

MICRORRELATISTAS LATINOAMERICANAS.
UNA APROXIMACIÓN A LA IDENTIDAD DE GÉNERO
EN SUS OBRAS

ZARADAT DOMÍNGUEZ GALVÁN
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Escribir es reconocer, a uno mismo y al otro.
Griselda Gambaro

En los últimos años, en nuestro panorama literario, hemos visto emerger un tipo de literatura escrita por mujeres —muchos críticos hablan de un auténtico *boom*— que, en la mayoría de los casos, podría adscribirse a lo que se denomina literatura femenina o incluso, como apunta María Angulo Egea (s/p), a una literatura abiertamente feminista. El logro y el valor literario de este *boom*, o de esta nueva generación de escritoras, residen en incorporar muchos temas que, hasta ahora, habían sido poco tratados en la literatura, “ejemplos son la maternidad, el lesbianismo, la sexualidad femenina, la menstruación, la relación madre-hija, la amistad femenina, etc.”, así como en caracterizarse por un “empuje reivindicativo de género” (Angulo Egea s/p) al incorporar este punto de vista femenino tanto en la temática como en las formas de escritura, desde una conciencia puramente política, contaminada por el reciente auge del feminismo que ha incidido no solo en las prácticas creativas de esta nueva generación de escritoras, sino también en el discurso crítico y hermenéutico de la tradición literaria, llevando a cabo nuevas formas de lectura e interpretación de las obras literarias. Si bien la existencia de esta literatura expresamente femenina y feminista se remonta a décadas muy anteriores —teniendo como precursoras a Virginia Woolf y Simone de Beauvoir—, se hace especialmente relevante a partir del surgimiento de la segunda ola feminista y del desarrollo del concepto de *écriture féminine* que inicia en 1975 la filósofa francesa Hélène Cixous en su ensayo *La risa de la*

medusa; así como del nacimiento de la ginocrítica como disciplina que aparece por primera vez fundamentada en 1979 en el ensayo "Toward a feminist poetics", de la escritora y académica estadounidense Elaine Showalter, donde acuña por primera vez el término proponiendo una crítica centrada en el análisis de los temas, las imágenes y las estructuras presentes en las obras creadas por mujeres, diferenciando una crítica androcéntrica de la ginocéntrica. En la actualidad, la crítica literaria feminista, cada vez más difundida y promovida tanto en espacios académicos como fuera de ellos y deudora de los estudios y escuelas que la preceden, se propone develar los significados, los temas y las prácticas que están condicionados por la identidad de género y por su asunción en la cultura que habitamos y que nos habita. Y es que la literatura forma parte de nuestra realidad, por ser ella misma realidad en su propia ficción. Es así por lo que se hace necesario deconstruir los símbolos y los ideogramas que el hecho literario nos propone en sus textos, ya que, como sostiene Lozano Mijares,

la literatura tiene un papel muy potente en la transmisión de los estereotipos: al mismo tiempo, los reproduce y los perpetúa, pues funciona como espejo o modelo donde los lectores se miran. Aprendemos de la realidad y de la historia a través de los personajes, sus vidas y su modo de ser; los imitamos, guardamos en nuestra memoria su forma de pensar y de vivir, nos identificamos con ellos. (18)

De acuerdo con esto, el interés de este estudio se centra en comprobar si este auge feminista que incide en narrar el género a través de la literatura se descubre también en el campo de la escritura mínima. Así, se ha analizado la producción de las microrrelatistas latinoamericanas para tratar de dilucidar si la identidad de género permea sus escritos o si la textualidad del microrrelato es proclive y propiciadora de una escritura de género, más propiamente en lo que se refiere a la literatura femenina, donde las diferencias identitarias, sociales y culturales del sujeto femenino se reflejan en su escritura. Para ello, se ha revisado un extenso *corpus* de microrrelatistas latinoamericanas alojado tanto en obras de producción propia de cada una de las autoras como en antologías y portales o *blogs* de internet. De entre ellas, se han seleccionado para este análisis microrrelatos de las escritoras Alejandra Pizarnik, Clarice Lispector, Ana María Shua, Cristina Peri Rossi, Teresa Porzecanski, Pía Ba-

rros, Luisa Valenzuela y Lilian Elphick, con la intención, además, de que esta selección sirva para la reflexión y el debate de lo aquí apuntado.

Antes de adentrarnos en los microrrelatos escogidos, es necesario exponer algunas consideraciones acerca del canon del microrrelato que condicionan tanto su producción como la lectura que hacemos de ella. La literatura mínima ha existido desde siempre, desde el origen mismo de la literatura, sin embargo, no es hasta el siglo xx que se ha conformado como un género literario con entidad propia, conquistando el espacio de la creación autoral así como el crítico y académico, momento en el cual estas tipologías textuales cobran importancia y se empiezan a considerar proyectos literarios en sí mismos, dejando atrás la visión peyorativa que ha existido siempre sobre la literatura breve y fragmentaria, lo que llevó a los estudiosos inevitablemente a la descripción y cohesión de sus reglas fundamentales y, de ahí, a la configuración de un canon. A partir de la década del ochenta del siglo xx numerosos estudios han abordado la teoría literaria del género, prescribiendo sus características y reglas fundamentales. De la misma manera, son profusas las designaciones que se han propuesto para bautizar a estos textos mínimos desde el campo de la nanofilología, una variedad de nomenclaturas que, lejos de imponer un discurso normativo al respecto, lo que han hecho es dar cuenta del *totum revolutum* existente y reconocer, así, como afirman Martín y Valls,

las concomitancias del microrrelato con el poema, la fábula, el aforismo, el artículo o incluso el mensaje publicitario son a veces evidentes, pero éste exige algo que no siempre aparece en textos como los mencionados: la narración de una historia. La acción, si la hay, está sumamente condensada, los personajes, que en muchas ocasiones carecen de nombre, aparecen apenas perfilados, pero es necesario que el autor del microrrelato le cuente una historia al lector. En todo ello, sin duda, radica la complejidad interpretativa que suscita el género, pero también, y, sobre todo, su interés y originalidad. (10)

