

GIUSEPPE GATTI

UN DIÁLOGO ULTRA-BREVE COMO DENUNCIA
DE LA REPRESIÓN: GROTESCO Y METÁFORA EN LOS
MICRORRELATOS DE ISTVÁN ÖRKÉNY Y ANA MARÍA SHUA

1. *El marco teórico de referencia*

El estudio comparado de la representación literaria de formas traumáticas de violencia que se vinculan con la represión ejercida en regímenes totalitarios y con el terror de Estado representa el objetivo de nuestro análisis. La atención se centrará en dos escritores —uno húngaro, la otra argentina— que, a ambos lados del Atlántico, comparten la misma frecuentación de un género literario particularmente difundido en las últimas décadas como la microficción: un “territorio narrativo” notablemente fértil para la elaboración de alegorías políticas.¹ Puesto que los ámbitos socioculturales de referencia a los que pertenecen los dos narradores son diferentes, distantes geográficamente y desfasados cronológicamente, cabría reflexionar sobre unos breves postulados introductorios que permitan razonar sobre el género narrativo común en cuyo marco es posible colocar aquellos textos que se han escogido de la producción ficcional de los dos autores. Si bien se ha comprobado que el rasgo de la brevedad no representa un elemento exclusivo del microrrelato (tal como recuerda, entre otros, David Roas en su “Pragmática del microrrelato”) y que las reflexiones acerca de los límites cuantitativos (es decir, la extensión en términos de líneas o palabras empleadas) de los textos narrativos breves

¹ Desde el punto de vista cronológico, es interesante observar cómo el género del microrrelato en el ámbito hispanoamericano, si bien presenta algunos precursores de renombre ya en las décadas de los veinte y treinta del siglo pasado (Oliverio Girondo, Raúl González Tuñón o Roberto Arlt), se afirma en el continente sudamericano en los años cincuenta y sesenta, gracias a autores como Marco Denevi y Julio Cortázar: se trata de narradores que Noguero define “autores cultos, universalistas y reacios a las fronteras genéricas que, conscientes de abrir caminos en el campo de la literatura, constituyen la tríada capitolina de la nueva categoría textual” (F. Noguero Jiménez: ‘Minificción argentina, éxtasis de la brevedad’, in: R. Brasca, L. Valenzuela & S. Bianchi (eds.): *La pluma y el bisturí*, Actas del Ier. Encuentro Nacional de Microficción, Buenos Aires: Catálogos, 2008: 172).

no han llevado a una definitiva caracterización del género,² es posible identificar algunos aspectos formales de la microficción que enlazan con caracteres peculiares de la narrativa breve producida por el húngaro István Örkény (1912–1979) y la argentina Ana María Shua (1951–).

La evidencia empírica se ha encargado de demostrar cómo la pertenencia al género resulta independiente tanto del mero dato cuantitativo (el número de caracteres), como de la unidad compositiva lograda (coherencia y homogeneidad temáticas); la verdadera esencia de la *micronarratividad* parece residir en otros factores: puede nacer del limitado alcance del “objeto de la representación” o, alternativamente, depender de la discrecionalidad que tiene el autor para reducir este alcance, en pos de un resultado estético que nace de la elaboración literaria del objeto mismo. En todo caso, el principio constructivo que regula la creación del microrrelato parece fundarse en los tres elementos esenciales que siguen: unidad, concisión (o condensación) e intensidad. Este tercer elemento, en particular, implica el establecimiento de una conexión empática entre autor y receptor, pues el lector se ve obligado a llenar con su esfuerzo interpretativo los espacios de indeterminación del cuento; así, el microrrelato es una creación literaria *in-tensa* porque, en palabras de Domingo Ródenas de Moya, lo que “se silencia, lo que se sugiere o presupone, la ‘materia oscura,’ tiene un peso mayor que lo que se dice o se muestra y el lector debe obtener, mediante inferencias o recurriendo a su enciclopedia cognitiva, la información que se le ha sustraído.”³ Por su parte, la concisión —rasgo que condiciona la potencialidad morfológica y estructural del texto— se apoya en el uso reiterado de recursos como la elipsis y el mensaje polisémico, lo cual permite atribuir a la microficción el rango de una “variante más del género cuento, que corresponde a una de las diversas vías por las que éste ha evolucionado desde el siglo XIX: la que apuesta por la intensificación de la brevedad.”⁴

En cuanto a la finalidad de denuncia implícita que existe en ciertos textos de microficción y a la consiguiente verbalización de variadas formas de

² En el ensayo “Pragmática del microrrelato: el lector ante la hiperbrevedad”, David Roas retoma las reflexiones que había elaborado previamente en *Poéticas del microrrelato* y subraya cómo “no existen razones estructurales, discursivas, ni temáticas que doten [la microficción] de un estatuto genérico propio y, por ello, autónomo respecto al cuento” (D. Roas: ‘Pragmática del microrrelato: el lector ante la hiperbrevedad’, in: A. Calvo Revilla & J. de Navascués (eds.): *La fronteras del microrrelato. Teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano*, Madrid: Iberoamericana, 2012 : 53).

³ D. Ródenas de Moya: ‘Consideraciones obre la etética de lo mínimo’, in: D. Roas (ed.): *Poética del microrrelato*, Madrid: Arco/Libros, 2010 : 190–191.

