

## Sobre algunos microrrelatos no hispánicos

David Lagmanovich \*  
Universidad Nacional de Tucumán

### Resumen

La minificción (o microficción) es una tendencia importante en la literatura contemporánea en lengua española, pero no se limita a ella: aparece en diversas lenguas, aunque sea con menor extensión o vitalidad. Por otra parte, muchos de esos textos no son conocidos para quienes no dominen la lengua original. Como contribución a los estudios comparados del microrrelato, este artículo presenta algunas minificciones debidas a cuatro escritores nacidos antes de la primera Guerra Mundial. Son ellos un estadounidense, Ernest Hemingway (1899-1961) y tres europeos: Franz Kafka (1883-1924), escritor praguense en lengua alemana; Bertolt Brecht (1898-1956), alemán, e István Örkény (1912-1979), autor dramático y narrador húngaro, quien escribió en su lengua materna y cuya obra se conoce sobre todo a través de traducciones a idiomas de mayor circulación. Se dan ejemplos pertinentes para caracterizar estas aportaciones.

### Palabras clave:

· Literatura contemporánea · Microrrelatos · Literaturas extranjeras

### Abstract

The short short story (or micro-fiction) is an important trend in contemporary Spanish-language literature, but it is not limited to the Hispanic world. It appears in a variety of languages, although sometimes with less extension or vitality. Moreover, many of those texts remain unknown to readers who are not proficient in the original languages. As a contribution to comparative studies of microfiction, this article presents some short short stories by four writers who were born before World War I. These are the American writer Ernest Hemingway (1899-1961); the German-language writer Franz Kafka, born in Prague (1883-1924); the German playwright Bertolt Brecht (1898-1956), and the Hungarian István Örkény (1912-79), also a playwright and short story writer, who wrote in his native language and is only known through translations to more widely circulating languages. Pertinent examples are given in each case.

### Key words:

· Contemporary literature · Microfiction · Foreign-language literatures

\* Profesor Emérito de la Universidad Nacional de Tucumán. Se doctoró en Lingüística en Georgetown University (Washington) y ha enseñado en universidades de la Argentina, Estados Unidos (**sigue atrás**)

La presencia de la minificción en la literatura moderna no es un fenómeno exclusivamente hispánico: se da en diversas lenguas, aunque en muchos casos no alcance la extensión a que ha llegado en la nuestra. Por otra parte, muchos de esos textos no son conocidos para quienes no dominen la lengua original. Como una primera aproximación al tema, queremos referirnos a algunos textos de cuatro escritores nacidos antes de la primera Guerra Mundial. Son ellos un estadounidense, Ernest Hemingway (1899-1961) y tres europeos: Franz Kafka (1883-1924), nacido en Praga –parte del Imperio Austro-húngaro hasta 1919– y escritor en lengua alemana; Bertolt Brecht (1898-1956), alemán, e István Örkény (1912-1979), autor dramático y narrador húngaro, quien escribió en su lengua materna y cuya obra se conoce sobre todo a través de traducciones a idiomas de mayor circulación.

### 1. Kafka

El más importante de este grupo, ante todo por su universal influencia en la marcha de la literatura del siglo XX, fue evidentemente Kafka. Durante su corta vida, abreviada por la tuberculosis que sufrió a partir de 1917, llegó a publicar siete escuetos libros y colaboró en varias revistas. Pero otra parte de su obra, bastante amplia, apareció en forma póstuma; en este sentido, es conocida la responsabilidad que le cupo a su amigo el escritor Max Brod, 1884-1968, autor además de la primera de sus biografías. De ahí que diversos textos breves o brevísimos de Kafka aparezcan en compilaciones de heterogénea composición. Entre las ediciones modernas en alemán, tal vez la que mejor da cuenta de este aspecto de su narrativa sea la titulada *Beschreibung eines Kampfes* (“Descripción de una lucha”, título de una de las narraciones), volumen vertido al español como *La muralla china*<sup>1</sup>. Otros textos suelen aparecer integrando el volumen encabezado por *Die Verwandlung* (“La transformación”, texto generalmente conocido como *La metamorfosis*, cuya traducción, en algunas ediciones en lengua española muy difundidas, aparece firmada por Jorge Luis Borges).<sup>2</sup>

Una revisión de *La muralla china* rinde un número elevado de composiciones breves, que con frecuencia alcanzan sólo un párrafo o dos de extensión, o que se mantienen por debajo de las dos páginas. Un buen ejemplo es “La verdad sobre Sancho Panza”, frecuentemente aducido como ejemplo de reescritura de un texto