Así como de aceptar y llegar al consenso de que se trata, como sostiene Lagmanovich, de un género omnívoro:

[...] asimila todos los alimentos que encuentra a su paso: observación de la realidad inmediata, lecturas infantiles, sueños y recuerdos, textos históricos, leyendas y consejas de general conocimiento, otras construcciones propias de la

ficción, textos periodísticos y, en fin, discursos de los más variados tipos. No se subordina a ellos, sino que los incorpora a su estructura y les hace desempeñar las funciones propias de un relato: los absorbe, pero no por ello tales elementos pierden su naturaleza. (*El microrrelato* 95)

No obstante, estas características y normas del microrrelato se han elaborado sobre la base de una nómina primera de autores que, en su totalidad, es masculina, motivo por el cual podemos afirmar que su canon es androcéntrico. Ateniéndonos al canon del microrrelato latinoamericano, y siguiendo a Lagmanovich (*El microrrelato*), los precursores e iniciadores desde finales del siglo XIX hasta la primera mitad del siglo XX, que es cuando adquiere popularidad, son Rubén Darío, Alfonso Reyes, Leopoldo Lugones, Julio Torri, Vicente Huidobro, Ramón López Velarde y Macedonio Fernández. Posteriormente, encontraríamos la nómina de clásicos del microrrelato, entre los cuales se encuentran Julio Cortázar, Jorge Luis Borges, Marco Denevi y Juan José Arreola. Como vemos, ningún nombre femenino se halla en esta lista de autores, pese a que ya en época coetánea en este último grupo de escritores encontramos a una serie de autoras latinoamericanas incursionando en los géneros breves. Más adelante nos detendremos en dos de ellas: Alejandra Pizarnik y Clarice Lispector.

Conforme a lo expuesto, las primeras categorizaciones que se han hecho del microrrelato han sido elaboradas sobre la base de la producción de escritores hombres.¹ En este sentido, la escritura mínima de las escritoras aporta

¹ Entre los principales teóricos del microrrelato se encuentra David Lagmanovich, quien, en uno de sus estudios más importantes sobre el tema, elaboró una cronobibliografía del microrrelato hispánico atendiendo a un período de tiempo de ciento dieciocho años, entre 1888 y 2006. De la extensa selección realizada, tan solo hay siete autoras, de entre las cuales tres de ellas son españolas. A continuación, se detalla la lista de sus obras que allí se recoge: Ana María Matute (España), *Los niños tontos* (1956); Luisa Valenzuela (Argentina), *Los heréticos* (1967); Cristina Peri Rossi (Uruguay), *Indicios pánicos* (1970); Luisa Valenzuela (Argentina), *Aquí pasan cosas raras* (1975), *Libro que no muere* (1980); Ana María Shua (Argentina), *La sueñera* (1984); Pía Barros (Chile), *Miedos transitorios* (1986); Cristina Peri Rossi (Uruguay), *Una pasión prohibida* (1986); Teresa Porzecanski (Uruguay) *Ciudad impune* (1986); Neus Aguado (España), *Paciencia y barajar* (1990); Pía Barros (Chile), *A horcajadas* (1990); Ana María Shua (Argentina), *Casa de geishas* (1992); Pía Barros (Chile), *Signos bajo la piel* (1994); Julia Otxoa (España), *Kiskili-Káskala* (1994); Carmela Greciet, *Des-cuentos y otros cuentos* (1995); Julia

una variedad en las formas y temáticas que han sido consideradas marginalmente a la hora de conformar el canon y de atender críticamente a su importancia, entendiendo estas particularidades como excepciones a la norma. Tras advertir este hecho, detengámonos en lo que sigue en las microrrelatistas.

En los inicios, el surgimiento del microrrelato estuvo vinculado a dos fenómenos que favorecieron la búsqueda de la brevedad en las creaciones literarias: por un lado, el surgimiento del poema en prosa y su divulgación gracias a los *Pequeños poemas en prosa* (1869), de Charles Baudelaire, que contaminó a la literatura de esta estética de la brevedad y, por otro lado, también está relacionado con la creación de los grandes periódicos aproximadamente a finales del siglo XIX, donde la inclusión de la literatura estaba condicionada por el formato y el espacio. En ese momento la brevedad era una necesidad que se convirtió en un valor.

Ya en pleno siglo XX hay dos escritoras latinoamericanas que se pueden relacionar con estas dos prácticas escriturarias, pero que no suelen ser incluidas como escritoras de microrrelatos y, por tanto, la crítica las ha excluido de sus estudios. Me refiero a las ya mencionadas Alejandra Pizarnik y Clarice Lispector.

