalmente de desobediencia a los dioses y tenían como función, sorprender, entretener y maravillar al auditorio”.

Los textos seleccionados para este trabajo manifiestan una estrategia vinculante: la brevedad, pero esta no responde a una escritura automática o espontánea, sino a una compleja síntesis en la cual confluyen diversos materiales tanto literarios como extra-literarios y que tienen la capacidad de sorprendernos en cada lectura, en tanto suspenden el juicio acerca de lo leído.

Tensión y transformación

Una hipótesis posible para pensar lo enunciado en el subtítulo es que la variabilidad cultural de los sistemas de representación es puesta a prueba por las contradicciones que ofrece, por un lado, la tradición y, por otro, la diferencia de matices que singulariza la obra de algunos escritores. Dicha actitud nos obliga a pensarlos como textos críticos: de los fenómenos sociales, de la literatura y los límites entre ambos.

Si la memoria tal vez inventa lo que evoca, como dijo José Emilio Pacheco en el discurso pronunciado cuando le otorgaron el Premio Cervantes 2009, quizá exista una memoria de los textos leídos, que al ser evocados pierden la certeza de los límites entre recordar y vivir. Tomaremos el término recordar según una de sus acepciones como volver a “pasar por el corazón” antiguamente tomado como el lugar o centro de la razón (mente). Si el corazón es el órgano que hace circular la sangre y eso nos hace vivir, entonces me atrevo a tomar la versión más o menos libre de recordar como “volver a vivir”. Volver a vivir las palabras de los otros autores, es pensado aquí como resignificación, reescritura que enrula nuevamente el bucle del sentido, que ya nunca quedará como antes.

Es entonces cuando la figura de autor se desdibuja, el escritor deja de ocupar el centro de la escena, se disuelve como concepto pero queda en la memoria acotada de la biblioteca alguna marca de su estilo, una cierta estabilidad textual –consistencia– sostenida por la escritura. La atribución a un nombre y el arte de escribir arman una suerte de cartografía o mapa que el sentido bosqueja: itinerarios, huellas de un viaje de la lectura a la escritura, de la escritura a la lectura, en el cual entra en contacto lo conocido con lo desconocido. En esa zona de contacto, cada escritor, de acuerdo con la intensidad o intención que imprima a sus textos, se identifica por una diferencia que puede estar oculta entre los pliegues que traza la intervención de la memoria sobre el cuerpo textual.

Pactos e incumplimientos

Los usos de los dispositivos ficcionales son múltiples y los modos de abordaje, diversos. El narrador cuenta los hechos como realmente acaecidos, sin advertir a los lectores que se trata de algo inventado o falso. Por su parte los lectores –aunque saben que se trata de una ficción y que no deben exigir a la historia las mismas condiciones que a la crónica periodística–, se comportan *como si* se tratase de un relato real y exigen al relato verosimilitud, suspendiendo mientras leen su principio de incredulidad. Dicho de otro modo, el autor, aunque sabe que todo lo que cuenta es literalmente falso, hace *como si* fuese verdadero, y el lector, aunque sabe que los hechos son irreal, los acepta como reales. El acuerdo entre autor y lector ha adoptado formas más complejas pero las informaciones paratextuales facilitan u homologan este pacto.

Analizaremos una serie de textos cuyo criterio de selección responde más a la hostilidad y provocación, que a una elección de casos para abonar una teoría. Como primera aproximación se analizará si pueden ser encuadrados como relatos.

1- Fiesta completa

Y **llovieron** panes sobre el circo.
Eugenio Mandrini (Argentina)

Podemos observar la presencia del verbo conjugado en pretérito perfecto simple del modo indicativo, cuyo aspecto perfectivo o puntual nos sitúa en el tiempo de la narración. Si queremos saber algo acerca del sujeto del enunciado, y surgiera la pregunta ¿quién causó o hizo que los panes llovieran?, nos encontraríamos con un problema: el verbo llover es impersonal, pero como es una elección voluntaria del narrador, estaría allí el quiebre de lo esperable, si se articula el cuerpo principal del relato, con el título, desde la lógica de la referencialidad. Si la fiesta ha sido completa, si había comida y circo, alguien que no se nombra, ofreció los panes.

Cuando se sigue el orden lógico de la lectura convencional de un texto en prosa que impone leer el título en primer término y luego el cuerpo principal hay cierto orden espacial, el lector avezado o no, completa su interpretación desde su competencia, teniendo en cuenta que si bien en sentido chomskyano esta puede ser pensada como una capacidad innata, lo leemos aquí en el sentido que le da Roland Barthes cuando se refiere a los códigos culturales como “citas de una ciencia o un saber” (1987: 15).

¿Cómo completa el lector, aquello que la síntesis escamotea a quien lee?

¿Qué espera encontrar, la verdad de lo enunciado en el título o la verdad, una vez que se ha sorteado la instancia de lectura de la paratextualidad?

No es la verdad lo que importa, ya han sido aceptadas las reglas del juego cuando se lee el nombre del escritor, cuyo capital simbólico legitima la aceptación de su discurso, pero algo se ha quebrado. Es a partir de ese quiebre, que el texto se enrarece y produce el distanciamiento de la referencia anticipada en el título.