⁴ D. Roas: ‘Pragmática del microrrelato: el lector ante la hiperbrevedad’, *op.cit.* : 54.

represión, Francisca Noguerol Jiménez considera la minificción como territorio fecundo para la creación de alegorías políticas y enumera una serie de motivos recurrentes en esta micro-prosa que interpreta como factibles de ser leídos como estrategias de denuncia de toda forma de autoritarismo. En particular, los elementos que aparecen con más frecuencia para representar metafóricamente la violencia son la contención claustrofóbica y la persecución subterránea, condiciones que se manifiestan en la micronarración bajo la forma de “invasión sobrenatural, arquitectura y objetos de arte que cobran vida, situaciones letales, ausencia de racionalidad, posible victoria del mal, artífugios sobrenaturales, artefactos, maquinarias y aparatos demoníacos”⁵ Veremos cómo la alusión a “situaciones letales” y a la “ausencia de racionalidad” resulta preeminente en los relatos que se han escogido.

Ahora, si asumimos que la literatura es uno de los canales por donde transita la multitud de síntomas, señales y mensajes que se intercambian (de forma explícita o solo sugerida) en todo el espacio social, y que su rol la convierte a menudo en la válvula de escape de toda manifestación que excede el ámbito de las conductas socialmente aceptadas, entonces el quehacer literario se constituye en una proyección de lo real en el orden simbólico. Configurar y confabular por la palabra una realidad sociohistórica es lo que la literatura hace cuando plasma en imágenes comunicables ese conjunto contradictorio y polifacético que es la realidad. En muchas ocasiones, y es ésta la faceta que nos interesa en nuestro análisis, la literatura se afirma como una forma de compensación por la imaginación de todas las coerciones, prohibiciones y opresiones que lo real empírico impone. En palabras de Saúl Yurkievich, la literatura “permite salirse, aunque sea fantasiosamente, de la estrechez del mundo posible, desacatar los valores de uso, ausentarse del tiempo y del espacio de la experiencia factible, volver al comienzo, recuperar lo perdido”⁶ Lo que ofrecen Örkény y Shua en sus páginas es justamente una visión de la literatura como elemento desestabilizador del rígido control que el orden imperante impone con la fuerza.

⁵ F. Noguerol Jiménez: “El escalofrío en la última minificción hispánica: Ajuar funerario, de Fernando Iwasaki”, (Ponencia leída en el II Seminario Internacional de Narrativa Hispanoamericana Contemporánea: “Miradas oblicuas en la narrativa hispanoamericana: fronteras de lo real, límites de lo fantástico”, Universidad de Granada, 28 a 30 de Abril de 2008), pp. 1-26.

⁶ S. Yurkievich: *A través de la trama. Sobre vanguardias literarias y otras concomitancias*, Madrid: Iberoamericana, 2007: 186.

2. *Microficción y grotesco como herramientas conjuntas de resistencia*

Tal como se ha adelantado en la introducción, el primer objeto del presente análisis —a modo de recuperación de una cierta memoria-testigo de la historia de Hungría del siglo XX— es la producción cuentística del dramaturgo, novelista y cuentista István Örkény y, en particular, los cuentos “El vecino nuevo” y “El último hueso de cereza.” Ambos relatos pertenecen a la recopilación *Egyperces novellák*, que vio la luz en Budapest en 1968 y que fue publicada en español en 2006 con el título de *Cuentos de un minuto*. Tanto el conjunto de textos que componen la recopilación como los dos que conforman el objeto del presente estudio se colocan —por su extensión híbrida— en una posición-límite entre el cuento tradicional y la minificción: Örkény bascula entre las dos riberas de una frontera móvil, cuyos límites cuantitativos Shua fija en una extensión máxima de veinticinco líneas,⁷ extensión que el narrador húngaro extiende hasta las 6 páginas (en *Cuentos de un minuto* es el caso del relato “Los seres humanos anhelan el calor”).

Los componentes básicos de la biografía de Örkény (fue soldado del ejército húngaro, prisionero de guerra en la Unión Soviética y entusiasta defensor de la revolución de 1956), unidos a las coordenadas temporales de la publicación del libro en Hungría (1968), reflejan la manera en que, en su cuentística, el trauma de la violencia y de la coacción se reelabora a través de una escritura que hace amplio uso del grotesco. En efecto, en el ensayo “La letteratura in Ungheria dal 1945 al 2002,” Beatrice Töttössy define al narrador como “el mayor representante húngaro del grotesco de la Europa centro-oriental,”⁸ recordando su colaboración, a finales de la década del treinta, en la revista literaria *Szép Szó*, bajo la dirección de Attila József, donde Örkény había publicado un relato construido en torno de una visión profética de la locura nazi (tema que vuelve a aparecer en el primero de los dos cuentos que examinamos).

El uso del grotesco en Örkény se une a un sabio manejo de la tensión narrativa en el que sensaciones de miedo y desasosiego se tambalean perma-

⁷ La cuestión de la brevedad de un texto de microficción es explícitamente abordado por Shua en su libro más reciente, *Fenómenos de circo*, en el que la escritora afirma, no sin una cierta dosis de ironía: “Yo misma me hamaco con violencia en las palabras y escucho al lector suspirar con alivio cuando evito por milímetros, en cada envío, ser arrojada fuera del límite de veinticinco líneas que los críticos han establecido para este género.” (A. M. Shua: *Fenómenos de circo*, Madrid: Páginas de Espuma, 2011: 91).