Hemos visto cómo el canon del microrrelato tanto en Hispanoamérica como en el resto de los territorios es eminentemente androcéntrico. No encuentro otra razón mediante la cual explicar el hecho de que la producción prosística de la poeta argentina Alejandra Pizarnik (1936-1972) no haya sido atendida por la crítica en relación con la escritura minificcional. Es cierto que ha sido reconocida eminentemente por su actividad poética, pero también lo es que ha escrito relatos cortos, alguna novela breve, una obra de teatro, una cantidad ingente de poemas en prosa, así como un dilatado *corpus* de textos de difícil clasificación infiltrados en sus libros de poemas. De modo que, a mi juicio, no se explica por qué no se ha insertado a esta autora dentro del canon del microrrelato cuando sus minificciones empiezan a darse a conocer con la publicación de *El árbol de Diana* (1962), el mismo año en

Otxoa (España), *Un león en la cocina* (1999); Ana María Shua, (Argentina), *Botánica del caos* (2000); Julia Otxoa (España), *Variaciones sobre un cuadro de Paul Klee* (2002), *La sombra del espantapájaros* (2004); Ana María Shua, (Argentina), *Temporada de fantasmas* (2004); Luisa Valenzuela (Argentina), *Brevs. Microrrelatos completos hasta hoy* (2004).

que Julio Cortázar publicó *Historias de cronopios y de famas* (1962) y dos años antes de su emblemático relato "Continuidad de los parques", aparecido en el libro *Final de juego* (1964). A partir de ese año de 1962, la mayor parte de los poemarios de Pizarnik incluyen textos en prosa de extensión breve, unos de carácter más poético y fragmentario y otros, en los que la narración conquista el espacio en blanco que dejan los poemas inacabados, entrando en una puja por dar forma al vacío a través de la palabra. Se trata en ambos casos de un yo poético que vaga tejiendo una prosa surrealista, en donde crea mundos a través de la ficción para alojar sus pensamientos inefables, como se aprecia en el siguiente relato incluido en su libro *El infierno musical* (1971):

OJOS PRIMITIVOS

En donde el miedo no cuenta cuentos y poemas, no forma figuras de terror y de gloria.

Vacío gris es mi nombre, mi pronombre.

Conozco la gama de los miedos y ese comenzar a cantar despacito en el desfiladero que reconduce hacia mi desconocida que soy, mi emigrante de sí.

Escribo contra el miedo. Contra el viento con garras que se aloja en mi respiración. Y cuando por la mañana temes encontrarte muerta (y que no haya más imágenes): el silencio de la comprensión, el silencio del mero estar, en esto se van los años, en esto se fue la bella alegría animal. (267)

En Pizarnik, además, se confunden vida y obra, la escritura es autotélica y metaliteraria, sus composiciones son la casa donde aloja su identidad frágil, son construcciones para su yo, morada y refugio, y al mismo tiempo es una continua reflexión sobre la identidad y el lenguaje, como vemos en el siguiente fragmento carente de título:

Días en una palabra lejana se apodera de mí. Voy por esos días sonámbula y transparente. La hermosa autómata se canta, se encanta, se cuenta casos y cosas: nido de hilos rígidos donde me danzo y me lloro en mis numerosos funerales. (Ella es su espejo incendiado, su espera en hogueras frías, su elemento místico, su fornicación de nombres creciendo solos en la noche pálida.) (119)

Esta minificción pertenece al libro *El árbol de Diana* (1962), y en él observamos esa simbiosis entre el yo y la palabra, al mismo tiempo que ese yo se

desdobla desde una primera persona para convertirse en "Ella", pasando de la vivencia propia a la ficcionalización en tercera persona, en una alternancia que destruye las fronteras entre el yo real y el imaginario. Se procede así a la narración de lo propio, del ego, a través de una escritura críptica que intenta acaparar y expresar lo indecible e inconfesable, sensaciones carentes de palabras, para las cuales se teje la ficción.

Otras de sus composiciones están cercanas al aforismo o a la greguería, en las que de manera muy breve se pretende definir la otra realidad oculta del lenguaje, la poesía, dar cuenta de una visión metafórica de la realidad en un trazo, en una imagen fulminante como las siguientes: "La noche tiene la forma de un grito de lobo" (243), "Al negro sol del silencio las palabras se doraban" (242).

Pero la verdadera maestría que posee en el dominio del lenguaje y la narración para con la minificción se aprecia en composiciones como la que sigue, inserta en *Extracción de la piedra de la locura* (1968):

CUENTO DE INVIERNO

La luz del viento entre los pinos ¿comprendo estos signos de tristeza incandescente? Un ahorcado se balancea en el árbol marcado con la cruz lila.

Hasta que logró deslizarse fuera de mi sueño y entrar a mi cuarto, por la ventana, en complicidad con el viento de la medianoche. (219)

Este extraordinario microrrelato es un ejemplo de narración *mise en abyme*, que se logra no a través de las fórmulas tradicionales del cuento, sino a través de un lenguaje poético muy cuidado, que empieza con un monólogo interior para dejar paso a la irrupción del símbolo que se apropia de la narración para adentrarse en el mundo de la protagonista en una combinación de planos, traspasando las fronteras entre el mundo real y el onírico.

Otra figura clave de la narrativa latinoamericana que ha sido desatendida por los estudios minificcionales es la brasileña Clarice Lispector (1927-1977), una de las autoras más sobresalientes del *boom* latinoamericano. Su producción novelística ha sido aclamada por crítica y público, así como estudiada considerablemente. Además, ha incursionado en la literatura infantil y en el periodismo. Nada aparentemente la relaciona con la minificción. Sin embargo, si nos detenemos en su obra periodística, encontramos