Analizamos en este texto dos cruces discursivos: uno que entabla diálogo con el discurso religioso –en relación de semejanza la acción de llover queda limitada a dios: multiplicación de los panes o alimentación del pueblo con maná a partir de los milagros, que lo emparenta con los mirabilia de los que habla Pilar Tejero.

Un segundo cruce con la locución latina “*Panem et circenses*”, “panes y juegos de circo”, aspiraciones de la plebe romana, según Juvenal (Sátiras X, 81) y que por tradición oral nos llega como “Pan y circo” o la versión española “Pan y toros”. El cruce entre el discurso religioso y el dicho popular es bastante frecuente, también lo encontramos en la locución latina “*Margaritas ante porcos*”: “Perlas a los cerdos” o en el dicho más local: “Margaritas a los chanchos” que alude al Evangelio según San Mateo VII, 6, para expresar la inutilidad de hablar a los necios de cosas que no podrían entender.

2 -Cálculos renales

Cuanto **sufrió** para poder arrojar la primera piedra.
Agustín Monsreal (México)

Podemos observar la presencia del pretérito perfecto simple, del modo indicativo, aspecto perfectivo, que clausura la serie. A la vez la presencia del adjetivo primera que significa “dicho de una persona o de una cosa: que precede a las demás de su especie en orden, tiempo, lugar, situación, clase o jerarquía” nos hace inferir que no será la única piedra, es decir que en la proyección, hay un carácter anticipatorio de acciones en el futuro –arrojar la segunda, la tercera piedra, etc. La lectura del intertexto atrae al discurso literario el discurso religioso “*qui sine peccato est...*” San Juan (VIII, 7) que se populariza como el proverbio: “El que esté libre de culpa que arroje la primera piedra”. Se produce una inversión del sentido a partir de la lectura del paratexto que desambigua la lectura hacia esa dirección.

3- La última cena

El conde me **ha invitado** a su castillo. Naturalmente yo **llevaré** la bebida.
Ángel García Galiano (España)

La presencia del tiempo verbal pretérito perfecto compuesto del modo indicativo, aspecto perfectivo, que podemos ver en el primer enunciado, nos remite a una acción retrospectiva. El futuro imperfecto del modo indicativo, en el segundo, es anticipatorio de una acción que tendrá lugar después de la invitación que ya ha tenido lugar. Se introduce lo “ya sabido” a partir del adverbio naturalmente, y se elide metonímicamente, la sangre –que en ambos casos será la bebida– que vincula dos tipos de discurso a partir de la alusión: el literario –la novela *Drácula* de Bram Stoker– y el religioso y/o el de la pintura –según el código cultural que reconozca el lector– que leemos en el paratexto: La última cena.

He dejado para el final el tratamiento del texto de Augusto Monterroso: *Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí* para analizar su vinculación con los textos del mexicano Jaime Muñoz Vargas, quien ha titulado *Monterrosaurio* a su libro de microficciones en el que muestra las variaciones a partir de la urdimbre de una estructura fija sobre la que trama sus versiones, tal como podemos leer en uno de los textos del mismo volumen:

El self service “Cuando -----, el ----- todavía estaba allí”.

México

Cuando empobreció, el FMI todavía estaba allí.

Marceau

Cuando murió, el mimosaurio todavía estaba allí.

El Presidente

Cuando informé, la realidad todavía estaba allí.

Pelé

Cuando reinó, el Pelusa todavía no (*) estaba allí.

El título del libro nos envía fuera del texto, por medio de la alusión a *Monterroso* y a *dinosaurio* y nos introduce, mediante un neologismo *Monterrosaurio* –técnica de portmanteaux,¹ en el perfil lúdico de la literatura, el mismo caso se repite en *mimosaurio* y en otros textos del mismo volumen que por razones de espacio no se han citado.

La estructura es respetada salvo en los que se aclara en nota al pie “licencia poética” señalada por el asterisco, que puede ser pensado como un guiño de Jaime Muñoz Vargas a los lectores sigilosos. Las variaciones sobre un texto existente, *El dinosaurio* en este caso, acercan la escritura a la música de jazz, en una *jam session*, en la que se toma como base una melodía y se altera a veces con velocidades de vértigo, otras, mediante la repetición de estructuras o escalas, a partir de la utilización de notas discordantes se interviene sobre la melodía de base en un proceso altamente creativo, no siempre ligado a la improvisación.

Hemos observado que los tiempos verbales responden a la condición necesaria para ser considerados relatos y también, que ciertas formas de transtextualidad recurrentes envían al lector a un más allá del texto y lo inducen a reconocerlos como ficcionales, a partir del reconocimiento

1 Lewis Carroll pone en boca de Humpty Dumpty una propuesta: a las palabras le podemos hacer decir lo que queremos. Esto fue incorporado por teoría literaria bajo el nombre de palabra-baúl o *portmanteaux*. [La notación es mía]. Ver Carroll, Lewis. 2003. *Alicia en el país de las maravillas. A través del espejo*. Madrid, Akal.

de ciertos códigos culturales cuyas connotaciones se asocian en algunos casos, con la literatura clásica y contemporánea y, en otros, con el discurso religioso, el mitológico, el de la Historia.

