

DEFORMACIONES ENTRAÑABLES: EL USO DE LA PARODIA Y LA SÁTIRA EN EL REVÉS DE LOS REFRANES DE ISIDORO BLAISTEN

Hace unos años David Lagmanovich (2008: 42) sugería incluir a Isidoro Blaisten, junto con Ana María Shua y Luisa Valenzuela, en la sección de los escritores más recientes dentro del canon del microrrelato argentino (canon que tendría como padres fundadores a Jorge Luis Borges, Marco Denevi y Julio Cortázar). En el ámbito de la narrativa de Blaisten *El Mago*, publicado por primera vez en 1974, es la obra más representativa en cuanto a la experimentación con la brevedad. Será reeditada en 1991 con ciertos añadidos y en una versión más acabada, según se anuncia ya en la contratapa:

Veinte años después vuelvo a escribir este libro. Ni el libro ni yo somos los mismos. Suponer que un texto es definitivo es considerarlo perfecto y esto, creo, no es más que una limitación. ¿Quién decide entonces cuándo un libro está terminado? Creo que un secreto instinto. Basándome en ese instinto suprimí gran parte de los cuentos y agregué otros nuevos y veinte refranes, mejor dicho su revés. La mayoría de los cuentos que dejé fueron corregidos. Creo que corregir es una tarea tan misteriosa como escribir. Es, además, irrenunciable (Blaisten 1991).

Sin embargo, y a pesar del boom que han experimentado los estudios sobre microficción en los últimos años, la producción del escritor entrerriano ha sido poco estudiada. Las siguientes líneas se presentan con el anhelo de poder realizar una modesta contribución crítica al estudio de una de las principales figuras del microrrelato argentino. Para ello hemos decidido analizar “El revés de los refranes” de *El Mago*, una de las secciones añadidas en la versión de 1991. Si nuestra apreciación no es

incorrecta, por la manera en que ha sido trabajada, dicha sección supone la culminación de un proceso de perfeccionamiento de la forma breve y expresa mejor que ninguna otra las principales renovaciones estéticas que la Posmodernidad trajo consigo.

INTRODUCCIÓN

En el trabajo de tesis *La estética del absurdo en la narrativa hispanoamericana: Juan Carlos Onetti, Julio Cortázar y José Donoso*, Roberto Pinheiro Machado (2003) estudia las características del absurdo en la narrativa, siguiendo el camino abierto por el trabajo de Martin Esslin (1961) sobre teatro del absurdo. Así, considera al absurdo como amalgama entre existencialismo y surrealismo, movimiento este último que aúna su rechazo a los valores burgueses con el experimentalismo formal. Dentro del absurdo, el existencialismo influiría en el plano del contenido, mientras que el surrealismo lo haría en el plano de la forma.

La visión de mundo existencialista del absurdo refleja la decadencia de la fe en occidente, decadencia que se inicia en el Renacimiento y que concluye con la pérdida de contacto entre el hombre moderno y lo sagrado. Esta final “muerte de Dios”, proclamada por Nietzsche, conlleva la pérdida de un absoluto que de sentido a la vida. El sentimiento de soledad cósmica, la incomunicación entre individuos y el nihilismo se convierten, por tanto, en temas obsesivos de las corrientes de pensamiento de la época. Sin embargo, la creciente erosión de los valores tradicionales en esta etapa del pensamiento occidental aún no al-

canza al concepto de alta cultura. Será en la década del 70' con las corrientes estéticas posmodernas, que responden a una crisis de los valores de la Modernidad, cuando se aseste finalmente el golpe de gracia al Arte con mayúscula. La estética del absurdo, surgida en los años 50', se ubicaría, por tanto, en un período de transición entre existencialismo y Posmodernidad; en una suerte de Modernidad tardía donde aún no se renuncia a la filiación con el concepto de alta cultura (Pinheiro 2003 :30).

La mayor parte de la producción de Blaisten puede incluirse dentro de esta estética del absurdo narrativo que acabamos de describir. Sin embargo, la obra *El Mago* presenta ciertas innovaciones formales que nos sitúan fuera de este ámbito. Publicado por primera vez en 1974, *El Mago* estaría en sincronía con los cambios que trae la Posmodernidad y su golpe a la alta cultura. Para comenzar, la forma literaria elegida, el microrrelato, es una de las principales manifestaciones de la narrativa posmoderna. Jean-François Lyotard en *La condición postmoderna* (1984) plantea que el lazo social está hecho de “jugadas” del lenguaje, regidas por reglas establecidas por un determinado contrato social. Pero los dos grandes relatos de legitimación del juego en el mundo moderno, el de la emancipación de la humanidad y el del devenir de la idea, entran en declive en la Posmodernidad, siendo el “pequeño relato” la forma preeminente que adopta la invención imaginativa y la ciencia (Lyotard 1984: 109).

Detrás del nacimiento del microrrelato en español hacia finales del XIX habría razones estéticas, el afán por lo máximo en lo mínimo que ya propugnaban los simbolistas¹; y , sobre

todo, materiales. Nos estamos refiriendo a las limitaciones espaciales que comienza a imponer la prensa: frente al folletón se busca un texto de corta extensión que pueda ser leído en una sola entrega (Ródenas 2008:78). Además, para el caso específico de Latinoamérica, Francisca Noguerol (2000: 38) resalta el importante papel que cumplió en el desarrollo de los géneros de la brevedad la proliferación, a partir del Modernismo, de libros de crónicas, poemarios en prosa y misceláneas.

Por fin, el microrrelato se constituiría como categoría estética diferenciada en la literatura hispanoamericana a partir de los años 70' del siglo pasado con autores como Julio Cortázar, Marco Denevi, Augusto Monterroso, Enrique Anderson Imbert o Jorge Luis Borges (Noguerol 1996: 5). Sin embargo, el estatuto del microrrelato como género independiente aún es motivo de discusión entre los estudiosos. Para algunos, se trataría de una forma literaria con ciertos rasgos especiales que la diferenciarían del relato tradicional. Otros estudiosos niegan dicha diferencia. En su magnífico artículo “El microrrelato y la teoría de los géneros”, David Roas (2008: 51-52) presenta un esquema de los principales rasgos discursivos, formales, temáticos y pragmáticos en los que se han apoyado los críticos para describir al microrrelato como un nuevo género literario. Roas demuestra que las características esgrimidas son las mismas que se han utilizado tradicionalmente para definir al cuento. El único rasgo verdaderamente propio sería el de la hiperbrevedad², rasgo que permite explotar al máximo las potencialidades del cuento: condensación, intensidad y economía de medios. El resultado de

de la realidad. Sin embargo, mientras el cuento tradicional nacería ligado al artículo de costumbres y al ensayo, la minificción surgiría a partir del poema en prosa. De allí la dificultad que aún hoy encuentran los críticos a la hora de distinguir el microrrelato del poema en prosa, considerando al primero como una fusión de narrativa y poesía.