una cantidad extensa de textos mínimos que la autora escribía como colaboradora de la prensa femenina. A partir de la década del cuarenta, tras su divorcio, la escritora empezó a dedicarse profesionalmente a la escritura a través de estas colaboraciones para diversos diarios refugiada por la ocultación del pseudónimo: Tereza Quadros fue el nombre tras el cual firmó su página “Entre Mulheres” para el semanario *Comício*; Helen Palmer el elegido para la columna “Correio Feminino”, en *Correio da Manhã*, y, además, fue la escritora que se ocultaba tras la columna que firmaba la actriz Ilka Soares, para quien era la escritora a la sombra de la columna titulada “Só para Mulheres”, en *Diário da Noite*. Una extensa actividad crónica dirigida expresamente a un público femenino donde exponía, narraba o disertaba sobre las problemáticas y preocupaciones de su género. En ellas abordaba temas como la maternidad, la vida doméstica, el amor o la belleza. Muchas veces al modo de consejos prácticos como recetas y secretos, asuntos prosaicos de la vida cotidiana de las mujeres que poco lugar dejaba para la literariedad, sin embargo, Lispector sorprende por una narrativa “franca, envolvente y precisa en el diagnóstico y en la solución de las angustias de la mujer moderna” (Maria Nunes en Lispector 181), una mujer de clase media en su triple papel de esposa, madre y ama de casa. El siguiente texto podría ser un ejemplo de lo expuesto:

EL “RINCONCITO” ALEGRE

La belleza de una casa está en los detalles. Hay amas de casa que tienen el don de crear “rinconcitos”. Es como si desdoblases su propia personalidad y esparciesen gracia. Miran una pared vacía y poco después su imaginación empieza a trabajar, a “llenar” aquella parte inexpresiva de la casa. En breve tenemos un “rinconcito”. Esa pared alegre, por ejemplo, puede estar en la cocina, en el baño, en la habitación. Se puede hacer vivir una pared sin usar exactamente cuadros. Los objetos bien distribuidos también son pictóricos. (25)

Estos textos de la Lispector cronista son un fiel reflejo de la condición femenina de aquellos años, podemos leer en ellos los imperativos culturales del género, al mismo tiempo que crean una comunicación directa para quienes no tenían esa posibilidad. La voz de las mujeres se abre paso tímidamente en las columnas de estos diarios que, posteriormente, el feminismo denostará como un tipo de periodismo reaccionario que prescribe los

modelos sexistas producidos por el patriarcado. Ello resulta paradójico en la figura de Clarice Lispector, quien es considerada por la crítica una abanderada de la escritura femenina, defendida por las teóricas del feminismo de la diferencia.

Como anunciaba anteriormente, su obra no se ha relacionado hasta el momento con el género minificcional, a pesar de su vasta producción de textos mínimos escritos para la prensa y recogidos posteriormente en diversos volúmenes, como los recopilados por la editorial Siruela —*Correo femenino* (2008) o *Solo para mujeres* (2011)— o los volúmenes *Revelación de un mundo* (2004) y *Descubrimientos* (2010), de Adriana Hidalgo editora, que recoge las crónicas que escribió para el *Jornal do Brasil*.

Como expone Lagmanovich, entre los géneros próximos al microrrelato se encuentran los periodísticos, que, como se señaló anteriormente, al estar condicionados por la extensión de la página se suelen reducir, a veces hasta llegar a textos de muy poca extensión. Es lo que dicho crítico denomina “micronoticias” o “microentrevistas”. Además, Lagmanovich aborda esta clase de textos cercanos al periodismo para ejemplificar la cualidad omnívora del microrrelato, pero, al hacer el análisis, llega a la conclusión de que en estas tipologías textuales no hay “ni un atisbo de ficcionalidad o ‘literaturización’” (*El microrrelato* 94), sentencia que no se puede argüir, como podemos observar, en el caso de las minicrónicas de Clarice Lispector, en donde la literariedad se encuentra tanto en el uso del lenguaje como en la narrativa ficcional. Fijémonos en la siguiente receta para matar cucarachas y en su final sorprendente que devela lo real maravilloso:

RECETA DE ASESINATO (DE CUCARACHAS)

Deja cada noche en los lugares preferidos por esas horribles cucarachitas la siguiente comida: azúcar, harina y yeso, mezclados a partes iguales. ¿Mala comida? Para las cucarachas es una golosina que las atrae inmediatamente...

El segundo paso lo dan las mismas cucarachas que se comerán radiantes la cena. El tercer paso lo da el yeso que estaba en la comida. El yeso se endurece dentro de ellas y les provoca una muerte segura. A la mañana siguiente, decenas de cucarachas duras adornarán como estatuas su cocina, *madame*. (119)

Entre esta sucesión de lecciones de feminidad y consejos prácticos pueden encontrarse, además, microrrelatos sobre otros temas donde la escritora

emplea los juegos del lenguaje, las paradojas, las elipsis, los finales sorprendidos y la intención lúdica propios de la minificción, como en el ejemplo que se presenta a continuación, en el que, nótese, se emplea el mismo recurso inicial que en los cuentos tradicionales:

EL VALOR DE LA LITERATURA

Érase una vez, no hace mucho tiempo, cuatro hombres que murieron el mismo día, en la misma ciudad. El primero era escritor y dejó cinco mil dólares; el segundo era librero y dejó treinta mil dólares; el tercero era editor y dejó quinientos mil dólares; en cuanto al cuarto, sus herederos se repartieron cinco millones de dólares. Era un negociante de papeles viejos. (143)

En lo que respecta al microrrelato contemporáneo, podemos comprobar que la nómina de mujeres atendidas por la crítica y por las antologías se expande cada vez más, aunque estén en minoría con respecto a la nómina de escritores hombres. En lo que sigue, nos ocuparemos de aproximarnos a los microrrelatos de las escritoras consagradas del género, como son Ana María Shua, Cristina Peri Rossi, Luisa Valenzuela y Pía Barros, así como a otras autoras no tan reconocidas, aunque con una extensa dedicación minificcional, como son Lilian Elphick o Teresa Porzecanski. En estas autoras, que ya se dedican a la minificción *ex professo*, con una declarada intención de cultivar el género, vemos una cierta voluntad de introducir el punto de vista femenino en sus textos. En un primer momento, con la simple introducción de la primera persona femenina que habla desde la experiencia de su identidad de género, lo cual es un gran paso para el reconocimiento de la otredad y de la legitimidad de sus vivencias a través de la escritura. En este sentido, hay un intenso debate y examen por parte de los estudios de género y la teoría literaria feminista acerca del lenguaje, por cuanto la literatura posibilita a través de determinados usos del lenguaje articular experiencias.