Los textos seleccionados pueden ser considerados como de ruptura, que ejercen desde su práctica una actitud crítica. Es necesario mantenerlos en suspenso en el *no lugar*, sin etiquetas que los sosieguen, para no atentar contra la característica que los hace excepcionales, no un hablar de boca cerrada sino un hablar de boca abierta, tal como lo menciona Giorgio Agamben (2003), concepto ligado a la infancia y al juego, al disfraz y el maquillaje, a fingir que se “es” otra cosa.

La ficción demanda que, el fingimiento lúdico sea compartido por narrador y lector, que sean cómplices del enmascaramiento, es decir que todo saber adquirido resulte pertinente para la confirmación de una hipótesis nueva, que los textos-saberes, no queden inmutables. Desde este punto de vista, el mundo existente, aquello que la teoría ha llamado las “visiones de mundo” no siempre remite al mundo real, algunas veces, son otros discursos –constituyentes– lo ya dicho, los discursos estatuidos como válidos, cuestionados y “hechos estallar”, a punto tal que se contaminan y se modifican en tanto que sus características rompen con la referencia, en un juego que enrarece, a la vez que transforma el texto en algo singular, algo que por sintético es excesivo a la vez.

Si la visión de mundo ha otorgado tradicionalmente la tranquilidad de una dimensión narrativa –se sigue un orden lógico, una causalidad– en el microrrelato ese orden se desarticula con el corte abrupto de un final, que a veces no es tal y como se espera para un final narrativo según las convenciones clásicas. La multidimensionalidad ofrece caminos diversos para la lectura y cada quien hará la suya de acuerdo con la competencia que le permita realizar en lugar de la sucesión, la interrelación de distintos fragmentos discursivos o detalles que puedan no siempre simbolizar un “sometimiento a las pautas de la ficción”.

Bibliografía

- Agamben Giorgio. 2001. *Estancias*. Valencia, Pre-textos.
- , 2003a. *Homo Sacer*. Valencia, Pre-textos.
- , 2003b. *Infancia e Historia*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- , 2004. *Estado de excepción*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Barthes, Roland. 1970. “El efecto de realidad”, en *Lo verosímil*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- , 1973. *Crítica y Verdad*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- , 1987. *S/Z, SXXI*, México.
- Derridá, Jacques. 1989. *La escritura y la diferencia*. Barcelona, Anthropos.
- Genette, Gerard. 1981. *Palimpsestes*. París, Seuil.
- , 1991. “Les actes de fiction”, en *Fiction et diction*. París. Seuil.
- Hofstadter, Douglas. 1992 *Gödel, Escher, Bach un Eterno y Grácil Buclé*. Barcelona, Tusquets.
- Holland, Michael. 1986. *De la intertextualidad: Metacrítica*. Malher, Paula (trad.). Rosario, Universidad Nacional de Rosario. Facultad de Humanidades y Artes.
- Lagmanovich, David. 2006. *El microrrelato. Teoría e historia*. Palencia, Menoscuarto.
- Lejeune, Philippe. 1986. *Moi auss*. París, Seuil.
- Muñoz Vargas, Jaime. 2007. *Monterrosaurio*. México, Arteletra.
- Pavel, Thomas. 1988. *Univers de la fiction*. París, Seuil.
- Pollastri, Laura (ed.). 2010. *La huella de la Clepsidra. El microrrelato en el siglo XXI*. Buenos Aires, Katatay.

Schaeffer, Jean Ma. *Por qué la ficción*. Madrid. Desórdenes. 2003

Tejero, Pilar. 2002. "El precedente literario del microrrelato: la anécdota en la Antigüedad Clásica", *Quimera* 211/212, febrero.

Tomassini, Graciela y Colombo, Stella Maris. 1994. "La minificción como clase textual transgenérica", *Revista Iberoamericana* 166-167, pp. 79-94.

Se ha consultado el D.R.A.E en su versión online disponible febrero 2011.

CV

ANA MARÍA PARUOLO ES LICENCIADA EN LETRAS POR LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS (UBA); DOCENTE, INVESTIGADORA Y ESCRITORA. HA PUBLICADO: "IRRUPCIÓN DE MACEDONIO FERNÁNDEZ EN LA TEORÍA Y LA CRÍTICA DE LOS AÑOS SESENTA" EN *MACEDONIO, HISTORIA CRÍTICA DE LA LITERATURA ARGENTINA*, 2007; "LA MINIFICCIÓN: ¿UNA CATEGORÍA EXTRAVAGANTE Y DIFUSA?" EN *LA HUELLA DE LA CLEPSIDRA. EL MICRORRELATO EN EL SIGLO XXI*, 2010; "POSIBILIDAD" Y "CONTRA Y PICADO" EN *LOS COMPRIMIDOS MEMORABLES DEL SIGLO XXI*. UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA, BOGOTÁ, 2010.