⁸ B. Töttössy: ‘La letteratura in Ungheria dal 1945 al 2002,’ in: B. Ventavoli (ed.): *Storia della letteratura ungherese*, Torino: Lindau Editore, 2008: 304. Se ha tenido acceso al estudio de Beatrice Töttössy en su versión italiana en la que afirma la autora que Örkény “è il maggior esponente ungherese del grottesco centro-est europeo”.

nentemente con imágenes grotescas que templan la dimensión lóbrega de la narración. Howard Philip Lovecraft solía recordar que no solo la emoción más antigua y más intensa de la humanidad es el miedo, sino que el más antiguo y más intenso de los miedos es el miedo a lo desconocido; ahora bien, la presencia de un sentimiento de este tipo, vinculado con términos del psicoanálisis como *no familiar, ajeno, extraño, siniestro* u *ominoso* (sinónimos del *unheimlich* freudiano), emerge en los relatos de Örkény ante una experiencia que desestabiliza sutilmente la cotidianeidad y crea un estado de inseguridad. Veremos cómo los dos cuentos que hemos elegido unen la visión grotesca con la fábula, en un *metissage* que no excluye la presencia de lo siniestro.

Esta escritura sincrética que combina lo grotesco con la fábula conecta con el absurdo-grotesco que se desarrolla a partir de los años cuarenta del siglo XX en la Europa centro-oriental: se trata de una escritura basada en una argucia del espíritu que muestra (revelándola y ocultándola al mismo tiempo) la crisis de la civilización soviética. En Hungría, ese espíritu sagaz tan peculiarmente budapestino, el *Witz*, mostraba “cómo el homo sovieticus de Europa central vivía su condición sintiéndola como una imposición, una falta de libertad, un estado de secuestro, es decir, una expropiación hecha por el mundo soviético a la otra Europa a la cual [ese hombre] creía pertenecer”⁹

En la obra de Örkény la denuncia del “estado de secuestro” de la época soviética se une a la delación de los actos de constreñimiento de años anteriores: ante estas dos dimensiones de restricciones apremiantes y violencia el autor húngaro construye su juego grotesco como compensación imaginaria de los límites impuestos. Veamos cómo se logra este objetivo en dos de sus relatos.

2.1. “El vecino nuevo”

En esta primera breve narración (de unas escasas dos páginas) la presencia de lo desconocido se construye en torno de una doble repartición del espacio:

a) el apartamento donde vive el narrador homodiegético, que en el relato es un escritor, empeñado en cocinar un puré de patatas en su cocina, espacio doméstico que linda con el comedor del apartamento de al lado; en nuestro análisis definimos este primer espacio como el “apartamento A”

⁹ B. Töttössy: ‘La letteratura in Ungheria dal 1945 al 2002’, *op.cit.* : 304. Así recita el texto en italiano de Beatrice Töttössy: “mostrava come l’*homo sovieticus* dell’Europa centrale visse la propria condizione sentendola come una imposizione, una mancanza di libertà, uno stato di sequestro, e cioè una espropriazione fatta dal sovietismo all’altra Europa cui invece pensava di appartenere.”

b) la casa de los nuevos vecinos, cuyo apellido —Román o Révész— permanece deliberadamente incierto hasta el desenlace, pues se narra que “no habían colocado ni siquiera una placa con sus nombres en la puerta”¹⁰ Este segundo espacio, que bautizamos “apartamento B”, es inaccesible al lector, que sólo puede intuir las dinámicas de desplazamiento de los ocupantes del otro lado mediante la imaginación desatada por informaciones solo sugeridas.

¿De qué manera se proporcionan estas sugerencias mínimas? El puente invisible entre los dos ámbitos espaciales es representado por la dimensión auditiva: los ruidos y voces que el protagonista-narrador escucha a través de la pared llegan bajo la forma de un programa televisivo (¿o radiofónico?) ambientado en los años del régimen nazi; se trata —más bien— de una telenovela que los vecinos —al parecer— están mirando, al otro lado de la pared.

Una de las peculiaridades más notables de “El vecino nuevo” se relaciona con la significación de la colocación espacial del protagonista-narrador y reside en que los actos de violencia de los que el lector se va enterando no se muestran de forma explícita: se trata de ruidos que pertenecen a la dimensión de lo que definimos con el término *unheimlich* y se perciben como algo ajeno, extraño y siniestro porque, al producirse en el inaccesible apartamento B, resultan invisibles al protagonista: “La pared de mi cocina y la del cuarto de ellos es común. A fuego lento pongo a calentar el puré de patatas. —todo el mundo sabe que el vigilante nazi del edificio marcó mi puerta con tres cruces dibujadas con tiza”¹¹

Los pasajes repentinos de la narración en primera persona a diálogos entre dos voces que llegan a través de la pared de la cocina parecerían confirmar la interpretación según la que los intercambios verbales pertenecen al programa televisivo. La inaccesibilidad del apartamento B, sin embargo, hace que la casa de al lado se constituya como un espacio de ambigüedad, donde la violencia, percibida de forma filtrada a través del tabique que separa los dos apartamentos, se ofrece disfrazada de telenovela.

El lector tiene que aceptar el pacto implícito con el protagonista-narrador y desentrañar con él, paulatinamente, la ambigüedad: esto significa someterse, durante el tiempo que dura la narración, a la suspensión de la incredulidad, de tal manera que las amenazas, los golpes y las promesas de delación se interpretan tal como los percibe el protagonista: nada más que alborotos que proceden de un programa televisivo ambientado durante la Segunda Guerra Mundial: “Allá en el otro lado algo chirría, quizás están abriendo un

¹⁰ I. Örkény: *Cuentos de un minuto*, Barcelona: Thule Ediciones, 2006: 85.