Muchas escritoras de la literatura latinoamericana han disertado sobre la necesidad de las mujeres de encontrar una expresión propia y de romper, así, con el “monólogo masculino” (ver Medeiros-Lichem). Por ejemplo, Rosario Castellanos, en “La mujer ante el espejo” (1973), refiriéndose a Simone de Beauvoir, asevera lo siguiente: “El lenguaje va a ser el medio gracias al cual ella (la mujer), que era originariamente amorfa —en tanto que “segundo

sexo” en particular, en tanto que ser humano en general— va a realizar la tarea de construir su existencia [...]” (34-35).

La mera inclusión de un yo femenino rompe con el discurso pretendidamente neutro que tradicionalmente ha impuesto la cultura patriarcal. Hablar desde un yo de mujer implica que esta deja de ser un personaje de la literatura para convertirse en el sujeto de la narración y del discurso ideológico, a partir del cual se entrevé su visión del mundo y sus circunstancias.

En el siguiente microrrelato de Ana María Shua (1951), que es una de las escritoras actuales que con mayor dominio ejercita la escritura minificcional, advertimos cómo en dos frases, a través del punto de vista en primera persona y femenino, se crea una atmósfera introspectiva e íntima, que nos recuerda al encierro femenino, al enclaustramiento y la vida interior de las mujeres en otro tiempo; pero, en su final epifánico, nos sorprendemos ante la revelación de que ese encierro está adentro de la página: es una prisión metaliteraria.

CUATRO PAREDES

Siempre encerrada entre estas cuatro paredes, inventándome mundos para no pensar en esta vida plana, unidimensional, limitada por el fatal rectángulo de la hoja. (152)

Muchas de las autoras que se han mencionado han empezado a crear minificciones en las que la voz del narrador ya no se construye a través de la tercera persona, sino a través de la primera, lo que permite incluir la perspectiva y las vivencias de ese narrador que ahora posee cuerpo y realidad propia, al contrario de lo que supone el narrador omnisciente, un ente carente de circunstancias propias que le hagan partícipe de la narración y alejado, por tanto, de ella. Veamos, a continuación, un relato mínimo de la escritora uruguaya Cristina Peri Rossi (1941):

CRIANZAS

Siempre imagino que mi madre tiene nada más que veinticinco años (la edad que ella tenía cuando yo nací), de ahí que me enfurezca si la oigo arrastrar los pies, cloquear, toser, pensar como una vieja. No entiendo por qué a los veinticinco años le han salido arrugas ni me explico cómo siendo tan joven se acuesta tan temprano.

Si en algún momento de pavorosa lucidez advierto que es una vieja, tal descubrimiento me llena de horror, por lo cual trato inmediatamente de expulsar dicho conocimiento de la luz de mi conciencia, de manera que en seguida recupera sus veinticinco años.

Ella me trata a mí continuamente como si yo fuera una niña, por lo cual nos entendemos perfectamente. No insisto en crecer, porque sé que es inútil: para nosotras dos, el tiempo se ha estacionado y ninguna cosa en el mundo podría hacerlo correr. Moriré de cinco años y ella de veinticinco: a nuestros funerales asistirá una muchedumbre de ancianos niños y de niños que jamás llegaron a crecer. (Rodríguez Criado s/p)

Esta primera persona no solo posibilita la introspección, sino también la incorporación de la subjetividad, de la visión de mundo y, por tanto, de la recreación de realidades propias de la experiencia femenina, incluso de la del mundo intrauterino, como en este microrrelato también de la misma autora:

EL CONSUELO

Mi madre a veces me consuela de este lentísimo parto. “No te avergüences ni te lamentos —me dice—; no creas que lo que existe afuera es muy variado. Otros motivos de dolores, la misma oscuridad y vagidos similares. Además afuera nadie te protege. En cambio así tienes el sustento y el refugio asegurados”.

Con esto yo me consuelo un tanto, pero al rato hago nuevos esfuerzos por salir; me muevo, me remuevo, doy vueltas, me afirmo en los costados. No puedo decir que mi madre me niegue su colaboración: de vez en cuando suspira y puja por expulsarme del fuego de sus entrañas. Tanto trabajo nos tiene rojos y un poco cansados. No sé qué existe afuera, pero de todos modos me parece que lo correcto es salir. O lo que corresponde. (“El consuelo” s/p)

Sin embargo, muchas veces estas mismas microrrelatistas emplean la primera persona, pero en masculino. La crítica Jean Franco considera a este respecto que el narrador masculino en textos de escritoras como Clarice Lispector, Rosario Ferré o Cristina Peri Rossi, tiene la función de desenmascarar

la hegemonía genérica que ubica al narrador masculino en la posición de autoridad y de productor. Las mujeres ventrílocuas se instalan en la posición hegemónica desde la cual se ha pronunciado que la literatura es deicidio, la

literatura es fuego, la literatura es revolución, la literatura es para cómplices, a fin de hacer evidente la jerarquía masculina/femenina. (42)

Un ejemplo de este uso del masculino lo encontramos en el siguiente relato de la uruguaya Teresa Porzecanski, que fue incluido en la investigación de Lagmanovich, *Márgenes de la narración*, como un contraejemplo para contrariar la consideración de que uno de los requisitos del microrrelato frente a la minificción es el desarrollo temporal, y, finalmente, a través de él, se llega a la conclusión de que también “[...] éste puede apoyarse en el monólogo interior, la introspección [...]” (“Márgenes” 35).