² Un microrrelato, se caracterizaría por dos condiciones básicas: la brevedad y la naturaleza narrativa. Según Domingo Ródenas de Moya (2008: 79), la segunda diferenciaría al microrrelato del poema en prosa.

¹ Juan Armando Epple ofrece un resumen de los principales explicaciones acerca del origen del microrrelato en su artículo “Orígenes de la minificción” (Epple 2008). Según el estudioso, el origen del microrrelato estaría relacionado con ciertos cambios que también afectan al cuento tradicional a partir de la Modernidad; así, por ejemplo, la aparición de las ciudades y, con ellas, de la figura del *flâneur* baudelairiano, con su percepción discontinua y fragmentaria

esta operación es una “desrealización” de la historia narrada, que genera la ambigüedad e indeterminación propia de los microrrelatos:

...el texto se despoja de cualquier elemento no imprescindible (como la descripción de espacios y personajes o la fijación del tiempo), lo que suele provocar, a su vez, una desrealización de la historia, que explicaría la dimensión absurda o ilógica que suelen tener muchos microrrelatos. Al mismo tiempo, eso otorga al texto un valor metafórico, simbólico, que es, evidentemente, donde radica todo su efecto (Roas 2008: 53)

David Roas sostiene, por tanto, que el microrrelato sólo sería una de las vías de evolución del cuento tradicional, signada por la tendencia hacia la brevedad y la reducción a lo esencial que se instaura a partir de finales del siglo XIX.

En cuanto al ámbito temático, la aparición del microrrelato como “gajo” del cuento tradicional se produce dentro del marco del pensamiento posmoderno y, por tanto, se hace eco de sus innovaciones temáticas. Francisca Nogueroles distingue seis manifestaciones esenciales de este pensamiento posmoderno en la literatura, rasgos que encontramos especialmente en el microrrelato: el radical escepticismo, el privilegio de los márgenes frente a los centros tradicionales, el golpe al principio de unidad, las “obras abiertas”, el recurso continuo a la tradición (que se homenajea y satiriza a la vez), y el humor y la ironía como actitudes distanciadoras en la percepción de la realidad (Nogueroles 1996)³.

Ahora bien, una de las formas que adquiere este recurso a la tradición es el de la intertext-

³ Esta forma breve debe su éxito, además, a un cambio en los gustos literarios: debido a la aceleración de los tiempos en la vida moderna, el público exige obras cortas que se puedan leer rápidamente. Como expresa a través de un aforismo el escritor venezolano Luis Britto García: “No resiste el cuerpo lectura más extensa que la superficie en la que se apoya: una página de parado, cuatro sentado, acostado treinta” (Britto 2008: 514).

tualidad y el juego paródico. Linda Hutcheon (1985) es una de las primeras en teorizar el uso posmoderno de la parodia como ariete contra lo establecido. En la obra de Blaisten, la parodia cobra especial importancia en la sección que nos compete: “El revés de los refranes” de *El Mago*. Aparecida en la versión de 1991, esta sección refuerza la orientación posmoderna que había asumido la versión de 1974, tanto en el plano temático como en el formal. En ella se utiliza la parodia de refranes con fines satíricos. No debemos olvidar que los refranes son los discursos que mejor expresan la visión de mundo de una sociedad. En una entrevista el escritor confiesa que detrás de “El revés de los refranes” se encuentra la voluntad de destruir el lugar común, aquellas convenciones aparentemente importantes para la vida que, finalmente, se revelan vanas (Blaisten 2002). Convendría por tanto, comenzar con una pequeña introducción a la parodia que nos permitiera sentar las bases teóricas para el posterior análisis de los microrrelatos.

1. DE LA PARODIA CONSIDERADA COMO UNA DE LAS BELLAS ARTES.

Según Noé Jitrik, la consideración de la parodia como aparato productor de textos es fundamental para estudiar la literatura latinoamericana desde sus orígenes. La parodia sería un recurso particular de la literatura latinoamericana por razones de carácter histórico:

Tal vez este término tenga, más nítidamente que otros, la forma de travesía que estamos buscando en la masa literaria latinoamericana para entenderla. ¿Por qué podría ser más travesía? En primer lugar es una constante, recorre varios siglos; aparece en el momento mismo de una fundación de algo que va a ser una literatura y que todavía no lo era. En segundo lugar, el fundamento de la parodia -como principio formal productivo - es la intertextualidad que, si bien no falta en ningún sistema literario, en el latinoamericano es, obviamente y por razones históricas, peculiar en virtud del peso que tienen en ella, desde los comienzos, ciertos modelos, españoles primero, aunque atravesados por italianos o franceses, directamente europeos en general después (Jitrik 1993: 14).

Ahora bien, en el siglo XX la fuerza de la parodia en la literatura latinoamericana se ve incrementada por un fenómeno global: la progresiva pérdida de confianza en los sistemas que requieren de una validación externa, característica fundamental del pensamiento posmoderno. Fruto de esta pérdida de fe, ha surgido en diversos ámbitos del quehacer humano un creciente interés por comprender la habilidad de los sistemas para autorreferirse y autorreproducirse. Según explica Linda Hutcheon (1985: 2), en el arte este interés se traduce en una omnipresencia del nivel metadiscursivo, siendo la parodia una de las principales herramientas utilizadas para codificar y decodificar textos. La parodia durante el siglo XX ha sido, no sólo uno de los principales modos de construcción temática y formal de textos, sino que también se ha convertido en una verdadera hermenéutica, con las consiguientes implicaciones a nivel cultural e ideológico.