**(viene de página anterior)** y Alemania, entre otros países. Su principal campo de especialización es la literatura hispanoamericana, especialmente los períodos barroco y contemporáneo. Su libro más reciente se titula “La otra mirada: Antología del microrrelato hispánico”, publicado en España en 2005.

cervantino. Otros textos: “De las alegorías”, “El callar de las sirenas”, “Prometeo”, “Poseidón”, “Un golpe a la puerta del cortijo”, “El puente”, “La partida”, “¡Renuncia!”, “De noche”, “El timonel”, “El trompo”, “Fabulilla”, “Una confusión cotidiana”, “El examen”, “Regreso al hogar”, “Comunidad”; en general son textos escritos entre 1918 y 1922.<sup>3</sup>

Los breves relatos son sorprendentes por varios motivos. Propondremos unas cuantas claves de lectura:

1) Por una parte, parecen mantener ciertas deudas con el poema en prosa baudeleriano, sobre todo en lo que se refiere al cuidado del lenguaje, pero el efecto sobre el lector es sumamente distinto. Uno de los motivos de esta situación es que los personajes, cuando existen, están apenas nombrados, como si sólo se los señalara con un gesto. No parece haber intención alguna de penetrar en su personalidad —excepto en la medida, infrecuente y limitada, en que se la pueda adivinar a través de sus acciones—, de modo que su conducta parece mecánica, automática o sonámbula.

16 17

2) Aunque la prosa, en la lengua original, es muy cuidada, la perfección estilística parece mucho menos importante que la presentación de una realidad que no tiene sentido, o cuyo sentido está negado a los personajes mismos y al lector. (La “atmósfera kafkiana”, como generalmente se la denomina, establece la vinculación analógica con otro tipo importante de escritura del siglo XX, el llamado “teatro del absurdo”, ya que desde el sinsentido al absurdo no hay más que un breve paso.) Abundan las tramas que ponen esto de relieve; así, en “El examen”, el examinador termina diciendo: “Esto era sólo un examen. El que no responde a las preguntas ha aprobado el examen”.

3) También hay que observar que, muchas veces, estos personajes abstractos son los mismos protagonistas de historias clásicas (o más recientes, pero siempre bien conocidas en la cultura occidental), pero la historia que les toca ha sido trastrocada y difiere del modelo. El procedimiento es peculiar y característico. Kafka toma un personaje conocido por su presencia en la literatura —Sancho Panza o Prometeo, por ejemplo— para despersonalizarlo: cuenta su historia de manera no convencional, lo cual lo convierte en otro, y, de esa manera, privilegia una reescritura que podemos considerar irreverente por sobre toda escritura apegada a la tradición. Por ejemplo, en las versiones kafkianas Sancho crea a Don Quijote y sus aventuras, en lugar de ser ambos creaciones de Cervantes; y Prometeo es presentado por medio de cuatro leyendas, que se van alejando cada vez más de lo que creemos saber a su respecto. En esta suerte de revisionismo de historias supuestamente conocidas, Kafka tiene un papel principal, prácticamente de precursor: el recurso va a ser usado largamente por la mayor parte de los cultores del microrrelato.

Vale la pena transcribir “La verdad sobre Sancho Panza”, que es algo así como el prototipo de una larga serie de relatos, de tema cervantino o no, que tratan de manera similar los personajes de nuestra tradición literaria, es decir, que los someten a intensos procesos de reescritura:

Sancho Panza, que por lo demás nunca se jactó de ello, logró, con el correr de los años, mediante la composición de una cantidad de novelas de caballería y de bandoleros, en horas del atardecer y de la noche, apartar a tal punto de sí a su demonio, al que luego dio el nombre de Don Quijote, que éste se lanzó irrefrenablemente a las más locas aventuras, las cuales empero, por falta de un objeto predeterminado, y que precisamente hubiese debido ser Sancho Panza, no hicieron daño a nadie. Sancho Panza, hombre libre, siguió impasible, quizás en razón de

un cierto sentido de la responsabilidad, a Don Quijote en sus andanzas, alcanzando con ello un grande y útil esparcimiento hasta su fin.<sup>4</sup>

Las reescrituras de aspectos del *Quijote* se prolongan en la producción minificcional en lengua española, sobre todo en Hispanoamérica: Juan José Arreola, Jorge Luis Borges, Marco Denevi, José Emilio Pacheco, Armando José Sequera y muchos otros han escrito sus propias versiones, centradas a veces en Sancho y otras en Dulcinea, en Alonso Quijano, en Cide Hamete Benengeli o en el propio Miguel de Cervantes. La reciente celebración (2005) del cuarto centenario de la publicación del *Quijote* ha motivado la reimpresión de muchos de estos textos.<sup>5</sup>

4) La despersonalización del personaje, reflejo quizá de su percepción de tendencias que habrían de estallar más adelante en su siglo, llega al extremo de que en algunas narraciones se acorta, o se anula, la distancia entre lo humano y lo inanimado. En “El puente”, por ejemplo, éste es el comienzo: “Yo era rígido y frío, yo era un puente; tendido sobre un precipicio estaba yo. Aquende estaban las puntas de los pies, allende, las manos, enclavadas; en el cieno quebradizo mordí, afirmándome”. Otras composiciones –como “El jinete de la cuba”– presentan variantes de esta modalidad fundamental.