HOBBIES

En la colección es la única pieza que me falta años estuve tratando de lograr coherencia el sistema que diera la unidad a las partes y perdí largas tardes en clasificaciones y hubo días enteros que no salí de mi casa buscando algunos ejemplares y a veces perdí la noción del tiempo investigando la pista hacia el cruel elemento por las noches soñaba que encontraba la pieza y que era del color y tamaño requeridos y hasta a veces *despierto* intuía encontrarla en una esquina recóndita de mi propia guarida las demás están todas tranquilas encerradas en sus cajas de vidrio con títulos intactos descansando a la sombra del mundo activo malo graciasadios a salvo de mi desasosiego y de mis ganas locas de mirarme al espejo y comprobar *aterrado* que yo soy esa pieza la difícil única pieza que me falta. (51)

No obstante, para el discurso feminista la representación lingüística y política van de la mano, es decir, se busca pretendidamente la utilización de un lenguaje propio para la visibilización social y política de las mujeres, puesto que “la identidad se fragua en el espacio común y público del lenguaje”. (Nájera Pérez 227) De la misma manera, para la teórica de los estudios de género Judith Butler, “[...] la teoría feminista ha asumido que existe cierta identidad, entendida mediante la categoría de las mujeres, que no sólo introduce los intereses y los objetivos feministas dentro del discurso, sino que se convierte en el sujeto para el cual se procura la representación política” (45-46).

Esta búsqueda de la representación de la mujer como sujeto político y, por tanto, también literario ha posibilitado introducir temáticas exclusivas de la experiencia femenina como la maternidad, el parto o las relaciones madre-

hija, como en los siguientes microrrelatos que añadimos a continuación: “Te tapa los ojos”, de Ana María Shua, y “Madres”, de la escritora Pía Barros. En ambos microrrelatos podemos apreciar cómo se atenta contra los tópicos de la maternidad y de la figura ideal de la madre para lograr su desmitificación. En el primero asistimos a lo que podría parecer un cuento de terror: “Te tapa los ojos y te pregunta quién soy. Tiene las manos y la voz de tu hija menor. Ahora quiere también tus ojos” (Shua 220). En apenas una frase y media, y a través del uso de la elipsis y el punto de vista de la narración en segunda persona, se consigue un efecto inquietante y una atmósfera terrorífica que nos envuelve. Asimismo, en el segundo microrrelato constatamos cómo “el texto denuncia la desaparición de la mujer en favor de la madre cuando ésta cumple con el rol establecido, por el que acaba literalmente fagocitada” (Noguerol Jiménez 3):

MADRES

Ella no es primeriza. Toma al crío y lo pone a su lado: ya dejará de llorar. Ella no es. Lo regresa al pecho y él mama, se la come, la deglute. Ella no. Lo deja satisfecho a su costado. Ella. (Barros 123)

En otro orden de cosas, la mujer en la literatura hasta hace no mucho ha sido tan solo un personaje creado por hombres. Su construcción identitaria, su representación y sus imaginarios provienen del discurso que el género masculino poseía del otro sexo, que, en su mayor parte, era un discurso misógino. Los estereotipos femeninos de la literatura se han construido en base a esa ideología, de otro modo no serían modelos de mujer la adúltera, la alcahueta, la loca, la musa, la dama, la amada, la esposa, la madre... son construcciones maniqueas hechas del sexo femenino a través de arquetipos. Se trata de patrones femeninos originados a partir de una polarización moral entre la virtud y el vicio, la bondad y la maldad (ángel y demonio, María y Eva), desde los extremos de la virgen y la prostituta o la *femme fragile* y la *femme fatale*.

Por eso, entre las nuevas prácticas de la escritura femenina está la de construir protagonistas y personajes que hablen por sí mismas a través de su corporalidad y del condicionamiento social existente por pertenecer a dicho género. Esta posibilidad, sin embargo, se reduce en la escritura mínima, ya que los personajes de los microrrelatos, como ha dicho Andrés Neuman (s/p), “aparecen en el cuento como por casualidad, pasan de largo y siguen viviendo”.

Los personajes que habitan los microrrelatos no suelen ser numerosos, obviamente la brevedad se lo impide, y tampoco suelen estar demasiado caracterizados, apenas son un trazo o un bosquejo en el desarrollo narrativo. Por eso, de acuerdo con el análisis hecho por Darío Hernández, cuando se quiere enriquecer o se necesita dotar de mayor identidad al personaje, se suelen utilizar diversos recursos:

Debido a las obvias dificultades que el microrrelato plantea a la hora de dotar de identidad a sus personajes, los autores han solido aprovechar dos recursos que, desde el punto de vista temático, comienzan a ser característicos del género, por lo menos en lo que a un uso recurrente de los mismos se refiere. El primero de estos recursos consiste en construir a los personajes basándose en códigos sociales o tópicos culturales preexistentes: todos podemos hacernos una idea, sin necesidad de grandes explicaciones previas, de lo que implica ser, por poner un par de ejemplos, un amante romántico o un artista bohemio y de las derivaciones que ello puede tener en un relato. Mediante el segundo recurso, el autor elabora su microrrelato recreando personajes y hechos históricos, míticos o literarios precedentes y de sobra conocidos por los lectores —por lo menos, por los lectores cultos—; se evita así la necesidad de describir no sólo a los personajes, sino también el marco espacio-temporal en el que se desenvuelven sus acciones. (41-42)

Acorde con esto, las escritoras de microrrelatos, en lugar de crear personajes femeninos, los van a tomar de nuestra historia cultural y los van a despojar de los discursos vertidos sobre ellos, con la intención de emprender una revisión y una reconstrucción del imaginario femenino. Buscan una nueva representación y visibilidad para las mujeres de nuestra tradición, víctimas de la herencia patriarcal. Veamos una muestra de lo expuesto en tres minificciones: “Confesión esdrújula” y “Cuento de hadas”, de Luisa Valenzuela, y “Trece”, de Pía Barros.