Debido a la importancia de la parodia en la cultura posmoderna, Hutcheon (1985) esboza una definición de la misma en un sentido amplio, es decir, sin acotarla a la mera burla. La ampliación del concepto le permite abarcar un mayor número de fenómenos. La parodia implica para la estudiosa una repetición con diferencia, la imitación de un discurso codificado a partir de una distancia crítica. Así, cualquier forma codificada es susceptible de ser parodiada, sin necesidad de que la parodia y lo parodiado pertenezcan al mismo género⁴. Para delimitar el fenómeno, Hutcheon busca distinguir la parodia de otros conceptos cercanos con los que ha sido confundida a lo largo de la historia de la crítica. La parodia comparte con la alusión o cita, el pastiche, el plagio y el burlesque su estructura de repetición o imitación de otro texto. Sin embargo, la parodia se diferencia de la mera cita o alusión en que esta última trata de acentuar las similitudes entre el original y la copia, mientras la primera basa su fuerza en su estructura bitextual (en

la parodia se superponen dos códigos: el del texto parodiado y el de la parodia). El pastiche⁵, asimismo, busca poner en evidencia las similitudes y se da siempre dentro de un mismo género, cosa que no sucede con la parodia. El plagio implica un robo, mientras la parodia es un préstamo. En cuanto al burlesque, este término involucra siempre el ridículo, rasgo no definitorio de la parodia, según Hutcheon.

Más difícil de delimitar es la frontera entre parodia y sátira. La principal diferencia entre ambas es que mientras la base de la parodia es siempre un discurso codificado (un texto), el blanco de la sátira son factores de tipo externo (sociales o morales). Esta última utiliza siempre la burla peyorativa y el ridículo con fines correctivos. La burla y la intención moral no son definitorias en la parodia; pero parodia y sátira tienden a confundirse, pues ambas suelen utilizar la ironía⁶. De hecho, muchos textos mezclan sátira y parodia. La parodia es utilizada con frecuencia, por ejemplo, para satirizar

⁴ Como sugiere Hutcheon (1985) es muy frecuente en la literatura, por ejemplo, la parodia de discursos no literarios. Así sucede con los refranes en la sección de *El Mago* que analizaremos.

⁵ Frederic Jameson (1984) concibe al pastiche como el verdadero gesto posmoderno de lo metadiscursivo, debido a su esencia acrítica. Producto de la desaparición del sujeto individual y, con él, de la posibilidad de un estilo personal, el pastiche es, como la parodia, una imitación. Sin embargo, carecería de otros atributos de la parodia: "...it is a neutral practice of such mimicry, without any of parody's ulterior motives, amputated of the satiric impulse, devoid of laughter and of any conviction that alongside the abnormal tongue you have momentarily borrowed..." (Jameson 1984: 65) El pastiche sería por tanto una suerte de parodia acrítica. Sin embargo, la redefinición de la parodia en un sentido amplio que, como hemos visto, proponía Linda Hutcheon desestima los argumentos de Jameson y resulta más apropiada para describir la complejidad de ambos fenómenos.

⁶ Según Hutcheon (1985), la ironía es un tropo, a diferencia de la sátira y la parodia. Como tropo, la ironía es utilizada con frecuencia en la parodia pues ambas poseen una estructura similar: ambas presuponen dos niveles de significado que coexisten. En efecto, el sentido último tanto en la ironía como en la parodia recae en la superposición de estos dos niveles. Si el receptor no es capaz de identificar la alusión al texto parodiado, el sentido se pierde.

la recepción o la creación de ciertos tipos de arte o de discurso. Esto es lo que sucede en concreto en “El revés de los refranes”, donde ciertos valores de la moral burguesa son satirizados a partir de la parodia de los refranes con ellos relacionados.

Sin embargo, el uso de la parodia no significa una ruptura absoluta con el texto parodiado, lo que Hutcheon denomina como “paradoja de la parodia”. En tanto repetición con diferencia, la parodia presupone una ley y su transgresión, siendo a la vez conservadora de un *status quo* y transformadora del mismo. Esta ideología bidireccional que ostenta la parodia permite su uso en el arte como instrumento de ruptura que no renuncia a una conservadora reconciliación con el pasado. Se trata, por tanto, de una “transgresión autorizada” (Hutcheon 1985: 26). Así sucede con nuestros relatos, donde el uso de la parodia permite que los textos conserven cierta simpatía melancólica hacia el mundo de los refranes, aun cuando ataquen la moral burguesa que los genera.

2. TIPOS DE PARODIA EN EL REVÉS DE LOS REFRANES

La intertextualidad a partir de formas narrativas hiperbreves tradicionales como la parábola, el aforismo, la fábula y el bestiario, es habitual en los microrrelatos de la segunda mitad del siglo XX (Roas 2008: 68). “El revés de los refranes” hecha mano de los refranes, forma hiperbreve perteneciente no a la tradición escrita sino a la tradición oral y popular y, por ello, menos utilizada⁷.

Cada uno de los microrrelatos de “El revés de los refranes” tiene por título un refrán, del cual se ofrece una relectura en el texto propiamente dicho. El microrrelato funciona así como una suerte de *exemplum* que, en lugar de ilustrar el refrán, lo desarma a través de la parodia.

La parodia, sin embargo, se utiliza de diversas formas a lo largo de la sección. De esta manera, en algunos microrrelatos la historia surge principalmente por asociación libre o por juego fónico a partir de las palabras que componen el refrán, en otros se lleva lo postulado por el refrán hasta sus últimos límites, otros invierten la situación presentada por el refrán; finalmente, hay microrrelatos donde el refrán da pie a una crítica social. Cualquiera sea la variante dentro de la cual se inscriba, cada microrrelato pone a prueba el sentido y el uso de los refranes, reduciendo al absurdo los valores tradicionales en los cuales estos se fundan.

2.1 Asociación libre y juegos fónicos

En uno de los textos del libro *Cuando éramos felices* (2006), “Las cosas que nunca nadie me explicó”, Blaisten habla de aquel estadio primigenio de ingenuidad con respecto al lenguaje, cuando lo incomprensible estimula la fantasía. Por ejemplo, la confusión fónica entre *abeja* y *oveja* crea en el niño la imagen de un “panal de miel pegoteado de vellones de lana” (Blaisten 2006: 13). Blaisten recuerda con cierta nostalgia la capacidad infantil de establecer asociaciones libres de significado a partir de elementos que se desconocen, pues no han sido explicados por los mayores. El escritor se acerca, de esta manera, a las propuestas surrealistas de un arte basado en la exploración del inconsciente (principal motor de nuestras acciones, según Freud). Dentro de los elementos “no explicados” capaces de suscitar asociaciones libres, Blaisten menciona ciertos refranes, muchos de los cuales se encuentran en “El revés de los refranes”:

Creo que me he hecho escritor por las cosas que nunca nadie me explicó. Siendo adolescente, por ejemplo, comenzaron a llamarme la atención algunos refranes. Yo oía a la gente decir: “Aprovechá gaviota, que no te verás en otra”. Y pensaba: “Qué tiene que aprovechar una gaviota”. He mirado gaviotas en varios lugares del mundo, las observé detenidamente. Nunca encontré una gaviota aprovechadora.