5) Por último, en “Fabulilla” así como en otras composiciones, Kafka revitaliza el viejo modelo de la fábula: una tendencia –junto con la del bestiario– que también va a cobrar importancia en la obra de autores tales como Juan José Arreola, Jorge Luis Borges y otros. Claro está que los animales de Kafka no están presentados en sí mismos, como en un bestiario, sino como sustitutos de los seres humanos y enfrentando problemas similares a los de los personajes humanos. Transcribimos la composición a la que se refiere este apartado:

—¡Ay! –decía el ratón–. El mundo se vuelve cada día más pequeño. Primero era tan ancho que yo tenía miedo, seguía adelante y me sentía feliz al ver en la lejanía, a derecha e izquierda, algunos muros, pero esos largos muros se precipitan tan velozmente los unos contra los otros, que ya estoy en el último cuarto, y allí, en el rincón, está la trampa hacia la cual voy.

—Sólo tienes que cambiar la dirección de tu marcha –dijo el gato, y se lo comió.<sup>6</sup>

Aparte de su interés como reformulación del género de la fábula, se puede destacar en este texto –como en tantos otros de Kafka– lo impecable de la forma: la extensión relativamente larga otorgada al soliloquio del ratón y el remate perfecto y brevísimo. Es una manera de escribir microrrelatos que, sin ser la única, hemos de encontrar en las obras de muchos de los mejores escritores de nuestra lengua. Y, en efecto, la influencia de Kafka sobre los cultores de la narrativa brevísima en lengua española ha sido y continúa siendo muy amplia: es un referente obligado para más de un autor de nuestras letras, desde el cubano Virgilio Piñera hasta el venezolano Gabriel Jiménez Emán y los argentinos Santiago Dabove y Ana María Shua, por ejemplo.

## 2. Brecht

Bertolt Brecht entra en esta serie de escritores de microrrelatos a través de una, la tercera, de las secciones que componen sus *Historias de almanaque* (en alemán, *Kalendergeschichten*).<sup>7</sup> La referencia a los “almanaques” en el título sugiere un cierto cultivo del fragmentarismo, condición característica de es-

tos libros misceláneos.<sup>8</sup> En efecto, en esta sección del libro figuran cerca de 40 narraciones breves o muy breves, escritas aproximadamente entre 1930 y 1950. Tienen un título general, “Historias del señor Keuner”; el protagonista se designa en el texto como “el señor K.” y está presente en todos los relatos. Las historias son muy breves: las hay que tienen sólo entre 20 y 30 palabras, otras son de entre cinco y diez líneas de extensión, y algunas pueden tener hasta unas veinte líneas o poco más. Dos de las más breves se titulan “¿Hay Dios?” y “Una buena respuesta”, y dicen así:

Alguien preguntó al señor K. si había un Dios. El señor K. respondió:

—Te aconsejo que medites si tu comportamiento variaría según la respuesta que se dé a tu pregunta. Si tu conducta no varía, dejemos el asunto. Si tu conducta varía, te puedo prestar un servicio diciéndote que tú mismo lo has decidido: necesitas un Dios.

El segundo texto, que sigue al anterior:

A un proletario que había sido llevado ante los tribunales se le preguntó si prefería jurar por Dios o si escogía la fórmula profana para su juramento. “No tengo trabajo”, respondió el hombre. —Esa respuesta no fue una mera distracción —comentó el señor K.—. Con esas palabras quiso significar que su situación era tal que esas preguntas, más aún, quizá todo el proceso judicial, carecía totalmente de sentido.

Para Martin Esslin, gran conocedor de la obra brechtiana, Keuner es el *alter ego* de Brecht, y cada uno de estos textos expresa “una de sus actitudes personales básicas, que van desde la necesidad de ser puntual hasta problemas más profundos, tales como su actitud ante la religión, la violencia, la amistad, etcétera”.<sup>9</sup> Cita también unas palabras de Brecht según las cuales se trata de “intentos de hacer citable un gesto”. La definición es significativa: está expresada en el lenguaje de la representación teatral (citar “un gesto”), en relación con un concepto importante dentro de la dramática brechtiana; y, por su propia naturaleza, apunta a una actitud analítica, consistente en la reducción del fluir del acontecer a unidades discretas, dotadas de un absoluto mínimo de redundancia: “ingeniosas, concisas, paradójicas y profundas”, apunta Esslin, y no es difícil suscribir esa opinión.