¹¹ *Ibid.*: 84.

cajón [...] Luego se oye el ruido de pasos violentos un forcejeo, un estertor. Una voz femenina —evidentemente la amante de los alemanes— lanza un chillido. ¡Auxilio! ¡Me mata!”¹²

La superposición continua de los dos planos hace que en la trama construida por Örkény decir lo indecible pase por una codificación del trauma según imágenes no descritas, sino imaginadas mediante el oído: “se oye el sonido de un disparo y el sordo golpe de un cuerpo que cae. Otro disparo, y luego, por fin, el silencio. Ya está caliente mi puré de patatas.”¹³

El descubrimiento de la verdad acontece solo en la última sección del relato: “Al día siguiente, y el otro también, todos los que vinieron a buscarlos, tocaron a mi puerta, por error. La policía, el médico municipal, los periodistas, los fotógrafos, [...] Ni siquiera tenían televisor. El hombre, que no se apellidaba ni Román, ni Révész, sino Rónai- fue sentenciado a ocho años de cárcel, debido a circunstancias atenuantes”¹⁴ Örkény logra rescatar la verdad oculta de la violencia mediante el uso de un doble filtro: en primer lugar, la irrupción del mal en el ámbito doméstico es matizada de forma deliberada a tal punto que resulta grotescamente supeditada a la urgencia de la preparación de un puré de patatas. La yuxtaposición de lo trivial y de lo dramático (la receta del puré en oposición dialéctica a la muerte cercana) en el cuento remite a la voluntad del autor de crear una estructura discursiva marcadamente oximorónica, como elemento constituyente del grotesco, según un esquema que recupera los estudios de Mikhail Bakhtin sobre los procedimientos de carnavalización a partir de la Edad Media. El examen del ceremonial carnavalesco demuestra cómo en éste se efectúa una de las dos operaciones siguientes: por un lado, la “inversión”, que constituye el lado paródico, y por otro, la “deformación”, que constituye el grotesco. Este segundo factor, esencia de las modalidades subversivas del carnaval, se vendría a componer a su vez de dos elementos: la hipérbole y el oxímoron. Si la primera se propone como una exageración festiva de lo material y corporal, el segundo es el resultado

¹² *Ibid.* : 85.

¹³ *Idem.* Dentro del ámbito literario hispanoamericano, de entre los muchos ejemplos posibles de percepción filtrada de una realidad cercana, el *incipit* de *La vida breve* de Juan Carlos Onetti nos parece particularmente pertinente, pues las voces y ruidos que Brausen escucha de su apartamento representan el punto de partida de una degeneración de la violencia: “Mundo loco —dijo una vez más la mujer, como remedando, como si lo tradujese. Yo la oía a través de la pared. Imaginé su boca en movimiento frente al hálito de hielo y fermentación de la heladera [...] Cuando su voz, sus pasos, la bata de entrecasa y los brazos gruesos que yo le suponía pasaban de la cocina al dormitorio, un hombre repetía monosílabos, asintiendo?” (J. C. Onetti: *La vida breve*, Buenos Aires: Santillana Ediciones-Punto de lectura, 2007 : 13).

¹⁴ I. Örkény: *Cuentos de un minuto*, *op.cit.* : 85.

de la ambivalencia suscitada por la yuxtaposición de lo opuesto en una misma imagen, y se refleja en el relato de Örkény mediante la convivencia de lo elevado y lo ínfimo, la muerte y lo trivial. La misma denuncia de la muerte violenta resulta suspendida, a la espera de una descripción del mal que solo se expresa en el desenlace: la revelación misma del asesinato se comunica con una frialdad aséptica, en que los factores que más parecen importar —al menos al narrador— son el descubrimiento del verdadero apellido del vecino y el sabor del puré.

2.2. “El último hueso de cereza”

Ya en el *incipit*, el relato trastoca las coordenadas temporales comúnmente aceptadas y coloca la narración en una suerte de futuro posible, una “post-historia” que impone al lector el pacto de implícita aceptación de un tiempo ficcional posterior a la casi total desaparición del pueblo húngaro del planeta; así un anónimo narrador omnisciente describe la contingencia: “Ya solo quedaban cuatro húngaros. (Es decir, aquí en el país, en Hungría. Dispersos, entre otros pueblos, quedaban todavía bastante húngaros vivos”).¹⁵ Örkény recupera códigos narrativos que se conectan con la estética vanguardista en su vertiente más onírica, la surrealista, e inaugura la escisión con las líneas estéticas del realismo mediante la exaltación de un grotesco de base imaginativa, insistiendo en detalles —nimios pero voluntariamente irónicos— acerca del contexto espacial en el que se desarrolla la trama: “Acampaban debajo de un cerezo. Era un buen árbol, daba sombras y frutos. Claro, solo en temporada de cerezas. De entre los cuatro, uno estaba sordo y dos estaban bajo vigilancia policial. Que por qué, ya eso ni ellos mismos lo sabían”.¹⁶ El anónimo narrador no se detiene en detectar cuál ha sido la culpa, ni reflexiona sobre si la culpabilidad está comprobada: el control policial, aun si abstracto y remoto, existe y —posiblemente— se ejerce.

Así como ocurre en “El vecino nuevo”, la trama se construye en torno a una doble repartición del espacio, que en esta ocasión resulta organizado

¹⁵ *Ibid.* : 189.