Otro refrán era: “A lo hecho, pecho”. La verdad, nunca lo entendí. Tejé historias lujuriosas; fue lo máximo que alcancé a tejer. Pero el refrán que más me desconcertaba era el siguiente: “Al freír será el reír”. Había visto a mi ma-

⁷ No es la primera vez que Blaisten utiliza este tipo de materiales. En *Dublín al sur* (Blaisten 2004), uno de los cuentos también lleva como título un refrán: “La puntualidad es la cortesía de los reyes”.

dre freír buñuelos y torrijas, croquetas y albondiguillas. Nunca se reía. La tía Fermina también freía, pero nunca la sorprendí riéndose. (...) Otro refrán torturante era: "Nobleza obliga". ¿A qué, a quién, obligaba la nobleza? (...)

Ciertas tardes, todavía, suelo escuchar la música de un mundo que ya no está: escucho la corneta del manisero, el triángulo del vendedor de barquillos, la hermosa y permanente música de la siringa del afinador (...)

Creo que debo volver a aquel tiempo, a aquella casa que ya no está, a aquellas palabras que se han ido. (Blaisten 2006: 18-23)

La literatura, entonces, como vuelta a un estadio de inocencia donde las explicaciones surgen por asociación libre. Es importante tener en cuenta este factor a la hora de analizar los microrrelatos. Muchos de ellos no parten del sentido con que se utilizan los refranes, sino de estas surrealistas asociaciones libres que ensaya Blaisten en un intento por volver a la magia primigenia de lo "no explicado" a través de la literatura.

Varios son los relatos dentro de la sección que parten de asociaciones libres tanto semánticas como fónicas. Así, por ejemplo, en el microrrelato "El que quiere celeste, que le cueste", el refrán forma parte de las reflexiones del protagonista: un hombre que, a fuerza de vanagloriarse de su vida interior, acaba por aniquilar su cuerpo de una extraña manera. El personaje va "metiéndose para adentro" literalmente, al ritmo de sus pensamientos. La descripción del cuerpo desmembrado recuerda a ciertas imágenes de la literatura fantástica. Según Rosemary Jackson (Jackson 2003: 82-91), las imágenes de desintegración de los cuerpos desafían la categoría de la identidad; es decir, ponen en tela de juicio la concepción occidental del yo como entidad coherente e indivisible⁸. El deseo de alcanzar un grado cero

⁸ En cierto modo, la desintegración fantástica es una manera de ir en contra del arte realista, cuya meta es construir personajes redondos y coherentes. Así, la crueldad como se puede apreciar en Sade o en Artaud, sería un instrumento para volver a una imagen desintegrada del yo y, de esta manera, poner en tela juicio

donde el yo carezca de sentido es análogo a la voluntad de unión mística con el Otro absoluto. Pero la "muerte de Dios" que trae consigo la Modernidad destruye la fe en una postrera unión redentora con la divinidad. La desintegración del yo en el hombre moderno, ateo y escéptico, no conlleva ningún tipo de trascendencia; es, por tanto, autodestructiva:

Social and sexual transgression, the violent breaking of taboos in modern fantasy from Sade and gothic fiction onwards, rejects limits imposed upon the 'human', yet the activity is one which is self-consuming, attacking nothing but the human, for without God, transgression is empty, a kind of profanation without an object (Jackson 2003:79).

Esta subversión de la unidad del yo constituye la más radical función transgresiva de lo fantástico. Sin embargo, en el texto que nos ocupa este sacrificio del cuerpo por la mente carece del carácter sublime que lo ominoso suele tener en el fantástico puro. Los pensamientos a los que el protagonista dedica todos sus esfuerzos son una serie de lugares comunes vacíos de significado. Vemos así refranes mezclados con frases hechas y, lo que es aún más interesante, tópicos surgidos de una lectura superficial del existencialismo. La mezcla de estos discursos tan dispares, pertenecientes además a distintos registros sociales (el refrán pertenece a la "sabiduría popular" mientras los tópicos pseudo-existencialistas son parte de un conocimiento pretendidamente culto y especializado), contribuye a la devaluación de estas reflexiones:

Meditó profundamente sobre temas trascendentales: de dónde venimos, adónde vamos, qué objeto tendrá el devenir de la existencia, para qué todo, la vida es una filosofía, la cosa en sí, el ser y la nada, margaritas a los chanchos, no somos nada y hoy estamos mañana no estamos (Blaisten 2004:157).

La parodia del discurso existencialista constituye una prueba irrefutable de que hemos

la unidad de la personalidad (Jackson 2003: 82-91).

abandonado el absurdo para entrar de lleno en la estética posmoderna. El desparpajo con el cual el narrador se enfrenta a la doxa no asume la solemnidad de la rebeldía moderna, sino que sigue la línea de la pérdida de división entre alta cultura y cultura popular propia de la Posmodernidad. El final del relato puede leerse como metáfora irónica de esta mezcla entre alta y baja cultura. Los obreros que entran a la casa del personaje, luego de 25 años de introspección, descubren un ser alienado que repite nombres de filósofos. Los obreros creen que son nombres de jugadores de un desconocido equipo de fútbol y confunden al alienado con un futbolista europeo al que los golpes recibidos le habrían hecho perder sus facultades mentales.