A lo dicho habría que agregar una mención especial sobre el *tono* de estas narraciones: un objetivismo que puede parecer impasibilidad, así como una distancia que no es desapego, sino capacidad de análisis racional de los problemas.

Veamos ahora otros dos de estos brevísimos relatos: el primero se llama “El elogio”, y el segundo “Espera”:

#### *El elogio*

Cuando el señor K. oyó que sus antiguos discípulos lo elogiaban, dijo:

—Cuando los discípulos han olvidado los errores de su maestro, éste los sigue recordando.

#### *Espera*

El señor K. esperó algo un día, luego una semana, luego un mes. Al fin, dijo:

—Podría haber esperado perfectamente un mes, pero no ese día ni esa semana.

Y ya que en uno de estos textos se habla de elogios, incluiremos todavía uno más, que es el que concluye una de las ediciones alemanas de esta obra:

### *El reencuentro*

Un hombre de quien el señor K. nada había sabido durante mucho tiempo, lo saludó con estas palabras: “Usted no ha cambiado nada”. “¡Oh!”, exclamó el señor K., y empalideció.

Leídos como microrrelatos, estos textos adquieren su verdadero perfil. Como ciertos productos del saber oriental (una observación que puede también aplicarse a Kafka), no eluden la ironía y la paradoja, y a las preguntas que incesantemente proponemos los seres humanos contestan con otras preguntas, o bien con respuestas que, por su carácter insólito, seguramente desconcertarán al preguntón. Al ser textos brevísimos, están fuera de toda discusión posible la ampliación por motivos estilísticos, la repetición y la redundancia. La tersura del texto resulta así ser una cualidad buscada y valorada: cuando no se dice nada más no es porque no se tenga nada más que decir, sino porque la construcción literaria está terminada y es armónica, cerrada y perfecta. Escuchemos esa voz, y ese ir y venir de las preguntas que hacen parte del proceso de aprendizaje, todavía en dos ejemplos más. El primero:

### *El utilitario*

El señor K. formuló las siguientes preguntas:

—Todas las mañanas mi vecino pone música en un gramófono. ¿Para qué pone música? He oído decir que lo hace para hacer gimnasia. ¿Por qué hace gimnasia? He oído decir que es porque quiere ser fuerte. ¿Para qué quiere ser fuerte? Porque quiere vencer a sus enemigos en la ciudad, dice él. ¿Por qué quiere vencer a sus enemigos en la ciudad? Dicen que porque quiere comer.

Una vez que el señor K. se ha enterado de que su vecino pone música para hacer gimnasia, hace gimnasia para ser fuerte, quiere ser fuerte para vencer a sus enemigos, y quiere vencer a sus enemigos para comer, formula la siguiente pregunta:

—¿Por qué come?

Y el segundo, más breve, también parece construido sobre el esquema dialéctico de la pregunta:

Cuando el señor K. ama a una persona...

—¿Qué hace usted cuando ama a una persona? —preguntaron un día al señor K.

—Hago un bosquejo de ese ser —respondió el señor K.— y procuro que se parezca a él.

—¿El bosquejo?

—No, el ser.

Sólo hemos explorado unas pocas de estas construcciones ficcionales, las que, como otros microrrelatos memorables, tienen la insidiosa eficacia de un corte transversal en el tejido de las convenciones narrativas. Pese a ese corte, las historias del señor K. —el otro señor K., si se recuerda el valor simbólico de esta letra en la narrativa de Franz Kafka— están firmemente ancladas en el territorio de la narratividad. El largo período que toma su elaboración (iniciada por un hombre de poco más de 30 años, concluida o tal vez abandonada por un hombre de casi 60, así como la publicación en entregas sucesivas, como “work in progress”) indica que se trata de un proyecto serio, casi podría decirse central, en la carrera literaria de Bertolt Brecht. En efecto, su voz queda allí, no menos que en *El círculo de tiza caucásico*, en *Madre Coraje* o en *La ópera de tres peniques*. Como la voz de todo gran intérprete —en este caso, intérprete de la realidad y los sueños de los hombres

y mujeres del siglo XX— la suya es siempre la misma y es también, en cada rol, una voz distinta. Los poemas narrativos incluidos en este libro, los relatos en prosa relativamente extensos, y los microrrelatos que acabamos de leer, son algunas de las modalidades de esa voz.