CONFESIÓN ESDRÚJULA

Penélope nictálope, de noche tejo redes para atrapar un cíclope. (Valenzuela en Lagmanovich, *El microrrelato* 76)

CUENTO DE HADAS

Ante los ojos de las princesas doradas todo príncipe azul acaba por destefñirse. (Valenzuela s/p)

TRECE

Me encantas, bruja, en tu vuelo nocturno. Así le dijo, lo que siempre había querido escuchar. Pero siguió de largo. Era el día de los malos augurios. (Barros en Lagmanovich, *El microrrelato* 58)

En esta misma línea destacan los microrrelatos de la escritora chilena Lilian Elphick en su obra *Bellas de sangre contraria* (2009), en la que recoge cuarenta y seis retratos de mujeres históricas pertenecientes a la mitología griega y al universo judeo-cristiano; se trata, como ha dicho la profesora Reyna Hernández, de una “asamblea del olimpo femenino” (en Elphick s/p) en la que Elphick nos propone leer a contracorriente la tradición clásica y cristiana, transgrediendo sus mitos y su cosmovisión, apoderándose del cuerpo y de las voces de sus mujeres para hacerlas hablar por sí mismas. Se exponen a continuación dos muestras en las que las dos protagonistas femeninas, Cleopatra y Europa, a través del monólogo cuentan su propia historia, la que no ha sido contada.

CLEOPATRA

Soy Cleopatra Filopator Nea Thea, la amada de mi padre, la exiliada de mí misma, última reina de una dinastía hecha cenizas.

Descuidé mis propias aguas, amé a César y a Marco, envenené a mi hermano y marido.

He sido encarnada por Theda Bara, Claudette Colbert, Vivien Leigh, Sofía Loren, Elizabeth Taylor, bufonas de un palacio desconocido.

Artemisia Gentileschi, Guido Reni, Arthur Reginald, Guido Cagnacci, me han retratado con la serpiente mordéndome el pecho. ¡Qué viperinos!

He oído una música llamada twist en donde una voz habla de mí. El tono no es elegíaco.

Me hundo en el légamo de la vergüenza, mientras siento las palas allá arriba.

Me encontrarán con la boca llena de arena y envuelta en jirones de lino.

Que Udyat me proteja y no me deje abrir los ojos. (s/p)

EUROPA

La historia tergiversa los hechos. Fui yo la que rapté a Zeus, de lo contrario nunca hubiera sido continente. Él estaba en la playa haciendo castillos de aire y no necesité convertirme en vaca para que cayera rendido a mis pezuñas, bufando de amor y listo para la lidia. Quedé exhausta, pero me recuperé con una sabrosa sopa de criadillas, y volví a pastar como si nada. (s/p)

En conclusión, se trata, al fin y al cabo, de volver a contar y a leer la historia y la literatura que nos han sido contadas y narradas por hombres desde la cultura y la tradición patriarcales, puesto que las mujeres han sido despojadas de una tradición propia que nos interpele directamente y nos provea de referentes.

Es lo que de una forma u otra han pretendido las autoras que hemos recogido aquí. Bien sea a través de disertar sobre la propia identidad, de crear mundos de ficción para alojar la vida interior que encuentra muros en el afuera del texto, de entablar un tú a tú con las lectoras hablando de la condición femenina, bien usando estrategias lingüísticas como el uso de la primera persona que permite la proyección de la subjetividad, leyendo a contracorriente de la historia, transgrediendo los mitos y los imaginarios femeninos a través de la intertextualidad, otorgando voz y discurso propios a los personajes creados por hombres, subvirtiendo los estereotipos o simplemente haciendo literatura y ficción de aquellos temas que, por ser considerados femeninos, no han sido considerados temas universales del ser humano.

BIBLIOGRAFÍA

- ANGULO EGEA, María. “Autoras feministas en España: ¿nueva generación literaria o estrategia de marketing editorial?”. *Infobae* (2019). 5 de febrero de 2020. <<https://www.infobae.com/america/cultura-america/2019/02/16/autoras-feministas-en-espana-nueva-generacion-literaria-o-estrategia-de-marketingeditorial/?fbclid=IwAR3G81aJcnptXFptJHlkNYqakw8uPAJdOHTMgx3kd2qjFd1upx-naQo5Le0>>.
- BARROS, Pía. *La Grandmother y otros*. Santiago: Asterión, 2009.
- BUTLER, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós: Barcelona, 2013.
- CASTELLANOS, Rosario. *Mujer que sabe latín...* Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- ELPHICK, Lilian. “Bellas de sangre contraria”. *Lilian K. Elphick*. 1 de febrero de 2020. <<https://www.lilielphick.wordpress.com/>>.
- FRANCO, Jean. “Apuntes sobre la crítica feminista y la literatura hispanoamericana”. *Hispanamérica* 15. 45 (1986): 31-43. 30 de mayo de 2020. <<http://www.jstor.org/stable/20539210>>.
- HERNÁNDEZ, Darío. *El microrrelato en la literatura española. Orígenes históricos: modernismo y vanguardia*. La Laguna: Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, 2012.