El refrán “El ahorro es la base de la fortuna” da lugar a un relato de corte fantástico, donde un personaje-narrador “junta” alumnos en su casa. Estos se reproducen y van ocupando la ciudad, hasta que finalmente entablan una lucha entre grupos rivales por quedarse con una escuela. El personaje-narrador decide presenciar el acontecimiento pero, mientras se prepara para la ocasión, se da cuenta de que ya no le quedan alumnos en la casa. El motivo de los estudiantes que se reproducen recuerda la técnica cortazariana del uso de símbolos para expresar ciertas pulsiones psíquicas (por ejemplo, en “Carta a una señorita en París” donde el personaje vomita conejos que luego guarda en un armario). Sin embargo, a pesar de la presencia en el texto de lo siniestro que caracteriza al fantástico, tenemos la sensación de que la alteración repentina de lo cotidiano no resulta tan inquietante como en los cuentos de Julio Cortázar. Es decir, el cuento se acerca más a la superficialidad propia de lo posmoderno (Jameson 1984: 62) que a la profundidad psicológica que puede alcanzar el fantástico cortazariano.

En “Aprovechá, gaviota, que no te verás en otra” el refrán es asociado con el tópico *Collige, virgo, rosas*. Aquí un aprovechador intenta atrapar gaviotas jóvenes con diversos argumentos persuasivos, que adoptan la forma de dicho tópico: “Una gaviota tan bonita, que ya está en edad de merecer, es una lástima. Mire

tengo un albatros de primera” (Blaisten 2004: 176).

Por el contrario, el refrán “Por miedo de pajarillos no dejes de sembrar mijo” es interpretado en el microrrelato homónimo como una frase de control mental. En este microrrelato se satiriza el mundo del psicoanálisis, tan presente en la cultura argentina, y los ridículos rituales de las terapias de grupo a través de los personajes de Afrika Shusterman y Malú Forni Pace. Estos nombres reaparecerán, con algunas variaciones⁹, en “Versión definitiva del cuento de Pigüé” de la colección *Al Acecho* (Blaisten 2004), en los personajes de dos de las psicólogas separadas que forman parte del taller literario de Isidoro Fleites. En “Por miedo a los pajarillos no dejes de sembrar mijo”, Malú Forni Pace es también una mujer de dinero, conectada con el mundo de la psicología y con ciertas veleidades literarias. Además, en el cuento se establece un juego fónico entre la palabra *mijo* y la expresión *M'hijo*, que pone en evidencia el registro rural y popular del personaje-narrador.

En “Cuando el asno puede, la burra no quiere”, nuevamente las asociaciones fónicas y el juego con la ambigüedad motivan el relato. Así, el asno que puede se transforma en un asno pudiente (en el sentido de rico) y la burra que no quiere en una burra querendona que lo rechaza y se va con un intelectual.

La historia de “El tiempo todo lo cura y todo lo muda” se desarrolla a partir de diversas asociaciones. Además del tópico del *Carpe diem*, en boca de la vieja que acosa al tiempo desde el colectivo, se produce una asociación entre el verbo *mudar* del refrán y el camión de mudanzas que provoca la desaparición del tiempo en el microrrelato. Asimismo, el refrán suscita el recuerdo en la imaginación del autor de otros dos refranes: “El tiempo cura al enfermo que no el unguento” y “Tiempo vendrá en que el desvalido valido valdrá”. El cuento termina, nuevamente con la apelación a la intertextualidad; cuando reaparece la vieja el

⁹ En lugar de Malú, el personaje recibe el nombre de Macarena Forni Pace.

tiempo exclama: “¡Que no quiero verla!”. La conocida exclamación del “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías”, de Federico García Lorca, en este nuevo contexto pierde el patetismo del verso original, se vuelve inconexa y, por tanto, hilarante.

En “Hijo sin dolor, madre sin amor”, la intertextualidad estructura el microrrelato. El refrán se asocia a letras de canciones románticas de corte popular, como los boleros. De esta manera, el cuento se construye como un collage de frases sacadas de diversos boleros (“Perfidia”, “Noche de Ronda”, “Historia de un amor”, etc.) y géneros afines (“Clavelito Rojo”). El cuento juega con los tópicos que suelen aparecer en este tipo de canciones. Se presentan así los dos modelos de mujer característicos de este tipo de composiciones. Por un lado está la mujer fatal, “ligera de cascos”, a quien sólo le interesa el dinero y que abandona al hombre que le ha entregado los mejores años de su vida. Por el otro, se encuentra la figura sagrada de la madre, “la única religión sin ateos en la tierra” (Blaisten 2004: 184)¹⁰. Sin embargo, el final cómico del microrrelato hace confluír ambos modelos, cuando la madre del personaje principal lo “traiciona” con otro hombre.

¹⁰ Estos dos modelos de mujer que se pueden apreciar en las canciones populares se corresponde con los dos modelos literarios de mujer que recorren la tradición escrita occidental. Como explican Sandra M. Gilbert y Susan Gubar en *La loca del desván: la escritora y la imaginación literaria del siglo XIX* (1998) dicha tradición literaria solía adscribir a los personajes femeninos en dos tipos básicos: el de la mujer ángel, ligada a la vida doméstica y a la familia, y el de la mujer monstruo, irracional y gobernada por sus pasiones. El primer modelo tiene su origen en el personaje de la *donna angelicata* de la poesía del *Dolce stil nuovo* y las representaciones marianas. En el siglo XIX se produce una actualización victoriana de este modelo de mujer a través de la figura del “ángel del hogar”. Según Gilbert (1998: 35) las mujeres deben parecer muertas de tan blancas y encorsetadas. Por el contrario la figura de la mujer monstruo o *femme fatale* se volverá un tema obsesivo con el decadentismo y el simbolismo.

Por último, uno de los microrrelatos más enigmáticos es “Al freír será el reír”. La curiosidad y el desconcierto que generaba este refrán en el autor es puesta de manifiesto en “Las cosas que nunca nadie me explicó”, donde encontramos una explicación acerca del origen del microrrelato:

Este refrán, “Al freír será el reír”, me sigue persiguiendo. Primero, qué es lo que freía el que se reía. Segundo, de qué se reía. Sólo pude imaginar la siguiente escena: un cocinero sardónico con una sartén en la mano y alguien muy puro que pregunta: “¿De qué te reís?”, y el cocinero sardónico que contesta: “De lo que estoy friendo”. No sé por qué estos refranes me hicieron recordar siempre a las novelas del realismo socialista (Blaisten 2006: 19).

Estas declaraciones constituyen una confirmación del modo en que han sido concebidos muchos de los microrrelatos de “El revés de los refranes”, a partir de la selección de refranes que llaman particularmente la atención al autor por aquella ingenuidad mágica y misteriosa con que se observa lo “no explicado”.