### 3. Hemingway

En la vasta obra ficcional de este escritor, los cuentos tienen mayor originalidad que las novelas, aunque toda su obra es valiosa y justifica la obtención del premio Nobel, que le fue otorgado en 1954. En la narrativa extensa y en la breve, no menos que en sus crónicas y libros de reminiscencias, su estilo es simple, despojado, con una insinuación de objetividad periodística; pretende demostrar, en efecto, una alternativa válida a lo que desdenosamente solía llamar *fine writing*, “escritura bonita”. En este sentido, Hemingway se coloca precisamente en las antípodas de otros contemporáneos suyos que todavía admiten la influencia de una escritura más lujosa, heredera en cierta forma del simbolismo francés y la tradición del poema en prosa. Ese nuevo estilo, lacónico y directo, impuesto por él a partir de la década de 1920, le atrae admiradores no sólo en los Estados Unidos, sino también en otras literaturas de diversas lenguas, pues en todas ellas, en los años posteriores a la guerra de 1914-1918, se sentía la necesidad de encontrar una nueva manera de contar.

20 21

Algunos de los cuentos de *In Our Time* (1924);<sup>10</sup> otros que les siguieron, aparecidos en la extensa colección *The Fifth Column and the First Forty-Nine Stories* (1938); y finalmente varios de los que están centrados en un personaje vagamente autobiográfico, Nick Adams (en el libro de 1924 así como en una compilación póstuma, *Nick Adams Stories*, 1972), son lo suficientemente breves como para aproximarse a lo que hoy llamamos microrrelato o minificción. No son tan breves como los de Kafka, Brecht u otros escritores más o menos coincidentes en cuanto a la época, pero sí lo son en comparación con el promedio de extensión de sus cuentos y los de otros narradores de lengua inglesa, que claramente ocupan un número bastante mayor de páginas. Teniendo esto en cuenta, podemos leerlos en una actitud similar a la que tenemos respecto de la minificción contemporánea, y tal vez considerar a Hemingway al menos como un precursor.<sup>11</sup>

La contienda bélica en la que participó y fue herido Hemingway; las relaciones humanas en la guerra y fuera de ella, con cierta obsesión por la sexualidad en diversas circunstancias; la comprensión y camaradería que a su juicio se desarrollan entre hombres no perturbados por la presencia femenina, y también la vida intensamente física en los espacios abiertos de la América anglosajona, son temas habituales en la narrativa de Hemingway. Como ejemplo de sus construcciones “breves” —en el sentido indicado— transcribimos uno de esos relatos, sugestivamente titulado “Una muy corta historia”.

Un atardecer caluroso en Padua, lo llevaron a la azotea y pudo tender la mirada sobre las alturas de la ciudad. En el aire había rastros de chimeneas. Al rato se puso oscuro y aparecieron las

linternas. Los demás bajaron llevándose las botellas. Él y Luz podían escuchar sus voces abajo, en el balcón. Luz se sentó sobre la cama. Transmitía frescura en el calor de la noche.

Luz estuvo a cargo del turno de la noche durante tres meses. Estaban de acuerdo en ello. Cuando lo operaron, ella lo preparó para la operación; y surgió un chiste sobre amistad y enemas. Él entró en la anestesia con el firme propósito de no hablar de nada durante el período en que se dicen tonterías. Cuando estuvo en condiciones de usar muletas solía ir a tomarles la temperatura a los otros pacientes, para que Luz no tuviera que dejar la cama. Había sólo unos cuantos pacientes, y todos estaban al tanto. A todos les gustaba Luz. Mientras caminaba de regreso por los corredores, pensaba en Luz, dormida en la cama de él.

Antes de regresar al frente, fueron al Duomo y rezaron. Estaba todo oscuro y silencioso, y había algunas otras personas orando. Querían casarse, pero no alcanzaba el tiempo para los anuncios nupciales, y ninguno de los dos tenía un certificado de nacimiento. Se sentían casados, pero querían que todo el mundo lo supiera, y querían hacerlo para no perder lo que tenían.

Luz le escribió muchas cartas que él nunca recibió hasta después del armisticio. Quince llegaron en un paquete al frente y él las ordenó por fechas y las leyó una por una. Todas tenían que ver con el hospital, y lo mucho que ella lo quería, y cómo le era imposible seguir sin él, y lo terriblemente que lo extrañaba en las noches.