¹⁶ *Idem.* No hay que olvidarse que en la década anterior a la publicación de *Cuentos de un minuto*, a comienzos de los años cincuenta, Örkény había publicado *Házastársak* (1951), como tentativa de adaptarse al realismo socialista interpretado según las fórmulas impuestas por la política cultural del Partido-Estado. Después de haber elegido el camino de la disciplina y de la obediencia, el narrador no se conforma con las indicaciones de la política cultural vigente en Hungría en esa época y elabora una obra literaria y teatral que se vincula con la parábola del grotesco.

según jerarquías verticales: el primer nivel es el del césped debajo del árbol de cerezas, donde los cuatro hombres se encuentran, y que representa el presente concreto. La copa del árbol, por su parte, representa —como veremos— la meta a alcanzar: un espacio colocado “tan arriba, en la parte más alta de la corona de follaje”;¹⁷ donde la sordera de uno de los cuatro, Sípos, determinará en el desenlace la condición de incomunicación que caracterizará a los cuatro personajes.¹⁸

Los cuatro hombres, en la desolación de su soledad huérfana de compatriotas, sometidos a un control policial invisible y sin embargo reconocido como existente, deciden encontrar la manera para dejar un signo de su presencia a la posteridad:

Una vez Sípos dijo: —deberíamos dejar algún recuerdo tras de nosotros. —¿Para qué diablos— preguntó uno de los que estaba bajo vigilancia policial. —Para que el día que nosotros ya no estemos, quede alguna huella de que estuvimos. —¿Y quién va a sentir curiosidad entonces por nosotros? —preguntó el cuarto húngaro, el que ni se llamaba Sípos ni estaba bajo vigilancia policial.¹⁹

El autor crea una superposición voluntaria entre dos condiciones: por una parte, la dimensión de una realidad trágica en su desoladora soledad, por otra la dimensión de la imaginación y la fantasía: el único objeto que los cuatro hombres consideran digno de ser preservado para las generaciones venideras es un hueso de cereza. Y, sin embargo, se preguntan los cuatro personajes, ¿cómo y dónde encontrar tal precioso recordatorio?, pues “mientras duró la temporada de cerezas, vivieron a base de la fruta y luego recogieron los huesos; las rompieron en pedacitos y también se las comieron. Ahora no encontraron ni un misero hueso”²⁰ El resultado del encuentro entre la dimensión trágica (la soledad y la falta de alimentación) y la imaginación es la creación de imágenes surreales y esperpénticas que insisten en cómo cualquier juicio sobre actitudes y comportamientos humanos —juicio que podría resultar absurdo desde el punto de vista de la mera racionalidad— deja de serlo cuando prevalece la imaginación.

¹⁷ *Ibid.* : 190.

¹⁸ Uno solo de los cuatro personajes que habitan el espacio de la ficción tiene nombre: se trata de Sípos. Su rasgo esencial, y determinante para las modalidades de interacción en el desenlace, es la sordera.

¹⁹ *Idem.*

²⁰ *Idem.*

Cuando uno de los protagonistas vislumbra una cereza en la parte más alta del follaje, el breve relato entra en la dimensión del teatro del absurdo, recuperando no solo unas bases estéticas propias de la creatividad de Eugène Ionesco, sino también estableciendo un diálogo con la huella dejada en la dramaturgia húngara por autores como Miklós Mészöly o Imre Sarkadi. En particular, el realismo psicológico se mezcla con el absurdo y el grotesco, haciendo que los textos de Örkény conecten con la obra de Sarkadi (sobre todo con la obra *Simeone en la columna*, en húngaro *Oszlopos Simeon*, que vio la luz en 1960), por el contraste extremo entre los detalles de la realidad material cotidiana y la vaguedad de los fantasmas creados por la psique que reacciona a tales detalles.

En la trama, el movimiento de ascensión del “espacio de abajo” (el césped) al “espacio de arriba” (la última rama del árbol) para alcanzar la cereza ocurre mediante la creación de una estructura piramidal:

Inventaron que si los cuatro se encaramaban el uno encima de los hombros del otro, podrían bajar aquella única cereza [...] Debajo de todos se paró aquel de los que estaba bajo vigilancia policial que, aunque muchos sesos no tenía, en cambio le sobraba fuerza bruta. Sobre sus hombros se alzó aquel que no se llamaba Sípos, ni estaba bajo vigilancia policial. Sobre él se colocó el otro que estaba bajo vigilancia policial, y por último escaló el flaco Sípos.²¹

La vigilancia policial forma parte de ese amplio abanico posible de sistemas sociales y políticos que se ponen como objetivo la imposición violenta de un consenso unitario y coercitivo: ante estas formas coactivas de la libertad, la literatura se impone expresar la diferencia, manifestar la disociación y el desasosiego y sobre todo encontrar los recursos de transcripción más adecuados para verbalizar y condenar los artilugios censorios de un sistema reductor de las libertades. En el relato, Sípos (liviano en lo físico por su contextura ágil y liviano en el alma por no encontrarse bajo vigilancia policial) es quien alcanza la copa del árbol: sin embargo, en el momento en que llega al punto más elevado el motivo de la escalada se le ha olvidado; por añadidura, su sordera le impide escuchar lo que sus compañeros le piden que haga. Así, sin cereza y obligados a un total aislamiento —a causa de la imposibilidad de utilizar el lenguaje como medio de comunicación— los cuatro hombres permanecen inmóviles: “a veces los cuatro empiezan a gritar a la vez, pero ni aun así pue-