2.2 El refrán hasta sus últimas consecuencias

En la colección también podemos encontrar una serie de relatos que llevan el refrán hasta sus límites, demostrando los aspectos negativos de un acatamiento a rajatabla del imperativo moral que la frase expresa. Estos microrrelatos parecieran tener, por tanto, un contenido moral más acusado que el resto. Así, por ejemplo, “Qué le hace una mancha más al tigre” ofrece una relectura negativa del refrán a partir de un tigre que ya no tiene lugar para otra mancha. Lo mismo sucede con “Más vale pájaro en mano que cien [sic] volando” donde el personaje, a fuerza de apretar un único pájaro con la mano, lo mata de asfixia. Por último, en “Buey solo bien se lame”, el buey se lame tanto que se queda sin guampas, cuello, pezuñas y lomo. Esta mutilación del cuerpo recuerda nuevamente ciertos recursos del género fantástico, donde las imágenes de cuerpos agredidos y desmembrados simbolizan la pérdida de unidad del “yo”, como hemos visto

en “El que quiere celeste que le cueste”. Por fin, el cambio de perspectiva final relaja el tono moralizante del texto. El relato termina con un comentario que desvía la atención hacia un detalle banal: las exclamaciones de los niños (“¡Lengua larga! ¡Lengua larga!”) cuando ven pasar al buey.

2.3 Refranes invertidos

Dentro de la colección podemos encontrar ciertos relatos que juegan con la inversión de la situación planteada en el refrán. En “Gato con guantes no caza ratones” un gato con guantes de cabritilla, al descubrir que los ratones se le resbalan de entre las manos enguantadas, decide cazar presas de más valor utilizando la elegancia como arma. Así, atraídos por la elegancia, los animales “de buen gusto” (gamos, ciervos, cormoranes, guepardos) acaban por ser presa del gato. Lo ilógico y disparatado domina todo el relato, donde la intertextualidad adquiere la forma de una serie de frases fácilmente reconocibles que, insertadas en contextos inesperados, alteran su sentido. Algo similar a lo que sucedía en “El tiempo todo lo cura y todo lo muda”. Aquí, el gato cuando ve la cola del ratón exclama “e pur si muove” y, cuando quiere cazar con el guante, recurre a una canción de niños: “Que linda manito que tengo yo”¹¹.

En “Dime con quién andas y te diré quién eres”, el narrador adopta un registro de clase baja rural para hablar de un “don naidés” que, sin embargo, se encuentra siempre rodeado de algunas de las personalidades más importantes de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Alta y baja cultura se mezclan una vez más: el tono campesino se utiliza para hablar con desparpajo de ciertos íconos finiseculares de la alta cultura.

En “El perro del hortelano no come ni deja comer al amo” el hortelano, hambriento por culpa de su perro que siempre le saca lo que

está a punto de comer, decide matar a su mascota y comérsela a su vez. Sin embargo, el final sorpresivo da lugar a una segunda inversión que confirma la validez moral del refrán: el hortelano finalmente muere con “la laringe atravesada por un hueso de la costilla” (Blaisten 2004: 169).

“Dios no se queja, mas lo suyo no lo deja”, presenta a un Dios gaucho que sí se queja porque el sábado inglés lo ha dejado con sólo cinco días y medio para hacer el mundo y porque su hijo Godofredo (el Dios inglés) quiere su plantarlo.

Una inversión aún más disparatada se da en el caso de “El vivo al pollo y el muerto al hoyo”. La relectura del refrán conlleva un juego con el doble sentido de la palabra vivo como ‘el que goza de vida’, pero también como ‘el que es listo’. Así, un “vivo que se las sabía todas” (Blaisten 2004: 160), un personaje aparentemente muy culto pero que no sabe lo que es un pollo, al toparse una tarde con uno comienza a perseguirlo. La persecución es narrada como si se tratase de una carrera; finalmente el “vivo” cae en un hoyo. Desde la superficie el pollo le lee a Racine y “mira morir al vivo con una mirada extraña” (Blaisten 2004: 161), en una apelación final a lo siniestro freudiano que bien puede ser leído en tono paródico. Este relato es uno de los menos logrados de la colección, quizás porque la relectura del refrán resulta especialmente inconexa, el sentido del refrán se pierde completamente¹² y el relato parece motivado solamente por la ambigüedad de la palabra vivo. Como hemos mencionado al inicio, el microrrelato posee las mismas características del relato tradicional, aunque por su longitud las potencia al extremo. Una de las características del cuento tradicional es la trabazón de los elementos que lo componen, todos están relacionados y justificados de tal manera que nada sobra. Es esta trabazón entre las partes la que

¹¹ Con frecuencia, los animales que aparecen en los microrrelatos hablan, como si se tratase de fábulas. Sin embargo, las inconexas situaciones que presenta Blaisten se alejan del tono sentencioso propio de las fábulas.

¹² El refrán se emplea ante una muerte y puede utilizarse de dos maneras: ya sea para exhortar a los deudos a que vuelvan a los goces de la vida, ya sea para censurar a los que olvidan demasiado pronto al muerto.

parece faltar en el microrrelato que acabamos de ver.

2.4 *Sátira social*

Al inicio hemos mencionado que en su conjunto “El revés de los refranes” puede ser leído como una sátira que emplea la parodia de los refranes para criticar la moral burguesa de la cual surgen. Sin embargo, también es posible encontrar una crítica social de manera explícita en el interior de los microrrelatos. En “Cuando llueve y hace sol, hace la vieja requesón”, los personajes principales son un estanciero y su mujer. En este relato el uso del refrán (se emplea cuando primero llueve e inmediatamente después hace sol) configura un paisaje surrealista:

El alarido raigal estaba por emitirse. ¡Agua, agua!, imploraba el alarido raigal mientras los animales se morían de sed y la lluvia arreciaba sobre los pajonales los horcones y el agua subía hasta los ijares de los potros y las ubres de las vacas y las sanguijuelas los deshacían en relinchos y mugidos enloquecedores que imploraban el alarido raigal: agua, agua, que ya había sido emitido y los animales morían de sed y quedaban como tótemes o tabúes, con las pezuñas hacia el cielo, los vientres hinchados correosos (Blaisten 2004:164)

La intertextualidad nuevamente se hace presente en la solapada alusión a la famosa obra de Freud *Tótem y tabú*. En este paisaje imposible se desarrolla el igualmente imposible diálogo entre dos monólogos entrecruzados: el de la receta de la vieja para hacer requesón y el de la “receta” del estanciero para cambiar el país. Las propuestas del estanciero son de corte neoliberal: “Hay que privatizar, privatizar y privatizar. Una mano dura, bien dura. Eso es lo que hace falta en este país. El estado me mete la mano en el bolsillo” (Blaisten 2004: 164). Finalmente, los ruegos del viejo son escuchados: una mano baja desde el cielo y lo aplasta, mientras el Estado le expropia sus millonarios bienes. Justicia divina y revancha social se unen en un agresivo mensa-

je que reivindica el rol del Estado en la repartición de bienes.