Después del armisticio decidieron que él debía volver a su país y conseguir un trabajo, para poder casarse. Luz no iría antes de que él tuviera un buen empleo y pudiera ir a Nueva York a esperarla. Quedaba entendido que él no bebería, y no quería ver a sus amigos ni a nadie más en Estados Unidos. Sólo conseguir un empleo y casarse. En el tren de Padua a Milán tuvieron una discusión sobre el hecho de que ella no quería acompañarlo de inmediato. Cuando tuvieron que despedirse, en la estación de Milán, se besaron, pero la disputa no había concluido. A él le hizo mal tener que despedirse de esa manera.

Viajó a América en un barco que partía de Génova. Luz regresó a Pordenone para trabajar en un nuevo hospital. Se sentía sola y llovía continuamente, y había un batallón de arditi acuartelado en la ciudad. En la ciudad enlodada y lluviosa, en el invierno, el mayor a cargo del batallón hizo el amor con Luz, y ella no había conocido a italianos antes, y por fin escribió a América diciendo que lo de ellos había sido sólo un episodio entre un chico y una chica. Lo lamentaba, y sabía que probablemente él no lo entendería, pero tal vez un día la perdonaría y se lo agradecería, y ella esperaba casarse, inesperadamente, en la primavera. Lo amaba como siempre, pero ahora se daba cuenta de que lo suyo había sido sólo un amor de chicos. Deseaba que él hiciera una gran carrera y tenía absoluta confianza en él. Sabía que esto era lo mejor. El mayor no se casó con ella, ni en la primavera ni en ningún otro momento. Luz nunca obtuvo respuesta a su carta a Chicago. Poco tiempo más tarde, él contrajo gonorrea, de una vendedora en una tienda de departamentos del Loop con quien hizo el amor en un taxi, mientras cruzaban Lincoln Park.

La historia es corta en su desarrollo, y también es corto el texto, en términos de lo habitual en la narrativa estadounidense, como hemos indicado. No hay una descripción previa de la situación inicial, la que debe inferirse del desarrollo de los hechos. Tampoco hay mayor especificidad en cuanto al carácter de los personajes; entendemos sin embargo que “él” es un soldado que ha sido herido en el frente, y Luz —ni americana ni italiana, seguramente española— la enfermera que lo atiende en el hospital y de quien se enamora. Todo está contado en frases cortas, terminantes pudiera decirse, sin ornamentación y sin más ritmo que el que pudiera conferirles una situación de oralidad. Porque esto es lo que pretende la prosa narrativa de Hemingway: la ilusión de lo oral. Para lograrla acude simultáneamente a una selección léxica que evita todo vocabulario refinado o especializado, y a una

escansión de las oraciones que evoca fuertemente lo que se podría escuchar en un relato formulado en el campamento, alrededor del fuego, en una de las situaciones predilectas de este escritor.

#### 4. Örkény

Los relatos de István Örkény son parte de una vasta obra de escritor, que abarca también y en forma preponderante el teatro, así como el ensayo y el periodismo. Al no poder leerlos en su lengua original, el húngaro, para conocerlos nos es preciso acudir a compilaciones que llevan distintos nombres y que son diferentes entre sí, en lenguas extranjeras: el alemán (*Gedanken im Keller*, “Pensamientos en el sótano”, 1979), el francés (*Minimythés*, “Minimitos”, 1970),<sup>12</sup> el inglés (*One Minute Stories*, “Historias de un minuto”, 1994); de este último libro hay también versiones al italiano y el portugués.

22 23

A pesar de lo que podría sugerir el título francés, las narraciones en cuestión no se vinculan con los mitos, en el sentido de la mitología que todos conocemos. Por el contrario, tienen mucho que ver con las situaciones absurdas, inexplicables o crueles que han caracterizado el siglo XX, y que encuentran su manifestación también en autores tan diversos como Kafka, Breton, Queneau, o en Ionesco y otros dramaturgos del teatro del absurdo. La visión de la vida como una inmensa superposición de situaciones inexplicables e inconexas encuentra su correlato en la estructura –o falta de ella– de estas “historias”, que se pueden calificar como narraciones paradójicas o no prototípicas. Son pocas las que tienen una clara organización narrativa; o bien, si ésta inicialmente existe, muy pronto se producen cambios de perspectiva que desconciertan al lector. Suele ocurrir también que los protagonistas mismos son absurdos (por ejemplo, en “La longue marche” –cito por la edición francesa– un huevo sale a recorrer el mundo, y se le unen el rey Pétaud, una mitad de bicicleta, alguien a quien se conoce como Jesús-María-San José, Bertolt Brecht y el japonés Takariko Kiriwi, campeón mundial de tenis de mesa; todos ellos caminan juntos y “si no han muerto, aún siguen marchando”, concluye el relato). Otros textos no parecen tener ninguna organización narrativa (al menos del tipo tradicional, que aún se enlaza con la serie del cuento), porque asumen la pertenencia a otros géneros: diálogos, monólogos, cartas, informes diversos, cuestionarios, y así sucesivamente. Como puede esperarse en textos vinculados con el concepto del absurdo (y esto viene ya de Kafka), el texto entrega todos sus contenidos, los realistas y también aquellos que son inabarcables por la razón, en un mismo tono de impasibilidad y fingida naturalidad.

Örkény soportó en su país tanto la ocupación alemana como el régimen comunista de posguerra, y con cierta frecuencia sus relatos (entre los cuales puede haber algunos en clave) glosan aspectos de la vida de los hombres y mujeres comunes durante esos difíciles períodos. En todos los casos el procedimiento adoptado es similar: en el plano de la expresión hay, como se ha dicho, una actitud impasible (el narrador de la historia no parece vibrar en simpatía con la suerte de los personajes), pero el lector recibe el impacto de la situación dramática misma, que parece estar más allá de las palabras. En el siguiente texto, “Home, Sweet Home”,

pueden apreciarse los dos planos a que hacemos referencia:

Tenía cuatro años. A esa edad, los recuerdos son imprecisos. Además, cuando su madre la tomó de la mano y la condujo cerca de la salida del campo, la pequeña no tuvo una reacción muy clara.

—¿Para hacer qué cosa? —preguntó.

—Para acercarnos a lo nuestro.

—¿Qué es lo nuestro, mamá?

—Es la dirección en donde vivíamos antes de ser traídas aquí.

—En lo nuestro ¿qué hay?

—Cosas... Tus ositos. ¿Te acuerdas? Tus muñecas también, tal vez...

—Dime, mamá —dijo la niña—, en lo nuestro, ¿hay guardias?

—Claro que no, ningún guardia.

—¡Qué bueno! —dijo la niña—. Una vez allá, nos podremos salvar.

Otro episodio que guarda relación con los mismos ámbitos se titula “*In memoriam* K.H.G.”:

—¿Nunca ha oído hablar de Hölderlin? —preguntó el profesor K.H.G., mientras enterraba el cadáver de un caballo.

—¿Quién era? —dijo el guardia alemán.

—El autor de la novela “Hyperion” —explicó el profesor K.H.G., a quien siempre le gustaba ilustrar a los demás—. Fue el personaje más eminente del romanticismo alemán. Pero si tomamos a Heine...

—¿Quiénes son éstos? —preguntó el alemán.

—Poetas —respondió el profesor K.H.G.—; como Schiller, ¿conoce el nombre, me imagino?

—Claro que sí —respondió el otro.

—¿El de Rilke también?

—Sí —respondió el guardia alemán.

Se puso rojo como un tomate y de un balazo abatió a K.H.G.

Terminamos esta excursión por los *minimitos* de István Örkény con un texto escogido también entre los relativamente breves del volumen; se titula “La muerte del comediante”:

Esta tarde, en una calle cercana a la avenida Ulloi, el célebre actor Zetelaki se sintió mal y perdió el conocimiento.

Los que pasaban lo encontraron desvanecido y lo hicieron transportar al hospital más cercano. A pesar de los procedimientos de reanimación más modernos, a pesar de los masajes cardíacos, este excelente actor falleció alrededor de las 18 y 30, hora del meridiano de Greenwich, al final de una larga agonía. Su cuerpo fue llevado al Instituto de anatomía a fin de realizar la autopsia. A pesar de estos trágicos acontecimientos, la representación del Rey Lear se desarrolló sin contratiempos. Zetelaki, quien llegó al teatro con algunos minutos de retraso, parecía fatigado, sobre todo en el primer acto, donde varias veces tuvo que recurrir a los servicios del apuntador. Luego se recuperó visiblemente y, por lo demás, la escena de la muerte del Rey, magistralmente interpretada, recibió el aplauso del público.

Cuando lo invitaron a salir a cenar con los amigos después del espectáculo, el comediante declinó amablemente la invitación: “Perdóneme”, dijo, “hoy he tenido una jornada agotadora”.

Los temas de este escritor húngaro son variados, como lo son también sus recursos de estilo y su actitud general ante la literatura. Por otra parte, su incorporación al campo de la minificción no es una decisión crítica caprichosa, pues su producción de ese tipo, insuficientemente conocida fuera de su país, fue abundante y constante a lo largo de su vida.

## 5. Conclusiones

La rápida revisión que hemos efectuado permite advertir, no sólo para el autor considerado en último término, sino como rasgo general que comparten los escritores de microrrelatos ajenos al ámbito hispánico, la extensión y vitalidad del género, que podemos considerar como uno de los más característicos del siglo XX. Éste aparece, como se ve, en distintos países y culturas, por obra de creadores que, habiendo realizado lo sustancial de su formación en los primeros años del siglo pasado, son testigos de transformaciones trascendentales de la vida contemporánea. En sus ficciones se nota la común aspiración a una escritura concisa y despojada, el rechazo a la ornamentación y, con frecuencia, la deformación irónica o paródica que a veces las aproxima a la literatura del absurdo. No son construcciones narrativas ajenas al drama humano individual, pero lo enmarcan en procesos más amplios. La extensión dilatada o reducida de los textos no es una consideración fundamental, pero es evidente que existe una aproximación gradual a las formas más breves, saltando por encima de las convenciones que gobiernan los géneros literarios del pasado. Se trata, pues, de una escritura en libertad, que por serlo requiere una aproximación distinta a la que suponían los textos tradicionales; una mirada nueva para lo nuevo de la literatura, tanto fuera como dentro del ámbito de nuestra lengua.

### Notas

<sup>1</sup> Emecé, Buenos Aires, 1953. (Col. Grandes novelistas).

<sup>2</sup> Me refiero al volumen aparecido primeramente en la Biblioteca Contemporánea de Editorial Losada, Buenos Aires (1943), reimpresso varias veces en la Biblioteca Clásica y Contemporánea de la misma editorial.

<sup>3</sup> En la edición de Buenos Aires, al pie de cada uno de los textos del volumen aparece el nombre de un traductor: Alfredo Pippig o Alejandro Ruiz Guiñazú.

<sup>4</sup> *La muralla china*, edición citada, p. 80; traducción de Alejandro Ruiz Guiñazú.

<sup>5</sup> Cf. Juan Armando Epple, selección y prólogo, *MicroQuijotes* (Thule, Barcelona, 2005).

<sup>6</sup> *La muralla china*, p. 104; traducción de Alejandro Ruiz Guiñazú.

<sup>7</sup> BERTOLT BRECHT, *Kalendergeschichten* (Hamburg: Rowohlt, 1953); hay numerosas reimpressiones, incluyendo la de julio de 1995 que hemos consultado. En español: BERTOLT BRECHT, *Cuentos de almanaque*, traducción de Nérida Mendilaharsu de Machain (Fabrill, Buenos Aires, 1960).

<sup>8</sup> Los almanaques son un tipo de publicación de origen renacentista, que se populariza en el siglo XVIII y, bajo formas que van cambiando en alguna medida, subsiste hasta la actualidad. Los mismos incluyen ob-

servaciones astronómicas, materiales humorísticos, máximas, pronósticos del tiempo de interés para la agricultura, y también poemas y relatos breves para esparcimiento de los lectores. El título de Brecht sugiere una aproximación a este tipo de publicación: un libro “ómnibus” o colección de textos misceláneos.

<sup>9</sup> MARTIN ESSLIN, *Theatre of the Absurd*, edición revisada. New York: Anchor Books, 1969. [Primera edición, 1961]. Véanse especialmente las pp. 327-329 y 360-362, con referencias al teatro de Brecht que pueden ser de interés para la interpretación de sus composiciones narrativas.

<sup>10</sup> ERNEST HEMINGWAY, *In our time*. Paris: Three Mountain Press, 1924. Ésta es la primera edición, a la que le siguen la primera en Estados Unidos (New York: Boni and Liveright, 1925) y una en Gran Bretaña (Jonathan Cape, 1926).

<sup>11</sup> Además del cuento que transcribimos a continuación (“A Very Short Story”, pp. 141-142), un examen de la colección *The Short Stories of Ernest Hemingway* (New York: Scribner) permite encontrar otros relatos de similar extensión. Entre ellos: “On the Quay at Smyrna”, pp. 87-88; “The Revolutionist”, pp. 157-158; “Today is Friday”, cuento en forma escénica que recrea la escena de la Pasión de Cristo, pp. 356-359; “Banal Story”, relacionado con el ambiente taurino, pp. 360-362; y “One Reader Writes”, pp. 420-421. También deben mencionarse las viñetas, compuestas en bastardilla, que figuran al comienzo de algunos capítulos del libro (también llamado *The First Forty-Nine Stories*), las que requirieran un análisis independiente.

<sup>12</sup> La colección que usamos es la siguiente: ISTVÁN ÖRKÉNY, *Minimythes. Texts choisis, adaptés du hongrois et préfacés par Tibor Tardos*, Gallimard, Paris, 1970.