²¹ *Ibid.* : 190–191.

den resolver la situación. Y así se quedaron, tal como estaban, un húngaro encima del otro”²²

Örkény parece aquí estar recuperando (aun si a la inversa) el carácter ambiguo y potencialmente transgresivo del lenguaje al que hace referencia Bakhtin en sus estudios sobre el grotesco dentro de los procesos de carnavalesización de las sociedades occidentales; en *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, el teórico ruso insiste en cómo el lenguaje profana la norma establecida y al mismo tiempo hace la palabra irrefutable, posibilitando, sí, la comunicación, pero sobre todo la subversión y la transgresión.²³

En el relato, la incomunicación total a la que se ven condenados los cuatro hombres anula el potencial transgresivo del lenguaje y lo que Örkény propone, también a través del absurdo de una inmovilidad irredimible, no es la profanación de normas establecidas (sustraerse al control policial o dejar un testimonio que vaya más allá de la caducidad de la vida humana), sino la utilización de la literatura como palanca para “hacer estallar los sentidos admisibles, el orden razonable, la lógica de los dominadores.”²⁴ Y los sentidos admisibles estallan cuando la escritura comienza a sacudir los conceptos adquiridos mediante procedimientos que fundan un mundo absurdo y a cuyo funcionamiento, sin embargo, los personajes se entregan con esmero y dedicación.

3. *La metáfora en la narrativa breve: ficcionalización alegórica de la violencia*

El objeto de reflexión de este tercer apartado es la producción cuentística de la narradora argentina Ana María Shua, de la cual se examinan dos microrrelatos, pertenecientes a dos recopilaciones de cuentos que han sido publicadas a distancia de siete años la una de la otra: de la primera, *Temporada de fantasmas*, que vio la luz en Argentina el año 2004, se ha escogido el relato “Sueños de niños”. En 2011, se publica en Buenos Aires *Fenómenos de circo*, del que se ha extraído el microcuento *Artistas del trapecio*.

²² *Ibid.* : 191.

²³ Se trata de una acción que logra “deestructurar estructuras” estables, puesto que —en palabras de Bakhtin— “la langue du carnaval est marquée par la logique originale des choses à l'envers, au contraire, des permutations constantes du haut et du bas” (M. Bakhtin: *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris: Gallimard, 1970: 19.)

²⁴ S. Yurkievich: *A través de la trama*, *op.cit.* :186.

La representación ficcional de los años de la dictadura y del horror que ha caracterizado la historia reciente de las naciones del Cono Sur se refleja en los textos de Shua de forma sesgada: si bien en su focalización de la historicidad el papel de la metáfora supone una ruptura y contestación de lo establecido mediante el desplazamiento de toda autoridad epistemológica, las referencias a los años de la dictadura no parecen detectarse con facilidad. Sus microrrelatos, entidades autónomas y autosuficientes, mantienen —en su dimensión formal— una unidad estructural acabada y cerrada, que contrasta con la estructura abierta de sus modalidades interpretativas. Así, puesto que “esa forma cerrada no implica que su dimensión semántica esté completa”,²⁵ nuestro objetivo es identificar, dentro de esa indeterminación, de esa zoología fantástica de personajes de fábula y pequeños héroes de rasgos líricos, las metáforas que se sirven de la brevedad narrativa para abordar la vida social nacional desde la ficcionalización de los autoritarismos, la censura, y la violencia.

Dos modalidades narrativas se vislumbran en este apartado de la obra de Shua, la primera de las cuales insiste en la estrategia de reescribir historias conocidas: su microficción puede desmitificar mitos u obras consagradas por la tradición buscando un efecto humorístico mediante la “vulgarización de la historia”. No es casual que David Langmanovich en su ensayo “Humor y seriedad en la minificción de Ana María Shua” defina como el resultado de una reescritura una serie de relatos de Shua que se originan en textos anteriores; después de citar varios ejemplos Langmanovich subraya la frecuencia de los juegos intertextuales presentes en la obra de Shua y afirma que “lo que tienen en común los casos mencionados es que se basan en textos anteriores, tanto escritos como de la tradición oral: es decir son ejercicios de intertextualidad”.²⁶ Paralelamente a esta estrategia, la autora se impone la tarea de rescatar la información suprimida u ocultada por la ideología totalitaria: sus metáforas ambicionan no solo a restituir al lenguaje su poder de transformación virtual del horror, sino también a desbaratar mediante alusiones simbólicas aquellos esquemas y códigos fijados por un censura que en este comienzo del siglo XXI ya no ejerce su coerción, pero que había hecho de la Argentina una suerte de “régimen del discurso único” durante el último gobierno militar (1976–1983).

²⁵ D. Roas: “Pragmática del microrrelato”, *op.cit.* : 58.

²⁶ D. Langmanovich: ‘Humor y seriedad en la minificción de Ana María Shua’, in: E. Noguero Jiménez (ed.): *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura. Salamanca*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2004 : 221.

En sus primeros años, la microficción de Shua se había ido alimentando de la necesidad de sustraerse por la metáfora a las pautas fijadas por los censores castrenses, que consideraban “igualmente peligrosa la mano que empuña la pluma como la que gatilla el fusil. [...] Decir y hacer se vuelven una misma cosa. El decir imputable de atentar contra la razón, la salud o la seguridad del Estado resulta tan delictuoso como cualquier otro quehacer insumiso.”²⁷ Al examinar en detalle los dos textos, se nota que —si bien su redacción es bien posterior al fin de la dictadura— ambos siguen permeados de aquel contenido metafórico necesario para verbalizar todo mensaje de transgresión conceptual ante los regímenes militares de la región conosureña.

3.1. “Sueños de niños”

Como consecuencia de su estructura abierta, el microrrelato implica —como se ha dicho— una participación activa del receptor para su comprensión y crea un hiato con la estructura de “fábula cerrada” de los cuentos tradicionales, menos expuestos a los vacíos de información y a la necesidad de rellenar las elipsis. Según sostiene María Isabel Larrea, un texto cuya brevedad “no permite el desarrollo moroso de un acontecer se transforma en un discurso de muchos lugares vacíos, altamente connotativo y de una apertura que implica necesariamente a un receptor activo que acepte llenarlos y proponer significados que vayan en beneficio de la completud de la historia.”²⁸ El brevísimo relato (seis líneas) de Shua se presta a una lectura metafórica que nos convierte en ese “lector activo” que menciona Larrea y —al mismo tiempo— ratifica la misión del escritor como sujeto que indaga una realidad siempre multifacética: el texto podría interpretarse como estrategia de denuncia de las pesquisas, las violencias y los secuestros que los militares efectuaban en las casas de los “presuntos sospechosos”. Shua había sido testigo de cómo los policías solían actuar principalmente de noche, invadiendo las casas de los que consideraban adversarios del régimen y dando lugar a esa estrategia del terror que fue definida con el término “patota”: en las madrugada, los grupos de exterminio forzaban las puertas de los apartamentos y los destrozaban, aprovechando un providencial apagón general que justo a tiempo dejaba la entera cuadra sin luz. Pese a la advertencia de Theodor Adorno acerca de la imposibilidad de representar estéticamente los acontecimientos históricos, Shua utiliza la metáfora como una suerte de “máscara

²⁷ S. Yurkievich: *A través de la trama*, *op.cit.* :189.

²⁸ M. I. Larrea: ‘Estrategias lectoras en el microcuento’, *Estudios filológicos* 39, 2004 : 185.

polisémica” que oculta y devela al mismo tiempo: al mediar entre lo sagrado y lo profano, entre la realidad y la fantasía, ofrece la posibilidad de expresar verdades ocultas. Veamos cómo identificar estos elementos en el texto integral de “Sueños de niños”:

Si tu casa es un laberinto y en tu habitación Algo te espera, si cobran vida los garabatos que dibujaste (tan mal) con tiza en la pared de tu pieza, y en el living la cabeza de tu hermana ensucia de sangre la pana del sillón verde; si hay Cosas jugando con tus animales de plástico en la bañera, no te preocupes, hijita, son solamente pesadillas infantiles, ya vas a crecer, y después vas a envejecer y después no vas a tener más sueños feos, ni te vas a volver a despertar con angustia, no vas a tener más sueños, hijita, ni te vas a volver a despertar.²⁹

El relato hace referencias a tres elementos esenciales que parecen confirmar nuestra lectura metafórica: a) la presencia de ambientes domésticos violados y sacudidos por la violencia (la pieza de la niña y el living, saqueados; la cabeza ensangrentada de la hermana); b) la colocación temporal de los acontecimientos en horas nocturnas (se mencionan los sueños de la protagonista y sus frecuentes pesadillas); c) el juego de la desrealización que remite a las desapariciones. Con el término desrealización se remite a la presencia de una serie de negaciones (“no vas a tener más sueños feos, ni te vas a volver a despertar con angustia, no vas a tener más sueños, hijita, ni te vas a volver a despertar”) que van quitando entidad al personaje, lo van desrealizando según un procedimiento que Langmanovich explica así: “Una actitud que reaparece en los distintos libros de Shua es el juego de la desrealización: el texto habla de algo que se va desvaneciendo ante nuestros ojos, y que tal vez nunca existió como objeto de la escritura”³⁰

3.2. “Artistas del trapecio”

En el microrrelato (tres solas líneas), aparentemente simple en su interpretación como mera anécdota descriptiva de una faceta del mundo circense, se instaura una complicidad dialógica entre escritor y lector que permite vislumbrar una doble lectura metafórica. El texto recita así:

²⁹ A. M. Shua: *Temporada de fantamas*, Madrid: Páginas de Espuma, 2004: 99.

³⁰ D. Langmanovich: ‘Humor y seriedad en la minificción de Ana María Shua’, *op.cit.* : 219.

No tengas miedo, volará, heredó nuestros genes, dice el artista del trapecio. Y desde el punto más alto lanza a su hija, un bebe todavía, por el aire, hacia los brazos de la madre aterrada e infiel. No debería temer: por las artes de su verdadero padre, el mago, la niña realmente vuela. O les hace creer que vuela.³¹

El uso de un tiempo futuro (“volará”), la presencia de un modo condicional (“debería”) y la fuerza semántica de los dos verbos seguidos (“les hace creer”) representan un conjunto de informaciones que diluye la información y barre con las certezas, remitiendo así a la estructura de la microficción de Luisa Valenzuela: en ambas autoras, según infiere Francisca Noguero, resultan “especialmente significativos los silencios del discurso, relevadores de elementos forcluidos desde la perspectiva lacaniana o, lo que es lo mismo, de significantes que, a pesar de su importancia para el individuo, han sido expulsados por éste de su universo simbólico”.³² La descifración de los códigos empleados por Shua pasa por una primera interpretación que contempla el microrrelato como estrategia de denuncia de los “Vuelos de la Muerte”, macabra solución adoptada por la dictadura militar argentina al descubrir que los cementerios clandestinos estaban repletos de los cuerpos de sus víctimas y que se hacía impelente encontrar una modalidad más rápida que la sepultura para eliminar a los prisioneros asesinados. Antes de ser arrojados a las aguas del Río de la Plata, los prisioneros eran albergados en la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA) desde donde, siempre y solo los jueves por la tarde, eran trasladados —en grupos de entre 15 y 20 personas— a grandes aviones de carga de la Marina Militar con la excusa de que iban a ser transferidos a prisiones comunes. En una entrevista que el ex capitán de la Marina Adolfo Scilingo concedió al periodista Horacio Verbitsky del diario *Página 12* de Buenos Aires, el militar relata cómo los prisioneros eran sedados durante el vuelo, lo cual obligaba a los militares a arrojar al vacío cuerpos ya inertes: “arrastrábamos por la ropa a los presos desmayados y, cuando el comandante del avión daba la orden, abríamos la puerta y los arrojábamos al mar, uno por uno”.³³

En el relato, el artista del trapecio arroja al vacío a su hija: se trata de un bebé, un cuerpo inerte como el de los prisioneros sedados; en el tiempo brevísimo que dura el desplazamiento hacia abajo de la niña el lector accede

³¹ A. M. Shua: *Fenómenos de circo*, op.cit. : 41.

³² F. Noguero Jiménez: ‘Juego de villanos: Luisa Valenzuela, maestra de intensidades’, in: A. Calvo Revilla & J. de Navascués (eds.): *La fronteras del microrrelato*, op.cit. : 222.

³³ N. Cezar Mariano: *Operación Condor. Terrorismo de Estado en el Cono Sur*, Buenos Aires: Ediciones Lohlé-Lumen, 1998 : 32.

a la segunda interpretación metafórica del microrrelato: el verdadero padre de la niña es otro hombre. El texto parece así sobreponer a los Vuelos de la Muerte el fenómeno del secuestro de los hijos de los militantes de izquierda, niños que por lo general habían nacido en cautiverio mientras las madres legítimas eran sometidas a torturas. Se trataba de bebés cuya identidad venía modificada para que fueran entregados a familias sin hijos. Vuelve a aparecer uno de los elementos que Noguerol había definido como característicos de la representación metafórica de la violencia en la micronarratividad: la “posible victoria del mal”.

¿Quiénes han sido los asesinos que han arrojado al vacío desde miles de metros de altura a seres todavía vivos? ¿Quiénes han sustraído los recién nacidos a sus familias?, se pregunta el lector del relato: denunciar quién ha perpetrado la violencia tiene que pasar por la palabra literaria, como subversión del monopolio del discurso impuesto por el Estado dictatorial. El quiebre del monopolio de este discurso impuesto pasa por una forma sutil de subversión: atribuir a la palabra la capacidad de conmoción y movilización mediante la metáfora. Ahora bien, la estrategia que propone Shua de reescribir historias conocidas mediante una microficción que desmitifica mitos y obras consagradas por la tradición lleva —tal como se ha dicho— a un uso peculiar de la metáfora, cuya función se concreta en el rol de “máscara polisémica” que oculta y devela al mismo tiempo la incongruencia de las relaciones de un mundo insertado en la historia. En este sentido, su producción narrativa y sus personajes —empeñados en la tarea de expresar verdades ocultas— podrían parecer, según una primera interpretación, figuras cercanas a las que protagonizan la literatura del absurdo de autores como Eugène Ionesco o Samuel Beckett.

Sin embargo, aun reconociendo como objetivos prevalentes del arte dramático de Ionesco y Beckett tanto la denuncia de la absurdidad del mundo como una orientación temática en la cual se muestra la insensatez de la realidad y los atropellos de las libertades del ser humano, parece evidente que la obra de Shua se aproxima más a la visión de los autores del bloque oriental que a la de los dramaturgos del absurdo. Es sobre todo la diferencia ineludible que marca esa distancia: nos referimos a que —en palabras de Dóra Bakucz— la visión de los grandes intérpretes conceptuales de la literatura del absurdo presenta en sus páginas “hombres perdidos en la existencia en la que cualquier elemento concreto pierde su función y resulta ser pura excusa o decoración.”³⁴

³⁴ D. Bakucz: ‘La minificción en la literatura húngara: poética de las “narraciones paradójicas”, o cuentos de un minuto de István Örkény’, in: M. Di Gerónimo et al. (eds.): *Horizontes de la brevedad en el mundo iberoamericano*, Mendoza: EFL.-C.I.L.H.A., 2012.

Frente a esa postura desvinculada de amarras concretas, se coloca la visión de los autores del Bloque del Este de Europa, y de Örkény en particular: se trata de una lectura del mundo que degrada e invierte de un modo caricaturesco la realidad, creando un entramado narrativo cómico-satírico cuyos personajes viven bien dentro de la Historia. Y en esto coinciden con lo que propone Shua en su microficción: rescatar toda información que haya sido suprimida o mistificada por aquellas ideologías totalitarias, arraigadas en el acontecer histórico. La coincidencia entre las tareas literarias de Örkény y Shua reside justamente en que ambos autores se plantean mostrar el desamparo del ser humano vinculado a una sociedad dada y dentro de circunstancias históricas definidas.