En “No hay mal que por bien no venga” se satiriza al candidato electoral. El personaje se presenta con un aire de compadrito porteño, en su descripción se entremezclan fragmentos de distintos tangos. Así, por ejemplo, lleva el “lengue hecho galleta” -pañuelo anudado al cuello - y el “funyi arremangado” -sombbrero alzado -, como en el tango “Cartón Junao”:

Siempre pasa con el pucho sobrador a flor de labio/
con la pinta medio shiome que deschava el arrabal./
Lleva el lengue hecho galleta, con el funyi arremangado/
y se va ladeando todo con andar acompadrado.

Las referencias al cafetín, bombín, fondín y a los barcos carboneros, tienen también resonancias tangueras.

“La suerte de la fea la linda la desea”, parodia de los cuentos de hadas e indirectamente del gusto modernista por este tipo de cuentos, se transforma en una suerte de alegoría posmoderna de la lucha de clases. La obrera bella y sin dinero pierde los favores del príncipe, quien la deja por la fea con dinero. En la bella se mezclan tópicos de la belleza femenina de diversos períodos, desde los rasgos del modelo renacentista (“piel de alabastro”, “labios de coral”, “dientes de perlas”, “boca de grana”, etc.) hasta los de modelos más modernos de mujer (“cutis de colegiala”, “cintura de avispa”).

La fea es también descripta con otro tópico tradicional de la belleza: el de la pisada milagrosa de la mujer bella cuyo pie, allí donde se posa, hace brotar joyas. El tópico, sin embargo, sufre aquí una relectura. En este caso no sirve como metáfora de la belleza, sino de la riqueza: “A cada paso levantaba del suelo relicarios de ébano, incensarios de madreperla, jofainas de lapislázuli, pebeteros de malaquita, mariposas de obsidiana” (Blaisten 2004: 171). El relato es especialmente rico en juegos de palabras, desde la invención de neologismos para parodiar la estética modernista, “una

mañana en que había en el aire violines elitrosos” (Blaisten 2004: 171), hasta el cruce de distintas acepciones de una misma palabra, “Compraba una rifa de Navidad y se sacaba todos los huérfanos de Dickens, compraba un número de la tómbola de Bruselas y se sacaba todos los repollitos...”¹³ (Blaisten 2004: 170). La asociación libre da paso a la intertextualidad, cuando el nombre del príncipe, Federico, es pretexto para introducir un fragmento de la “Oda a Federico García Lorca”, de Pablo Neruda.

En este disparatado microrrelato también cabe la parodia del discurso marxista en boca del príncipe cuando éste descubre las penurias de la vida de la obrera bella: “La crisis no debe caer sobre las espaldas de la clase obrera. La variable de ajuste no puede ser el salario de los trabajadores” (Blaisten 2004: 170). Por último, también se satiriza el mundo de las biografías de famosos narradas por un familiar o personaje cercano, que suelen convertirse en auténticos *best sellers*. El príncipe muere en la noche de boda al ver desnuda a su fea esposa. La experiencia sirve a la fea de excusa para escribir un exitoso libro intitulado: *Mi vida junto al príncipe*; libro que incrementa aún más su fortuna.

“El diablo sabe por diablo pero más sabe por viejo” ofrece una relectura en tono paródico del mito del Fausto. En esta relectura el diablo, convertido en un niño al beber un preparado, firma la rescisión del contrato del doctor Faustus y libra al personaje de su mítico pacto. La apelación al motivo del Fausto resulta especialmente significativa. Rosemary Jackson señala la fascinación que genera la figura en el contexto post-romántico, marcado por la progresiva secularización de la cultura. Así, el mito representa el deseo de alcanzar un conocimiento absoluto, de superar las limitaciones espaciales y temporales; en definitiva, de transformarse en Dios. Pero en una cultura donde ha tenido lugar la muerte de lo divino, alcanzar lo absoluto o la verdad se transforma en un imposible. Por esta razón, en la literatu-

¹³ En Argentina se denomina *repollitos de Bruselas* a un tipo de col pequeña.

ra post-romántica este inútil intento de unión se representa de manera trágica o paródica (Jackson 2003: 179). En este sentido, la burla al diablo y, con ella, la destrucción del mito constituyen el último escalón de la parodia de la leyenda. Ya no se vive de manera trágica esta imposibilidad de unión con lo absoluto. El último escalón se pisa con el desenfado propio de la estética posmoderna, donde el juego paródico asume un lugar privilegiado.

La parodia, además, recupera el contenido narrativo del texto parodiado, que puede utilizarse sin necesidad de volver a ser reproducido. Así, se puede comenzar el relato desde el punto a partir del cual se quiera cambiar dicha narración o, incluso, continuar la historia, como sucede en “El diablo sabe por diablo pero más sabe por viejo”. Laura Pollastri (2008: 178) hace ver esta condición “parasitaria” de los microrrelatos que utilizan la intertextualidad y la parodia para nutrirse de historias que no se narran en ellos¹⁴.

Para concluir, en este microrrelato también se parodian los géneros literarios en la elección del método que se debe seguir para rejuvenecer al diablo. El médico en jefe prueba primero con la máquina del tiempo, pero al observar que este recurso de la ciencia ficción no funciona, el diablo le propone volver al realismo socialista y hacer el tradicional análisis de sangre.