- LAGMANOVICH, David. "Márgenes de la narración: el microrrelato hispanoamericano". *Chasqui* 23. 1 (1994): 29-43. 27 de marzo de 2020. <<http://www.jstor.org/stable/29741065>>.
- *El microrrelato. Teoría e historia*. Palencia: Menoscuarto, 2006.
- LISPECTOR, Clarice. *Sólo para mujeres. Consejos, recetas y secretos*. Epíl. Aparecida Maria Nunes. Madrid: Siruela, 2011.
- LOZANO MIJARES, Pilar. *El papel de las mujeres en la literatura*. Madrid: Santillana, 2017.
- MARTÍN, Rebeca y Fernando VALLS. "El microrrelato español: el futuro de un género". *Quimera* 222 (2002): 10-40.
- MEDEIROS-LICHEM, María Teresa. *La voz femenina en la narrativa latinoamericana: una relectura crítica*. Chile: Cuarto Propio, 2006.
- NÁJERA PÉREZ, Elena. "Feminismo y narración". *Concepciones narrativas del yo. Thémata* 22 (1999): 227-231.
- NEUMAN, Andrés. "Nuevo dodecálogo de un cuentista. Dos cuentos y un epílogo de *Alumbramiento*". *Web oficial del escritor Andrés Neuman*. 7 de marzo de 2020. <http://www.andresneuman.com/contenido_print.php?id=60>.
- NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca. "Sacadas de quicio: maternidad y literatura en escritoras latinoamericanas contemporáneas". *Review. Literature and Arts of the Americas* 86, 46.1 (2013): 13-19.
- PERI ROSSI, Cristina. "Diez microrrelatos escritos por mujeres". *Portal escribir y corregir. El blog para los amantes de la escritura*. 2 de febrero de 2020. <<https://www.escribiry corregir.com/diez-microrrelatos-escritos-por-diez-mujeres/>>.
- "El consuelo". *Minificciones publicadas en la revista Edmundo Valadés "El cuento"* (2013). 2 de febrero de 2020. <<https://www.minisdelcuento.wordpress.com/category/cristina-peri-rossi/>>.
- PIZARNIK, Alejandra. *Poesía completa*. Barcelona: Lumen, 2017.
- PORZECANSKI, Teresa. *Ciudad impune*. Montevideo: Monte Sexto, 1986.
- SHUA, Ana María. *Casa de geishas*. Buenos Aires: Sudamericana, 1992.
- VALENZUELA, Luisa. "Breve antología de microrrelatos". *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* (2018). 9 de enero de 2020. <<http://www.cervantesvirtual.com/busca dor/?q=Breve+antolog%C3%ADa+de+microrrelatos>>.
- VARGAS LLOSA, Mario. "Nuevas inquisiciones". *El País*. 18 de marzo de 2018. 16 de enero de 2020. <https://www.elpais.com/elpais/2018/03/16/opinion/1521215265_029385.html?fbclid=IwAR3YwkZh9FCtLKJWsArObAoz4_c-Vt66UXPFRX1MbfKP0p2iWzEC236RUG>.
- ZAVALA, Lauro. *Minificción contemporánea. La ficción ultracorta y la literatura posmoderna: notas de curso*. Universidad Autónoma de Guanajuato (2011). 10 de diciembre de 2019. <<http://www.redmini.net/pdf/cursozavala.pdf>>.

HUMOR Y MISOGINIA EN LA TRADICIÓN MINIFICCIONAL MEXICANA

ADRIANA AZUCENA RODRÍGUEZ
Universidad Autónoma de la Ciudad de México

El humor es un tema recurrente en los estudios sobre minificción; incluso se llegó a considerar un rasgo característico del género. Sin embargo, el conjunto de definiciones del humor deja muy abierto el sentido del término, como se aprecia en uno de los ensayos más representativos sobre el tema, escrito por Gema García Marcos:

Dice Pirandello (1999) que le llaman *humour* a aquellas expresiones que provocan la risa y, al mismo tiempo, mantienen un aire grave. Del mismo modo Fernández Flórez, en su discurso ante la Real Academia de la Lengua (1945), mantiene que el humor si no solemne, sí es serio y que se trata más bien de un temperamento individual o una posición ante la vida, posición que ha de ser necesariamente madura. Por otro lado, y desde una perspectiva social, este concepto se considera una herramienta de gratificación o liberación de la tensión que se produce por las restricciones impuestas, o tal y como Freud lo definiría: "un medio para conseguir placer a pesar de los efectos dolorosos que a ellos se oponen" (cit. Andrés-Suárez, 2010, 120). Más allá de la teoría psicoanalítica y, siguiendo a Pirandello (cit. ant.), podemos sugerir que la diferencia entre la simple comicidad y el humor está en la reflexión de lo contrario. En *El acto de la creación* (cit. López Cruces, 1993, 12- 13 y Beltrán, 2002, 237-239), Koestler (1964) describe la lógica de la risa como un mecanismo de *bisociación*, un salto mental de un plano o contexto a otro, mutuamente excluyentes, incompatibles entre sí. El humor reuniría, por lo tanto, los objetos, ideas e impresiones más irreconciliables y más dispares (lo exagerado y lo normal, lo lógico y lo absurdo...). Ni el cómico ni el escritor satírico experimentan este sentimiento de lo contrario, este choque entre dos mundos; es este reconocimiento y la reflexión posterior lo que caracteriza al humorista. (3-4)