CONCLUSIÓN

Hemos visto a lo largo de estas líneas cómo “El revés de los refranes” se introduce de lleno en la estética posmoderna tanto por su forma, a partir de la elección del microrrelato, como por su temática, en la continua apelación a la

¹⁴ La estudiosa da, incluso, el ejemplo de algunos microrrelatos que formalmente infringen el principio esencial de todo relato: el carácter narrativo. Estos relatos no cuentan nada en sí, adquieren su carácter narrativo a partir de la temporalidad y la acción de un relato anterior.

tradición a través de la parodia y en la mezcla entre baja y alta cultura. Cada uno de los microrrelatos se presenta como una parodia de un refrán. Sin embargo, esta parodia adopta diversas conformaciones estructurales. Así, en la gran mayoría de los relatos la parodia opera por asociación libre según las resonancias semánticas y/o fónicas que el refrán provoca en la imaginación del autor. Dentro de esta modalidad se encuentran los microrrelatos más absurdos pues, a la ambigüedad propia de la breve longitud de las narraciones, se añade la técnica surrealista de asociaciones ilógicas.

Otros microrrelatos se construyen a partir de llevar hasta sus últimas consecuencias la situación presentada por el refrán. Estos son los que poseen mayor carga moral, ya que el cariz negativo que adquiere el refrán en esta situación límite funciona como una amonestación hacia las imposiciones o valores sociales expresados en los refranes tradicionales. En este sentido, “Más vale pájaro en mano que cien [sic] volando”, donde se critica la precaución excesiva y el temor al riesgo, es uno de los ejemplos más representativos. Otro motivo estructural que se repite en la sección es el de la inversión de la situación planteada, inversión que desarma los fundamentos en los que se apoya el refrán. Dentro de estos microrrelatos con refrán invertido, “Dime con quién andas y te diré quién eres” está entre los más logrados. Por último, la parodia del refrán puede servir de pretexto para la sátira y la crítica social explícita en el interior del texto.

Hemos visto, además, la fuerte presencia de lo fantástico, así como del juego intertextual en la sección analizada. De esta manera, se colocan fragmentos de textos conocidos, pertenecientes tanto al ámbito de lo culto escrito (por ejemplo la introducción de un verso de Federico García Lorca en “El tiempo todo lo cura y todo lo muda”) como al de lo popular oral (por ejemplo los boleros en “Hijo sin dolor, madre sin amor”) en contextos inesperados, lo cual suele tener un efecto cómico.

Esta parodia de los refranes, que los manipula, invierte y desarma, se transforma en una

verdadera crítica contra los valores tradicionales que dichos refranes inculcan. No obstante, la esencia bidireccional de la parodia, como “transgresión autorizada”, permite que los relatos destilen cierta simpatía hacia el mundo refranero. “El revés de los refranes” se constituye, entonces, como un jaque mate al reino del lugar común a partir de una “entrañable” deformación de sus caballos de batalla discursivos: los refranes.

BIBLIOGRAFÍA CITADA:

- BLAISTEN, Isidoro, *El mago*, Buenos Aires, Emecé, 1991.
- , “Características de mi obra”, *Isidoro Blaisten o el sarcasmo de la melancolía* [video], Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Unidad Audiovisual-Área de Comunicación, 2002. Consultado el 10 de octubre de 2010 en <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObr a.html?portal=0&Ref=7811&video=1>
- , *Cuentos completos*, Buenos Aires, Emecé, 2004.
- , *Cuando éramos felices*, Buenos Aires, Seix Barral, 2006.
- BRITTO García, Luis, “Los géneros leves”, en Irene Andrés-Suárez y Antonio Rivas (eds.), *La era de la brevedad: el microrrelato hispánico: Actas del IV Congreso Internacional de Minificción, Universidad de Neuchâtel, 6-8 de noviembre de 2006*, Palencia, Menoscuarto ediciones, 2008, 513-529
- EPPLE, Armando, “Orígenes de la minificción”, en Irene Andrés-Suárez y Antonio Rivas (eds.), *La era de la brevedad: el microrrelato hispánico: Actas del IV Congreso Internacional de Minificción, Universidad de Neuchâtel, 6-8 de noviembre de 2006*, Palencia, Menoscuarto ediciones, 2008: 123-134
- ESSLIN, Martin, *The Theater of the Absurd*, New York, Penguin Books, 1961.

- GILBERT, Sandra M y GUBAR, Susan, *La loca del desván: la escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 1998.
- HUTCHEON, Linda, *A Theory of Parody: the teachings of twentieth-century art forms*, New York, Methuen, 1985.
- JACKSON, Rosemary, *Fantasy: The Literature of Subversion*, Londres, Routledge, 2003.
- JAMESON, Fredric, "Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism", *New Left Review*, nº 146 (1984), 53-92
- JITRIK, Noe, "Rehabilitación de la parodia", en Roberto Ferro (ed.), *La parodia en la literatura latinoamericana*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana, 1993.
- LYOTARD, Jean-François, *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra, 1984.
- LAGMANOVICH, David, "Minificción: corpus y canon", en Irene Andrés-Suárez y Antonio Rivas (eds.), *La era de la brevedad : el microrrelato hispánico : Actas del IV Congreso Internacional de Minificción, Universidad de Neuchâtel, 6-8 de noviembre de 2006*, Palencia, Menoscuarto ediciones, 2008, 25-46
- NOGUEROL, Francisca, "Micro-relato y posmodernidad: textos nuevos para un final de milenio", *Revista Interamericana de Bibliografía*, 46:1-4 (1996), 49-66
- , "Híbridos genéricos: la desintegración del libro en la literatura hispanoamericana del siglo XX", *El cuento en red* [en línea], vol. 1, nº 1 (2000). Consultado el 10 de octubre de 2010 en:
http://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla_contenido.php?id_fasciculo=251
- PINHEIRO Machado, Roberto, *La estética de lo absurdo en la narrativa hispanoamericana : Juan Carlos Onetti, Julio Cortazar y José Donoso* [en CD ROM] Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2003
- POLLASTRI, Laura, "La figura del relator en el microrrelato hispanoamericano", en Irene Andrés-Suárez y Antonio Rivas (eds.), *La era de la brevedad : el microrrelato hispánico : Actas del IV Congreso Internacional de Minificción, Universidad de Neuchâtel, 6-8 de noviembre de 2006*, Palencia, Menoscuarto ediciones, 2008, 159-182.
- ROAS, David, "El microrrelato y la teoría de los géneros", en Irene Andrés-Suárez y Antonio Rivas (eds.), *La era de la brevedad : el microrrelato hispánico : Actas del IV Congreso Internacional de Minificción, Universidad de Neuchâtel, 6-8 de noviembre de 2006*, Palencia, Menoscuarto ediciones, 2008, 47-76.

MARÍA BASTIANES
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA